

La bassa de la Medusa

Número 36

1995

Z-649



LA Balsa de la Medusa

Revista Trimestral
Número 36, 1995



José Miguel Marinas	3	<i>Retrato de dama con filósofo</i>
Paul de Man	7	<i>La tentación de la permanencia</i>
Miguel Candel	19	<i>El gobierno de los mejores</i>
B. Traven	31	<i>Land des Frühlings</i>
Carmen González-Marín	41	<i>Iconos</i>
Juan Carlos Rodríguez	53	<i>Literatura y Filosofía: Deleuze o la caza del Snark</i>
Astrit Schmidt-Burkhardt	57	<i>Breton en la consulta de Freud. La desilusión de un encuentro</i>
David G. Torres	71	<i>Marcel Duchamp vs. Stéphane Mallarmé</i>
Valeriano Bozal	85	<i>Paul Cézanne: la mirada es el lenguaje</i>
NOTAS		
Esther Romero	102	<i>Relevancia, inferencia y comunicación</i>
LIBROS		
Esther Torrego	114	Noam Chomsky. <i>Lenguaje y pensamiento</i>
Javier Arnaldo	118	<i>Una historia cultural de los quince años iniciales del franquismo</i>
M. ^a Isabel Peña Aguado	122	<i>De la sonrisa o de un remedio para la Filosofía</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), Juan Antonio Ramírez y Carlos Thiebaut.

Diseño, La balsa de la Medusa.

Portada, P. Cézanne, *Cinco bañistas*, 1885-87, col. part.



LA BALZA DE LA MEDUSA

Revista Trimestral
Número 36, 1995

Retrato de dama con filósofo	3	José Miguel Marinas
La tentación de la permanencia	7	Paul de Man
El gobierno de los mejores	19	Miguel Candel
Land des Frühling	31	B. Tzvetan
Leones	41	Carmen González-Martin
Literatura y filosofía: Debeo o la casa del Sank	53	Juan Carlos Rodríguez
Breton en la consulta de Freud. La desilusión de un encuentro	57	Ascar Schmidt-Burkhardt
Marcel Duchamp vs. Stéphane Mallarmé	71	David G. Torres
Paul Cézanne: la mirada es el lenguaje	85	Valeriano Bozal



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

Revista de la comunicación	102	Esther Romero
NOTAS		
Libros		
Noam Chomsky. Language y pensamiento	114	Esther Romero
Una historia cultural de los quince años iniciales del franquismo	118	Javier Arbalde
De la sonrisa o de un remedio para la filosofía	122	M.ª Isabel Peña Aguado

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,
Navalcarnero (Madrid).

RETRATO DE DAMA CON FILÓSOFO

José Miguel Marinas

No es que el poder les derechice,
es que les atonta
(Basilio Martín Patino, *Madrid*, 1986)

Debía escribir aquella crónica filosófica en un par de horas. Era el *timing* con el que el medio en que colaboraba había tasado su tiempo. Precioso tiempo —se dijo el reportero, aunque era consciente de que aplicaba en esta valoración esquemas demasiado premodernos. Sabía que, después de Vattimo, el tiempo había quedado rabiosamente redefinido: ya no hay temporalidad, sólo momentos. El apremiante encargo rezaba así: ¿qué podemos decir de la responsabilidad política de los intelectuales?

—¿Cuándo? —intentó precisar el hermeneuta de la mesa de al lado, para no pillarse los esquemas y, de paso, los dedos.

—¿Cuándo va a ser?: ¡ahora mismo! —bramó el jefe de opinión, alarmado ante el escaso sentido de la oportunidad del redactor y decididamente abatido ante la cara de complicidad del reportero— Ya sé, ya sé... Ya sé que ustedes son de formación historicista y que, a propósito de cualquier suceso, son capaces de remontarse a los fenicios, cuando no de columpiarse en periodificaciones bizantinas a lo Toynbee o a lo Enciclopedia Álvarez. Pero no tenemos —y aquí se dirigió expeditivo al reportero—, es decir, no tiene usted tiempo. Busque el esquema histórico que mejor le cuadre, hágame el favor de no aburrirle al lec-

La Balsa de la Medusa, 36, 1995.

tor contándoselo con bibliografía comparada y, sobre todo, detalle, refleje, espejee el presente... La gente quiere imágenes, quiere color, sabor, olor, etcétera.

—Una sola precisión —se atrevió el reportero quien, según costumbre, aprovechaba la brecha abierta por el hermeneuta para aplazar las tareas— cuando dice ahora mismo, ¿se está refiriendo a esta tarde o a esta mañana, antes del último sondeo de *Sofriemasas* sobre las reelecciones?

Sostuvo impasible la apostilla, no dispuesto a dejarse ganar la partida destructiva por colega alguno, por mucho mastercito que éstos poseyeran, ya en hermenéutica ya en post-posmodernidad, con o sin ayuda del Pentium.

—¡Cuando digo ahora mismo digo a-ho-ra-mis-mo! —estalló el gran animador del texto filosófico de alta, media y baja divulgación—. ¿No ve que la competencia está a la que salta? ¿O quiere que Sabuéséz le pise otra vez la primicia, como cuando consiguió aquellas notas del último Hamelger, en las que pergeñó su esperadísima refutación de las tesis de Melgerhar? ¿O no recuerda mejor que yo que fueron redactadas mientras aguardaba la vuelta tras el almuerzo en la cervecería de Mönchengladbach? ¿O no sabe, también mejor que yo, que Sabuéséz en vez de perder el tiempo con disquisiciones teóricas estaba allí y se alzó con el manuscrito?...

El reportero filosófico, antes analista del lenguaje ordinario, tragó saliva. Recordaba demasiado bien que Sabuéséz, desde que había tirado por la borda el existencialismo scheleriano en sus vertientes mesetarias y curriculares, se había especializado en el travestismo de gran calado. El caso de las notas de Hamelger lo probaba con creces. Había sido capaz de disfrazarse de teólogo de Uppsala para acercarse a la mesa del viejo cazador de entes y sugerirle tomar un cafelito, aprovechando el momento en que el Único, el Gran-Debelador-De-Conceptos-Para-Todo-Occidente —incluidas las Guyanas y Mar del Plata— trataba de disimular un rictus entre gasecillo y bostezo. Sabuéséz había sido el más veloz. Arrebató de las manos del ancestro la nótula que, en su anverso, cantaba con detalle la regocijante colación ingerida por el Primer-Filósofo-Muerto-Que-Habla. Y lo había hecho limpiamente, aun antes de que cierto enviado japonés que, como Sabuéséz, merodeaba la presa le hiciera la célebre pregunta que dejó al viejo —el reportero lo sabía de memoria— de camino a la palabra.

Sabuéséz —y en esto era modélico, como lo era también en la cantidad de años que vivió de las glosas de aquella nota arrebatada— distinguió rápidamente entre lo mismo y lo otro. Hizo *epojé*, es decir, pasó ampliamente de las verduras y su precio, de los codillos con guarnición y su coste, sorteó con habilidad

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

las dobles raciones de queso fundido, salchichas y patatas con su cantidad al lado, para centrarse en la-Cosa-En-Sí. Con una mirada que le hacía temible entre sus vecinos y cuando se miraba al espejo, volvió el papel y se enfrentó con el Pensamiento-del-Reverso. Dudaba si decir del Revés, pero en ese trance ladino no estaba su competencia lingüística para gollerías. Era cuestión de leer, aprehender y –si no podía dar el cambiazo– memorizar. Y así lo hizo. Le entregó al Revisitado un prospecto de un *topless* cercano y musitando gracias-gracias en el Idioma-del-Ser salió, no sin antes adoptar el procedimiento metódico del pies para qué os quiero.

El reportero, al tiempo que guardaba en la cartera las lógicas modales y los intertextos necesarios para cumplir su misión, iba rememorando el contenido de la nota otrora publicada en facsímil. Venía a decir lo siguiente:

–Imaginemos que un filósofo es invitado a una fiesta mundana. Imaginemos que la fiesta incluye la promoción de un nuevo *styling* de cierto producto para consumo de élites. Imaginemos que el filósofo es europeo –no necesariamente de esos lugares del sur en los que se cocina con ajo y la gente se engua-pece con gomina y pachulí, sino, potestativamente, de un lugar más nórdico, más entre Aranda de Duero y Göteborg– y que dicho filósofo se ve dispuesto, en la aparentemente flexible, pero codificadísima pauta del protocolo, junto a una dama. Pero la dama..., ¡ah la dama! (y aquí el manuscrito seguía –el reportero dio un respingo y atribuyó a su neurosis obsesiva el recordarlo con tanto detalle– con una letra menos asendereada que la de las primeras premisas, e incluso había una marca que ofrecía pocas dudas: era la huella de la base de una copa de cristal de bohemia teñida en aguardiente de grosellas) la dama es, imaginemos, una gran dama, en la sazón de la alta madurez, connotada por su gravedad postural, abundosa sin desopilancia alguna, sobria en su atuendo y tocada con poca joya, pero buena. Imaginemos, o mejor, recreémonos con intelecto y sentidos, en su sonrisa: es una risa que la plebe sencilla agasaja como cosa propia, sabiéndola empero, a su poseedora, habitante distante de los chalés de la Costa de las Costas. Imaginemos, en consecuencia, que sus dientes blanquísimos aparecen entre labios perfilados en los que el *rouge* no adopta el bermellón treintañero que, a fin de cuentas, sería exceso de convocatoria, sino que se adormece y se adensa para dar paso a un burdeos matizado. Imaginemos, coligiendo congruentemente, que esta composición del rostro equilibra el decidido ensalmo del traje negro con echarpe blanquísimo *chiffonné en cru*. Imaginemos sin esfuerzo que sus zapatos de piel negra-sombra van ribeteados en oro, congeniando con suave discreción con el objeto promocionado en el acto cultural: ¿no es este un utensilio suntuario que, lejos de perder su practicidad ignitoria, enaltece cualquier escritorio? Imaginemos, con agrado, que el oro de los pies y del objeto se ve replicado por el oro del peinado de la dama. Es un peinado –¡cómo imaginarlo de otro modo!– formado por un jopo intemporal, oro que no es desdoro de la plata de su cabello natural. Imaginemos –mientras el moroso camarero trae la vuelta, que si espera propina va listo– que el filósofo lleva para la ocasión un *smoking* ni corto ni largo (perspectiva

analítica), ni ajustado ni holgado (perspectiva existencial) y contempla el fenómeno global ojo avizor. Pues bien, esta es la cuestión en la que creo con fundamento gozo que puedo demoler de una vez por todas a Melgerhar y a toda su tozuda ralea filosófica. Esta es la cuestión teórico-práctica que ni él ni toda su escuela, por mucho que mareen la perdiz sobre la meta-racionalidad dialógica de la metapolítica, jamás en su vida ni en más vidas que tuvieran para filosofar sobre lo público, jamás, asevero, sabrán resolver:

—¿Qué brazo debe ofrecerle el filósofo a la dama: el izquierdo o el derecho?

LA TENTACIÓN DE LA PERMANENCIA

Paul de Man

En una célebre carta de Rilke, la preocupación de nuestro tiempo ante el desarrollo amenazante del mundo tecnológico se expresa en su aspecto personal e íntimo: «para nuestros abuelos, una casa, un pozo, una torre eran todavía infinitamente más que esos objetos, infinitamente más íntimos¹. Casi todas las cosas aparecían como un receptáculo en que ellos descubrían y vertían lo humano. De América nos llegan ahora cosas vacías, indiferentes, cosas artificiales que nos engañan simulando la vida. [...] Desde el punto de vista americano, una casa, un manzano o una vid no tienen nada en común con la casa, la fruta o la uva que nuestros antepasados hicieron depositarias de sus esperanzas e inquietudes»². No debería sorprendernos ver este texto citado por Heidegger, cuyo pensamiento estaba tan profundamente inspirado por el horror que sentía ante la esclavitud de la tecnología³.

Y sin embargo... Cuando uno vive en esta tierra de inhumana tecnología, ¿es de veras la aniquilación del hombre lo que uno ve a su alrededor? Bajo los inmensos cielos de América se extiende una tierra que la tecnología ha dejado esencialmente intacta, tierra y cielo en cuya extensión desaparecen las monstruosas ciudades de la industria. Desde luego, la vida exterior está atrapada en

¹ En su edición original, «Tentation de la permanence», *Monde Nouveau*, 93 (octubre 1955), pp. 49-61.

² Rainer Maria Rilke, *Briefe* (Wiesbaden: Insel Verlag, 1950), pp. 898-99.

³ Martin Heidegger, *Holzwege* (Frankfurt am Main: Klostermann, 1972), p. 268 [Trad. *Caminos de bosque* (Madrid: Alianza, 1995)].

el automatismo de la producción, pero esa vida es tan pobre y grosera que todos los valores en seguida se interiorizan y no dejan del mundo nada más que ese horizonte enorme y vacío en cuyo centro el hombre se halla privado de todo apoyo que no sea el del pensamiento. Si fuera preciso encontrar alguna virtud en la tecnología, sería que es demasiado grosera como para ofrecer ni tan siquiera un simulacro de sosiego. La tranquilidad de los sueños melancólicos de Rilke, la tranquilidad de nuestros antepasados metidos en sus casas y vestidos con sus ropajes, ¿eran algo real o son mero producto de nuestra imaginación? Y la paz que nosotros mismos sentimos al pensar que poseían esa tranquilidad, idea que satisface la mente y al mismo tiempo la arrulla... ¿podemos fiarnos de una cosa así? Tal vez, debido a que la tecnología es empobrecedora y quema la historia sin dejar ningún residuo palpable, nos obligue a prescindir de algo que, al fin y al cabo, no es sino una falsa serenidad. No cabe duda de que el hombre que está en el centro del espacio, el hombre al que nada protege del cielo y de la tierra, está más cerca de lo esencial que el europeo, que busca cobijo entre casas bonitas pulidas por la historia y entre campos surcados por el arado ancestral. Ese hombre se halla en el centro de su propia lucha: la elaboración de su historia a partir de esa entidad física que se le da y que, con Heidegger, podríamos llamar la Tierra. Esa tierra se le resiste con su opacidad y pasividad; a partir de ahí, no es de extrañar que encuentre en la transparencia del cielo el modelo de esa libertad absoluta a la que aspira y que consiste en una identificación perfecta entre lo que hace y lo que es. Se trata del eterno conflicto

de tierra y nube hostiles ¡oh aflicción!

en que se fundamenta la conciencia, el conflicto cuya experiencia, según Hegel, constituye el movimiento de la dialéctica. Con frecuencia, en el desarrollo de ese conflicto, llegamos a creer en el triunfo de una de las dos fuerzas opuestas. En los momentos de brío y entusiasmo, el hombre se cree igual al cielo, se aleja de toda pesantez, se eleva hacia la pura transparencia. Pero en los momentos de fatiga, se esconde en la tierra y cree hallar allí reposo. Sin duda, nuestro tiempo parece ser un tiempo de fatiga. Se ven innumerables ejemplos de esa postración del espíritu que busca refugio en la tierra. Sin embargo, como a menudo los signos no se presentan como lo que son, cuando sufrimos toda esta fatiga, nuestro debilitamiento se nos muestra en la forma opuesta: como una promesa, como un alivio. Si uno no quiere engañarse, ha de intentar reconocer

Paul de Man (1919-1978), teórico literario belga-norteamericano, fue autor entre otras obras de las traducidas como *Ceguera y visión* (Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1993), *Alegorías de la lectura* (Barcelona, Lumen, 1991) y *La resistencia a la teoría* (Madrid, Visor, 1990).

ese alivio como lo que es en realidad. Ahora trataremos de ejemplificar esto con dos formas de pensamiento que afectan a nuestro mundo actual y que pueden dar lugar a la muerte de la mente mediante la tentación de la permanencia.

En *La esperanza* (1937) de André Malraux, hay una escena –admirada por Sartre– en la que se describe a una muerta presionando la tierra con todo su peso como para incrustarse en ella y transformarse en tierra. El pasaje tiene esa intensidad con la cual un autor pone de manifiesto sus intenciones más profundas. Es preciso poner en relación este pasaje con otras páginas de similar intensidad en la obra posterior de Malraux. Tenemos, por ejemplo, la escena de *Los nogales de Altenburg* (1943) en la que el protagonista tiene la revelación de la permanencia del hombre al ver los viejos árboles del solar ancestral. Recordemos que esta revelación se produce después de una conversación con un filósofo de la historia en la cual se plantea un dilema entre la invención histórica –consciente, pero discontinua y arriesgada– y la muerte de las cosas⁴. Sin duda, la imagen de los árboles se opone, por su esencia misma, al problema planteado por el historiador, problema que, por simplificar, diremos que no es otro que el del historicismo hegeliano del siglo XIX. La oposición reside en la naturaleza de los movimientos que se enfrentan. El movimiento histórico consiste en un devenir: el *ser* creado conscientemente, sea como obra de arte o como hecho histórico en general, es en esencia inestable, y se niega a sí mismo la posibilidad de renacer en otro *ser*. Separa a ambos el abismo de la negación (en lenguaje orgánico: una muerte) y el paso de uno a otro es fundamentalmente discontinuo. El movimiento del viejo árbol, al contrario, es un crecimiento: en un sentido inmediato, su ser permanece idéntico a sí mismo, y su movimiento es solamente la extensión de lo que ya es y siempre será. En un texto posterior (*Las voces del silencio*, pp. 633 y ss.), vemos que Malraux contrapone el ser con el devenir y supone que el primero sustituye al segundo en lo que llamamos conciencia histórica⁵. Pero como entiende siempre la conciencia histórica bajo una forma orgánica, la discontinuidad es para él la muerte en el sentido biológico.

⁴ André Malraux, *Les noyers d'Altenburg*. Dice Mollberg: «Si el mundo tiene algún significado, la muerte debería ocupar un lugar en él, como lo tuvo en el mundo cristiano. Si el destino de la humanidad es una historia que tiene un sentido, entonces la muerte es parte de la vida; si no, entonces la vida es parte de la muerte. Se le dé el nombre de historia o cualquier otro, debemos tener un mundo que podamos entender. Lo sepamos o no, eso y sólo eso puede recompensar nuestro anhelo de supervivencia. Si las estructuras mentales desaparecen para siempre como el plesiosauro, si las civilizaciones se suceden unas tras otras sólo para arrojar al hombre al pozo sin fondo de la nada, si la aventura humana subsiste tan sólo a costa de una despiadada metamorfosis, de nada sirve que los hombres se comuniquen unos a otros sus ideas y sus métodos durante unos cuantos siglos: pues entonces el hombre es un elemento de la casualidad y, en un sentido fundamental, el mundo es puro olvido» (p. 107).

⁵ André Malraux, *Les voix du silence* (trad. cast.: *Las Voces del Silencio*, Buenos Aires, EMECE, 1956). Escribe Malraux: «Es el arte como un todo orgánico [...] lo que nuestra cultura, por primera vez, opone contra el destino. [...] Somos nosotros, los hombres de hoy, quienes estamos arrebatando al pasado muerto el pasado vivo de los museos. [...] Digna de lástima parece sin duda la

gico del término —las civilizaciones saben que son, literalmente, mortales—, y como la muerte es el destino esencial del hombre, la conciencia histórica es aceptación del destino, una aceptación que es pasividad. A esta pasividad se opone el acto de libertad por antonomasia, que es el acto de la creación artística. Concebido de este modo, el arte, al oponerse al destino (o a la muerte), se opone en realidad al devenir y a la historia. El arte como antidesfino es antihistórico: lógicamente, su movimiento no será ya una vibración discontinua, sino que será como el crecimiento lento y seguro de un árbol. La mente acoge al momento esta afirmación, pues en ella encuentra reposo. Desde este punto de vista, meditar sobre el arte sería adoptar la inexpugnable y segura solidez del nogal y, al quedar la muerte eliminada por un futuro que tiene fundamento, alzarse espléndidamente hacia un cielo que no se tardará en alcanzar. Así, ya no nos haría falta preocuparnos por ese espacio que se abre entre la tierra y el cielo, que Heidegger llama mundo, ya que seríamos similares a la tierra que acaba confundándose con el cielo; seríamos similares a un horizonte cuya distancia ya no nos preocupa, pues no dejamos de crecer. Al volvernos árboles, hemos abandonado la precaria situación de sabernos *sobre* la tierra, para pasar a ser criaturas *de* la tierra. En esto consiste ceder a la tentación de la permanencia, pues, visto de este modo, el arte no es en realidad más que un sedimento sin vida, que se integra con la tierra en lugar de oponerse a ella. Cuando dice que piensa en el ser, Malraux piensa en realidad en la tierra, objeto de su deseo.

En este caso particular, se puede localizar el punto exacto en que la mente se rinde: es el momento en que se niega a pensar la negación y la identifica con la muerte pura y simple, el momento en que rechaza el dolor y el esfuerzo de interiorizar la negación exterior que supone la muerte orgánica. Es como decir que uno piensa contra Hegel, cuando, como mucho, uno está pensando contra Spengler. En un movimiento dialéctico de la mente, la idea de continuidad ya no es esencial, pues la discontinuidad ha perdido su condición de destino mortal al hacerse parte integrante de la vida mental. Si el momento de la discontinuidad es sin duda el de una muerte, también lo es de una renovación, difícil e incierta, pero posible. Desde este punto de vista, la historia no es ni destino pasivo ni crecimiento. La única permanencia es esa intención del absoluto creador de la historia, y la lección del pasado consiste en la repetición de esa intención, que sigue siendo reconocible tras sus sucesivas derrotas y cuyos restos cubren la superficie de nuestra tierra. Lo nuevo se produce por comparación, al situarse en el proceso de los movimientos anteriores, comparación que revela una intención unitaria. Al parecer, los poetas han entendido esto mejor que los historiadores, y fue un poeta (considerado, además, antihistórico) quien lo resumió: «La suerte del hombre, cuyo corto día acaba en la noche oscura de la nada. [...] Y sin embargo, no es menos impotente esa nada en cuyas garras él parece caer, si todos los miles de años que se acumulan sobre su polvo son incapaces de acallar la voz de un gran artista una vez que está en su ataúd. La supervivencia no se mide por la duración, y la muerte no está segura de su victoria cuando se enfrenta a un diálogo que va reverberando a lo largo de los tiempos» (p. 641).

pitió con firmeza y claridad: «Todo se interrumpe, todo es autosuficiente, hay poca transfusión en la historia; o bien la conexión consiste en esto, en que los dos estados habrán existido, por separado, para una comparación efectuada por la mente. Lo eterno, lo que parece serlo, no rejuvenece, se hunde en cavernas y se acumula: y a partir de ahora, nada nuevo nacerá si no es del origen»⁶. Lo que el Renacimiento tomó del mundo romano, o el neohelenismo romántico de Grecia, no fue la identidad inmediata de una permanencia, raíz común por la que el ser se estabiliza en sus diversas manifestaciones, sino la intención de reanudar una lucha anterior, con métodos que no podían ser los mismos puesto que ya habían fracasado previamente. Tal vez sin saberlo, el Renacimiento se nutrió de la meditación sobre la decadencia de la latinidad, del mismo modo que el neohelenismo produjo sus mejores obras pensando, esta vez con toda conciencia, en la muerte de Grecia. Lejos de ser antihistórico, el acto poético (en el sentido general que abarca todas las artes) es el acto histórico por antonomasia: el acto que nos hace conscientes del carácter escindido de nuestro ser y, por consiguiente, de la necesidad de realizarlo, de cumplirlo en el tiempo, en lugar de sufrirlo en la eternidad.

La actitud de Malraux consiste en justificar el gran cansancio del siglo y, al enfrentarse a la negación en la historia, en vivir ésta como algo doloroso. Ese cansancio halló su doctrina política en una especie de conservadurismo nacionalista, y resulta curioso ver cómo éste se estableció con mayor solidez en el país occidental que menos tiene que conservar, los Estados Unidos de América. Como el sedimento de protección, que es un residuo del pasado, tiene allí tan poco espesor, y como, en consecuencia, el hombre se encuentra más desprotegido en su profunda escisión, el conservadurismo se proclama de forma casi desesperada, hasta el punto de que trae de fuera lo que hay que conservar. ¿Pero cuál es en definitiva el valor de ese sedimento? Además, por mucho que merezca conservarse, el hecho es que se conserva como ruina y no como casa, como testigo de una derrota que nos exhorta a inventar y a mantener esa tensión que es el pensamiento. Conservarlo dejándolo como está, con la esperanza de establecer una continuidad suprahistórica transmitiéndolo a través de los tiempos, es vigilar algo muerto, conservar la tierra. Esta conservación es tarea fácil, pues la tierra es precisamente lo que siempre está presente y se conserva por sí solo. Conservar el ser en su verdad implica conservar el forcejeo incesante que lo constituye y, por lo tanto, adoptar un modo de pensamiento necesariamente insurrecto.

Heidegger describe las relaciones entre la historia y el destino de un modo aparentemente opuesto al de Malraux. Quizá, uno de los principales méritos de su influencia es haber devuelto el problema de la historia al nivel ontológico en que lo había situado Hegel, separándolo así de las formas ingenuas que

⁶ De «Catholicisme», en las *Divagations* (1897) de Mallarmé. Es ésta la segunda vez que cita De Man a Mallarmé en este ensayo. El verso que aparece antes, «Du sol et de la nue hostiles, ô grief!» pertenece a «Le tombeau d'Edgar Poe» (1876), en *Hommages et Tombeaux*. (N. del T.)

había adoptado en el seno de los activismos y de los determinismos políticos. Basándose en la relación existente en lengua alemana entre la palabra «destino» (*Geschick*) y la palabra «historia» (*Geschichte*), afirmó de diversas maneras que la historia es la manifestación concreta del movimiento mismo del ser, movimiento cuya fundamental ambigüedad da origen a la historicidad de nuestro destino. Esta convicción aparece en toda su obra, desde *Ser y tiempo* hasta los textos más recientes, como atestigua el siguiente pasaje: «Si queremos hablar de una historia del ser, debemos recordar primero que el ser designa la presencia del presente, es decir, la escisión (*Zwiefalt*). Sólo partiendo de esta idea podemos preguntarnos sobre el significado del término "historia". Designa el destino de la escisión. Es el proceso de revelación mediante el cual persiste la presencia revelada y en el cual se muestran las cosas presentes»⁷. Naturalmente, es sobre todo en este punto donde atacan a Heidegger aquellos que, como Malraux, ven la historia sólo como una fatalidad sin forma.

La idea del ser como escisión es una constante en la obra de Martin Heidegger; de hecho, uno de los modos de seguir el curso de su pensamiento es observar la evolución de esta idea en su obra. Para los modestos propósitos que nos guían aquí, se podría citar un pasaje del ensayo sobre el origen de la obra de arte recogido en *Holzwege* (1950), donde aparece claramente la escisión: «El mundo consiste en un abrirse de anchos caminos creados por las decisiones sencillas y fundamentales que la gente toma desde dentro de su destino histórico. La tierra es la apariencia de lo que siempre se esconde y, por lo tanto, protege. El mundo y la tierra son esencialmente distintos pero jamás están separados. [...] La oposición entre el mundo y la tierra es una lucha»⁸. El modo en que Heidegger describe esta lucha, en la cual «los adversarios se elevan mutuamente a la afirmación recíproca del ser auténtico que a cada uno le es propio», la define sin duda como un devenir en el sentido hegeliano; así, la aparente estabilidad de la obra, si llega a producirse, encierra un movimiento dialéctico: «En esta lucha, está en juego la unidad del mundo y la tierra. Este abrirse de un mundo decide la victoria y la derrota, la felicidad y la desdicha, el poderío o la esclavitud de un pueblo histórico. Al revelar lo indeterminado e inmenso, el mundo que acaba de nacer revela también la íntima necesidad de la determinación y la medida. Pero, por este abrirse de un mundo, la tierra aparece a la luz. La tierra se revela como el fundamento de todas las cosas, como algo que se esconde en sus propias leyes y se niega persistentemente a ser desvelado. El mundo exige determinación y medida, y pone a los seres en situación de hacerse su propio camino. Como cimiento que aparece a la luz, la tierra se esfuerza en permanecer oculta y en someterlo todo a sus leyes»⁹. No hay aquí nada que no se pueda traducir a términos hegelianos. Ni siquiera

⁷ Martin Heidegger, «Moria», en *Vorträge und Aufsätze*, t. III (Pfullingen: Neske Verlag, 1967), p. 48.

⁸ *Holzwege*, p. 37.

⁹ *Holzwege*, p. 51.

en la frase siguiente: «La lucha no es una desgarradura, como la apertura de una grieta, sino un fervor interno (*Innigkeit*) que hace que los dos adversarios se pertenezcan mutuamente». O lo que es lo mismo: para que haya lucha tiene que haber dos; y es cierto que en la lucha los adversarios se pertenecen el uno al otro (hasta con fervor, con amor) precisamente porque se ven obligados a luchar. Esta pertenencia no es posible en la unidad del ser, sino sólo en una dualidad: esa dualidad es la estructura de la dialéctica. En este sentido decía Hölderlin que «la reconciliación no era sino el testimonio de la lucha»¹⁰. Nunca habrá reconciliación donde hay unidad. Lo que ya no se entiende tan bien es el hilo conductor del siguiente pasaje de Heidegger: «Esta desgarradura (*Riss*) lleva (*reißt*) a los adversarios hasta la unidad de su origen, lugar donde existe un terreno común. De este modo, la desgarradura se convierte en un trazado, en un mapa del terreno (*Grundriss*). Mediante el trazado (*Aufriss*), el dibujo del terreno en que se produce la brecha, los seres llegarán a la iluminación. La desgarradura no permite que los adversarios luchen hasta separarse del todo; más bien, adopta la forma de una oposición con un mismo contorno (*Umriss*)»¹¹. En un pasaje como éste, que se construye a partir de analogías verbales, el lector franquea en unos instantes distancias vertiginosas, yendo del concepto de lucha al de contorno unificador. Si venimos a nuestro tema —la obra de arte—, la mente no deja de aferrarse a esa imagen del contorno, de la forma, que pertenece a la esencia de la obra y que hace que parezca posible el paso de «lucha» a «contorno». ¿Pero qué es el contorno? Si juzgamos desde el punto de vista del ser que se halla sobre la tierra, diríamos que se trata sin duda del límite mediante el cual se establece un mundo, separándose de la tierra. Si nos fijamos en la imagen del sepulturero (Durer), a la que Heidegger hace referencia un poco más adelante, podríamos decir que, al cavar el contorno en la tierra, el sepulturero mete el cielo en ese contorno y niega la tierra para transformarla, por la fuerza de sus manos, en su contrario. Siempre desde ese mismo punto de vista, el contorno no separa la obra del cielo; no es necesario porque, en la medida en que participa de la esencia de la cosa, está ya demasiado lejos. La obra del sepulturero opera en sentido inverso: el contorno trata de imitar el cielo separando el mundo de la tierra. Seguramente por eso Hölderlin (a quien cita después Heidegger en otro contexto), en una de sus cartas, define la «fábula» como «arquitectura del cielo»¹². La palabra que importa aquí es «cielo» y no «arquitectura». La obra es arquitectura incluso a pesar suyo, porque sólo se puede hacer *con* la tierra *contra* el fondo de la tierra. La intención de la arquitectura es negar la tierra, no uniéndola al cielo sino haciéndola cielo. El mundo de la obra de arte, visto desde la tierra, es la

¹⁰ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke, Historisch-Kritische Ausgabe*, 2ª ed. comenzada por Norbert von Hellmuth, continuada por Friedrich Seebass y Ludwig von Pigenot, 6 vols. (Berlín: Prophylläen Verlag, 1923). Véase t. III, p. 321.

¹¹ *Holzwege*, p. 51.

¹² Hölderlin, t. II, p. 333. Citado por Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, t. II, p. 76.

negación de la tierra por el deseo del cielo; por el contrario, si se adopta el punto de vista del ser que está bajo el cielo, se podría hacer una descripción inversa igualmente válida, según la cual el contorno sería entonces la intención de hacer formas y estructuras densas, la negación del cielo por el deseo de la tierra. La obra es siempre fluida y amorfa, porque sólo se puede hacer en el cielo, contra el fondo del cielo. La posibilidad de efectuar esa inversión es característica de toda dialéctica y excluye toda unidad permanente.

¿Cómo puede entonces decir Heidegger que la obra, por ser contorno, reúne en su unidad los opuestos, y ello de un modo que aparenta permanencia? ¿Es el *ser* lo único en que se fundamenta la unidad de los opuestos? Pero si dos *seres* se definen por su «ser opuestos», el hecho común de ser no constituiría de por sí un principio unificador, pues la escisión llega precisamente hasta su fundamento. Así pues, la desgarradura que los separa no es *Grundriss* (mapa del terreno), esto es, un surco abierto en el fundamento con vistas a construir algo, sino *Riss des Grundes*, una desgarradura del fundamento mismo que impide toda verdadera construcción.

Si bien este punto del pensamiento de Heidegger sigue siendo oscuro, al menos en este ensayo en concreto, siempre se podrá entender, con ayuda de sus publicaciones más recientes sobre el mismo tema, el motivo que lo determina. El ensayo de los *Vorträge* inmediatamente posterior al que trata del origen de la obra de arte se titula, con un verso de Hölderlin, «Dichterisch wohnet der Mensch» (poéticamente habita el hombre)¹³. Este texto recoge y desarrolla la idea del acto poético como «contorno que reúne». Hallamos aquí el término «mapa del terreno» (*Grundriss*), pero en una nueva asociación: «Del acto de medir lo humano por la dimensión que se le ha atribuido proviene el habitar (*das Wohnen*) en el mapa del terreno que esa medida dibuja»¹⁴. Es esta asociación entre el mapa (agente de la desgarradura, de la lucha) y el acto de habitar lo que nos es preciso entender. Heidegger nos lleva aquí por el concepto de arquitectura, de construcción (*bauen*); una idea que está contenida ya en la palabra «mapa» y que desemboca en la idea de medida, tanto en el sentido de medir el mundo como en el de medir el verso, lo cual nos lleva a la poesía. Pero la medida, aun entendida en un sentido puramente calificativo, implica, dice Heidegger, una entidad contra cuyo fondo se mide y que ha de ser distinta de la entidad medida; y la entidad que no es el mundo es el cielo, o Dios, una pura y absoluta transparencia. Así, Dios es lo invisible, lo desconocido; la poesía, por su parte, es la medida de lo invisible, y por eso habla en «imágenes [...] que imaginamos como apariciones visibles de lo desconocido, de lo extraño, bajo el aspecto de lo que nos es conocido»¹⁵. Volvemos a descubrir así, por vía ontológica, la conclusión a que llegó Sartre con ayuda de una descripción fenomenológica cuando, en *La imaginación* (1940), definió la obra de arte

¹³ Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, t. II, pp. 61-78.

¹⁴ *Vorträge und Aufsätze*, t. II, p. 70.

¹⁵ *Vorträge und Aufsätze*, t. II, p. 75.

como irrealidad. El pasaje de Heidegger es notable porque ofrece una justificación profunda de la métrica en poesía: pensemos en las perspectivas que abre en la métrica casi obsesiva de un poeta como Hölderlin, cuyas obras se resisten a ser evaluadas mediante los análisis métricos clásicos. Pero también podemos apreciar que, en realidad, este pasaje no es sólo una nueva forma de nombrar la lucha. Como medida de lo desconocido, la métrica es, en sentido estricto, un desafío constante a lo imposible y, como tal, es una lucha continua, eterna. No otra cosa expresa el verso de Hölderlin que da título a este ensayo:

Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnet

Der Mensch auf dieser Erde.¹⁶

[Con todo mérito, pero poéticamente,
habita el hombre en esta tierra.]

En su comentario, Heidegger pone el acento en la palabra «habita», que él sitúa al par con «poéticamente», estableciendo de ese modo la unidad de ambos: desde «medida» en su sentido habitual, una asociación obvia nos lleva a la idea de la construcción, de la casa, de la vivienda, de lo duradero. Pero si ponemos el acento en la palabra «poéticamente» en contraposición con la palabra «habita», como aposición paradójica expresada además por la palabra «pero», aparece la idea de oposición. Así, la declaración simple y piadosa «con todo mérito [...] habita el hombre en esta tierra» se destruye en virtud de la oposición que establece la cláusula «pero poéticamente»: pues lo poético, en el sentido de una metrificacón de lo desconocido, es desafío y lucha, y se opone a la serena idea del habitar. Como poeta, el hombre ya no puede *habitar*, pues su desasosiego y sufrimiento son, como dice después un verso del mismo texto, una «lucha con Dios». Esto se repite en otro verso del poema, cuando Hölderlin pregunta

¿Hay medida en la tierra?

para responder

No la hay.

¹⁶ Hölderlin, t. VI, pp. 24 y ss. He aquí la nota de De Man: «Estamos ante un poema probablemente apócrifo, al menos en parte; un poema que quizá deba a la casualidad su extraño poder sugestivo. Acaso convenga mencionar que Hölderlin no lo publicó y que él no es el sujeto del poema». Véase también Hölderlin, en la ed. y trad. de Michael Hamburger (Baltimore, 1961). Hamburger añade el poema al final de su recopilación bajo el epígrafe de «Poemas de la locura». Parece que el poema procede de una novela de Wilhelm Waiblinger, *Phaeton* (1823), cuyo protagonista se inspira en Hölderlin, a quien Waiblinger conocía y en cuyos últimos escritos se basó para componer este poema (N. del T.).

Comenta Heidegger sobre este fragmento: «Lo que designamos al decir “en la tierra” sólo existe en la medida en que el hombre habita la tierra y, con su habitar, hace que la tierra sea la tierra»¹⁷. ¿Por qué decimos «habitar» en vez de «ser» o «estar»? ¿Por qué utilizamos un término más sereno que contiene la idea de residencia, en lugar de decir «ser en el tiempo», expresión que implica la escisión? ¿O es que acaso es necesario identificar el habitar con la historia del ser, la cual, también para Heidegger, no deja de ser un destino de escisión y lucha? ¿O acaso es necesario eliminar la promesa de reposo y sosiego implícita en la palabra «habitar», una promesa que sin duda es lo que queremos alcanzar cuando intentamos pensar más allá de la metafísica, cuando pensamos en la tensión entre el Ser y los seres, y no, como hacía Hegel, en la tensión entre el objeto y la idea?

Desde luego, no parece que sea necesario. En el ensayo titulado «Bauen Wohnen Denken» («Construir vivir pensar»)¹⁸, que es más un himno que una exposición, Heidegger promete explícitamente que se trascenderá la escisión y habla, más abiertamente que en su obra anterior, de la necesidad de aprender a pensar en el carácter unitario de la tierra (*Einfalt*, por oposición a *Zwiefalt*): pensar como unitarios la tierra y el cielo, el hombre mortal y Dios. Esta condición unitaria es *pensada* como un acto: ocuparse de las cosas y, al erigirlas, aproximarse a un construir (*bauen*), que a su vez se aproxima a un habitar (*wohnen*). Heidegger utiliza el término «habitar» para referirse tanto a ese acto como al acto poético; de este modo, invita a la mente a cruzar con él ese puente por el que se identifican los dos tipos de acto. Construir es construir el objeto, y el objeto, al igual que un puente, se considera como «la unión, para sí mismo y a su manera, de la tierra y el cielo, de lo divino y lo mortal»¹⁹. Pero un puente existe precisamente como vínculo entre dos entidades separadas por una distancia, por un abismo. Esta separación es exclusivamente característica de la tierra, y no del cielo, que nada puede dividir ni separar. Heidegger nos había dicho que la división entre el cielo y la tierra pertenecía al orden de la diferencia, no de la separación: entonces, si el puente no es mediación, porque esto entrañaría un contacto en lucha, ¿de qué otro modo podemos concebir la vinculación que él establece entre las dos entidades sino como una verdadera unión? El puente no es más que una extensión de la tierra fabricada por el hombre, y no parece que la arquitectura y el sistema métrico que lo construyen tengan nada en común con la métrica de la poesía.

Así pues, si estuviéramos de acuerdo en hacer la identificación que sugiere Heidegger –lo que no quiere decir que él mismo la haga–, y si estuviéramos de acuerdo en considerar que, en esencia, la construcción del objeto y la construcción poética son actos similares, habríamos sucumbido de hecho a la tentación de la permanencia. Si la construcción del ensayo «Construir Habitar Pensar» es

¹⁷ *Vorträge und Aufsätze*, t. II, p. 75.

¹⁸ *Vorträge und Aufsätze*, t. II, pp. 19-36.

¹⁹ *Vorträge und Aufsätze*, t. II, p. 27.

la misma que la construcción de la tierra, entonces, en la misma medida, ese texto es eterno y permanece. Pero pasa a los dominios de la historia, pues no postula que pueda trascenderse la escisión del ser. Tal vez, la ambigüedad se mantenga mediante esta enigmática frase que introduce una salvedad: «el puente vincula a su manera la tierra y el cielo». ¿Significa «a su manera» que el modo en que establece ese vínculo es el de la lucha? Pero, en ese caso, ¿podemos hablar de un habitar si, como nos ha dicho Heidegger, habitar significa «estar satisfecho, estar en paz»?²⁰. Este interrogante parece abrirse en círculos hacia el infinito.

Llegamos así a uno de esos puntos del pensamiento que es preciso tratar de superar para llegar a la verdad. Una de las finalidades del método expositivo de Heidegger es llevarnos hasta estos nudos que nos impiden avanzar. Pero, en este caso, una tentación genuina amenaza con enmascarar el aumento de tensión que debería resultar de esa interrupción en el avance del pensamiento. Pues en este último ensayo Heidegger habla cada vez más en nombre de la tierra. De toda la existencia humana, Malraux sólo permitía que subsistieran los gestos pasivos en que la parte biológica de nuestra naturaleza revela sus momentos de suprema crisis: los gestos que usurpan su puesto de mando a la decisión histórica. Al interpretar la palabra «construir» en el sentido de «permanecer» y «habitar», Heidegger termina por situarse en una perspectiva similar a la de Malraux. Se trata de un «construir» vegetativo, y en estos ensayos volvemos a encontrar, una y otra vez, símbolos y metáforas extraídos de la vida de la tierra: el bosque, la labranza, el campo, etc. La idea constante parece ser la necesidad de proteger la tierra, de vigilarla como vigila un campesino los campos que cultiva: la tecnología asume diabólicas proporciones porque es enemiga de la tierra. Pero la función de proteger corresponde precisamente a la tierra y no al ser que la habita. Un pensamiento que tan sólo protege no es el pensamiento del ser: es más peligroso que el pensamiento tecnológico, pues, en lugar de atacar a una tierra que es perfectamente capaz de defenderse, traiciona el movimiento mismo del ser.

El lector hará bien en no ver en estas notas el bosquejo general de un comentario crítico sobre la obra de Heidegger. En realidad, se limitan a extraer fragmentos de un todo mucho más complejo con la intención de arrojar cierta luz sobre un aspecto muy específico que Heidegger no trata como tal. En el conjunto de su obra, este problema forma parte de una tensión fundamental: la que da un sesgo de originalidad a la contribución de Heidegger y la que constituye el centro de un posible diálogo crítico. Una de las formas de enfocar este problema sería considerar el empeño de Heidegger como un intento de superar (*aufheben*) la antinomia entre el historicismo hegeliano y el eternalismo kantiano conservando lo esencial de ambos. La crítica de la obra consistiría, pues, en examinar la validez de dicho empeño. Aquí, por el contrario, se

²⁰ *Vorträge und Aufsätze*, t. II, p. 23.

trata como mucho de ponerse en guardia contra la posibilidad de dejarse seducir por las promesas de permanencia que dan a entender los textos en cuestión; esas promesas pueden sostener a la mente en un estado de beatitud que, en sentido estricto, no es sino un letargo. Para un pensador que se define como *dürftig* (pobre, carente), el lenguaje de Heidegger tiene un movimiento tan cautivador que nos arrastra y tiende a ocultarnos sus discontinuidades. ¿Hasta qué punto es deliberada esta seducción? Haría falta un estudio mucho más extenso para dirimirlo. La seducción es eficaz en la medida en que, para resistirse finalmente a ella, es preciso mantener muy viva la vigilancia. Quizá no sea otra su finalidad, pues la vigilancia es el arma fundamental en la lucha del ser.

Traducción de Javier Yagüe Bosch

este caso, una tentación que amenaza con empujar el pensamiento de Heidegger hacia estos nudos que nos impiden avanzar. Pero, en esta obra, Heidegger habla cada vez más en nombre de la *poiesis*. De todas las existencias humanas, Mahatma solo permite que subsistan los gestos puros en que la parte biológica de nuestra naturaleza revela sus momentos de suprema crisis: los gestos que surgen en el momento de la decisión histórica. Al interpretar la palabra «construir» en el sentido de «permanecer» y «habitar», Heidegger termina por situarse en una perspectiva similar a la de Mahatma: se trata de un «construir» vegetativo. Y en estos ensayos volvemos a encontrar, una y otra vez, símbolos y metáforas extraídas de la vida de la tierra: el bosque, la labranza, el campo, etc. La idea constante parece ser la necesidad de proteger la tierra, de vigilarla como vigila un campesino los campos que cultivar. La tecnología misma dibuja proporciones porque es enemiga de la tierra. Pero la función de proteger corresponde precisamente a la tierra y no al ser que la habita. Un pensamiento que tan solo protege no es el pensamiento del ser; es más bien el pensamiento tecnológico, pues en lugar de atacar a una tierra que es perfectamente capaz de defenderse, traspasa el movimiento mismo del ser.

El lector habrá bien en no ver en estas notas el bosquejo general de un comentario crítico sobre la obra de Heidegger. En realidad, se limitan a extraer fragmentos de un todo mucho más complejo con la intención de situar ciertos aspectos de su obra, este problema forma parte de una tensión fundamental: la que da su origen a la originalidad de Heidegger y la que constituye el centro de un posible diálogo crítico. Una de las formas de escapar a este problema sería considerar el empeño de Heidegger como un intento de sustracción (abstracción) la ambigüedad entre el historicismo hegeliano y el esencialismo kantiano conservando lo esencial de ambos. La crítica de la obra consistiría, pues, en examinar la validez de dicho empeño. Aquí, por el contrario, se

* *Vorleser und Aufsätze*, t. II, p. 75.
 * *Vorleser und Aufsätze*, t. II, pp. 19-36.
 * *Vorleser und Aufsätze*, t. II, p. 77.

EL GOBIERNO DE LOS MEJORES

Miguel Candel

Platón, la lechuza y la golondrina

Quizá sea estadísticamente cierto que la filosofía es un ave que, como la lechuza, sólo levanta el vuelo de la reflexión al caer la noche de lo irremediable sobre los acontecimientos de la vida¹. Pero esa imagen no es válida para caracterizar la filosofía política de Platón.

Es cierto que en la **República** hay un acervo inmenso de consideraciones factuales, basadas en la observación de la realidad política y social de Atenas y de otros Estados griegos. Pero la reflexión *post festum* tiene como única función, en ese gran diálogo², ser peana de sustentación de uno de los monumentos más admirables a la capacidad del hombre para introducir orden consciente en los ciegos avatares de la vida social.

Pues bien, aun a fuer de extemporáneo³, quisiera proponer algunas líneas de reflexión ético-política a tono con aquel talante platónico, en cuya revalor-

¹ Así es como lo ve Hegel, por ejemplo, en *Líneas fundamentales de la filosofía del Derecho*: «Um noch über das Belehren, wie die Welt sein soll, ein Wort zu sagen, so kommt dazu ohnehin die Philosophie immer zu spät. (...) die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug.» (Prólogo, pp. XXIII-XXIV.)

² Diálogo no tanto entre los personajes históricos Sócrates, Trasímaco, Glaucón y Adimanto como entre las principales concepciones éticas y políticas no sólo de la Antigüedad, sino de todos los tiempos. Diálogo también entre arte y ciencia, entre tradición e ilustración.

³ Extemporáneo, sobre todo, en un tiempo de glorificación de la impotencia del pensamiento para rebasar los más rastreros horizontes de la pura descripción. Pero en el curso acelerado de su-

zación tan decisivo ha sido, para la cultura filosófica de este país, el trabajo docente y ensayístico de Emilio Lledó⁴.

Nada más lejos de mi intención que anunciar una florida primavera social y política: ni los tiempos turbulentos que marcan este fin de siglo permiten augurar un rosado futuro próximo, ni la labor constructiva de la filosofía se debe confundir con eso que algunos consideran nueva ciencia social bajo la denominación de «prospectiva»⁵. La vocación transempírica de la filosofía política se ciñe a la articulación de discursos normativos que trasciendan, a la vez, la vacía generalidad de una pura ontología del ser social y la impenetrable compacidad de los sistemas de valores particulares por los que se rigen acríticamente los diversos fragmentos de un cuerpo social sólo articulado a través de los mecanismos mercantiles⁶.

Entre esos dos extremos epistémico-axiológicos, atribuible uno al optimismo racionalista hijo de la Ilustración, achacable el otro al pesimismo cínico hijo de las perversiones de aquella⁷, cabe encontrar, no ya una *vía media*, sino una serie de puentes y caminos transversales que permitan, en una versión modesta del programa hegeliano, introducir cierta racionalidad en lo real y dar algo de realidad práctica a lo racional.

Y aunque es cierto que «una golondrina no hace primavera» (en todo caso, al revés), también lo es que las condiciones materiales, la energía necesaria para salir de este prolongado invierno ético-político de la humanidad está ya ahí desde hace tiempo: lo único que hace falta es que una masa crítica de agentes sociales se dé cuenta de que es así y su condensación genere el impulso necesi-

peración de unas modas filosóficas por otras, al que venimos asistiendo en los últimos decenios (especialmente a partir de la eclosión estructuralista), pocas dudas puede uno albergar sobre la caducidad de la actual moda neoescéptica, que en filosofía política podríamos calificar, piadosamente, de **anticonstructivista** y, menos piadosamente, de **conformista**.

⁴ Pienso especialmente, entre la obra escrita, en *La memoria del Logos* y *El surco del tiempo*, así como en los incontables prólogos y notas editoriales a ediciones de Platón.

⁵ Ciencia, por otro lado, que se limita a formular extrapolaciones en el tiempo a partir de los datos de la situación presente, tarea para la que no necesita rebasar en modo alguno la matriz epistemológica y el horizonte positivista propios de las formas dominantes de conocimiento social.

⁶ Cuya opacidad, fuente de todo tipo de manifestaciones, ilustró Karl Marx en algunas de sus mejores páginas.

⁷ En efecto, ninguna de las supuestas alternativas contemporáneas al pensamiento ilustrado puede, por mucho que reniegue de sus orígenes, pretenderse hija (o nieta) de progenies no emparentadas con el tronco de la Ilustración. Las trayectorias culturales pueden torcerse o corregirse, pero nunca borrarse (salvo cataclismo que borre físicamente la memoria del pasado, lo que no es el caso en el actual momento histórico).

Miguel Candel es profesor de Filosofía en la Universidad de Barcelona y funcionario internacional en Luxemburgo. Entre sus publicaciones cabe destacar la traducción y compilación del «Organon de Aristóteles» (Editorial Gredos).

rio para que el pensamiento político creativo levante otra vez el vuelo, primero en forma de aisladas «aves precursoras», finalmente en bandadas que cubran el cielo.

Pluralismo e igualitarismo: más allá de la igualdad de oportunidades

No voy a entrar a considerar aquí el llamado (entre otros, por K. R. Popper) «totalitarismo» de Platón⁸. Las oposiciones que creo pertinentes para ordenar axiológicamente los conceptos de la teoría política platónica no son **democracia /vs/ dictadura** o **igualdad /vs/ libertad**, sino, en todo caso, **privacidad /vs/ publicidad** y su correlato **autonomía /vs/ participación**.

Respecto a la primera, una advertencia: nada más ajeno a Platón que la dicotomía liberal moderna **bien privado - bien público**⁹. La virtud de la sociedad (que constituye, para el filósofo ateniense, el bien colectivo) es inseparable –más aún: indefinible por separado– de la virtud personal (idéntica al bien del individuo). Ni la suma de vicios privados puede arrojar como resultado virtudes públicas ni el ciudadano puede alcanzar su perfección como individuo en el seno de una sociedad mal gobernada.

El sentido que tiene, pues, en Platón la oposición conceptual que, por razones «pedagógicas», he enunciado en los términos modernos de **privacidad /vs/ publicidad** es realmente el que le da su correlato **autonomía /vs/ participación**. Autonomía del individuo **físico** respecto a la sociedad-Estado¹⁰ en cuanto atañe al libre desarrollo de las cualidades naturales de cada uno, y autonomía de la sociedad-Estado respecto al individuo para impedir que la posible conducta destructiva de éste rompa el tejido social. Participación del individuo **ético** en la organización de la sociedad-Estado, y de ésta en la formación ética del individuo.

⁸ Me limitaré a observar que, desde una óptica histórica que trate de eludir los anacronismos, el encasillamiento de la filosofía política de Platón en las categorías modernas del género es una empresa, a mi modo de ver, condenada al fracaso (como lo prueba, indirectamente, el que tanto ideólogos del absolutismo como apologistas del comunitarismo –cuando no del comunismo– hayan recurrido en todas las épocas a la panoplia platónica para defender sus ideas).

⁹ Algunos han creído ver reflejada esta oposición en el uso por Platón de dos términos diferentes para referirse al bien: *agathón* y *kalón*. Pero la única diferencia semántica que cabría establecer entre ambos es la que hay entre un bien «en sí», o bien en sentido absoluto, inherente a la cosa considerada como buena (*agathón*, que etimológicamente connota nobleza de estirpe y, por ende, inherencia intrínseca a la cosa así calificada), y un bien en cuanto reconocido socialmente como tal (*kalón*, etimológicamente: «hermoso»). En definitiva, un único y mismo bien, sea individual o colectivo, pero visto alternativamente «desde dentro» o «desde fuera». (Véase la oposición análoga, en latín, entre *bonum* y *decorum*).

¹⁰ Tampoco la distinción entre sociedad política, o Estado, y sociedad civil es pertinente en Platón, tanto por razones conceptuales como, más radicalmente, por causas materiales (insuficiente grado de desarrollo y de autonomización de lo que la teoría social marxista llama «sobreestructuras» políticas).

A conjugar los dos términos de esa oposición (aunque nunca, ciertamente, formulada en esos términos) se consagra, como es sabido, la filosofía política de Platón expuesta en sus grandes diálogos *La República* y *Las Leyes*, amén de en *El Político*. Pero no voy a glosar aquí todo el complejo de nociones articuladas en esos tres textos capitales. Me limitaré, siguiendo el hilo de la oposición mencionada, a estudiar la funcionalidad que ciertos aspectos de la teoría platónica de los estamentos sociales pueden tener para remover algunos de los lastres que arrastran la moderna teoría y, sobre todo, la reciente práctica de la democracia¹¹.

Platón propugna una «especialización» de los ciudadanos en tres tipos de tareas¹²: producción, administración/defensa y legislación. La especialización es uno de los postulados básicos de la teoría social platónica. La valoración moderna de dichos postulados es habitualmente negativa, basada en una tentadora analogía con las instituciones corporativas del modelo fascista de Estado¹³. Pero esta valoración adolece de un defecto capital: ignora la fundamentación antropológica de la propuesta.

En efecto, Platón basa su teoría política en una teoría del ser humano por la que —con mucho mayor realismo que las esquemáticas antropologías liberales, tributarias de una concepción monolítica de la textura pasional del hombre y una consiguiente estandarización superficial de la naturaleza humana— distingue tres tipos de caracteres según predomine en cada uno de ellos una u otra de las tres especies (*eide*) o naturalezas que, según él, componen el alma: el deseo de placer, el coraje y el amor al saber¹⁴.

Con arreglo, pues, al elemento temperamental en ellos dominante, los diversos individuos tienden naturalmente a ocupar su «lugar natural» en la socie-

¹¹ No sin dejar de recordar que la propuesta política de Platón es esencialmente antidemocrática. Pero no en un sentido «dictatorial» que impida encontrar en ella materiales «reciclables» con los que proporcionar nuevas bases a las viciadas formas contemporáneas de democracia.

¹² Indisolublemente «privadas» y «públicas», o «civiles» y «políticas», puesto que reúnen finalidades productivas, reproductivas (con una fortísima componente pedagógica) y organizativas, amén de «autoproducidas» o consagradas a la realización personal.

¹³ Una curiosa excepción la constituye el reciente libro de la autora norteamericana Jane Jacobs, *Systems of Survival: A Dialogue on the Moral Foundations of Commerce and Politics*, Nueva York, Random House, 1993, donde se propone una teoría social basada en algo muy parecido a la concepción antropológica de la *República*: hay dos caracteres humanos básicos, el predador (guerrero-guardián) y el productor (artesano-comerciante); una sociedad justa es aquella que asigna a cada uno de esos dos tipos de hombres las tareas para las que está dotado.

¹⁴ Ver, sobre todo, el libro IV, a partir de 434 d. La ligazón entre la colectividad y el individuo a través de la similar constitución de una y otro se manifiesta en pasajes como éste:

«¿No nos será acaso enteramente necesario convenir que en cada uno de nosotros habitan los mismos géneros y comportamientos que en el Estado? Pues éstos no llegan al Estado procedentes de ningún otro lado. En efecto, sería ridículo pensar que la índole fogosa que se imputa a Estados como los de Tracia y Escitia y a las regiones norteñas en general —así como el deseo de aprender que se atribuye a nuestro país, o la afición al comercio de los fenicios y de los que habitan en Egipto— no se genera en los Estados a partir de los individuos que hay en ellos» (435 e-436 a).

dad: unos se dedican a la producción de bienes con los que satisfacer sus apetitos de goce y bienestar material, desinteresándose mayormente de los asuntos sociales; otros dan rienda suelta a su fogosidad y espíritu emprendedor organizando la vida colectiva y enfrentándose a las fuerzas que tienden a disolverla, sin dedicar una atención prioritaria al enriquecimiento personal; otros, en fin, rehúyen ambos tipos de ocupaciones externas para consagrarse al cultivo interior del saber como fin en sí mismo, lo que Aristóteles llamará «vida contemplativa» (*theoretikè bíos*). Estos últimos constituyen una importante excepción a la supuesta tendencia general de los diversos temperamentos a proyectarse en el cuerpo social mediante la participación en una u otra de las tareas colectivas: en efecto, los amantes del saber (*philósophoi*), siendo los más preparados, gracias a sus conocimientos, para dirigir la sociedad, son los únicos que no tienen interés ninguno en hacerlo.

Por ello, propone Platón, el Estado en el que haya de reinar la justicia habrá de velar por dar a cada ciudadano la educación que mejor lo prepare para desempeñar el papel a que lo predispone su temperamento, haciendo, por así decir, de la necesidad virtud. Pero con la crucial excepción de los «filósofos», que serán objeto de una selección ulterior entre aquellos inicialmente educados para las tareas administrativo-defensivas, cuando despunte en ellos ese gusto por la vida interior propio del sabio que tenderá a apartarlos de los compromisos sociales. A ellos, tras haberles facilitado el ascenso a las cumbres de la vida contemplativa, se los **forzará**¹⁵ a descender periódicamente al suelo de los cotidianos problemas de la comunidad, a cuya solución deberán consagrar todas sus energías. Su inteligencia y buen criterio será garantía de acierto en su gestión, mientras que su desinterés por las ventajas materiales los pondrá, tanto a ellos como al Estado, a cubierto de la corrupción y de la lucha por el poder, las cuales acechan a todos aquellos a los que apetece gobernar¹⁶.

Esta atípica propuesta, sistemáticamente mal interpretada en todas las épocas debido a prejuicios de diverso signo que han hecho que se la clasificara con arreglo a categorías ajenas a la peculiar constelación de ideas políticas en que orbita el pensamiento platónico, se caracteriza, paradójicamente, por ser a la vez:

- a) conservadora y revolucionaria;
- b) clasista e igualitaria;
- c) individualista y colectivista;
- d) antidemocrática y pluralista;
- e) realista e idealista.

¹⁵ Con todo tipo de amenazas y castigos, si es preciso: «Cada uno ha de gobernar por imposición, al revés de lo que sucede a los que gobiernan ahora en cada Estado.» (*República*, VII, 520 e.)

¹⁶ «Es necesario entonces que no tengan acceso al gobierno los que están enamorados de éste; si no, habrá adversarios que los combatan.» (*República*, VII, 521 b.)

Es conservadora, clasista y antidemocrática porque rechaza cualquier intento (ejemplificado en la democracia ateniense) de contrariar la tendencia espontánea¹⁷ de toda sociedad humana a la diferenciación. Pero es revolucionaria, igualitaria y pluralista porque a los distintos grupos sociales resultantes de esa diferenciación les asigna una distribución de papeles que, respondiendo a sus intereses¹⁸ particulares, establece entre ellos un equilibrio que, en buena lógica, habría de resultar beneficioso para el conjunto de la sociedad.

No propugna, pues, la igualdad entendida como nivelación de las diferencias entre grupos **previa** a su actuación social, sino como nivelación de las ventajas **resultantes** de su interacción. Y en ese sentido es individualista porque respeta la jerarquía de valores de cada individuo en su actitud ante la sociedad; pero tiene, a la vez, el bien colectivo como criterio regulador de la interacción entre los individuos.

Todos estos rasgos, por último, la caracterizan como una propuesta bien fundada en la psicología humana y, por ello, realista. El idealismo que tradicionalmente se le atribuye estriba más en el «olvido» de la **táctica concreta** para su realización **a partir de unas determinadas circunstancias históricas** que en su viabilidad estratégica. Por lo demás, el mismo Platón reconoce que será difícil que reúnan en un lugar y un momento dados todos los factores que deben concurrir en su plasmación práctica, pero que, con una sola vez que ello ocurra, bastará para que las ventajas exhibidas por el nuevo régimen político le granjeen la adhesión de la gran mayoría, quedando así garantizada su supervivencia¹⁹.

¹⁷ Entiéndase aquí el adjetivo «espontánea» sin ninguna connotación valorativa, sino como simple descripción de una situación *de facto* (por más que el hecho que sirve de referente, lejos de ser un fenómeno natural en el sentido de independiente de la voluntad del hombre, sea el resultado de la acción voluntaria de un conjunto de individuos que, aun gozando de ciertos márgenes de libertad, propenden estadísticamente a actuar conforme a determinadas tendencias naturales).

¹⁸ Con la notable excepción, claro está, del grupo más excelente (los sabios), a quienes se contraría parcialmente haciéndoles asumir tareas de gobierno (sacrificio, empero, que ellos pueden asumir, a diferencia de los otros grupos, gracias a su elevado nivel de conciencia y autodominio, por lo que, en cierto modo, ese sacrificio ha de procurarles incluso una ulterior satisfacción de segundo –o tercer– grado).

¹⁹ Véase el libro V, 502 b:

«Sería suficiente que hubiera uno solo que contara con un Estado que lo obedeciese, para que se llevara a la realidad todo lo que actualmente resulta increíble. (...) Y si se da el caso de que un gobernante implante las leyes e instituciones que hemos descrito, sin duda no será imposible que los ciudadanos estén dispuestos a hacer su parte.»

En realidad, Platón sí contempla una cierta táctica para la transición a la forma de Estado propuesta:

«Pues bien; convenid entonces que lo dicho sobre el Estado y su constitución política no son en absoluto castillos en el aire, sino cosas difíciles pero posibles de un modo que no es otro que el mencionado: cuando en el Estado lleguen a ser gobernantes los verdaderos filósofos (...) considerando que lo justo es la cosa suprema y más necesaria, sirviendo y acrecentando la cual han de organizar su propio Estado.»

En definitiva, el «Estado justo» de Platón constituye un proyecto de ingeniería social que, sin identificarse con ninguno de los programas modernos y contemporáneos de transformación estructural de la sociedad, contiene elementos de casi todos ellos: desde el liberalismo, con su respeto por las preferencias innatas de los distintos tipos de individuos (excepto —en parte— las de los filósofos), hasta el socialismo, con su reconocimiento de la primacía axiológica del bien público —aunque entendido como condición de posibilidad del bien privado. Su aristocratismo de la inteligencia lo priva de toda veleidad populista, a la vez que su colectivismo tendencial sienta las bases para una versión *sui generis* de la «igualdad de oportunidades» entendida como «equivalencia» antes que como «identidad» de los cauces de participación de los individuos en la vida del Estado y de los beneficios personales de ella derivados²⁰.

Ese carácter polivalente²¹ del modelo platónico lo hace válido, creemos, para extraer de él criterios aplicables a una reflexión política contemporánea. Y eso es justamente lo que vamos a hacer en la sección siguiente.

(A la pregunta de su interlocutor sobre la forma en que los filósofos podrán organizar ese Estado, responde Sócrates:)

«A todos aquellos habitantes mayores de diez años que haya en el Estado los enviarán al campo, se harán cargo de sus hijos, alejándolos de las costumbres actuales que también comparten sus padres, y los educarán en sus propios hábitos y leyes, los cuales son como los hemos descrito en su momento. ¿No es este el modo más rápido y más fácil de establecer el Estado y la organización política de que hablamos, para que el Estado sea feliz y beneficie al pueblo en el cual surja?» (*República*, VII, 540 d-541 a).

Como se ve, la «táctica» adolece de dos puntos flacos. Por un lado, no explica cómo lograr justamente lo que es requisito previo de toda la operación: poner a los verdaderos filósofos al frente del Estado. Por otro lado, prescribe una política de «corte generacional» para interrumpir la reproducción, en los niños, de los viejos valores de los padres y remover así el principal obstáculo para la reeducación de la sociedad desde su base. Semejante deportación en masa de adultos al campo es, aparte de extremadamente cruel, irrealizable, pues paralizaría por largo tiempo órganos vitales de la sociedad (industria y comercio) con consecuencias catastróficas para la economía que deslegitimarían rápidamente el proyecto a los ojos de sus presuntos beneficiarios futuros (algo de eso ha podido verse este siglo en las experiencias ultrasocialistas de la China de Mao y, sobre todo, la Camboya de Pol Pot).

²⁰ Podría expresarse esto mediante una especie de proporción (fórmula matemática asiduamente cultivada por Platón en la exposición de sus teorías):

$$A/A' = B/B' = J$$

Siendo:

A	=	Preferencias de los productores
A'	=	Participación social de los productores
B	=	Preferencias de los guardianes
B'	=	Participación social de los guardianes
J	=	Justicia (o bien público-y-privado)

Queda fuera del cuadro, naturalmente, la peculiar situación de los filósofos.

²¹ «Polivalente» no es aquí sinónimo de «ambiguo», por más que su utilización histórica haya oscilado entre extremos antagónicos del espectro político. Y no es ambiguo (éticamente, al menos) porque está articulado en torno al principio inequívoco de la universalidad del Bien, lo que (independientemente de cómo éste se defina) impide cualquier interpretación acomodaticia de la teoría.

Todo lo dicho anteriormente sobre la imposibilidad de calificar la propuesta platónica de totalitaria o inequívocamente clasista o conservadora no obsta para que debamos calificarla de **no democrática**. Pero, como ya hemos adelantado, creemos que algunos de sus elementos pueden aportar nueva savia al anquilosado tronco de la democracia moderna.

Para que ello sea posible, no obstante, hemos de empezar modificando un aspecto importante de la teoría, con lo que en realidad no haremos sino purificar la esencia del programa platónico, removiendo de él elementos gratuitamente antidemocráticos que no son consecuencia **lógica** del planteamiento general del Platón filósofo, sino interferencias subjetivas del Platón aristócrata comprometido personalmente en la lucha contra el régimen ateniense.

Debemos, pues, negar que la **profesionalización** de las tareas necesarias para el mantenimiento de la sociedad deba llevarse al extremo de una separación total y permanente entre productores y administradores. De la antropología platónica, en efecto, no se desprende en absoluto semejante «régimen absoluto de incompatibilidades». Y no se desprende porque las llamadas tres «especies» o «formas» del alma no se dan en modo alguno separadas o en «estado puro» ni, en consecuencia, los individuos humanos poseen, cada uno, **una sola** de esas formas, sino que en todos y cada uno se encuentran y actúan un elemento **apetitivo**, un elemento **apetitivo**, un elemento **colérico** y un elemento **racional**.

Hay, por tanto, entre la antropología platónica (que considero básicamente aceptable²² y heurísticamente productiva) y su teoría política un *non sequitur* evidente. Pues de la tesis de la mezcla de las tres especies anímicas en todos y cada uno de los seres humanos no se desprende la especialización exclusiva de cada uno en una única función social, sino todo lo contrario. Ciertamente que en cada individuo predomina uno de los tres elementos²³, pero **sin anular** a los otros²⁴. Por tanto, el principio de paralelismo entre la estructura anímica individual y la estructura social, aplicado en general a rajatabla por Platón, debería llevarle a postular una especialización **no exclusiva** de los distintos tipos humanos en las distintas tareas colectivas. Así, los productores se consagrarían fundamentalmente a la producción y disfrute de bienes materiales, sin que esa dedicación principal les privara de participar periódicamente en la vida política. Los «guardianes», simétricamente, harían compatible una dedicación prioritaria a las tareas administrativas con una moderada actividad productiva y el disfrute de un modesto patrimonio material. Los filósofos, por último, además de

²² Aceptable, por supuesto, con la salvedad del dualismo cuerpo-alma, que es ontológicamente inadmisibles pero que a los efectos de la teoría política resulta completamente irrelevante y, por tanto, inocuo.

²³ Tal como expresa alegóricamente el mito de las tres razas humanas: la de oro, la de plata y la de bronce o hierro (*República*, III, 414 d-415 e).

²⁴ De ahí, precisamente, que el hombre deba sostener una lucha entre las diversas partes de su alma, lucha que constituye la tarea (ética) de automodelación del individuo.

no renunciar, en aras de su dedicación política, al cultivo del saber teórico, serían «reyes» sólo en un sentido ético: en virtud de su autoridad moral antes que por su control de la fuerza armada²⁵.

Hechas estas correcciones, el proyecto platónico puede servir de modelo indirecto para introducir en los sistemas políticos democráticos de nuestro tiempo innovaciones como:

1) Una regla de **proporcionalidad inversa** entre poder económico y poder político.

2) Un sistema educativo que, sobre la garantía de «igualdad»²⁶ social brindada por el principio anterior, se adapte a la **pluralidad de inclinaciones** de los individuos sin tratar de homogeneizar las conductas más allá de unos cuantos valores universalísimos (en esencia: respeto absoluto de la vida humana y de la libertad de pensamiento y de palabra, con todas sus consecuencias prácticas). Pero sistema educativo, a la vez, que haga de la **formación permanente** de los adultos un capítulo tan obligado como el de la educación inicial de los jóvenes.

3) El reconocimiento de la **autoridad moral** del «sabio» por encima de la autoridad política establecida.

Dejando de lado el punto 2, que creo suficientemente autoexplicativo²⁷, veamos con más detenimiento el sentido y las implicaciones del 1 y el 3.

La regla de proporcionalidad inversa entre el poder económico y el poder político estribaría, no en la división social tajante entre productores y administradores, al modo platónico, sino en un régimen de incompatibilidades riguroso por el que las personas que ocuparan puestos de responsabilidad política no podrían, durante ese período y un período posterior a su cese, percibir, directa o indirectamente, ningún tipo de ingreso distinto del sueldo devengado por su cargo ni ejercer ninguna actividad empresarial directiva, incluso no retribuida²⁸. Dicho régimen debería igualar a todos los efectos la situación del titular de un cargo público que antes de acceder al mismo fuera empleado por cuenta

²⁵ De hecho, Platón no es tan riguroso con los filósofos, en cuanto a especialización se refiere, como con las demás categorías sociales. Pues admite de entrada que su dedicación a las tareas de gobierno sea periódica, no permanente. A cambio de esa mayor flexibilidad, deberán desempeñar las funciones públicas *velint nolint*, sin que se dé en ellos una inclinación natural al respecto, como sí se da, en cambio, en los productores y en los guardianes la inclinación, respectivamente, a crear riqueza y a defender al Estado.

²⁶ En el sentido, propiamente, de «equivalencia» o «equipolencia», no «identidad», de funciones sociales (ver nota 20, *supra*).

²⁷ Lo que quizá convendría explicitar, de todos modos, es que ese punto constituye un desarrollo, actualizado y revisado con criterios democráticos, de la concepción platónica según la cual la educación es un proceso inseparable de la vida social en su conjunto (vivir en sociedad es, en sí mismo, una **formación permanente**) y el elemento mediador entre lo individual y lo colectivo; en una palabra: la **socialización de las energías del individuo** a la vez que la **apropiación individual de la energía social**.

²⁸ V.g.: formar parte de un consejo de administración, ejercer como consejero o asesor de cualquier tipo en una empresa, pública o privada, etcétera.

ajena con la situación de cualquier otro agente económico (rentista, empresario, autónomo, etc.). La infracción de esta norma, que debería estar tipificada en el código penal, acarrearía, amén de las sanciones correspondientes, la inhabilitación permanente para el desempeño de cargos públicos.

En cuanto al punto 3, en que se reformula la célebre propuesta platónica del «gobierno de los filósofos», exige varias aclaraciones.

Ante todo, la del concepto de «sabio». Si, consecuentes con el criterio general de nuestra reformulación de las tesis platónicas, reconocemos que la «sabiduría» no es patrimonio exclusivo de quienes tienen la reflexión teórica como centro de sus vidas, ni siquiera de quienes ejercer profesionalmente, como científicos, profesores, literatos, etc., una actividad intelectual pura, diremos que es sabio todo aquel que hace gala de buen sentido al razonar sobre cualquier tema (o, como podría haber dicho Platón, aquel en cuyo carácter el elemento racional gobierna a los demás).

En segundo lugar, ¿qué debe entenderse por «reconocimiento de la autoridad moral»? No entraremos a discutir el concepto de «autoridad moral» porque las nociones corrientes del mismo son, por una vez, lo bastante homogéneas entre sí como para ahorrarnos la tarea de precisarlo (casi todo el mundo coincide a la hora de atribuir o negar autoridad moral a alguien). Pero, ¿qué hay de nuevo, entonces, en la exigencia de reconocer una autoridad moral? La respuesta a esta pregunta da la clave de toda la pregunta.

En efecto, lo que el aparente simplismo del punto 3 encierra en un delicado equilibrio de exigencias, todas ellas legítimas, pero que ningún sistema de organización social y política ha logrado hasta ahora conciliar.

Tenemos, por un lado, frente a las reivindicaciones nostálgicas de una sociedad política plenamente integrada en y por la sociedad civil²⁹, la constatación de una tendencia a la profesionalización de la actividad pública (¡en este punto, al menos, hizo gala Platón de enorme realismo!) cuya recurrencia tras cada intento de corrección lleva a pensar que se trata de una restricción organizativa insuperable.

Pero tenemos, por otro lado, la evidencia de que esa evolución profesionalista de los políticos es, como se ha señalado reiteradamente a propósito de los fenecidos regímenes del Este europeo, una evolución regresiva: no porque no seleccione a los «más aptos», sino porque el tipo de aptitud que promueve y perfecciona es sólo funcional a la supervivencia de la «especie» de los políticos profesionales como tal, independientemente del servicio que presten a la sociedad³⁰.

²⁹ Utopía en la que coinciden, desde distintos ángulos, ideologías tan diferentes como el tradicionalismo y el fascismo, por un lado, y el anarquismo y el comunismo de matriz marxista, por otro: los primeros aspiran a la reabsorción de lo político por lo social mediante una «vuelta atrás» en la historia; los segundos, mediante una «fuga hacia delante».

³⁰ Sin que ello quiera decir que la sociedad pueda tolerar un aumento indefinido de la incompetencia de los políticos como servidores públicos: hay, evidentemente, límites insuperables, transgredidos los cuales, sobreviene el estallido (véase, si no, el actual proceso de «purga» de la clase política en Italia, donde la corrupción parecía consustancial a la vida pública misma). Lo que ocurre es que, sin rebasar esos límites, el margen de maniobra del político profesional es tan grande que, cuando se disparan las alarmas, el daño causado a la sociedad puede resultar ya irreparable.

Pues bien, la propuesta «cuasiplatónica» de «gobierno de los filósofos» que aquí hacemos es la siguiente: junto a los tres poderes tradicionales del Estado de derecho, debería crearse una especie de «consejo de sabios» integrado por personas de reconocido prestigio profesional y ético, elegidas, sin mediar ningún tipo de campaña electoral, por sus compañeros de profesión³¹. Este Consejo, cuyos miembros seguirían desempeñando sus actividades normales y carecerían de retribución permanente (sólo cobrarían dietas y gastos de viaje por los días de sesión) se reuniría periódicamente para emitir dictámenes sobre todos aquellos aspectos de la vida pública que estimara conveniente, incluida, por supuesto, la gestión de los otros tres poderes constitucionales. Dichos dictámenes recibirían obligatoriamente amplia y detallada difusión por todos los medios a fin de garantizar su conocimiento por cualquier ciudadano, incluso los habitualmente desentendidos de los asuntos públicos. Serían, sin embargo, dictámenes **no vinculantes**, que apelarían, exclusivamente, a la conciencia y el sentido de la responsabilidad de gobernantes y gobernados.

El carácter no vinculante de las decisiones, unido a la amplia publicidad y el prestigio de sus miembros, haría de ese Consejo una verdadera **autoridad moral y sólo moral**. Semejante autoridad, pese a su aparente impotencia efectiva, sería probablemente más eficaz para enderezar conductas públicas —e incluso privadas— que la mayoría de los mecanismos coercitivos diseñados hasta la fecha. Nadie podría reprochar a sus miembros que actúan en interés propio (especialmente si se tiene presente la posibilidad de que algunos de ellos hayan sido elegidos **contra su voluntad**) o que sólo reflejan los intereses de un grupo o clase social. Por ello, y porque el comportamiento humano es mucho más susceptible de modificación por impulsos éticos de lo que la mayoría de las filosofías políticas modernas se empeña en reconocer³², es posible que una innovación de ese tipo (de la que, por supuesto, cabe imaginar innumerables modalidades concretas, tanto en jurisdicción —nacional, provincial, municipal— como en composición —tipología social de los miembros— y en periodización del mandato —coincidente con las legislaturas o a caballo entre ellas, etc.—) fuera el tipo de reforma, entre otras, que la democracia moderna está pidiendo a gritos para evitar su definitiva corrupción en forma de plutocracia, paritocracia o, simplemente, componencia entre mafias. Para introducir, en suma, una di-

³¹ El proceso de elección no tendría por qué ser técnicamente comparable al de unas elecciones políticas normales, con el mismo grado de exhaustividad de los censos de electores, plazos, etc. Bastaría un censo de votantes inscritos voluntariamente por rama profesional y distrito (distrito que no tendría por qué coincidir tampoco con el electoral ordinario, debiendo ser, por lo general, más pequeño, a fin de facilitar el conocimiento de los candidatos por los electores). En cuanto a los candidatos, su presentación sería totalmente libre, tanto por iniciativa del interesado como a propuesta de grupos de compañeros. En el segundo caso, el candidato sería inscrito como tal sin necesidad de recabar su consentimiento y, en caso de ser elegido, no podría renunciar salvo por razones de fuerza mayor claramente demostrables.

³² Al menos si reconocemos, en toda su magnitud, la eficacia psicológica de aquel sentimiento interiorizador de normas sociales que los antiguos griegos llamaron $\alpha\iota\delta\acute{\omega}\varsigma$, «pudor».

mención pedagógica, una «garantía de calidad» en el debate público, que impida que, como ahora ocurre, los políticos acaben compitiendo demagógicamente a la baja por ganarse el favor de los sectores sociales menos participativos, menos interesados en la buena marcha de la vida colectiva³³ (bien por falta de formación, bien por individualismo estrecho, bien por voluntad expresa de llevar al molino de su beneficio privado el agua de los recursos públicos).

Si así fuera, el antidemócrata e idealista Platón habría hecho una inestimable contribución póstuma al siempre dudoso progreso de la humanidad hacia formas realistas de emancipación.

³³ Un paradigma casi perfecto de la degradación electoralista de la democracia lo constituye la «selección negativa» producida en los programas de televisión por la mercantilización a ultranza: al partir del principio de dar al público «lo que el público pide» (es decir, lo que responde al gusto mayoritario, a fin de vender más publicidad y aumentar los ingresos), se refuerza la vulgaridad de los gustos del gran público, de manera que «lo que el público pide» acaba siendo cada vez más vulgar. A la democracia moderna le ocurre algo muy parecido, algo que recuerda en parte las lacras que Platón denunciaba en el sistema político ateniense: el mercantilismo electoralista, en lugar de elevar el espíritu cívico de los ciudadanos, no hace sino rebajarlo progresivamente, al poner el discurso político al nivel de los menos interesados por la política, al nivel de esa «mayoría silenciosa» que sería igualmente feliz bajo una dictadura mientras ésta le ofreciera «pan y circo». Por eso la democracia moderna no es, en el fondo, sino una variante de populismo con elecciones en donde la demagogia explícita de los discursos del «caudillo» (que tampoco faltan, en ciertos casos) ha sido sustituida por la mucho más sutil de la incitación a consumir y olvidarse del resto. El «consejo consultivo de sabios» que aquí se propone (o cualquier fórmula semejante) es por ello una necesidad para que el principio «un hombre, un voto» pueda mantenerse sin vaciarse de contenido, es decir, para que el valor nominal de una gran parte de los votos no supere tanto como ahora su valor real en términos de responsabilidad y conciencia cívica. O, en el peor de los casos, para que al equivocarnos votando sepamos por qué nos hemos equivocado, condición *sine qua non* para corregir el error si algún día decidimos hacerlo...

LAND DES FRÜHLINGS

B. Traven

¿Quién fue B. Traven? Esta pregunta no carece de sentido. La biografía de Michael L. Baumann, *B. Traven. Una introducción* (1976; trad. cast.: México, FCE, 1978), lleva a cabo un estudio pormenorizado y recoge datos e interpretaciones facilitados por otros autores. Reunidos todos ellos, la biografía de Traven podría ser la siguiente: el 1 de septiembre de 1917 apareció en Munich el número uno de la revista *Der Ziegelbrenner*, el 21 de septiembre de 1921 se publicó el último. Su autor era un escritor de nacionalidad no precisada, Ret Marut, que había sido actor de teatro y había escrito diversos artículos y cuentos además de, posiblemente, una novela antibélica en 1916 (con el nombre de Richard Maurhut). Fue detenido en 1919, logró escapar y en 1922 abandonó Alemania. En las fichas policiales se menciona a Ret Marut, actor, soltero, sin religión y nacido el 25 de febrero de 1882 en San Francisco, pero también se le adjudica la nacionalidad británica. En 1917, en una petición hecha por el propio Marut, figura como ciudadano americano.

Marut desapareció de Alemania en 1922, B. Traven está en México en 1923. En 1925 se publicaron en revistas alemanas relatos de Traven sobre México. Al año siguiente apareció, también en Alemania, *Das Totenschiff* (*El barco de la muerte*), obra con la que se inicia la fama de Traven. En 1928 publicó en Berlín *Land des Frühlings* (*La tierra de la primavera*), un libro sobre el estado mexicano de Chiapas, con abundantes fotografías, una selección de las cuales reproducimos aquí.

La Balsa de la Medusa, 36, 1995.

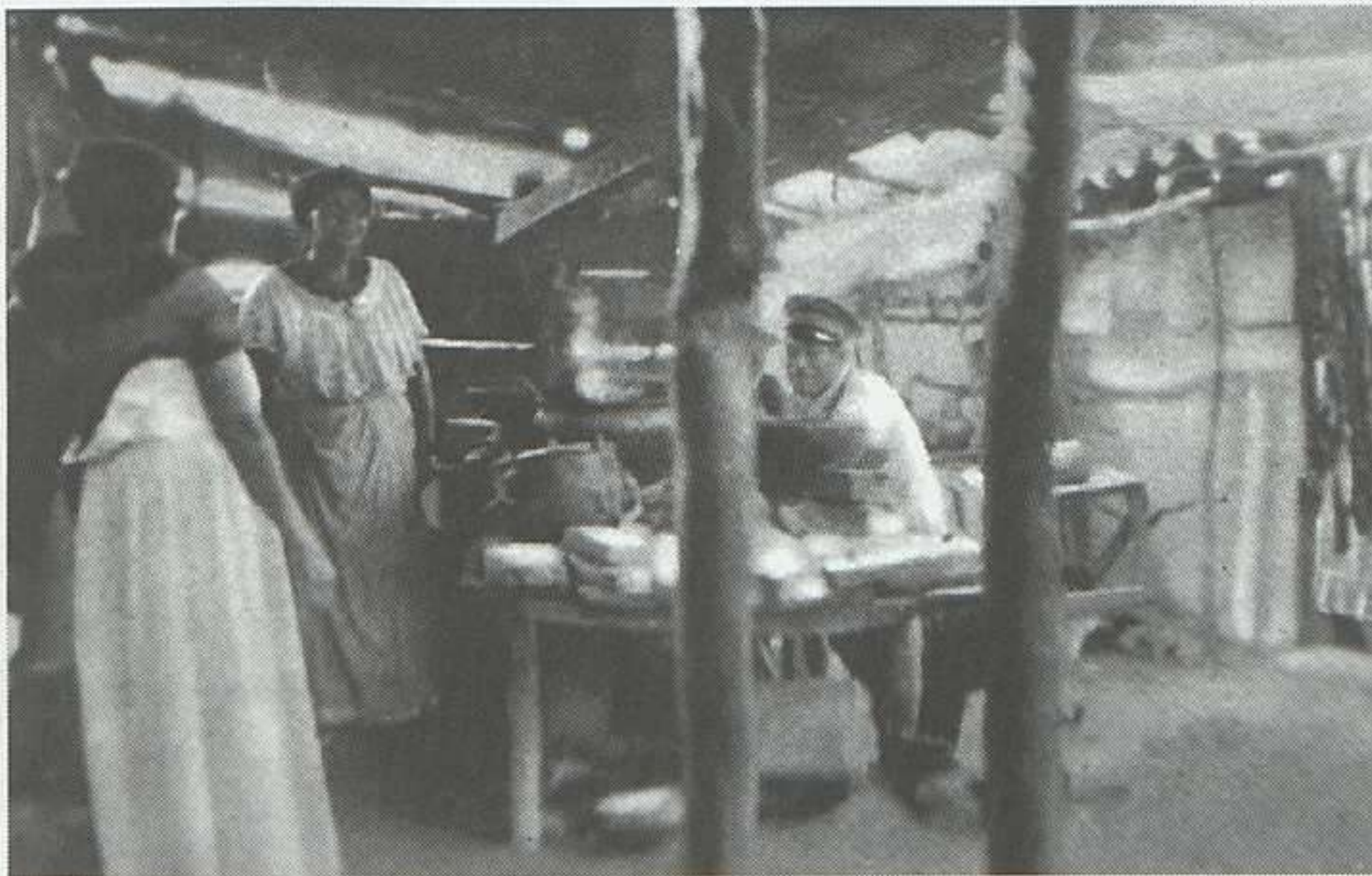
En México, Ret Marut ha desaparecido por completo y no es posible establecer relación explícita alguna entre este autor y B. Traven. Ahora, son otros dos los nombres que deben ser tomados en consideración: Traven Torsvan Croves, nacido en Chicago el 3 de mayo de 1890, conocido también como Hal Croves, que podría ser pseudónimo de Traven, aunque se presentó como su representante –no como Traven– a John Houston en 1946 y siempre negó que fuese B. Traven. El segundo nombre –¿la segunda persona?– es Traven Torsvan Torsvan, o sencillamente Traven Torsvan, que también negó ser B. Traven. En 1930, en una tarjeta de identidad de Ciudad de México, Torsvan figura como ciudadano americano, nacido en Chicago hacía cuarenta años y residente en México desde 1914. Al adoptar la nacionalidad mexicana en 1951, Torsvan indicó que su fecha de nacimiento era el 3 de mayo de 1890 y que el nombre de su madre era Dorothy Croves. Croves –¿Torsvan?– murió en 1969.

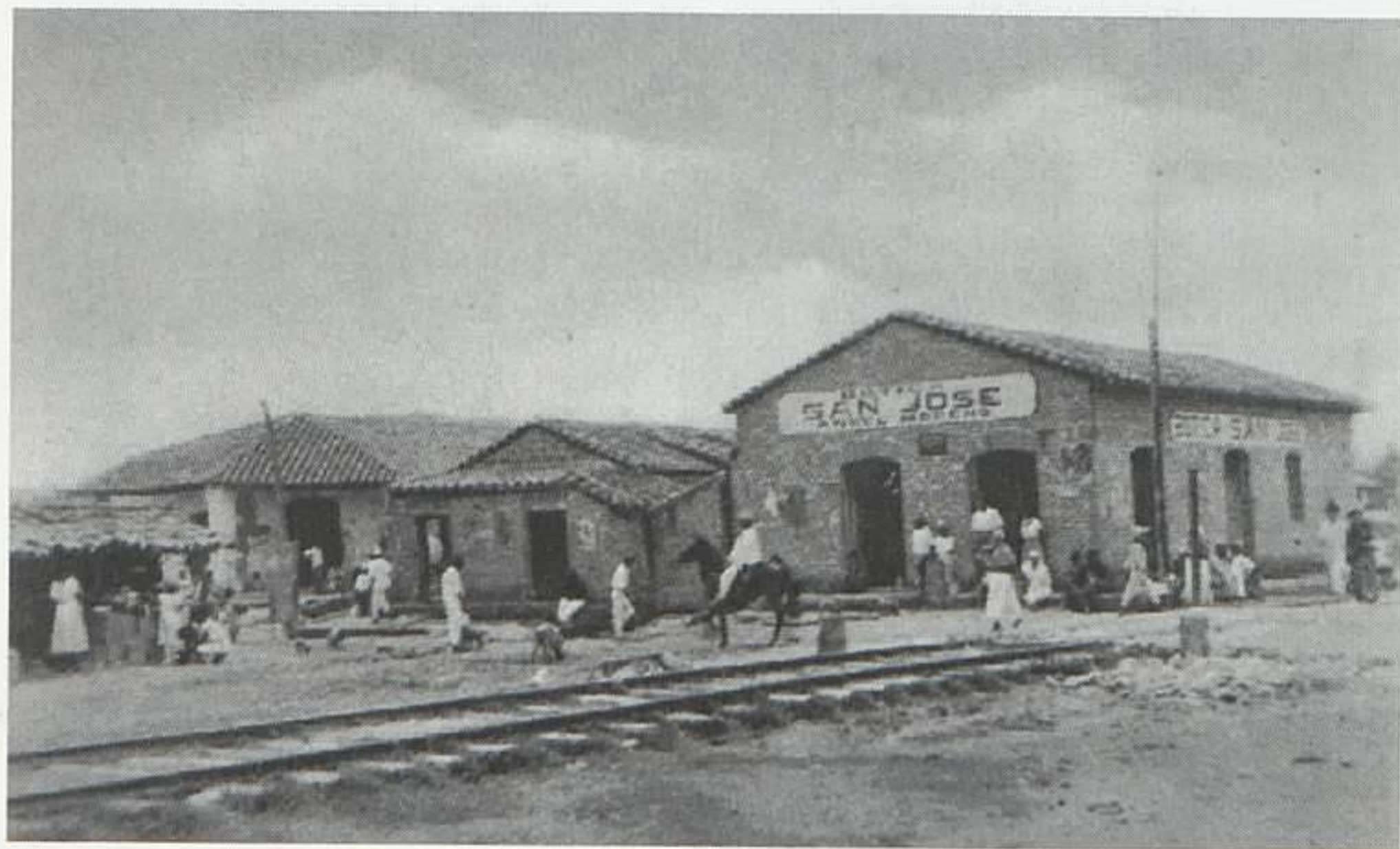
Entre 1951 y 1960 aparecieron una serie de boletines que pretendían esclarecer la verdadera biografía de B. Traven: *BT-Mitteilungen*. Estaban editados por Esperanza López Mateos –traductora al español de Traven–, Josef Wieder y Rosa Elena Luján –traductora también de la obra de Traven–. No es seguro que estos boletines cumplieran su propósito: en ellos se dice que B. Traven llegó a México en torno a 1910 y que llevaba viviendo en México desde 1912, fechas que en modo alguno coinciden con los datos anteriormente aportados.

B. Traven es conocido ante todo por sus novelas, de las que existen abundantes ediciones, y por el relato *El tesoro de Sierra Madre*, que dio origen a la película dirigida por John Houston. *Lands des Frühlings* se publicó en 1928 y es obra que no ha sido traducida nunca a otro idioma. Se encuentra a medio camino entre el libro de viajes y el trabajo etnográfico y ofrece una descripción del entorno, las costumbres, pero también opiniones, valores, etc., de los habitantes del estado de Chiapas. Su texto es profundamente actual a pesar del tiempo transcurrido desde que fue redactado. No sabemos con precisión cuándo visitó Chiapas B. Traven. Durante la primavera de 1926, un ingeniero llamado F. Torsvan acompañó a una expedición arqueológica dirigida por Enrique Juan Palacios en algunas zonas del estado de Chiapas, pero no sabemos si este ingeniero –que Palacios dijo era noruego– fue realmente B. Traven.



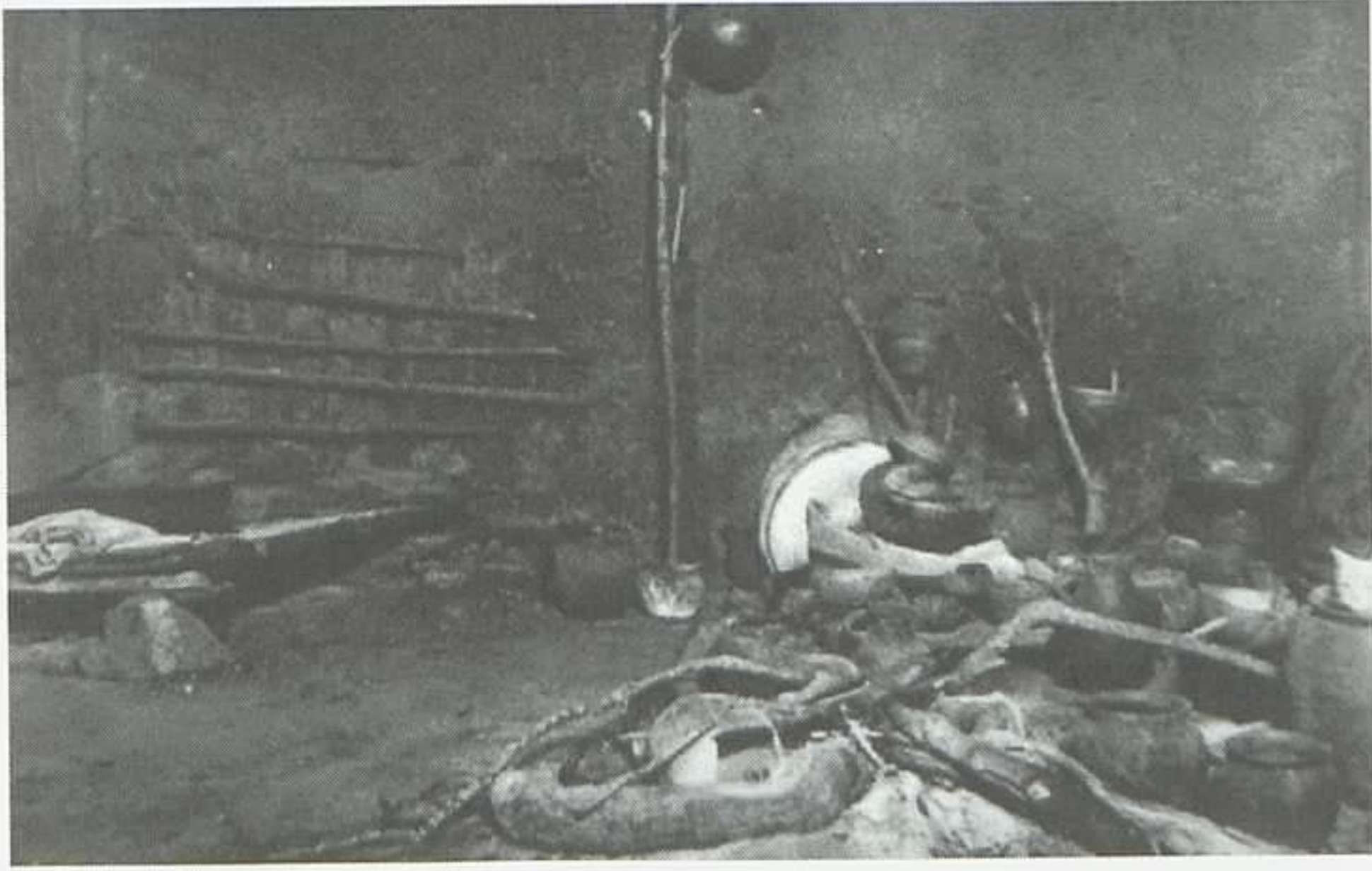


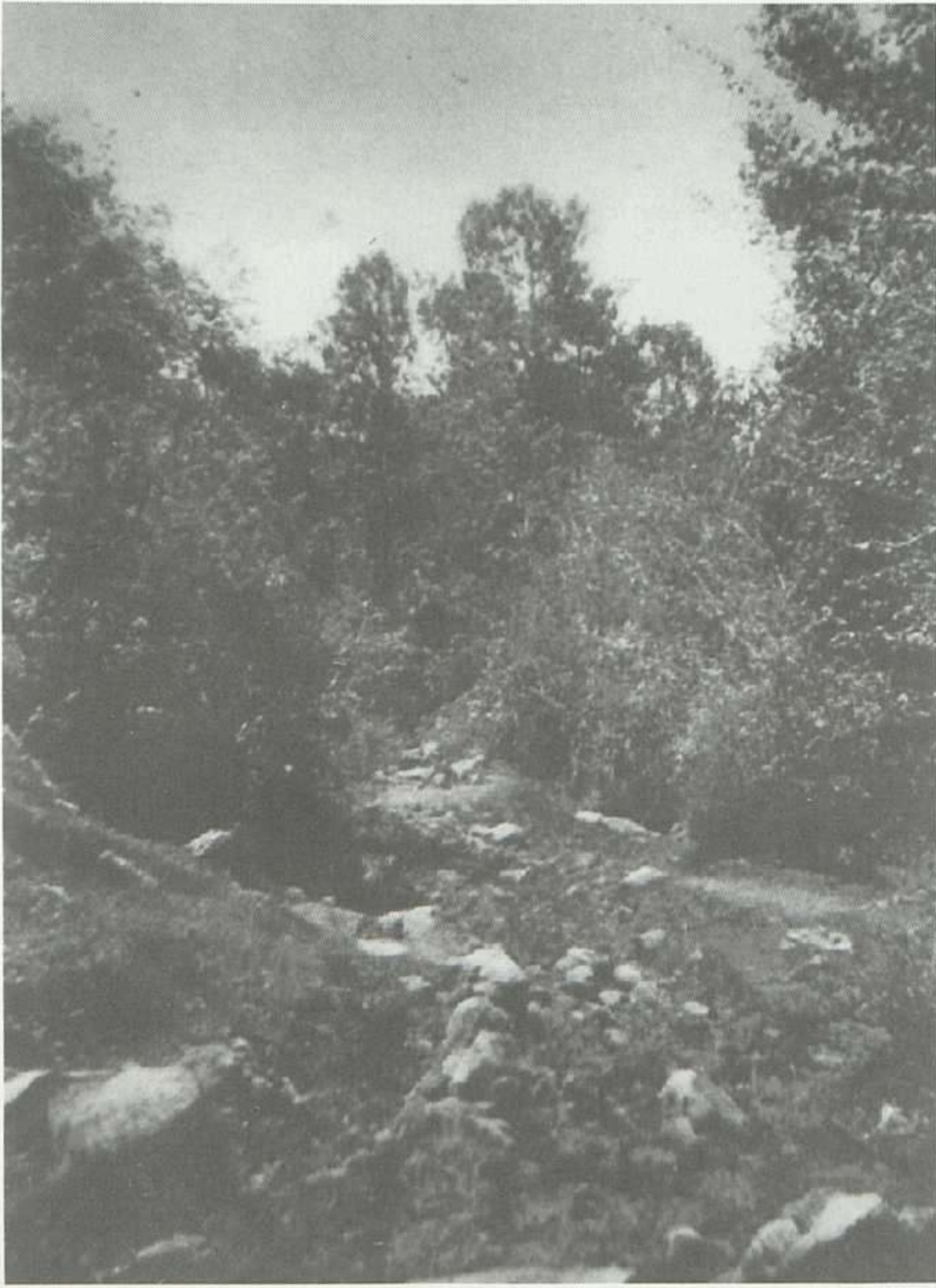












ICONOS

Carmen González-Marín

«*Ogni dipintore dipinge se medesimo.*»

Lorenzo de Medici

«*E si dice che ogni dipintore dipinge se medesimo, né dipinge già inquanto uomo perché fa delle imagini di leoni, cavalli, uomini e donne che non sono sé ma dipinge sé inquanto dipintore; id est secondo il suo concepto.*»

Savoranola

Representación y mundo

Cada vez que un espectador se sitúa ante una pintura y habla de ella, se hace patente el alcance de un problema que permanece abierto desde los inicios del pensamiento estético. Este ensayo trata precisamente de responder a la pregunta de qué está realmente diciendo un espectador que, ante la Venus de Urbino, afirma que *es una mujer*. Porque lo evidente es que no está diciendo que es una mujer real, ni está diciendo meramente* que es una pintura, ni mintiendo, ni profiriendo un enunciado de ficción.

* Que no está meramente diciendo que es una pintura es obvio, puesto que los predicados aplicables al caso de la Venus de Urbino no lo son necesariamente a cualquier otra pintura, ni siquiera a cualquier otra pintura-de-mujer.

La representación se ha venido considerando como una duplicación o una referencia a un mundo exterior a ella. Hay sin duda argumentos que avalan esta creencia, pero también se pueden encontrar buenos contraejemplos. Si el retrato como caso paradigmático de representación parece irrefutable, las pinturas de Klee o Kandinsky –no las pinturas abstractas, sino figurativas– hacen poco plausible cualquier interpretación en términos de mimesis.

Lo cierto es que aunque las teorías miméticas han dado lugar a las ideas más extendidas y en general a las teorías vulgares de la representación, en la idea de mimesis clásica, hay que hacer notar, no existe una correlación entre la representación o el mimema y un objeto dado. De lo que se trata, según los teóricos griegos, es precisamente de dar idea de una identidad categorial entre el mimema –que traduce lo que denominamos representación como sustantivo– y los miembros de una clase dada¹. Evidentemente una teoría mimética, o una teoría ilusionista, hacen hincapié en la **percepción de una suplantación**. Así se hacen responsables estas teorías de un prejuicio largamente extendido, el del engaño. La representación es engaño cuando se interpreta como suplantación de un objeto del mundo. Platón es el primer responsable del temor que hace del arte un objeto subsidiario, no integrable de manera natural en una ontología válida.

Apurando más las cosas, habría que considerarlo responsable de la conversión del arte en signo o en símbolo a lo Goodman². Las teorías semióticas, en definitiva, no tratan sino de evitar la posibilidad de una confusión entre la representación y el mundo, al incidir específicamente en la diferenciación categorial entre ambos.

Sin embargo, si las teorías semióticas parecen la respuesta a las mimético-ilusionistas, no se da un cambio radical en la comprensión global del fenómeno. Las teorías mimético-ilusionistas hacen sobre todo hincapié en la identificación de rasgos visibles semejantes en la representación y los objetos del mundo, las teorías semióticas lo hacen en la identificación de un tipo peculiar de signo, el icono, que posee propiedades de su denotatum. El concepto de icono viene simplemente a hacer más verosímil una interpretación de la representación no equivalente a suplantación.

¹ Sörbom, G.: *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary* (Upsala, Bonniers Svenska Bokförlaget, 1966).

² Goodman, N.: *Languages of Art* (Hackett Publ. Co. Inc., 1968).

Carmen González-Marín, Doctora en Filosofía por la U. Autónoma de Barcelona, visitante en Harvard, Princeton y Suiza. Trabaja sobre estética.

Aunque ciertamente entre la mimesis y el *trompe-l'oeil* hay un largo camino siempre se ha tratado de señalar una dependencia de la representación con respecto del mundo, desde el punto de vista perceptual, y en esa misma dependencia se insiste en realidad con el concepto semiótico del icono.

La representación como denotación

La aportación de Nelson Goodman, cifrada en su teoría de la representación como un tipo de **denotación**³, es, en este sentido, valiosa, porque su teoría semiótica rompe el nexo entre la representación y el mundo, como uno de categoría necesaria o natural. Sin embargo, sigue exigiendo una relación entre el símbolo-representación y algo a lo que se aplica.

Las críticas de Goodman a las tesis del parecido y de la copia —es decir, las teorías mimético-ilusionistas— son sin duda pertinentes. Se resumen en dos: 1) El parecido no es condición necesaria ni suficiente para que algo constituya una representación de algo. 2) Pretender que la representación es copia es insostenible, sencillamente porque no existe algo dado que razonablemente se pueda afirmar haber copiado. La teoría semiótica de Goodman viene así a corregir las tesis de la reproducción o suplantación. Para evitar el peligro de la duplicación de objetos del mundo de manera vicaria —algo implícito en el concepto de mimesis o ilusión— la representación se convierte en una etiqueta-predicado.

En la filosofía de Goodman, en la que no hay lugar para un mundo pre-confeccionado, evidentemente todo acto de predicación es un acto de construcción de un mundo o de una versión del mundo.

La teoría de la representación como denotación es, a grandes rasgos plausible, en tanto en cuanto la representación no es, o no es al menos en la mayoría de los casos, una mera reproducción de algo preexistente.

Sin embargo, examinada minuciosamente presenta problemas que acaban por descalificarla como una teoría definitiva. En términos generales, los problemas son los mismos que hacen de la filosofía de Goodman una atractiva pero difícilmente sostenible (al menos dentro de nuestros prejuicios conceptuales) manera de enfrentarse al problema clásico del conocimiento.

La imposibilidad de elaborar una teoría de la verdad y, en definitiva, de la corrección en términos de Goodman, deriva finalmente en la imposibilidad de elaborar un criterio de lo que constituye o no una representación. Al considerar la representación como denotación la teoría se ve infectada de problemas ajenos cuyas posibles soluciones acaban por poner en tela de juicio su postulado principal. Sólo hay que considerar el caso de representaciones de no existentes, tal como lo analiza Goodman. Una pintura de centauro, por ejemplo,

³ *Ibid.* Véase también *Ways of Worldmaking* (Hackett Publ. Co. Inc., 1978).

es una «representación-de-centauro», entendida como expresión indisoluble, que no denota nada. Digamos que el caso ordinario que se ajusta a la teoría es aquel en que una representación, por ejemplo una pintura de hombre, es una «pintura-de-hombre» y denota (=representa) un hombre. Pero los casos de representación de no existentes ponen de manifiesto una debilidad fundamental de la teoría, a saber, que ni la denotación es siempre representación ni la representación es siempre denotación.

En otras palabras, la denotación no constituye condición suficiente ni necesaria para que se dé una representación. Un problema parece ser el mantener una ontología que admite la construcción de ciertos mundos y excluye la de otros. Por otra parte, Goodman se manifiesta ambiguo a la hora de interpretar la representación como un fenómeno perceptual primariamente. En *Languages of Art*⁴, utiliza Goodman algunos ejemplos que ponen de manifiesto un aspecto de su teoría difícil de aceptar, aunque es evidentemente una exigencia impuesta por la teoría misma. Hay un sentido de «representación» que es independiente de cualquier proceso perceptual. Cuando Goodman afirma que representar al duque de Wellington es representar a Wellington y a un soldado, incluso si la representación de Wellington en cuestión no es una «representación-de-soldado», justifica ciertamente el valor denotativo o simbólico-referencial de una pintura, pero hace al mismo tiempo imposible entender el valor estético de la pintura, y con ello su apreciación.

En último extremo, Goodman prefiere dar un giro lingüístico y convenir que, aunque en ciertos casos una representación-de-*f* no pueda propiamente aplicarse a nada como un predicado, en cualquier caso «representación-de-*f*» como expresión indisoluble seguirá siendo un predicado que en este caso particular no se aplica a nada.

Análisis de la percepción de representaciones

El punto de partida de nuestro propio análisis ha sido precisamente la consideración de la representación plástica como un fenómeno primariamente perceptual. La representación no es sino la plasmación en un plano de un objeto perceptual. «Representación» ciertamente alude tanto a la acción como al objeto o mimema.

En nuestro análisis, asumimos que el espectador de una representación, una pintura de Tiziano, por ejemplo, no experimenta un proceso perceptual extraño al ordinario. En este sentido, sí asumimos una tesis ilusionista, por ejemplo, la de Gombrich⁵. Frente a teorías formalistas que imponen una manera peculiar y artificiosa de percibir, mantenemos pues la indistinguible de la experiencia perceptual de un objeto-representación gráfica (entendido como

⁴ Vid. *Languages of Art*, pp. 30 y 40.

⁵ Gombrich, E. H.: *Art and Illusion* (Princeton University Press, 1956).

conjunto de líneas, manchas de color, etc.) y la de un objeto cualquiera del mundo, un árbol por ejemplo.

Un posible análisis parte del informe del espectador. Este informe constituye una verbalización de la experiencia perceptual.

El informe de la experiencia visual ordinaria, es decir, aquella cuyo objeto es por ejemplo un árbol del jardín, se formula, siguiendo a Searle⁶, en los términos que siguen:

«X (el sujeto) ve que hay un árbol enfrente de X y el hecho de que haya un árbol enfrente de X causa la experiencia visual de X.»

Se pone así de manifiesto el carácter autorreferencial de este informe, es decir, el hecho de que las condiciones de satisfacción de la experiencia visual entran a formar parte del mismo.

Cuando de lo que se trata es de la experiencia perceptual de una representación de árbol el informe del espectador, paralelamente, debería formularse así:

«X (el sujeto) ve que hay una representación de árbol enfrente de X y el hecho de que haya una representación de árbol enfrente de X causa la experiencia visual de X.»

Pero sin duda esta fórmula no es plenamente satisfactoria, porque en definitiva no determina claramente las condiciones de satisfacción, no expresa sin ambigüedades cómo se produce el paso de la experiencia perceptual de un objeto-representación como tal a la de un árbol.

El informe del espectador de una experiencia ordinaria es *intensional*. En la fórmula «X ve que tal y tal es el caso» sí se da cuenta, en el caso de una experiencia ordinaria, del contenido intencional de la experiencia visual. Una fórmula extensional, «X ve \emptyset », por el contrario, sólo da cuenta del objeto intencional de la experiencia visual en cuestión. El primer tipo de fórmulas hace explícitas las condiciones de satisfacción de la experiencia, el segundo no. La primera fórmula compromete a especificar lo que el objeto de la experiencia visual *parece* al espectador, no así la segunda.

Sin embargo, el informe del espectador de una experiencia cuyo objeto es una representación parece, en una interpretación ordinaria, contener una expresión *extensional*. La fórmula extensional «eso es un árbol», proferida ante una pintura, tiene el aspecto de un enunciado predicativo ordinario. Si así se considera, es un enunciado falso. De ahí que se haya pasado de teorías ilusionistas a teorías como la de Goodman, que precisa de la introducción de la expresión indisoluble «representación-de-*f*» para corregir la insostenibilidad del enunciado falso.

⁶ Searle, J.: *Intentionality. An Essay on the Philosophy of Mind* (Cambridge Univ. Press, 1983).

Pero el enunciado en cuestión permite una interpretación alternativa. Un análisis del tipo de enunciado con que nos enfrentamos ilumina aquellos aspectos ambiguos del informe del espectador, que obedecen a la aparente duplicidad en el objeto mismo de la experiencia visual, y que se manifiestan en el hecho de que, como expresión extensional, «eso es un árbol» debería exclusivamente referirse al **objeto material** de la experiencia visual, mientras que en realidad se refiere a algo que sólo podemos identificar como el **objeto intencional** de la experiencia en cuestión⁷. Porque el espectador no está meramente diciendo que ve que hay una representación frente a él, sino **que ve un árbol efectivamente**.

El informe del espectador

¿Qué está diciendo realmente el espectador cuando afirma «eso es un árbol» al señalar un árbol en un cuadro?

Evidentemente, no está diciendo nada que lo comprometa con una serie de consecuencias derivadas del hecho de que se trata realmente de un árbol. Pero tampoco está simplemente diciendo «eso es una representación de árbol», porque nada nos indica esto de su experiencia perceptual real. El espectador está sencillamente nombrando un objeto. El espectador que afirma «eso es un árbol» realiza en realidad un acto de bautismo como lo es «Tú eres Pedro».

Ver una pintura no es como ver un signo del alfabeto, o una señal de tráfico. La razón es evidente: al contemplar una pintura del espectador *siente* algo adicional que acompaña al acto de percepción, llamémosle placer estético⁸. Cuando el espectador ve una pintura siente si le gusta o no, si es bella o no, y ello es un componente esencial de la experiencia perceptiva en este caso.

Si un enunciado como «eso es un árbol», proferido ante una pintura, no puede interpretarse como un enunciado predicativo, la segunda expresión «un árbol» debe ser una expresión referencial que denote un particular y no una clase en la que se incluya el sujeto del enunciado. En otras palabras, debe ser no un predicado sino un **nombre**.

La estructura superficial de los enunciados que examinamos, sin embargo, hace poco plausible la interpretación que proponemos. Para que sean aceptados como bautismos, estos enunciados deberían contener dos expresiones genuinamente referenciales. Si aceptamos el criterio de Wiggins, una expresión es genuinamente referencial sólo si se satisfacen dos condiciones. Se resumen éstas, en primer lugar, en la capacidad del hablante de responder a la pregunta «¿qué particular identifica con la expresión “e”?», sin acudir al hecho de la ver-

⁷ Anscombe, G. E. M.: «The Intentionality of Sensation. A Grammatical Feature», *Analytical Philosophy*, ed. R. J. Butler (Oxford, 1965), pp. 158-180.

⁸ Santayana, G.: *The Sense of Beauty* (Dover Pub. Inc., 1955).

dad de su enunciado; y, en segundo lugar, la capacidad de localizar el objeto que desea identificar⁹.

Si cada vez que el espectador de «La tempestad» de Giorgione afirma que «eso es un soldado» o «una mujer» hace algo más que dar cuenta del carácter de representación de un objeto dado, y así lo parece, hay que admitir que con «un soldado» o «una mujer» individualiza un particular: *exactamente aquel construido con una serie de líneas y manchas de color dadas*.

La principal dificultad sigue siendo justificar que el hablante no está afirmando algo de un símbolo, como la palabra «Árbol» que se aplica a un conjunto dado de particulares, sino efectivamente *nombrando* a uno de esos particulares.

Sólo si consideramos que el espectador no puede estar refiriéndose a nada externo a la propia representación, y que el mismo tiempo no profiere tautologías («esa-representación-de-árbol es una representación de árbol») es aceptable nuestra propuesta. Es evidente que el espectador no se refiere a nada externo a la representación misma, puesto que sus expectativas –salvo acaso en el extremo del *trompe-l'oeil*– no son las mismas que si «esto es un soldado» o «esto es un árbol» fuesen enunciados predicativos ordinarios. Que el hablante no profiere tautologías se hace también patente si tomamos en consideración que los predicados que se aplican a ese soldado o ese árbol, que se identifican en la representación no son los mismos que se aplican a una representación-de-árbol entendida necesariamente como un símbolo; es más en ocasiones esos predicados pueden ser incompatibles en todos esos casos en que la representación no podría servir como símbolo de los árboles, si por ello entendemos aquello que ha sido aceptado por convención. Nuestra tesis puede apoyarse precisamente en el hecho de que para llevar a cabo un cambio de estilo es necesario una aceptación activa por parte del agente y del espectador, que no es equivalente en ningún caso a la aceptación de un símbolo convencional. En otras palabras, puesto que es un símbolo aquello que se usa como tal, sólo es aceptable el status de símbolo de la obra de arte cuando la representación es obra el abuso. Si aceptamos la contemplación estética como un hecho, no podemos aceptar que el espectador diga meramente que «esa representación-de-*f*' es una representación de *f*'».

«Representación» y opacidad

El aparente escollo que hace inaceptable la interpretación de enunciados como «eso es un soldado» o «eso es un árbol», como bautismos referenciales, puede salvarse si los contemplamos como parte de un enunciado más complejo en el que «Representación» actúa como un modificador. De alguna manera, «representación», al igual que en otro ámbito «metáfora», se ha considerado

⁹ Wiggins, D.: «Identity Statements», *Analytical Philosophy*, ed. R. J. Butler (Oxford, 1965).

tradicionalmente como una expresión que modifica el significado del enunciado en que implícita o explícitamente aparece. Pero se ha venido aceptando implícitamente que se trataba de modificar al verbo «es» de los enunciados «Eso es un soldado» o «Eso es una mujer», proferidos ante una pintura y también «Julietta es el sol» o «Ricardo es un león». La gráfica, así es, *representacionalmente* un soldado, o es *representacionalmente* una mujer —o lo que es lo mismo *el espectador ve representacionalmente, de la misma manera que el hablante y el oyente hablan e interpretan metafóricamente*.

Esta interpretación del modificador conlleva la creencia en una situación cognitiva peculiar en el caso de la metáfora y un tipo de percepción especializada en el de la representación, que en ningún caso se rigen por las mismas reglas que la interpretación y la percepción ordinarias. Dilucidar esas reglas suele ser el trabajo al que se entregan las teorías de la metáfora y la representación. En ambos casos se esconde un prejuicio, al que aludíamos al principio, acerca de una vicariedad ontológica. Las metáforas, se supone, se fundamentan en la aplicación **impropia** de un término; las representaciones **no son lo que parecen**.

Este prejuicio, sin embargo, no se sostiene. Si algo se dice con «Julietta es el sol» es justamente *que Julietta es el sol*, y al mismo tiempo no es un astro situado a 149,5 millones de kilómetros de la tierra, etc.; de la misma forma, cuando decimos que «eso es un árbol» eso *es efectivamente un árbol*, aunque no pueda crecer ni pierda las hojas en otoño. Tanto **metáfora** como **representación** modifican a las dos expresiones del enunciado «a es (un) b» o «p es un f», respectivamente. Lo que los modificadores hacen patente primariamente es el carácter referencialmente opaco de las expresiones en cuestión.

Dado que los enunciados de los que tratamos se profieren en el interior del informe de un estado intencional determinado, se inscriben en un contexto opaco. La opacidad en este caso es la señal de que un objeto queda individualizado de manera precisa, porque es el objeto de un acto intencional.

Proferidos ante una pintura, los enunciados «eso es un árbol» o «eso es un soldado» se inscribe efectivamente en el contexto del informe de un estado intencional. Si hablamos de la necesidad de interpretar «representación» como un modificador en nuestra traducción lingüística de una experiencia perceptual, es precisamente para tratar de dar cuenta del hecho de la retraducción de una experiencia visual de una representación-de- \emptyset a la de una experiencia perceptual de un árbol. La interpretación de un modificador alude al hecho de que algo que lingüísticamente se presenta como un enunciado predicativo se trata en realidad de un bautismo, algo que se presenta como un nombre común es en realidad un nombre propio. En último extremo lo que estamos afirmando es que los enunciados que dan cuenta de la experiencia perceptual de una representación tienen un carácter **rígido**¹⁰: 1.º que no hay una descripción que justifique la aplicación de la expresión «(un) \emptyset » en el enunciado «p es (un)

¹⁰ Kripke, S.: *Naming and Necessity* (Harvard University Press, 1972).

Ø» («eso es un árbol», por ejemplo ante una pintura de Ucello) pero aceptamos el enunciado, y 2.º que dentro del contexto opaco en que se inscribe el enunciado «(un) Ø» se puede traducir como «el Ø en la representación p», es decir, se puede interpretar como una expresión genuinamente referencial.

Declaraciones

La razón última por la que podemos sostener nuestra afirmación acerca del tipo de enunciados del que forman parte tanto metáforas como informes de experiencias perceptuales de representaciones, es que, en ambos casos, hay implícita una **declaración**¹¹.

Un acto de habla declarativo no precisa para producirse sino de la habilitación institucional del hablante. No exista una correlación entre un estado de cosas del mundo previo y el enunciado proferido, como debe ocurrir en los actos de habla representativo. Una declaración instauro un estado de cosas nuevo, en virtud del poder de quien la produce.

Evidentemente, en los casos a que hacemos referencia no existe ningún marco institucional específico que haga válido el acto declarativo. La propia competencia lingüística es suficiente siempre y cuando otros hablantes corroboren o acepten la validez del enunciado proferido.

La única base que podemos suponer para garantizar la aceptabilidad de metáforas y de informes de representaciones es el conjunto de experiencias tanto primarias del mundo físico como culturales, valores, presuposiciones, etc., compartidas por una comunidad. La percepción, y en ella se basa la capacidad técnica de representar, igual que la metáfora se fundamentan sobre una base experiencial de este tipo.

Icono y expresión

Planteados el problema de la representación en estos términos, podemos re-examinar el concepto de **icono** a una nueva luz. La razón por la que es pertinente mantener el concepto de icono es que nos permite, utilizando una terminología tradicional no incurrir en ambigüedades. De lo contrario, nos veríamos obligados a aclarar sistemáticamente en cada uso a qué nos referimos con «representación». El icono es una representación como objeto, es la traducción del mimema griego. Pero no hay razón para considerarlo necesariamente un signo o símbolo.

Si los iconos han debido ser descritos como un tipo muy peculiar de signo —uno que carece precisamente de las propiedades esenciales en un signo, a sa-

¹¹ Searle, J.: «A Taxonomy of Illocutionary Acts», en *Expression and Meaning* (Cambridge Univ. Press, 1979), pp. 1-29.

ber su carácter arbitrario o convencional—, es decir, si se ha definido como aquel signo que posee propiedades de su denotatum, un signo natural o motivado, etc., es *porque no es un signo necesariamente*. En la descripción del icono no se hace referencia al hecho que debería haber sido considerado en primer lugar, a saber, que un signo no tiene valor ni contenido en sí mismo, es un mero intermediario entre el mundo y una mente, un instrumento de la intencionalidad. Un signo sólo posee entidad cuando se usa para referirse a algo o para significar algo.

Las representaciones, los iconos, no son, sin embargo, necesariamente objetos intermediarios. Poseen o pueden poseer significación, porque, como producto humano, se integran en el ámbito de la intencionalidad, y así poseen carga semántica. Pero su *estatus* no es el de instrumento para referirse al mundo meramente, aunque puedan ser utilizados para referirse o denotar —como incidentalmente cualquier otra cosa, puesto que todo objeto es virtualmente un signo si así se utiliza.

Una teoría que trate de integrar el concepto de icono no puede ser sino una teoría **expresiva**. El sentido en que hablamos de teoría expresiva no es el de una teoría idealista. «Expresiva» refiere sencillamente a la ligadura inherente entre el icono y un estado intencional de un sujeto¹².

«Expresiva» se opone así a «semiótica», justamente en el sentido de que la teoría expresiva no incurre en la necesidad de considerar el icono como instrumento para denotar primaria o exclusivamente.

«Expresión» alude a la marca de un estado intencional en el icono, y así también a aquellos rasgos que posibilitan su identificación. «Expresión» alude, en definitiva, a aquello que hace justificable la adjudicación de un nombre a una gráfica bidimensional dada, aquello que hace válido el acto de bautismo.

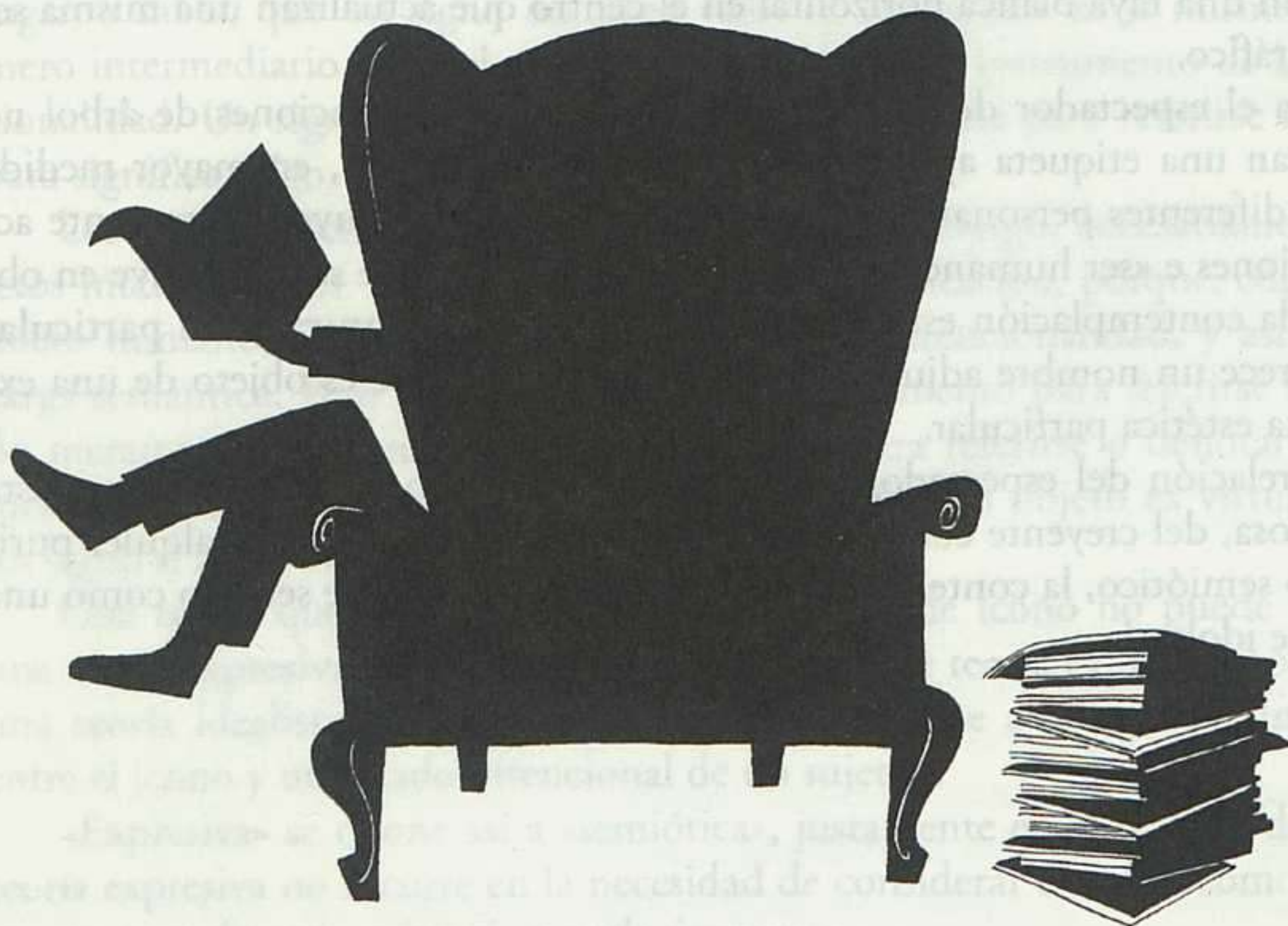
Icono y estética

La razón última por la que debemos aceptar la interpretación del icono como un particular es de índole estética. Pensemos en diferentes representaciones de árbol, por ejemplo. Entre los árboles de Ucello y los de un impresionista no existe una semejanza demasiado apreciable y, no obstante, como espectadores, no sólo somos capaces de identificar árboles en cada uno de los casos, sino, lo que es más importante, somos capaces de disfrutar estéticamente de ellos.

Por supuesto, nuestro placer estético no deriva del reconocimiento de que en todos esos casos se trata de árboles o representaciones de árboles. Nuestro placer estético deriva de la experiencia de cada uno de ellos como un particular.

¹² Taylor, Ch.: «Language and Human Nature», en *Human Agency and Language, Philosophical Papers, vol. I* (Cambridge Univ. Press, 1985).

La cultura pasa por aquí



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



Asociación de Revistas
Culturales de España

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

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

LITERATURA Y FILOSOFÍA: DELEUZE O LA CAZA DEL SNARK*

Juan Carlos Rodríguez

Había un hombre que era famoso por el número de cosas / que había olvidado al subir al barco.

(L. Carroll: *La caza del Snark*)

Sin duda alguna el suicidio de Deleuze no es algo que *pueda* sorprendernos subjetivamente, sino algo que *debe* cazarlos. Como señaló Toni Negri, pese a su vitalismo Deleuze siempre tuvo un aire trágico, al que quizá Foucault llamaba inocente (en el sentido fuerte, nietzscheano, del término). Pero sin duda la inocencia era la nuestra. ¿Cómo negarlo? Estábamos en el desierto, pretendiendo ignorar que el desierto es ya el límite total, el horizonte desde el que no se salta, lo sinsalida: por eso quizá Deleuze utilizó tanto la topografía de la escritura (la geografía de Julio Verne), el caminar nómada, los oasis. Pero sólo como límite sin límite: en el desierto únicamente hay fósiles, dunas inciertas, territorios perdidos y que el viento barre. Así, de barrer el viento en el desierto de la filosofía, el espejismo de su (la) escritura: ¿Desde cuándo estaba muerta? ¿Des-

* El pasado sábado 4 de noviembre el filósofo francés Gilles Deleuze, aquejado de una irreversible enfermedad respiratoria, se suicidó en París arrojándose desde el balcón de su casa. La significación de Deleuze como último filósofo y sus reflexiones sobre la relación entre filosofía y literatura es lo que tratamos de plantear en este artículo

de cuándo éramos sus avestruces? Pues si en el proyecto deleuziano el problema clave era precisamente la *caza*, se trataba siempre de la caza de la vida, de lo imposible, del Snark. La literatura y la filosofía como un envés mutuo. Pues el Snark es todo y nada: es un poema «absurdo» de Lewis Carroll, a quien Deleuze dedicó un magnífico libro, la *Lógica del Sentido*, precisamente porque a Carroll se le supone la autoría máxima del sin-sentido (algo mucho más profundo que la retórica del «non sense»). Con una clave también decisiva: *la repetición*. No como identidad monótona, sino como creación diferenciada. De ahí la doble fórmula (por ejemplo, en *Proust y los signos*¹) resumida en creación = sorpresa; diferencia = posición o dispositivo del texto. Elijo una cita de la página 366 de la edición española (Barral, 1971)² de la *Lógica del sentido*, que puede servir también para *Diferencia y repetición*³, otro libro básico: «*la verdadera repetición se dirige a alguna cosa singular... la verdadera repetición autentifica lo diferente*». Ya lo insinuaba en sus primeros trabajos sobre el Empirismo y Hume⁴. Eso ya era un límite, un desafío, para un fenomenólogo directamente salido de Merleau-Ponty: Hume, o la percepción sensorial interiorizada hasta el extremo. ¿Cómo realizar la fusión/fisión imposible entre percepción y expresión en el límite de la subjetividad? Sólo una salida: la práctica, la ética descriptiva; no una cuestión de esencias hermenéuticas, sino algo mucho más sensorial, la voluntad de hacer ver/vivir el *acontecimiento*. De ahí su *Nietzsche y la filosofía*⁵ y sus dos versiones de Spinoza⁶ (la expresiva y la práctica). Sólo que ya nadie podía hablar de la empiricidad del sujeto sin hablar de la disolución del sujeto, incluida su práctica. Y si hasta la práctica (el deseo) se diluía, ¿dónde su *posición* en la escritura? Por supuesto que si la fragmentación freudiano/lacanianiana del sujeto se había impuesto precisamente a través de la constitución originaria del deseo flotante a raíz del «complejo» de Edipo, había que escribir un *Antiedipo*⁷. Caza sospechosa otra vez: frente al desafío del sicoanálisis, una nueva escritura

¹ *Proust y los signos*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1972. Primera edición francesa de 1964 y segunda aumentada de 1970.

² Primera edición francesa de 1969.

³ *Diferencia y repetición*, Madrid, Júcar, 1988 (primera edición francesa de 1969).

⁴ *Empirismo y subjetividad*, Barcelona, Ed. Granica, 1978 (primera edición francesa de 1953).

⁵ *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1971 (primera edición francesa de 1972).

⁶ *Spinoza y el problema de la expresión*, Barcelona, Ed. Muchnik, 1975 (primera edición francesa de 1968); y *Spinoza: filosofía práctica*, Barcelona, Ed. Tusquets, 1984 (primera edición francesa de 1970).

⁷ *El Anti-Edipo*, Barcelona, Ed. Barral, 1973 (primera edición francesa, 1972).

Juan Carlos Rodríguez es catedrático de Literatura en la Universidad de Granada. Entre sus publicaciones cabe mencionar: *Teoría e historia de la producción ideológica* (2.^a edic., 1980), *La norma literaria* (2.^a edic., 1994), *La poesía, la música y el silencio. De Mallarmé a Wittgenstein* (1994).

filosófica. El inconsciente no es un teatro de representaciones familiares («la sucia cosita»), sino una fábrica productiva de máquinas deseantes, la liberación del deseo (frente a la opresión del significante) y su relación extraña con los intereses sociales preconscientes (el *esquizoanálisis*). Y más tarde «otro» desierto de dunas brumosas y fragmentos: *Mil mesetas*⁸ o una «otra» relación de texto/cuerpo como intersticio entre esquizofrenia y capitalismo. Félix Guattari, el joven sicoanalista perdido, había sido decisivo en este escribir a dos manos, en este invisible espejismo del discurso. Incluso para escribir otro espejismo: el imposible libro *Qué es la filosofía*⁹. Deleuze, solo, ensaya de nuevo la cosmovisión total: *Leibniz y el Barroco*¹⁰, una nueva versión de la multiplicidad repetitiva, pero también un intento de mostrar cómo se puede recrear el «espíritu de una época» desde un punto de vista distinto al idealismo historicista de la fenomenología anterior. Pero lo mismo que apasiona, decepciona. Hay demasiada época y demasiado espíritu (aunque sea replegado/desplegable: la teoría del *pliegue*, heideggeriana en el fondo: el pliegue entre el ente y el ser)¹¹. Al igual que su espléndido análisis de *Sacher-Masoch*¹²: el masoquista no sería la inversión del sádico, sino acaso su tachadura. Pero eso en el fondo es lo de menos. Lo importante, decíamos, era la caza del Snark: la posición del texto, el nuevo viaje de la escritura en la actual edad de Julio Verne, de la dispersión exasperada del positivismo cientifista y del capitalismo total de fin de siglo. Si la lógica formal/analítica se había deshecho (Carnap, Quine), ¿cómo no iba a triturarse el escrito de la fenomenología, el de la vieja leyenda neokantiana de la a-percepción? Incluso en su último destello: el genio del ser-muerte heideggeriano, doblegado ante el poder planetario de la técnica... ¿Soluciones? Múltiples salidas y líneas de fuga, pero sólo una posible salida para Deleuze en el discurso y en la interpretación: la escritura como inmanencia, como proceso, como flujo de vida. O quizá el *rizoma*: la escritura como la dispersión de las raíces de un tallo oculto, o una madriguera (*Kafka*¹³), o incluso la extensión sin confluencia de las vías muertas de tren en una estación abandonada¹⁴. Y espe-

⁸ *Mil mesetas*, Valencia, Ed. Pre-textos, 1988 (primera edición francesa, 1980).

⁹ *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1993 (primera edición francesa, 1991).

¹⁰ *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, ed. Paidós, 1989 (primera edición francesa, 1988).

¹¹ Como es heideggeriana la teoría del *acontecimiento*: la fusión entre esencia y existencia. Sólo que el acontecimiento en Deleuze tiene también una lámina bergsoniana —los conceptos móviles o vitales, las máquinas deseantes— y una influencia indudable de la «prosa del mundo» de Merleau-Ponty: *id est*, el espacio como margen de apertura donde puede surgir lo intempestivo. Lo que incluye también una herencia de Nietzsche, como veremos enseguida.

¹² *Presentación de Sacher-Masoch*, Madrid, Ed. Taurus, 1973 (primera edición francesa, 1967).

¹³ El libro de Deleuze y Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, comienza precisamente así: «¿Cómo entrar en la obra de Kafka? Es un rizoma, una madriguera». Cfr. México, Ed. Era, 1978 (primera edición francesa, 1975).

¹⁴ No hay contradicción, para Deleuze —como para Foucault— entre superficie y profundidad. Dice Deleuze al respecto: «la superficie no se contrapone a la profundidad (que retorna a la superficie), sino a la interpretación... No interpretar jamás, experimentar». Cfr. G. Deleuze, *Conversaciones*, Valencia, Ed. Pre-textos, 1995, p. 141.

cialmente el cine, el único lugar donde la fusión ojo/espacio puede realizarse (presencia y caza del espacio en el tiempo), en Godard sobre todo, mucho más que en la imagen del cuadro (Bacon) o en el ritornello¹⁵ de la música. Se hablará mucho del suicidio de Deleuze –tan similar al de Poulantzas–, como del suicidio/crimen de Althusser o como del sida que mató a Foucault. Pero eso durará poco y se olvidará pronto. Deleuze fue el último filósofo, no por su muerte, sino por haberse dado cuenta hace ya mucho tiempo de que la Filosofía estaba muerta. Quiero decir: en tanto que aliada del poder¹⁶. La filosofía sólo podría ser sin poder, como resistencia, como creación continua de conceptos vitales¹⁷. De ahí quizá, en Deleuze, su confuso desvío de la historia y su insistencia en el devenir, en la irrupción acontecimental¹⁸. Lo intempestivo: ¿cómo cazarlo? Su caza por ello, decimos, no podía ser más que la caza del Snark: una escritura «à bout de souffle» (¿Deleuze = Godard?), al borde del límite, del fondo del vaso. Pero también el otro Deleuze: el hombre que no había olvidado ninguna cosa al saltar del barco.

¹⁵ El concepto de «ritornello» en Deleuze es básico, pese a la dificultad que él le reconoce, porque indica el retorno continuo de los temas. Por eso su obra no debe leerse linealmente, a través de las fechas, sino a través de sus claves temáticas y sus variantes. Es lo que hemos intentado hacer aquí.

¹⁶ Por supuesto que Deleuze sí que fue un poco ingenuo en este sentido. El discurso de la filosofía más bien hegemoniza o sutura las contradicciones del inconsciente ideológico del poder. No sería así tanto un aliado como una inscripción en la propia estructura de lo dominante. Esto es quizá lo que falla en su libro *¿Qué es la filosofía?* Como en cierto modo era ingenua su visión del escritor no como enfermo sino como médico de la sociedad. Una visión a partir de la cual pretendía escribir un libro *exclusivo* sobre la literatura, al que sólo pudo aproximarse en parte en *Clinica y crítica* (1993). De cualquier forma la relación entre filosofía y literatura Deleuze siempre la pensó a través de «su» Spinoza. Digamos: sentir, pensar, vivir. Digamos: afectos, conceptos y perceptos. Los afectos sobrevivirían a la experiencia del escritor; los perceptos en cambio harían transformarse a la escritura, se inscribirían en ella. Los angloamericanos escribirían desde el cúmulo de las afecciones, mientras que desde los preceptos habría que leer a Kafka o a la pintura de Klee. Es una opinión.

¹⁷ Estos conceptos vitales, que tanta crítica han suscitado, son quizá lo que Deleuze entiende como el envés literario de la filosofía, como los personajes de una novela. Porque lo que le aterrizzaba era el *campo literario* que se nos estaba creando a través de las actuales «sociedades de control», como él también las llamaba. Frente a ese campo literario de la *homogeneidad*, proponía las líneas de fuga de la *heterogeneidad*, siguiendo los ejemplos del «afuera» de Foucault o del «espacio literario» de Blanchot (cfr. especialmente las páginas 53, 46 y 270 de su libro *Conversaciones*, ya citado).

¹⁸ Esta *homogeneización* del espacio de la escritura se alinea para Deleuze con la homogeneización del *mercado-mundo*, del que los *Estados* o las *Bolsas* nacionales no serían sino sucursales (cfr. en la misma problemática, su concepto de *máquinas de guerra* o del artaudiano *cuerpo sin órganos*). El *acontecimiento* sería quizá la brecha posible de la *heterogeneidad...*, pero no siempre, ni siempre en el mismo sentido.

BRETON EN LA CONSULTA DE FREUD. LA DESILUSIÓN DE UN ENCUENTRO

Astrit Schmidt-Burkhardt

a Michaela y Gerhard

Con gesto de pocos amigos apartó André Breton al joven vendedor de prensa de la Westbahnhof. El viaje desde Imst en el Tirol a Viena, de dieciséis horas, fue más cansado de lo esperado, si bien las conversaciones con Paul Eluard lo hicieron más corto. Sobre todo la animada discusión sobre el llamado «torneo de cantores de Tirol» había hecho que el tiempo transcurriese con rapidez. Breton y Eluard no podían hacer otra cosa que extensas especulaciones acerca de este certamen literario entre los dadístas de París y Colonia, pues los dos se habían perdido por poco el acontecimiento y sólo lo conocían de oídas. También las fascinantes vistas desde la ventana del tren, primero de los Alpes iluminados por el sol, más tarde del azul Danubio bañado por la luz del atardecer, y finalmente de los campos de rastrojos de la Baja Austria cubiertos por la niebla de la mañana, proporcionaban un pintoresco entretenimiento. Pero con los cambios de paisaje también iba en aumento la impaciencia de Simone, la mujer de Breton, que se sentía atraída por el magnetismo cosmopolita de la capital austríaca, como si fuera al centro neurálgico y espiritual de la antigua monarquía de los Habsburgo.

La Balsa de la Medusa, 36, 1995.

Todo esto, las apasionadas conversaciones, las variadas imágenes que deparaba la ventana del tren, y la larga noche pasada en vela en el cupé del expreso, había cansado algo al poeta francés. Además tenía agujetas. Las caminatas de los últimos días por el Tirol junto a sus amigos franco-alemanes tenían la culpa. La vida artística de París se desarrollaba en los cafés situados entorno a la Place du Panthéon o en las cercanías del Passage de l'Opera. Se reunían en el «Petit Grillon» o en el «Certà». Como mucho se callejeaba arriba y abajo por el Boulevard Saint-Germain. Allí no se podían tener agujetas como cuando se subía al Plattein. Después de tanto tiempo sentado, el dolor punzante ascendía lentamente desde los talones hasta los muslos pasando por las pantorrillas.

Tampoco le lograba distraer la portada del suplemento del periódico, con una escena de la «Divina Comedia» de Dante. Los titulares políticos estaban en alemán, idioma que Breton, salvo algunas expresiones, apenas hablaba. En ese momento su cabeza no estaba para la política cotidiana. Tenía que prepararse para algo más importante.

En el vestíbulo de la estación esperaban cinco taxis. En aquella mañana de otoño, uno de ellos llevó a Breton, su mujer y Eluard a la Ringstrasse, donde, cerca de la Ópera, habían reservado dos habitaciones en un hotel del mismo nombre. Breton se podía permitir el lujoso alojamiento. Desde su matrimonio con Simone Kahn en septiembre no tenía que preocuparse demasiado por cuestiones de dinero. Además los suegros, bien situados económicamente, no habían dejado pagar a la joven pareja el viaje de novios a Austria.

Después del desayuno, Breton y Eluard –Simone cuidaba su salud y prefirió quedarse en el hotel– fueron a la central de correos y pusieron un telegrama. Iba dirigido al profesor Sigmund Freud, Viena, distrito IX, Berggasse 19. En él Breton le comunicaba su llegada y le pedía fecha para una pronta conversación. El resto del día lo pasaron juntos, visitando el Prater, degustando el muy alabado apfelstrudel, viendo el Hofburg y escribiendo postales a París.

Freud, que en agosto ya había sido avisado por carta de la visita de Breton, tardó dos días en contestar. El domingo recibió Breton la siguiente nota por medio de un mensajero: «Muy estimado señor, como por el momento no dispongo de demasiado tiempo, le ruego que venga a mi consulta el lunes (mañana, 10 de octubre) a las tres de la tarde. Su atento y seguro servidor Freud.» Eran poco antes de las tres de la tarde, y Maria Poidinger, una de las dos criadas de la familia Freud, había terminado algo tarde la limpieza de la sala de espera. Dejó el cubo metálico con el agua sucia y la escoba en el vestíbulo, se secó las manos húmedas en el delantal blanco y se dirigió con pasos presurosos

Astrit Schmidt-Burkhardt (Franconia, 1959) es doctora en Historia del Arte. Ejerce su profesión como publicista e investigadora en Salzburgo. En sus trabajos ha abordado muy diversos temas del arte de los siglos XIX y XX. Libros publicados: *Sehende Bilder. Das Augenmotiv seit dem 19. Jahrhundert*, Berlín, Akademie, 1992; *Max Ernst. Die Phasen der Nacht*, Hofheim, Wolke, 1993.

hacia la puerta de la casa. Una mirada por la mirilla y el picaporte se movió hacia abajo. Ante ella estaba un señor elegantemente vestido con abrigo y bastón, que —procurando pronunciar correctamente— se dirigió a ella con un «Buenos días». La criada no tenía ni tiempo ni entendimiento para pensar en el peculiar acento francés de aquel extraño. Mientras se inclinaba por cortesía, cogió el abrigo y el bastón y condujo al joven señor, a quien calculaba mediados los veinte, a la sala de espera a través de un estrecho pasillo revestido de madera clara en tres cuartas partes de su altura.

Breton se había imaginado una sala de espera abarrotada, con destacadas personalidades de todos los confines del mundo esperando la deseada consulta con el famoso profesor. En lugar de esto, él era el primero y único visitante. Pasó un rato hasta que la campanilla de la casa anunció un paciente.

Como Bretón aún permaneció allí un tiempo, pudo estudiar con toda tranquilidad los diplomas, documentos y fotografías que, no sin orgullo, se habían colgado en las paredes. Una fotografía mostraba a Freud con unos cuarenta colaboradores. Este retrato de grupo, una composición triangular en cuyo centro estaba él, fue tomado en Weimar durante el III Congreso Internacional de Psicoanálisis de 1911. Entre los participantes se contaban colegas importantes como Sándor Ferenczi o C. G. Jung. Entre las mujeres estaba Lou Andreas Salomé. Pero para Breton todos estos rostros, salvo el del centro, eran desconocidos.

Su mirada se sintió especialmente atraída por cuatro estampas clasicistas, que destacaban con fuerza del oscuro papel pintado de grandes roleos. En ellas se podían ver las representaciones alegóricas de los cuatro elementos, el agua, el fuego, la tierra y el aire. Breton se sumió por completo en la contemplación de las imágenes. Las ocasionales voces que venían del fondo o el tintineante sonido de la campanilla no podían molestarle. Después de haber mirado en torno suyo en la sala de espera y echar un breve vistazo al patio interior, Breton tomó asiento en el tresillo de felpa roja. Delante de él, en la pequeña mesa de madera, estaba la gruesa primera edición de un álbum de Wilhelm Busch. Al hojear este voluminoso libro, encuadernado en piel oscura, alguna que otra historieta satírica le produjo una seca sonrisa de satisfacción.

Y por fin llegó el momento. La puerta doble de la izquierda de la sala de espera se abrió suavemente y salió Sigmund Freud. Con sus vivaces ojos oscuros, la corta barba blanca, que mandaba recortar a diario a un barbero que antes del desayuno venía a la casa expresamente con este fin, el pelo ralo, pero peinado con cuidado, y el traje inglés de tweed con la cadena dorada del reloj por encima del chaleco, Freud, de sesenta y cinco años, aún componía una figura elegante. Inclinando la cabeza, Breton se levantó del mullido sofá y fue hacia él. Un fuerte apretón de manos; ambos hombres se observaron durante un instante.

«Entrez. S'il vous plaît.»

«Merci.»

Breton entró en otro mundo: la consulta de Freud. Frente a la decoración más bien austera de la sala de espera le sorprendieron inmediatamente las alfombras de colores. Una persa grande cubría el suelo. Otra servía de cubierta del sofá. Una tercera colgaba directamente detrás de éste en la pared rojo carmín, y otra más pequeña estaba puesta encima de una mesita. Absorbían todos los ruidos estridentes como una esponja, y amortiguaron la conversación entre el señor profesor y su visitante francés. Las cortinas de terciopelo de la ventana servían de protección frente al bullicio del mundo exterior. En las paredes había vitrinas con multitud de pequeñas esculturas egipcias, vasos griegos, sellos babilonios, vidrios y relieves romanos, y trabajos chinos en jade y madera. Las piezas antiguas algo más grandes y, a parecer, las mejores estaban sobre las vitrinas o encima de una peana. Máscaras de barro y cabezas de piedra cubrían las paredes.

Freud llevó a su huésped al despacho contiguo. En él los libros se alineaban casi hasta el techo. Breton vio varios retratos fotográficos de mujeres, que estaban colocados en un marco. Desde lejos no pudo identificar a las elegantes damas, sólo pudo ver que todas eran jóvenes y atractivas. Delante de la imponente pared de roble con los libros había colocadas más vitrinas. También estaban llenas de tesoros antiguos.

«¿Usted también colecciona?». Con esta pregunta Freud inició la conversación. «Sí, me interesan sobre todo las máscaras africanas.»

Freud sabía que Breton no había ido a Viena por sus antigüedades. Por eso, sin entrar en más detalles acerca de su pasión como coleccionista y de su más reciente descubrimiento, un buitre egipcio de bronce, le ofreció asiento y se sentó junto al escritorio. Cogió del cenicero el puro encendido y expulsó el humo con fuerza. Una breve, nostálgica mirada a su hallazgo de la última semana. A pesar de sus escasos cinco centímetros, la pequeña escultura egipcia tenía un gran significado para Freud. Relacionado con un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci, que él había interpretado antes de la Guerra en su biografía psicoanalítica de este artista del Renacimiento, el buitre tenía un papel fundamental. En octubre de 1921 aún no se sabía que en su explicación Freud había sido víctima de una mala traducción al alemán, que en el recuerdo casi onírico de Leonardo no aparecía un buitre, sino un milano, es decir, un pájaro muy común. Freud soplabá el blanco humo del cigarro en dirección al techo:

«Ha hecho un largo viaje para venir a verme. ¿En qué puedo servirle?».

«Le estoy muy agradecido, admirado profesor Freud, por haberme hecho un hueco en su apretada agenda. Debe saber que me ocupo desde hace tiempo del estudio sistemático del inconsciente. Incluso cuando, por desgracia, sus investigaciones aún no eran traducidas al francés de forma masiva, como hubieran merecido, podía hacerme una idea de su trabajo gracias al "Précis de psychiatrie" de Régis y Hesnard.»

Con estas palabras Freud se levantó y desapareció por un momento en la habitación contigua para volver con un pequeño escrito en la mano. Se había publicado en Ginebra y no era otra cosa que la primera traducción francesa de

cinco de sus conferencias. En la manera en que el profesor le dio su volumen, Breton pudo ver fácilmente que guardaba cierto rencor hacia Francia, el único país que había permanecido indiferente ante sus trabajos. No obstante, Breton no se dejó irritar por esto y continuó con su currículum: «Antes de la Guerra comencé a estudiar medicina en París, y pronto descubrí mi interés por la psiquiatría. Durante la Guerra trabajé en distintos establecimientos de neuro-psiquiatría en Nantes y Saint-Dizier, y allí leí acerca de sus investigaciones. Además de las lecturas científicas empecé también a leer mucha literatura: por ejemplo, Mallarmé, Huysmans, Rimbaud y Saint-Pol-Roux.»

A Freud estos nombres le decían poco, pues tenía predilección por las novelas inglesas. En las estanterías se encontraban las ediciones completas de Dickens, Thackeray y Milton. Pero lo que más le gustaba eran las novelas policíacas. Por ejemplo, las de G. K. Chesterton, Agatha Christie o Dorothy Sayers. Al fin y al cabo, él se veía a sí mismo como una especie de Sherlock Homes en el laberinto del alma.

«Después de conocer en 1917 a Louis Aragon», continuó Breton, «que ya por entonces era un poeta de mucho talento, pronto frecuenté los círculos literarios de Paul Valéry y Apollinaire. La temprana muerte de este último significó una pérdida irreparable para todos nosotros. En su presencia habíamos discutido durante noches acerca de nuevas formas de escritura, experimentando a veces juntos en un texto. El libro de Pierre Janet sobre el automatismo psíquico, pero sobre todo sus estudios sobre los sueños, me impresionaron mucho en aquella época, cuando no me dejaron completamente marcado. Sus magnos descubrimientos, con los que usted sondeó las profundidades del alma, me llegaron en el momento adecuado. Junto con mi amigo Philippe Soupault, al que conocí a través de Apollinaire, escribí un texto basándome en ellos. En él eliminamos la conciencia en la medida de lo posible y dimos rienda suelta a nuestras corrientes interiores de pensamiento. Con esta técnica hemos escrito un tipo de texto completamente nuevo. Al fruto de nuestro trabajo en común lo llamamos “Les champs magnétiques”. Puede considerarse como la primera obra automatista de la literatura. También nuestro libro se ha publicado en el ínterim».

Apenas hubo pronunciado Breton el título del libro, sacó del bolsillo de su chaqueta un ejemplar de la primera edición de 1920. Freud, a quien le costaba trabajo seguir a Breton en sus explicaciones en francés —su período de estudios en París se remontaba veintiséis años atrás, y en su profesión la mayoría de las conversaciones se mantenían en inglés—, cogió el delgado libro en octava. Incluso para un mejor examen, es decir, valoración de los «Champs magnétiques» («Los campos magnéticos») se pudo ver sus gafas de gruesa montura de concha. Sin embargo, Freud, al hojearlo, no pudo disimular su asombro ante el hecho de que sus largos estudios psicoanalíticos alcanzasen su más elevado punto literario precisamente en esta antología de textos, poemas y aforismos. Se veía que le resultaba difícil traducir el texto *en passant*. Aun cuando la ma-

yor parte de las veces comprendía las palabras, a menudo le resultaba oscuro su sentido poético.

En «En 80 jours» leía: «Je vous jure que je suis innocent. Vous prenez pour ma prunelle le feu de ma cigarette» y traducía mentalmente: «Le juro que soy inocente. Usted toma por mi pupila el fuego de mi cigarrillo.» Sólo tras leer repetidas veces este pasaje creyó Freud haber comprendido el sentido. A sus ojos radicaba en el cambio de «vous prenez pour ma preuve» por «vous prenez pour ma prunelle», es decir, de «Usted toma por mi prueba» en lugar de «Usted toma por mi pupila». El que en francés ambos giros no fuesen habituales no era muy importante. Freud continuó echando una ojeada: «Entre las múltiples facetas del esplendor de la ira veo una puerta que se cierra de golpe como el corsé de una flor o la goma de borrar de los escolares». Freud aún probó con diversos pasajes para hacerse una primera idea de este pequeño volumen. Ciertamente era capaz de imaginar que, jugando con el lenguaje, también se podía utilizar la peroración sin censura ni control, el método de la libre asociación, y «Los campos magnéticos» parecían haberse servido abundantemente de ello. Pero esta escritura, ¿representaría realmente la corona poética del psicoanálisis? Al pensar esto, Freud movía ligera e involuntariamente la cabeza.

Este gesto callado no había pasado desapercibido a la atención de Breton. Quizás el más grande psicólogo de nuestro tiempo es un simple anciano sin sentido literario, pensaba para sí, sin comprensión de la verdadera literatura, a cuya ruptura él y sus amigos querían colaborar.

Finalmente, tras un largo silencio, Freud tomó la palabra: «Su carta es la más conmovedora que he recibido en mi vida..., pero este libro representa, si puedo decirlo así, una especie de ficción literaria.» - «Quizá minusvalore usted nuestro trabajo, pero debería saber, mi muy estimado profesor, que esta forma de escribir revoluciona toda la literatura y le proporciona nuevas y hasta ahora insospechadas posibilidades, la renovación de las estructuras de pensamiento y percepción. A partir de este momento el inconsciente guiará la pluma de los poetas. Gracias a esta técnica automatista será posible sacar a la luz de la poesía todo lo oculto del alma humana.»

«Monsieur Breton», replicó Freud, «no me malinterprete. Yo soy psicoanalista, no poeta. Con todo, siempre me han interesado los fenómenos culturales. Sí, me preocupa mucho cuando no puedo revelar sus misterios. Nos atrae a todos. Quizá conozca usted mi trabajo sobre el pintor italiano Leonardo. Desgraciadamente hasta la fecha sólo se ha publicado en alemán. En cualquier caso, en él he intentado solucionar el enigma de este genio con un método psicoanalítico. Me ocupo del “Rey Lear” lo mismo que de Goethe o del “Moisés” de Miguel Ángel.»

Con estas últimas palabras Freud señaló el pequeño vaciado del yeso del «Moisés» que se había traído de sus vacaciones en Roma el año 1912 y que ahora adornaba la vitrina situada junto a la ventana del patio.

«Me fascina el hecho de que en el arte y la literatura, de forma similar a mis pacientes, surjan constantemente los mismos motivos. Por darle sólo un

ejemplo: la escena que abre el "Lear", el Juicio de Paris y la elección del cofrecillo en "El mercader de Venecia" son motivos directamente emparentados. Aun cuando en este momento todavía no tengo del todo claro adónde lleva este parentesco. Lo que quiero decir con esto es que el Arte, como la Poesía, son muy interesantes desde un punto de vista científico.»

A lo cual respondió Breton: «Mire usted, señor profesor, esto es justamente lo que nos diferencia a mí y a mis amigos de nuestros antecesores. Desde Santo Tomás a Anatole France, la actitud realista aparece inspirada por el positivismo. Y éste está enemistado con cualquier impulso intelectual. Su resultado en la actualidad son libros ridículos y piezas teatrales ofensivas. Desgraciadamente seguimos viviendo bajo el dominio de la lógica. Y las metas de la lógica permanecen ocultas para nosotros. Estamos aprisionados en esta falta de comprensión como en una jaula. De ella sólo nos puede librar la psicología. Por eso le consagramos nuestro trabajo poético. Hay que explicar la realidad en toda su profundidad, ¿no opina lo mismo?»

«Pero explicar quiere decir encontrar un significado oculto. Y es posible que éste no sea el caso de su lenguaje poético.»

«No, no, todo lo contrario», replicó Breton, «del lenguaje poético que tengo ante mí se puede esperar mucho. Es superior al lenguaje corriente. Puede elevar al lector por encima de lo real, de lo que se suele llamar comúnmente lo real. Provoca y nos permite superar fácilmente los límites del realismo. En esto es en lo que hay que trabajar como poeta. Hay que aceptar este desafío.»

«La tarea que se ha propuesto no es pequeña», Freud intentó cambiar su actitud. «Afortunadamente podemos contar con los jóvenes.»

Breton estaba visiblemente descontento con el rumbo que tomaba la charla. Se había imaginado una conversación mucho más seria, cuando no un intercambio de experiencias. Al fin y al cabo, él había sido su propio experimentador en cuestiones de automatismo psíquico. Se concentró durante un breve momento, pasó la mano izquierda por su pelo ondulado desde la frente hasta la nuca y, recuperado, añadió:

«Cher Professeur, como ya le expliqué al principio, buscamos nuevas técnicas de escritura. Los mecanismos del subconsciente no pueden tratarse sólo en el marco de la investigación de la vida interior. También tienen que fecundar el trabajo artístico. Déjeme que se lo explique con un ejemplo: una noche antes de dormirme escuché, pronunciada con tal claridad que me fue imposible cambiar una palabra, una frase curiosa. No obstante, esta frase se me presentaba desligada del sonido de cualquier voz. No tenía relación con ningún acontecimiento en el que, que yo supiera, hubiera estado implicado hasta ese momento. Era una frase que me resultaba penetrante, una frase, quiero decir, que golpeaba en la ventana. Al instante me percaté de este hecho y con ello quise darme por satisfecho. Pero me desconcertaba su estructura orgánica. Esa frase realmente me causaba sorpresa. Desgraciadamente no he podido conservarla en mi memoria. Decía algo así: "Ahí hay un hombre cortado por la ventana".»

Breton hizo una breve pausa para cerciorarse de que Freud le seguía. Para mayor seguridad repitió una vez más su inspiración:

«Ahí hay un hombre cortado por la ventana». La frase era terminante. Estaba acompañada por la débil imagen gráfica de un hombre en movimiento partido por la mitad en perpendicular al eje de su cuerpo por una ventana. Sin duda se trataba simplemente de la posición erguida de un hombre que se había asomado a la ventana. Como ésta había participado en la alteración espacial de aquella persona, tuve claro que estaba ante un tipo de imagen bastante singular. Así que no dudé en incluirla en mi material poético.»

«Muy interesante lo que usted dice», dijo Freud más por cortesía que por convencimiento.

«Para mí se trata de una corriente de pensamiento sin control alguno de la razón. Sí, hay que eliminarla, anularla, destruirla, porque siempre muestra los pensamientos en sus límites morales o éticos. Hay que terminar con esto. El pensamiento tiene que expresarse sin limitaciones de carácter oral, escrito o de cualquier otra forma imaginable. El espíritu humano tiene que oponerse a las leyes de la utilidad. Sólo en el juego libre, abandonado a sí mismo, puede desarrollarse plenamente. Puede imaginarse, mi muy estimado profesor, qué consecuencias de tipo intelectual y artístico se derivarán en el futuro de esta insospechada fuente de inspiración.»

Freud no podía sospechar en ese momento que lo que Breton le acababa de exponer pronto resultaría ser la teoría poética del Surrealismo. Algo patriarcal, buscaba las palabras adecuadas: «Joven amigo, lo que me cuenta es realmente interesante. Pero no acabo de comprender por qué se ayuda del psicoanálisis, un método altamente científico para el estudio de las estructuras profundas del alma humana, para, si lo puedo decir así, la consecución de sus ideas. Si le he entendido bien, y le pido que no me malinterprete, usted busca una teoría universalmente reconocida con la que poder fundamentar sus fantásticas imágenes lingüísticas. Pero desde el punto de vista del psicoanalista y a pesar de toda la simpatía que le profesó, no es posible comprender por qué las ideas que me ha descrito no son simplemente una combinación de sensaciones acústico-visuales. Sabemos que el tiempo que precede al sueño está predestinado a fenómenos de este tipo. El cansancio corporal, por una parte, y la tensión nerviosa, por otra, provocan espontáneamente tales imágenes. Yo mismo experimento algo semejante con cierta regularidad, pero no veo en ello nada especial.»

«Pero ¿no disponemos aquí de la posibilidad de una teoría general propia de la historia del pensamiento», preguntó obstinadamente Breton, «de una teoría universal, que no se para en los límites de la medicina o de la literatura?».

«Sabe usted, para mí los sueños representan no tanto un potencial de ideas artísticas como el primer eslabón de una serie de creaciones psíquicas anómalas, de las que el médico tiene que ocuparse por razones prácticas. Constituyen un primer grado de la fobia histérica o de las obsesiones y manías. Incluso en

un análisis psicológico más riguroso los sueños proporcionan el material con el que poder tratar síntomas patológicos del ser humano.»

«Pero estos límites entre la patología por una parte y la creatividad por otra deben ser abolidos», afirmó Breton.

Al decir estas palabras, tuvo definitivamente claro lo absurdo de su empresa de ganarse a Freud, por así decirlo, como patrono de su trabajo poético. Ya no podía esperar mucho más de esta conversación sobre la bondad del psicoanálisis. Era mucho más importante trasladar los métodos y conocimientos psicoanalíticos al ámbito del lenguaje literario, colocarlos en un nuevo plano. Era necesario perseguir este fin, incluso sin la bendición del fundador del psicoanálisis, si era preciso.

Para cambiar de tema, Breton preguntó por Charcot y dirigió su mirada hacia una estampa de la pintura de Pierre-Albert Brouillet «La elección del Dr. Charcot en el hospital». Este grabado era uno de los tesoros que Freud se había llevado de París. Ahora estaba colgado encima de una librería acristalada.

El encuentro con el neurólogo francés y padre de la psicoterapia, la estancia en la Salpêtrière durante el otoño e invierno de 1895/96, las demostraciones del médico, que durante la hipnosis de sus pacientes y mediante palabras tanto podía hacer desaparecer los síntomas como volverlos a provocar, representaban el inicio de una nueva etapa en la biografía de Freud. El estilo científico de Charcot y su carisma personal personal subyugaron aún más al joven profesor de Viena. Su admiración exenta de envidia por Charcot, que ocupó la primera cátedra clínica de enfermedades nerviosas del mundo, creada especialmente para él, se convirtió más tarde en idealización. En 1889, Freud puso de nombre a su primer hijo Jean Martin, de forma abreviada Martin, por él. Este tributo al maestro tenía sus razones. Charcot fue quien le había abierto un nuevo camino en su carrera científica, el de la psicopatología. Pero cómo iba Freud a explicar todo esto en pocas palabras a su visita de París, una generación más joven, que pretendía tener ambiciones médicas, aunque ahora se dedicase por completo a la literatura, que en el sistema estético de Freud no acababa de encajar del todo. Así pues, no le quedaba más remedio, aunque sólo fuese por razones de tacto o de cortesía, que mostrarse extremadamente parco en este tema.

Pero Breton no se daba por vencido y orientó la conversación hacia Joseph Babinsky, un neurólogo de quien había sido asistente durante la guerra en el Centre Neurologique de la Pitié de París.

Babinsky se contaba entre los adversarios declarados de Charcot. Por tanto, no es ninguna sorpresa que tampoco esta segunda pregunta encontrará respuesta en Freud. Pero además había otra razón, que Breton no podía imaginar. Freud no conocía lo suficientemente bien a Babinsky para hacer un comentario crítico. En este caso el silencio era oro.

Después ya no hubo mucho más que decir. Freud había cogido su reloj de bolsillo del chaleco y había abierto su tapa dorada con un elegante movimiento de la mano. Para ambos quedó claro lo que quiso decir con aquel gesto.

Eran poco antes de las cuatro menos cuarto y aún le quedaba algo de tiempo para prepararse para el análisis de Leonhard Blumgart de Nueva York, que ya había tomado asiento en la habitación contigua. Debido a la inflación de los años de posguerra, que no sólo afectaba al sistema monetario austríaco, sino que consumía sensiblemente los ahorros de la familia Freud como los de tantas otras, no podía permitirse renunciar a los elevados honorarios con los que le pagaban al contado sus pacientes de América e Inglaterra. Por esta causa, entre otras, el histórico encuentro entre el poeta francés y el psicoanalista austríaco tuvo un triste final.

Breton estaba visiblemente desilusionado cuando entró por la puerta giratoria del Café Central, lleno de voces y humo de cigarrillos. En uno de los rincones de la profunda sala pudo coger una mesa libre junto a los jugadores de tarot. Pidió un café pequeño y se sumió de tal manera en sus pensamientos que no se dio cuenta cuando el camarero le sirvió un capuchino con un vaso lleno de agua. Mientras Simone y Eluard le esperaban impacientes en el hotel, Breton quiso recapitular una vez más con toda tranquilidad y sin sus preguntas curiosas lo que había sucedido en la última hora. Para ello tomó un pedazo de papel del bolsillo interior de su chaqueta y lo puso sobre la mesa de mármol. Buscó un lápiz en vano. Cuando el camarero volvió a pasar junto a su mesa con unas bebidas calientes, le indicó con un gesto en el aire lo que le hacía falta. Cumplidor, sacó del bolsillo del pantalón un lapicero ya sin punta de escribir tantas cuentas. Breton inclinó la cabeza en señal de agradecimiento y comenzó inmediatamente a redactar un par de anotaciones incoherentes: Freud me recibió en Viena en 1921. - El gabinete del profesor Freud con sus aparatos para sacar conejos del sombrero y extirpar el molesto determinismo a cada borracho. - Me vuelvo a encontrar en presencia de un pequeño anciano sin modales, que me recibe en su pobre consultorio parroquial. - El más grande psicólogo de nuestro tiempo vive en una casa de aspecto mediocre en un barrio perdido de Viena.

Breton se abstuvo claramente de hacer un análisis de su encuentro con Freud y de tratar de dar una respuesta más precisa a la dolorosa pregunta de por qué no se habían cumplido las grandes expectativas que había puesto en esta conversación, por qué tenían que quedarse sin cumplir. Era mucho más sencillo tildarle de viejo y con esto hacer como si todo estuviera dicho y aclarado. En 1921, Freud ya no era el revolucionario del psicoanálisis que Breton había esperado, sino un profesor burgués. En lugar de hacer temblar al mundo intelectual con tesis provocadoras, Breton se encontró a un científico acomodado, que no vacilaba en continuar una conversación con amables lugares comunes. Sin duda no había contado con esto.

Pero la razón mucho más profunda por la que estos dos hombres no establecieron ese diálogo, que al menos uno de ellos buscaba y es de suponer que el otro quería entablar, se encontraba en los muchos «desacuerdos» que había para llevarlo a cabo. Uno de estos «desacuerdos» lo constituían sus opiniones contrarias sobre arte. En estas cuestiones Freud era conservador. Apreciaba el

Renacimiento y Bretón le reprochó su positivismo. Otro «desacuerdo» lo constituía su relación con los principios de placer y realidad. Donde Freud los separaba de forma rigurosa, Breton intentaba superar su antagonismo en la producción de imágenes surrealistas. Otro «desacuerdo» radicaba en su punto de vista sobre los trastornos psíquicos. Freud quería curarlos, Breton, por el contrario, los ponía como ejemplo de la expresión poética. Estas contradicciones no se podían vencer tan fácilmente en una breve charla, sobre todo si era la primera. Y no hubo un segundo encuentro.

Poco después de la visita hecha a Freud en su consulta, el señor y la señora Breton partieron de nuevo hacia Imst en compañía de Eluard. No quería hablar para nada de su entrevista con el profesor Freud y guardaba un misterioso silencio al respecto. En su obstinación Simone y Eluard podían adivinar fácilmente la desilusión que tuvo que suponer para él esta visita. Ya en el Tirol Breton volvió a hacer uso de la palabra y vio la luz un tríptico de poemas: «Amor de pergamino», «Mapas en las dunas» y «Gavilán sólido».

«Amor de pergamino» - «Cuando las ventanas penetran el alba como el ojo del chacal y el deseo, cabestrantes de seda me izan a los embarcaderos del suburbio. Llamo a una muchacha, que sueña en la pequeña casa dorada; viene a mí sobre un almohadón de musgo negro y me ofrece sus labios, piedras en el fondo del impetuoso río. Veladas sospechas descienden las escaleras de los edificios. Cuando los cazadores se arrastran a través de los campos embarrados, e mejor huir de los grandes cilindros de resorte. Si se toma un baño en el resplandor acuoso de las calles, la infancia retorna como un pequeño lebril gris a la tierra. El hombre caza su presa en los aires, y los frutos se tuestan en los secaderos de papel rosa a la sombra de los nombres, inmensos en el olvido. Por toda la ciudad se despliegan las alegrías y los sufrimientos. El oro y el eucalipto invaden los sueños con su mismo aroma. En medio y el eucalipto invaden los sueños con su mismo aroma. En medio de las riendas y del sombrío edelweiss descansan formas subterráneas como tapones de perfumeros.»

«Mapas en la dunas» - «El horario de las flores huecas y de los pómulos salientes nos invita a dejar para baños de pájaros los saleros volcánicos. En una servilleta de cuadros rojos se ordenan los días del año. El aire ya no es tan puro, la calle ya no es tan espaciosa como la célebre cumbre. En un baúl pintado con gruesos gusanos se llevan las funestas tardes, el lugar donde se arrodillan en el reclinatorio. Pequeñas bicicletas estriadas dan vueltas en el mostrador. El oído de los peces, marcado como la madre selva, oye caer los aceites azules. Entre los deslumbrantes albornoces blancos, cuyo peso se desvanece en las cortinas, reconozco a un hombre que ha nacido de mi sangre.»

«Gavilán sólido» - «En los dormitorios la danza giratoria lleva a cabo sus habituales juegos de manos. De noche dos ventanas multicolores permanecen medio abiertas. Por la primera van penetrando los vicios con las cejas negras, en la otra se apoyarán las jóvenes penitentes. Nada más turba la hermosa carpintería del sueño. Se ven manos ocultas por mangas de agua. Sobre las grandes camas se enredan las zarzas, mientras las almohadas flotan en el silencio,

más aparente que real. A medianoche la habitación subterránea estalla como una estrella hasta aquellos teatros en que los gemelos desempeñan el papel protagonista. El jardín está repleto de sellos niquelados. En lugar de lagartos, debajo de cada piedra hay un mensaje».

Más tarde se afirmará de este tríptico poético, «Amor de pergamino», «Mapas en las dunas» y «Gavilán sólido», que representan las primeras realizaciones de la «écriture automatique» hechas sólo por Breton. Los poemas constituyen testimonios tempranos de un automatismo surrealista que tiene su origen en una voz única, universal.

En aquellos días de invierno en el Tirol, en que experimentaba con fines poéticos con las corrientes interiores de pensamiento y con el monólogo fluente, Breton no podía sospechar que aún habría de esperar tres años hasta expresar de forma programática sus duraderas impresiones de la visita a la consulta de Freud o, mejor dicho, de las lecturas psicoanalíticas. El «Primer manifiesto surrealista» fue formulado en el verano de 1924. Breton consiguió con él comprometer a toda una generación de artistas y escritores en un nuevo programa estético, en los sueños o en situaciones cercanas a ellos, que pasaron a considerarse las fuentes propias de la imaginación e inspiración surrealistas. Aquello de lo que no había podido convencer a Freud durante su visita se convirtió ahora en dogma para él y sus amigos. En este manifiesto se expresaba un especial agradecimiento a Freud, que en su famosa «Interpretación de los sueños» de 1900 había intentado descubrir el subconsciente y rehabilitado el lado oscuro de la lógica desde una perspectiva científica. En él —quisiera o no— se veía al pionero de una nueva concepción del mundo, al precursor de la revolución surrealista.

El nombre de Freud aparece continuamente en la declaración de principios de Breton bajo una luz positiva. El autor, al menos en el «Primer manifiesto surrealista», pasó por alto en gran medida las antiguas discrepancias. Pero poco tiempo después esto cambiaría de forma sustancial. El encuentro del 10 de octubre de 1921 entre Breton y Freud aún tuvo un pequeño epílogo. A comienzos de diciembre de 1932 este último se tomó el tiempo necesario para leer el trabajo de Breton recién aparecido «Les vases communicants», que le había sido enviado desde París. Ya en la página diecinueve se puso a pensar y esta vez no a causa de las dificultades de lenguaje de la lectura, bastante compleja para él. Allí estaba escrito que él, Sigmund Freud, había tomado de Volkelt, sin citarle en su bibliografía, la idea de una simbología de los sueños.

Pero ahí no acababa el asunto. En «Los vasos comunicantes» Breton declaraba —por lo demás, con toda razón— que, en el análisis de sus propios sueños, Freud retrocedía espantado ante los motivos sexuales que en numerosas ocasiones había encontrado en los de otros. Freud no podía aceptar sin más estos reproches de poca formalidad y ceguera intelectual, y los rechazó inmediatamente. Utilizó tres cartas para repeler estas ofensas y confesarle finalmente a Breton algo, «que ojalá usted admita con tolerancia. Encuentro muchos indicios de que usted y sus amigos aprecian mis investigaciones, pero no me siento capaci-

tado para explicarme qué es y qué quiere su Surrealismo. Quizá yo, que tan alejado estoy del arte, no necesite comprenderlo. Con cordial afecto, Freud».

No es extraño que después de esto Breton no buscara más intercambios e interrumpiera la correspondencia, aun cuando no pudiera renunciar a una última réplica. De esta manera se frustró definitivamente el contacto entre dos hombres cuyo único punto en común lo representaban los mecanismos de actuación del inconsciente.

Bibliografía

Henri Behar, *André Breton. Le grand indésirable*, París, 1990.

Detlef Berthelsen, *Alltag bei Familie Freud. Die Erinnerungen der Paula Fichtl*, Munich, 1989.

André Breton, *Entretiens*, París, 1969.

– *Manifestes du surréalisme*, París, 1983.

– *Le pas perdue*, París, 1969.

– *Les vases communicants*, París, 1955.

Günther Dankl/Raoul Schrott (ed.), *Dadautriche 1907-1970*, Innsbruck, 1993.

Peter Gay, *Freud. Eine Biographie für unsere Zeit*, Frankfurt am Main, 1989.

Lynn Gamwell, Richard Wells (ed.), *Sigmund Freud and Art. His Personal Collection of Antiquities*, State University of New York, Binghamton, 1989.

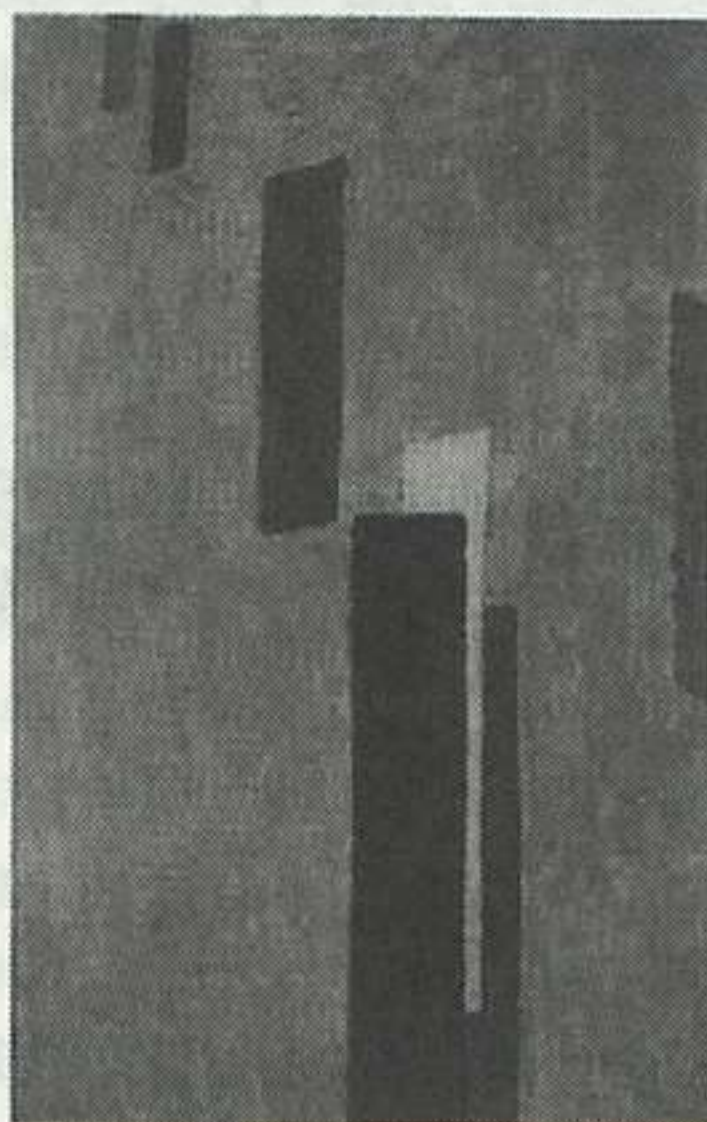
Raoul Schrott, *Dada 21/22. Musikalische Fischsuppe mit Reiseeindrücken. Eine Dokumentation über die beiden Dadajahre in Tirol*, Innsbruck, 1988.

Volker H. M. Zotz, *Breton*, Reinbek, 1990.

Traducción de Jesús Espino Nuño

Paul Valéry

Estudios literarios



Paul Valéry, *Estudios literarios*.
352 págs., I.S.B.N.: 84-7774-564-1.

Índice: Villon y Verlaine. Pontus de Tyard. *Cánticos espirituales*. Variación sobre un pensamiento. A propósito de Adonis. Oración fúnebre por una fábula. Sobre Bossuet. Sobre Fedra mujer. Prólogo a las *Cartas persas*. Voltaire. Discurso en honor de Goethe. Stendhal. Victor Hugo, creador mediante la forma. Recuerdo de Nerval. Situación de Baudelaire. La tentación de (Sant) Flaubert. Stéphane Mallarmé. *Le coup de dés* (La tirada de dados). Última visita a Mallarmé. Carta sobre Mallarmé. Le decía yo una vez a Stéphane Mallarmé. Stéphane Mallarmé. A modo de prólogo. Sobre la existencia del simbolismo. Mallarmé. El trayecto de Verlaine. Agradecimiento a la Academia francesa. Durtal. Recuerdo de J. K. Huysmans. Discurso sobre Émile Verhaeren. Discurso sobre Henri Bremond. Homenaje a Marcel Proust. Recuerdos literarios.

MARCEL DUCHAMP vs. STÉPHANE MALLARMÉ

David G. Torres

«He hablado de la inutilidad del arte, pero no he dicho la verdad sobre el consuelo que procura. El solaz que me da este trabajo de la cabeza y del corazón, reside en que sólo aquí, en el silencio del pintor o del escritor, puede recrearse la realidad, ordenarse nuevamente, mostrar su sentido profundo.»

(Durrell, Lawrence: *Justine*)

En 1927, Marcel Duchamp, en su apartamento del número 11 de la rue Larrey de París, había concebido una puerta de tal forma que cuando se abría el cuarto de baño se cerraba el estudio y viceversa; de este modo, la puerta siempre estaba abierta y, a la vez, siempre estaba cerrada. Esta puerta es probablemente una metáfora correcta de lo que significa la obra de Stéphane Mallarmé y Marcel Duchamp en el recorrido de la creación artístico-intelectual de la modernidad. Michel Foucault en *«Las Palabras y las Cosas»* se proponía encontrar los puntos de inflexión a partir de los cuales se había formado la idea de modernidad. A Duchamp y Mallarmé hay que situarlos en el contexto de una aventura intelectual, artística, literaria o filosófica, cuyas producciones podríamos calificar de «bisagra», es decir, que cierran y abren, y a la vez, abren y cierran. Son obras que llegan a situaciones límite, son Mallarmé y Duchamp, Joyce, Beckett, Wittgenstein o Dadá.

La Balsa de la Medusa, 36, 1995.

La obra de Marcel Duchamp y Stéphane Mallarmé asume toda la creación anterior para darle la vuelta. Crear algo nuevo a partir de llevar a sus límites las prácticas y conceptos de arte precedentes, pero, además, abrir nuevas vías de creación individual, a base de esforzarse en pensarse a sí mismas. Conducen a un punto final por el cual ningún otro artista puede continuar y, sin embargo, todo el arte contemporáneo está marcado por la figura de Duchamp, y toda la poesía del siglo XX tiene en Mallarmé un referente obligado. Ambos cierran todo un ciclo y abren nuevas posibilidades a la creación, que han de ser otras diferentes a las suyas.

El objetivo de este estudio es profundizar en la posible relación entre Stéphane Mallarmé y Marcel Duchamp en su producción artístico-poética. Realizar una especie de gimnasia mental, pensar en paralelo. No sólo para poder comprender mejor el significado profundo de la obra de ambos, sino también, para reflexionar sobre una cierta forma de entender el hecho de la creación en arte.

Para ello partiremos de sus obras y de sus textos, de sus interpretaciones y del análisis de su significación. No podemos retomar a Mallarmé a partir de Duchamp y sus declaraciones sobre él, puesto que: primero, Duchamp nunca se explicó demasiado, sus escritos sólo son pistas para la interpretación de su obra, forman parte de ella y son igual de esquivas; y, segundo, sobre Mallarmé habló tres veces y únicamente una de ellas es significativa para nosotros: «*Mi biblioteca ideal contendría todos los escritos de Roussel-Brisset, tal vez Lautréamont y Mallarmé. Mallarmé era una gran figura. Esa es la dirección en la que debería orientarse el arte: hacia una expresión intelectual antes que a una expresión animal*»¹.

Quizá el elemento primero, o más evidente, común entre ambas producciones es la presencia constante, y mayor cuanto más avanzamos cronológicamente, de un principio erótico, sensual o sexual que mueve las obras. Juan Antonio Ramírez, en su libro sobre Duchamp², hace girar toda la producción artística de éste en torno a la sexualidad basándose en una enorme documentación organizada muy coherentemente a este propósito interpretativo. Sin llegar a este extremo —por ejemplo, la interpretación del «*Urinario-Foun-*

¹ Marcel Duchamp, «Conversaciones con J. J. Sweney», en VV.AA.: *Marcel Duchamp*, México D.F., Ed. Era, 1968, p. 49.

² Ramírez, Juan Antonio: *Duchamp, el amor y la muerte incluso*, Madrid, Ed. Siruela, 1993.

David G. Torres, licenciado en Historia del Arte. Ha colaborado en *Lápiz* y es miembro del Consejo de Redacción de *Manía*.

tain» como un objeto sexual— creo que es llevar el asunto demasiado lejos, porque su sentido es fundamentalmente de provocación o de reflexión— sí que es cierto que la obra de Duchamp está cargada de un sentido sexual y, probablemente, llega a un punto máximo en su última obra, «**Etant Donnés**». Siguiendo a Ramírez gran parte de los objetos de Duchamp, los «**readymades**», son máquinas de funcionamiento sexual cuyo mayor exponente es «**La mariée mise à nu par ses célibataires, même**», es decir, una máquina sexual de funcionamiento metafórico. Metafórica porque es la expresión en tres dimensiones de la cuarta dimensión o, según Marcel Duchamp, de la dimensión erótica. Ramírez en su libro demuestra muy bien cómo los objetos duchampianos de alguna forma están en suspenso, en una especie de incitación sexual. El «**Porta Botellas**» es un objeto sexual masculino que espera un contacto físico; unas púas erectas aguardan el momento en el que unas botellas vengan a colmarlas. En «**Pliant... de voyage**» la funda de una máquina de escribir es, por una asimilación metafórica, una falda femenina bajo la cual hay «madera»-«**Underwood**».

Si respecto a Duchamp hablamos en términos que oscilan entre la sexualidad más o menos explícita y el erotismo, respecto a Mallarmé hay que hablar en términos que se mueven entre el erotismo y la sensualidad. Sin pensarlo mucho, en los poemas dedicados a su amante, Méry Laurent, el erotismo aparece de una forma clara. Pero, para hablar de la sensualidad en Mallarmé hay que tener en cuenta que fue él quien llevó a su máxima altura la poesía simbolista. Mallarmé utiliza el lenguaje para evocar, para sugerir. Es una poesía-afeción que juega con el lector para convocar una emoción sensitiva; sugiere sensaciones; está cargada de sensualidad. Mallarmé: «*El verso no debe, por consiguiente, componerse de palabras, sino de intenciones y todas las palabras borrarse ante la sensación*»³. La rara imagen sutil y casi carnal en «**Les Fleurs**». La cabellera femeniana como motivo, repetido en su obra, que aparece en «**Tristesse d'été**» o en «**La Chevelure**». Evocar, situar al lector en un lugar que es el de la pura sensación. En el terreno de lo sensitivo. Poesía dirigida a las terminaciones nerviosas, a las yemas de los dedos. Una sensualidad que, si jugamos a forzar un poco las palabras, es táctil, y, así, empezamos a encontrar verdaderos puntos de anclaje con Duchamp.

Decimos de Mallarmé que su poesía posee una sensualidad táctil; los objetos de Duchamp poseen una sexualidad táctil. No en el sentido más explícito de las palabras, pero sí, si seguimos jugando dentro de la esfera metafórica, de los objetos-poemas, en los que se mueve la obra de Duchamp. Estos objetos duchampianos, la «**Rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina**» o «**A bruit secret**», por ejemplo, están hechos para que el posible espectador los mire, toque y juegue con ellos. Por tanto, podemos decir de ellos que son objetos de funcionamiento sexual, o sea, objetos eróticos o sexuales, que implican

³ Stéphane Mallarmé, «Carta a Cazalis», en Gómez Bedate, Pilar: *Mallarmé*, Madrid, Ed. Júcar, 1985, p. 63.

un tacto, un juego o un encuentro con el espectador. A través de la idea de sensualidad-sexualidad táctil tenemos, tanto en Mallarmé como en Duchamp, obras que reclaman un «roce». Es la noción de encuentro o, mejor, de «rendez-vous»; punto nodal en la comprensión del funcionamiento de sus obras. La obra como «rendez-vous» está apuntado en los poemas de Mallarmé, pero será fundamental en «**Igitur**» y «**Un Coup de Dés**»; respecto a Duchamp, en toda su obra está presente la idea de encuentro, toda su obra es un «rendez-vous» con el espectador.

«**La mariée mise à nu par ses célibataires, même**» es, dentro de la obra de Duchamp, la máquina de funcionamiento soltero por excelencia; muchos de los «ready-mades» también lo son aun sin llegar a la complejidad del «retraso en vidrio». Un objeto, obra de arte, máquina, que funciona por sí misma en procesos de retroalimentación. Como un juego privado que se consume en sí mismo, una máquina de funcionamiento onanista. Michel Carrouges en «*Les Machines Célibataires*»⁴ analizó algunas obras, las de Kafka, Roussel o Lautréamont, por ejemplo, a partir de la idea de máquina soltera, es decir, las interpretó como «machines célibataires». En Duchamp el concepto de soltería es un elemento de juego erótico. Si forzamos un poco los paralelismos entre Duchamp y Mallarmé, aquellos cuya interpretación se basa en que son una metáfora de su sentimiento de impotencia creadora pueden tener también un funcionamiento soltero. El poema «**Une dentelle s'abolit**» está cargado de una lógica negativa en la que el poema parece explicar una situación infinita, siempre retomada, circular y, entonces, infecunda. Si bien el sujeto del poema es una mujer, al leerlo se produce ese «roce» en el que, nosotros lectores, parecemos espectadores/participantes dentro de una «máquina» que se agota en sí misma y que ocurre para que exista un juego, donde no hay producción. Así podemos decir que algunos poemas de Mallarmé, en concreto «**Une dentelle s'abolit**», participan de una cierta lógica «célibataire». El funcionamiento soltero es circularidad, retroalimentación, improductividad, derroche. Es un ruido de fondo generado de diferentes sonidos: reciprocidad, autorreflexión, mirada que se ve viendo, o lógica negativa.

Según esta interpretación de «**Une dentelle s'abolit**», el lector pasa a formar parte de la obra, ya que, por efecto de la sensualidad-táctil, se convierte en espectador de una situación cargada de erotismo. Entonces, es, también, un poema donde la mirada juega un papel importante. En el célebre poema de Mallarmé «**Apparition**» y en su poema en prosa «**Le nénuphar blanc**» el protagonista absoluto es la mirada. La poesía de Mallarmé penetra en un espacio en el que reina la mirada. Un Mallarmé que se dedica a realizar juegos de soltería, juegos de «voyeur». Estos poemas son el mayor ejemplo de una expresión «voyeurista» en poesía. Duchamp quiere acabar con el arte «retiniano», lo que nada tiene que ver con la mirada, más bien al

⁴ Carrouges, Michel: *Les machines célibataires*, París, Arcanes, 1954.

contrario, sobre todo si ésta es erótica. Acabar con el arte «retiniano» significa acabar con el arte simple, pero la mirada dirigida a lo sexual está presente en su obra. Podemos pensar en los solteros que desnudan a la novia, o en los «testigos oculistas», verdaderos voyeurs, del «Grand Verre», pero sobre todo pensaremos en «Etant Donnés». Aquí la mirada es el elemento principal, el espectador se convierte en el «voyeur», en el mirón, que sin pudor acerca su ojo al agujero de una puerta para poder ver a una mujer desnuda mostrando su sexo.

A lo largo de este recorrido erótico por la obra de Mallarmé y Duchamp nos hemos encontrado con la punta del iceberg de algunos de los elementos fundamentales comunes entre ambos. Un recorrido a través de la sensualidad-sexualidad que implica una suerte de funcionamiento «célibataire» en la poesía de Mallarmé, donde se precisa una complicidad del espectador, y donde, como en Duchamp, la mirada es un principio básico de esta maquinaria célibataire. La maquinaria erótica de sus producciones es el argumento de su mecanismo, la parte translúcida de una máquina, que nos deja intuir su funcionamiento.

La mirada en Mallarmé no sólo es un elemento fundamental en la temática erótica, sino también en la elaboración de una escritura visual. La escritura como objeto. La mirada, y a través de ella, los objetos y las palabras son la materia bruta de su pensamiento literario. Cuando Mallarmé escribía sus «**Tombeaux**» en su cabeza operaba un paralelismo visual y metafórico entre una tumba como féretro, caja cuadrada, y el libro en su forma también ortogonal. El libro contenedor de palabras, por tanto, de sonidos, conceptos o imágenes literarias, pasa a ser un objeto lleno de materia bruta, palabras, tinta y papel. A través de la palabra en tanto que objeto y no sujeto, la obra de Mallarmé ejerce un desplazamiento del «yo», como figura elocutoria y verdadero sujeto elevado a la cumbre en el Romanticismo. No habla de sí mismo, no existe primera persona. Busca sugerir pero no ser la expresión y exposición directa de sus propias experiencias, sentimientos, emociones o sensaciones. Duchamp acaba con la tradición del expresionismo y su total subjetivismo mediante un objetivismo radical en pintura. Objetivismo porque no hay sujetos, ni particulares, ni figurados, ni reales; hay objetos.

Duchamp es un artista plástico cuyas fuentes no proceden tanto del arte como de la literatura. A Duchamp siempre se le ha calificado como artista literario. Él mismo prefirió que se relacionase su obra antes con fuentes literarias que artísticas, y que se le interpretase con una razón literaria antes que «retiniana». El origen directo de muchos de los «ready mades» y de otras obras de Duchamp está en el efecto que le producen la sonoridad de determinadas palabras. Por ejemplo, el juego de palabras entre «triste» y «train» está en el origen de «**Un jeune homme triste dans un train**» no sólo como título, sino como parte sustancial al cuadro: «*El Jeune homme triste dans un train mostraba ya mi intención de introducir el humor en el cuadro o, en todo caso, el humor del juego de palabras: triste, tren... El joven está triste debido a que hay el tren que*

viene después. Tr es muy importante»⁵. El título mismo de la obra pasa a ser algo esencial que forma parte de su lógica y le es inseparable. Para él, como para Mallarmé, el lenguaje ofrece todas las posibilidades de creación porque en el lenguaje está todo y a la vez contiene su propia negación. Adelantándose, en este sentido, a las teorías estructuralistas, el lenguaje es un creador de significaciones, de realidades.

Mallarmé en alguno de sus textos teorizó sobre lingüística, y lo hizo participando de lo que se ha llamado el «sound-symbolism». «*La Parole (...) crée les analogies des choses par les analogies des sons*»⁶ explica Mallarmé en «*Les Mots Anglais*», y resume en una frase la tesis fundamental sobre el origen del lenguaje según el «sound-symbolism»; es decir, la «forma», la sonoridad, de una palabra desde su nacimiento está determinada por la misma forma del objeto al que evoca. Una teoría que no se sostiene ante el más mínimo análisis riguroso. Una teoría lingüística sobre el origen del lenguaje que en Mallarmé, dado que él mismo conocía su fácil refutación, más que un sentido lingüístico científico posee un sentido estético. Estético puesto que para él, además de ser una teoría hermosa, es un paralelismo teórico sobre la práctica en poesía. Es decir, es el paralelo teórico de una poesía-afección que busca no describir, sino evocar. Implica una idea de lo que es el lenguaje, expresa una toma de postura en la que el lenguaje lo es todo; la palabra es también un objeto, que crea realidades porque está unida directamente a ella. El ejemplo paradigmático del «sound-symbolism» era la palabra «rose» porque en su propio sonido recuerda o nos envía directamente a una rosa, la multiplicación de pétalos de una rosa/objeto se repite en fuerza de la erre de una rosa/palabra. Apoyándose en esta teoría, «*A rose is a rose...*» de Gertrude Stein es la evocación de una rosa porque la forma circular del poema implica la repetición constante de la palabra «rose». De esta forma enlaza directamente con el «sound-symbolism», que llega a las vanguardias a través de la influencia de los Simbolistas, en concreto de Mallarmé, hasta tal punto que Gertrude Stein en su poema utiliza el ejemplo paradigmático de la teoría, la palabra «rose». Teniendo en cuenta que las escasas declaraciones de Duchamp sobre Mallarmé (a este respecto ya hemos citado a Duchamp más arriba) considera a éste como uno de sus referentes principales; también, teniendo en cuenta el origen literario de la obra de Duchamp que toma como punto de partida al lenguaje y sus posibilidades; así como el clima de una vanguardia poética y artística en la que la teoría del «sound-symbolism» había calado hondo como en el poema de Gertrude Stein. Es posible encontrar una complicidad de Duchamp respecto a esta teoría, y en particular a Mallarmé, al proponer como nombre de su *alter ego* «Rose Sélavy». Por tanto, «Rose» podría ser un guiño a Mallarmé y al «sound-symbolism». Más aún considerando la du-

⁵ Cabanne, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, p. 41.

⁶ Stéphane Mallarmé, «Les mots anglais», en Georges Mounin, «Mallarmé et le langage», *Rev. Europe: Mallarmé*, n.º 564-565, París, abril-mayo, 1976, p. 12.

plicación de la erre en «Rrose». Esta interpretación no eliminaría la ya clásica que ve en «Rrose» un juego fónico que nos induce a leer «Eros c'est la vie». Sino que, sumándose al juego de múltiples lecturas constante en Duchamp, nuestra interpretación tiene en cuenta la importancia del lenguaje en la proyección de sus obras y su relación con Mallarmé. Es más, quizá fuese la primera opción de Duchamp, puesto que al principio de formular su *alter ego* la duplicación de la erre no existía, era simplemente «Rose Sélavy» y, por tanto, no era posible la lectura fónica de «Eros». Esta última sería, entonces, una posibilidad igualmente válida que Duchamp pensaría posteriormente al duplicar la erre, en principio para reforzar el sentido que interpretamos de guiño a Mallarmé.

Una coincidencia más bien débil, o que está en la superficie; pero que induce a explorar relaciones más profundas en base a la importancia del juego lingüístico y significativo en el origen de sus producciones.

«La mariée mise à nu par ses célibataires, même» es una obra formada por un cuadro (en realidad pintura sobre vidrio), el «Grand Verre», y un libro de instrucciones, la «Boîte verte». Ambos son una unidad, el primero una máquina erótica y, el segundo, un manual que explica su funcionamiento. De manera parecida a como en un cuadro mitológico del Renacimiento a través de unos elementos —héroes, dioses y demás— basados en unos textos que hablan de ellos, el cuadro cuenta metafóricamente una «historia», de igual forma funciona la obra de Duchamp. Mediante unos elementos dispersos pintados sobre el vidrio y un libro que explica sus funciones, Duchamp explica una «historia». Por tanto, «La mariée...» es en sentido estricto una pintura literaria. El «Grand Verre» es un texto, un cuadro para leer.

El poema «Un Coup de Dés» es el resultado final de una serie de experiencias de Mallarmé con el lenguaje. También, como Duchamp en el ejemplo citado de «Un jeune homme triste dans un train», el punto de partida de Mallarmé en la escritura de su poesía es el efecto que le producen determinadas palabras: Azur; buscar una palabra que rime con «onyx»; o cambiar el nombre de Salomé por el de Hérodiade, por ser ésta una palabra más bella. La composición de muchos de sus poemas se origina en el hecho de repartir palabras sobre el blanco de un papel, para luego unir las a otras y formar un poema; Paul Valéry declaraba en confidencia a J. Scherer, «Mallarmé commençait certains de ses poèmes en jetant des mots sur le papier, deçà, delà, comme le peintre jette des touches sur la toile»⁷. Es en juego parecido al de la escritura automática de los Dadás, cuando aún no estaba tan mediatizada por el Surrealismo. En «Un Coup de Dés» ya sólo queda las palabras sueltas, dispersas por el espacio blanco de un papel, palabras, algunas de ellas, resaltadas en mayúsculas. Organizadas en un espacio vacío de escritura en el que tiene tanta importancia la tinta como el blanco del papel. Ya antes de «Un Coup de Dés» Mallarmé había rea-

⁷ Jean Pierre Chausserie-Laprée, «L'architecture secrète de l'Ouverture Ancienne», en *idem*, p. 80.

lizado otros poemas en los que también entraba en juego un elemento visual. La estructura del poema «**Ouverture Ancienne**» incluye un elemento visual subliminal: los versos no sólo riman en las sílabas finales, sino que en el interior del poema existen agrupaciones de sílabas que se repiten formando imaginarias líneas visuales en diagonal o en cruz a través del texto. Estas experiencias llegan al punto culminante en «**Un Coup de Dés**» como poema visual de palabras objeto, no sólo para leer, sino también para ver. Duchamp realiza una pintura que no es exclusivamente para ser mirada, sino que existe para ser leída; Mallarmé escribe un poema que es para ser leído, pero que también se dirige a la mirada. Hay una contraposición entre ambos, pintura para leer, poesía para ver, pero que en realidad son lo mismo; las dos caras de una misma moneda, la palabra-objeto y el objeto-palabra.

Mallarmé en «**Crise de vers**»: «*L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés*»⁸. Primero, eliminación del «yo» en poesía. Segundo, las palabras son la materia prima en la creación poética. Y, tercero, un nuevo elemento de análisis, el efecto poético se consigue por el choque de palabras diferentes. El poema de Lautréamont «*Bello como...*» es una aplicación directa de esta concepción en poesía, de la misma forma que también lo serán las máquinas de Raymond Roussel en «*Impressions d'Afrique*». Concepción mallarmeana que llegará a través de Lautréamont primero a Dadá, luego al Surrealismo e, incluso, a la moderna antropología estructural y la formulación de Lévi-Strauss del concepto «bueno para pensar» para aquellos objetos con «valor simbólico cero»; es decir, aquellos que, como los «ready-mades», demandan una significación⁹. El choque de palabras de significaciones diferentes logra en el lector una consecución de nuevas asociaciones mentales. La poesía deviene, entonces, una máquina de pensamiento. El choque de palabras diferentes es la técnica poética por la cual Mallarmé consigue su buscado efecto de evocar sin describir. La base de funcionamiento de un «ready-made», los llamados «manipulados» como «**Rueda de bicicleta**», es la superposición de dos objetos diferentes; es el mismo método empleado por Mallarmé, éste con palabras, el otro con objetos. De hecho, si en la cita de Mallarmé sustituimos «palabra» por «objeto», ésta definiría perfectamente la lógica de un «ready-made»: «ceder la iniciativa a los *objetos*, movilizándolos por el choque de su desigualdad». Si las palabras son objetos en Mallarmé, y los objetos son palabras en Duchamp; si la poesía en Mallarmé es choque de palabras mientras que en Duchamp los «ready-mades» son choque de objetos, éstos son el equivalente de un poema mallarmeniano en arte. Un «ready-made» es un juego de palabras.

⁸ Stéphane Mallarmé, «Crise de vers», en Mallarmé, Stéphane: *Poésies*, París, Bookking International, Classiques Français, 1993, p. 194.

⁹ Lévi-Strauss, Claude: *El pensamiento salvaje*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1988; y Lévi-Strauss, Claude: *La mirada distante*, Barcelona, Argos Vergara, 1984.

«Paul Claudel nos dice que Mallarmé se planteaba una sola pregunta ante las cosas: ¿Qué quiere decir esto?»¹⁰. El enfrentamiento de palabras u objetos de significados o funciones diferentes consigue un juego de significados. El significado primero, original o de uso de la palabra y la función «útil» del objeto quedan abolidos al enfrentarse con otro distinto. Lo que realizan la poesía de Mallarmé y los objetos de Duchamp es un desplazamiento de significados. La obra infringe de esta manera un reto y un desafío a la unicidad de la significación. Mediante el cambio de lugar se produce un derrumbe del castillo del lenguaje convencional. Mallarmé buscó forzar el lenguaje hasta sus extremos. «*Il convient de nous servir des mots de tout le monde, dans le sens que tout le monde croit comprendre! Je n'emploie que ceux-là. Ce sont les mots mêmes que le Bourgeois lit tous les matins, les mêmes! Mais voilà (...), s'il lui arrive de les retrouver en tel mien poème, il ne les comprend plus!*»¹¹. Desplazamiento de palabras de un lugar a otro, desplazamiento de su significado. Vaciadas de su sentido de uso al ser colocadas en otra estructura, las palabras asumen nuevos sentidos. De igual forma en Duchamp, desplazamiento de la función de uso de los objetos cotidianos por un cambio de lugar que produce un desplazamiento de sus significaciones; los objetos asumen en funciones distintas nuevos sentidos.

Mallarmé y Duchamp apartan a los objetos y a las palabras de su razón mercantil y productiva, y trazan, así, una línea divisoria entre el espacio público, cotidiano, útil, y el espacio creativo, literario, artístico. En efecto, como declara Mallarmé, las palabras, y los objetos en Duchamp son los mismos que cualquiera usa diariamente, pero desplazados. Son los mismos elementos pero Mallarmé y Duchamp, con la misma arma, definen con ellos el espacio artístico frente al espacio público. Demarcan dos espacios al asignar al objeto/palabra distintas funciones. Frente a la función productiva, de mercado o útil, Mallarmé y Duchamp explotan la función estética del objeto/palabra. Estos, aquí, pierden su sentido utilitario y sobre todo productivo, para pasar a tener un sentido simbólico, metafórico, poético. Un sentido que se resuelve, que se agota a sí mismo, en una dinámica que es principalmente improductiva. No hay producto, no hay uso, no hay ninguna lógica material. El arte es un generador de significados, de sentidos, que está en el lado opuesto de una función mecanicista, productora de algo palpable, usable, desgastable o comestible. El concepto fundamental por el cual una máquina «célibataire» lo es, está en que no procrea, su lógica de funcionamiento es interna, se alimenta de sí misma. Su mecanismo es el del juego de azar: todo lo que ganas lo pierdes y viceversa; el producto final siempre es cero. Es una energía circular. Una máquina soltera no produce. La lógica del arte, dice Bataille, está en el concepto de «dépense»¹²,

¹⁰ Raymond, Marcel: *De Baudelaire al Surrealismo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 37.

¹¹ Stéphane Mallarmé, cit. R. Ghil: «Les dates et les ouvres», en *Rev. Europe: Mallarmé*, p. 47.

¹² Lyotard, Jean-François: *Les transformateurs Duchamp*, París, Ed. Galilée, 1977, p. 49.

es puro gasto. El arte es un gasto de energía que no produce nada, salvo, tal vez, un gasto más en otra obra nueva.

Duchamp siempre vivió en el lado contrario de lo que podemos considerar una vida burguesa. Frente a él, Mallarmé, que disfruta de poder llevar una vida pequeñoburguesa, con casita en el campo incluida, es, también, como quizá todo artista, un provocador a la ideología dominante. Si su forma de vida es calificable de reaccionaria, su obra no lo es. El castigo a Mallarmé fue clasificarlo como escritor difícil y egoísta; a Duchamp su postura evidentemente a la contra lo clasificó como artista difícil y raro. Tanto la obra de Duchamp como la de Mallarmé son una crítica a la sociedad establecida. Forman parte de una «guerra» contra la lógica de los discursos de verdad. «*Prennent position les adversaires de la grande guerre dans laquelle nous sommes toujours impliqués et dans laquelle nous avons à choisis notre camp, comme le firent Kafka, Jarry, Duchamp et Nietzsche: les sophistes contre les philosophes, les dissimulateurs contre les assimilateurs, les artistes contre les raisonneurs, les machines célibataires contre la mécanique industrielle...*»¹³. En primer lugar, ataque al uso común del lenguaje, y por extensión del pensamiento. Las palabras cotidianas pero de tal forma que no se entiendan, y los objetos cotidianos fuera del lugar donde los usamos habitualmente y de su función, son un ataque a una sociedad donde impera una forma simple en la comunicación, y una denuncia a la transparencia del sentido. Y, en segundo lugar, ataque a la razón misma del sistema ideológico dominante. Arremetida a la lógica de una sociedad en la que impera una función consumista de las cosas, una función de uso. Una lógica mecanicista en la que todo debe servir para algo, algo para moverse, vivir, comer o simplemente quemar; es imprescindible una función material. Lógica mecanicista productiva; frente a ella, creación, arte/literatura situados en las antípodas, que simplemente son, que no producen, son gasto, «dépense». Es la misma arma que los Dadás, de una forma más directa, utilizaran para desenmascarar y desmontar los engranajes de la sociedad capitalista.

La obra de Duchamp y Mallarmé es denuncia a las formas simples de comunicación. Cortocircuitar al máximo los componentes de la lógica significativa operante. Crear un lenguaje críptico, decía Mallarmé; anular a los objetos y su sentido, proponía Duchamp. Sus obras no sólo realizan un desplazamiento de significaciones, sino que sus negaciones siempre van más allá, juegan a desdoblarse en diferentes campos. Frente a la unicidad de la significación: cada palabra designa una cosa, cada objeto tiene un uso; el resultado final no es uno, sino múltiple. La obra vuelve a ser contingente. No hay una interpretación, sino muchas. No existe un significado, sino que contiene todos los posibles. En Duchamp siempre hay dobles sentidos que se anulan y se afirman en un juego circular. En Mallarmé el poema es un haz de sugerencias nunca definitivas. Es un juego ambiguo, ambos desplazan el sentido y lo multiplican.

¹³ Lyotard, Jean-François: *Les transformateurs Duchamp*, París, Ed. Galilée, 1977, p. 49.

En «L.H.O.O.Q.» Duchamp, como también con el nombre Rose Sé-lavy, desmonta el lenguaje construyendo una lectura fónica. De igual forma que Rose Selavy pasa a ser «Eros c'est la vie»; «L.H.O.O.Q.» se lee «Elle a chaud au cul». De este último «ready-made» Juan Antonio Ramírez interpreta que Duchamp propone una suerte de juego con el espectador, donde quien tiene el culo caliente no es el «Gioconda con bigotes», sino la posible espectadora al verlo. La obra implica un contacto con el espectador, lo contiene. Sólo tiene sentido, sólo existe, en tanto que es visto. Aparece, de nuevo, uno de los elementos fundamentales del erotismo en Duchamp y Mallarmé, el «Rendez-vous». El encuentro con el espectador en la obra es una forma metafórica de encuentro amoroso, pero también es la definición existencial de la obra.

La poesía de Mallarmé es una poesía de sugerencias que abre un haz de opciones al lector, un mayor margen de libertad interpretativa. «Un Coup de Dés» existe porque existe el lector. Poema del azar, que no tiene forma definitiva. Las palabras dispersas sobre el espacio blanco del papel imposibilitan una lectura fija u ordenada. Aquí no encontramos una lógica de continuado de lectura obligada en poesía o literatura. Cada lector ordena las palabras a su modo. Último «experimento» de Mallarmé, donde el lenguaje ya ha perdido definitivamente la unicidad de la significación. No hay una lectura definitiva, sino que contiene todas las posibles. El poema no es algo acabado. Es un proceso. Una máquina que no funciona hasta que alguien no la pone en marcha, hasta que no se produce el roce con el espectador, el «Rendez-vous». El lector pasa a formar parte de la creación, el poema lo incluye. Es el lector el que posibilita la vida del poema. Éste sólo existe en la medida en que es leído.

«La mariée mise à nu par ses célibataires, même» no es una obra que represente nada, sino que es una máquina que expresa una posibilidad. La representabilidad está en suspenso. El «Grand Verre» es por definición del propio Duchamp un «retraso en vidrio». Es decir, algo que está quizá antes de la pintura, que expresa la posibilidad de que esa representación ocurra; es, por tanto, la representación de una posible representación. En este mismo sentido «Un Coup de Dés» sería un retraso en poesía, un poema en potencia, una posibilidad de poesía.

«Igitur o la locura de Elbehnon», un texto que, en principio, es una obra de teatro, cuya lectura carece de una forma dialogada característica en teatro. Más bien se parece a la «Boîte verte», donde Duchamp explica el funcionamiento del «Grand Verre». Más que una obra, en muchos momentos, parece tratarse de un libro de instrucciones sobre la puesta en escena de una representación teatral. «Este cuento se dirige a la inteligencia del lector que por sí mismo pone las cosas en escena»¹⁴. En efecto, «Igitur...» siempre está representándose,

¹⁴ Stéphane Mallarmé, «Igitur o la locura de Elbehnon», en Mallarmé, Stéphane, *Antología*, Madrid, Visor Libros, 1991, p. 85.

pero en una puesta en escena que transcurre en la cabeza del lector, de igual forma que sucede con «Un Coup de Dés» y con «La mariée mise à nu par ses célibataires, même». Es un teatro irrepresentable en un escenario porque está en la inteligencia del espectador: la obra ocurre cada vez que alguien la lee. «*En rigor, un papel basta para evocar cualquier obra. Ayudado por su personalidad múltiple, cada uno puede representársela dentro de sí...*»¹⁵. Como el «Grand Verre» y «Un Coup de Dés», «Igitur o la locura de Elbehnon» es una obra que no está planteada explícitamente, no está perfectamente acabada y organizada para su ejecución. Expresa una posibilidad de representación. Es una posibilidad de teatro; un «retraso» en teatro.

En resumen, ninguno de los «ready-mades» de Duchamp, ni «La mariée mise à nu par ses célibataires, même», ni «Etant Donées», son en absoluto obras cerradas, definitivas o acabadas. Como ocurre con los poemas de Mallarmé, y especialmente con «Un Coup de Dés» e «Igitur o la locura de Elbehnon», se trata de obras abiertas de una forma intencionada. Puesto que no sólo provocan en el espectador la apertura interpretativa que, tal y como planteaba Eco¹⁶, suscita toda obra de arte, sino que aquí el sentido abierto de la obra es más amplio: inauguran un nuevo espacio de apertura en la producción artística que busca intencionadamente en el espectador una suerte de complicidad, haciéndolo de alguna forma partícipe en la propia definición existencial de la obra. Precisan de alguien que concluya un proceso del cual la escritura, el choque de objetos diferentes o un vidrio sólo son los iniciadores. Es una conclusión momentánea, puesto que este proceso está siempre reiniciándose con nuevos observadores/lectores o con las sucesivas miradas de una misma persona. Es decir, sus resoluciones son infinitas. Son obras que participan de una lógica en la que para que exista lenguaje ha de existir diálogo. Donde el lenguaje no es un código cerrado, sino abierto, en el que alguien expresa muchas más cosas de las que dice, y otros entienden aún otras más y diferentes. Una lógica en la que nada existe hasta que es pensado por alguien. Son obras dirigidas a la inteligencia del espectador porque es aquí donde realmente ocurren; el único protagonista de ellas es la materia gris.

Los de Duchamp son «objetos buenos para pensar», es decir, máquinas de pensamiento. Son un medio: a partir de la idea provocan nuevos juegos de asociaciones mentales. Duchamp habla del fastidio que le produce «*el olor a trementina*», de su abandono de la pintura «*retiniana*» por un arte que pretende llegar más allá. Un arte que no sea tan sólo ejecución y transparencia de sentido. Es decir, contraponen al arte visual una obra que es actitud, pensamiento: una pintura-idea.

¹⁵ Mallarmé, Stéphane: «La g n re ou des modernes», en idem, p. 107.

¹⁶ Eco califica a este tipo de obras como «obras en movimiento». Eco, Umberto: *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Barcelona, Seix Barral, 1965, y Umberto Eco, «El problema de la obra abierta», en Eco, Umberto: *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1970.

La distribución de palabras sobre el vacío del papel en «Un Coup de Dés» presupone una suerte de expresión mental. El mecanismo intelectual en el hombre no funciona según un continuo orden de ideas. El funcionamiento del cerebro humano no es como en el discurso escrito, una línea de enunciados seguidos, sino que trabaja en diferentes niveles a la vez. De una forma atropellada y simultánea. «Un Coup de Dés» reproduce la forma más lógica en la que se mueve la razón. El poema no sólo se dirige a la inteligencia del lector, también él mismo prefigura un espacio mental. La poesía se produce en la mente del lector a partir de unos «datos» que en sí ya son la imagen escrita de una idea. De nuevo, juego de reciprocidades: poesía de la poesía; poesía para inteligencia; idea reflejada en poesía.

En toda la obra de Mallarmé existe la voluntad de expresar un máximo de mensaje en un mínimo de espacio. En «Une Dentelle s'abolit» cada verso es un mundo cargado de significados. El poema está tan cargado de sensibilidad y es, a la vez, la imagen de un erotismo contenido, como es expresión de la dificultad creadora a la que se enfrentaba Mallarmé en la elaboración de su poesía. Su lectura puede llegar a convertirse en imposible, puesto que es difícil conseguir asumir tantas imágenes y conceptos a un tiempo. La dificultad que entraña su interpretación viene dada por un ejercicio de reducción constante. Reducir para eliminar lo superfluo y dejar a la poesía en su esencia, sin por ello perder su capacidad evocativa; al contrario, las significaciones de su poesía se multiplican. «Un Coup de Dés» es el ejercicio extremo de la poética mallarmeana, máxima condensación de escritura con la máxima amplitud de significados. «*Reducir, reducir, era mi meta; pero al mismo tiempo mi meta se iba volviendo hacia adentro, más bien que hacia el exterior*»¹⁷. La obra existe en un desliz, como una «bisagra» es el mínimo punto de inflexión entre el pensamiento del autor y el del receptor. Un receptor activo ya que en él la obra se desarrolla por nuevos caminos. En ambas producciones asistimos a la centralidad de la idea. Idea múltiple, plural y siempre en desarrollo.

Las obras de Duchamp y Mallarmé demandan una necesidad de significar. Son fruto de una voluntad de superar el plano exclusivamente formal para dirigirse directamente al cerebro. La forma se convierte en una vía para llegar al interior y la obra en una especie de «juego intelectual». La forma queda reducida para que la idea sea la protagonista absoluta.

A través de una máxima concentración de medios, tema y palabras-objetos las obras consiguen una máxima amplitud. Amplitud, pluralidad de lecturas, infinitas interpretaciones; la obra es un juego intelectual. Es decir, la obra ocurre en un lugar que está fuera del espacio real del libro o del objeto artístico. Todo sucede en el pensamiento, el del autor y el del lector/espectador. Las de Duchamp y Mallarmé son obras de la idea. Provocan multitud de lecturas e interpretaciones, haciendo estallar las ideas, poniendo en marcha una mecánica

¹⁷ Marcel Duchamp, «Conversaciones con J. J. Sweney», en VV.AA.: *Marcel Duchamp*, p. 51.

intelectual. Proceso infinito, pensamiento sobre el pensamiento. La idea se persigue a sí misma, se juega; y el resultado único pero múltiple y plural es ella misma. Como el juego erótico o el sexo (el sexo en sí no tiene nada que ver con una lógica reproductora), el arte es, entonces, un derroche constante de energía que no produce nada diferente a sí mismo. Es puro gasto, «dépense».

PAUL CÉZANNE: LA MIRADA ES EL LENGUAJE

Valeriano Bozal

El 23 de octubre de 1905, en una carta a Emile Bernard: «plasmear la imagen de lo que vemos, olvidando todo lo que apareció ante nosotros»¹. En una carta a su hijo del 8 de septiembre de 1906: «no consigo alcanzar la intensidad de que se desarrolla ante mis sentidos; no tengo esa magnífica riqueza de coloración que late en la naturaleza» (403). En muchas de sus cartas, en especial las que escribe en los últimos años de su vida, Cézanne vuelve una y otra vez sobre la «representación de la naturaleza». Algunas de sus afirmaciones recuerdan las que a propósito de Manet y los impresionistas hizo Stéphane Mallarmé en 1876: «el ojo debe olvidar todo lo que ha visto hasta entonces y reaprender a partir de esto que enfrenta»². El continuo ir a la naturaleza de Cézanne, una actividad dolorosa y necesaria en los últimos años, se perfila como la realización del deber que Mallarmé asigna a los impresionistas. Un ir continuo que exige el olvido de todo lo que ha aparecido antes, de todo lo visto hasta entonces.

¹ P. Cézanne (edic. de J. Rewald), *Correspondencia*, Madrid Visor, 1991, 390. A partir de ahora todas las citas de las cartas de Cézanne remiten a esta edición, indicando en el texto el número de la página entre paréntesis.

² S. Mallarmé, «The Impressionists and Edouard Manet», *The Art Monthly Riview*, 20-IX-1876; traducido al francés en Denys Riout (ed.), *Les écrivains devant l'impressionnisme*, París, Macula, 1989, 91.

Sin embargo, cuánta distancia entre Cézanne y los impresionistas. Se ha repetido hasta la saciedad la afirmación cézanneana según la cual pretendía hacer con el impresionismo un arte como el de los museos. Semejante pretensión se funda tanto en la proximidad que supone como en la distancia que finalmente exige, en aquel deber para con la naturaleza y en la distinta conclusión pictórica a la que la interpretación de Cézanne y de Mallarmé conduce. En este caso, a una mirada pura, en aquél, en el de Cézanne, a una naturaleza (pintada) pura, construida en la medida y a tenor de lo que la naturaleza exige en y por sí misma, como si la mirada se hubiera hecho invisible.

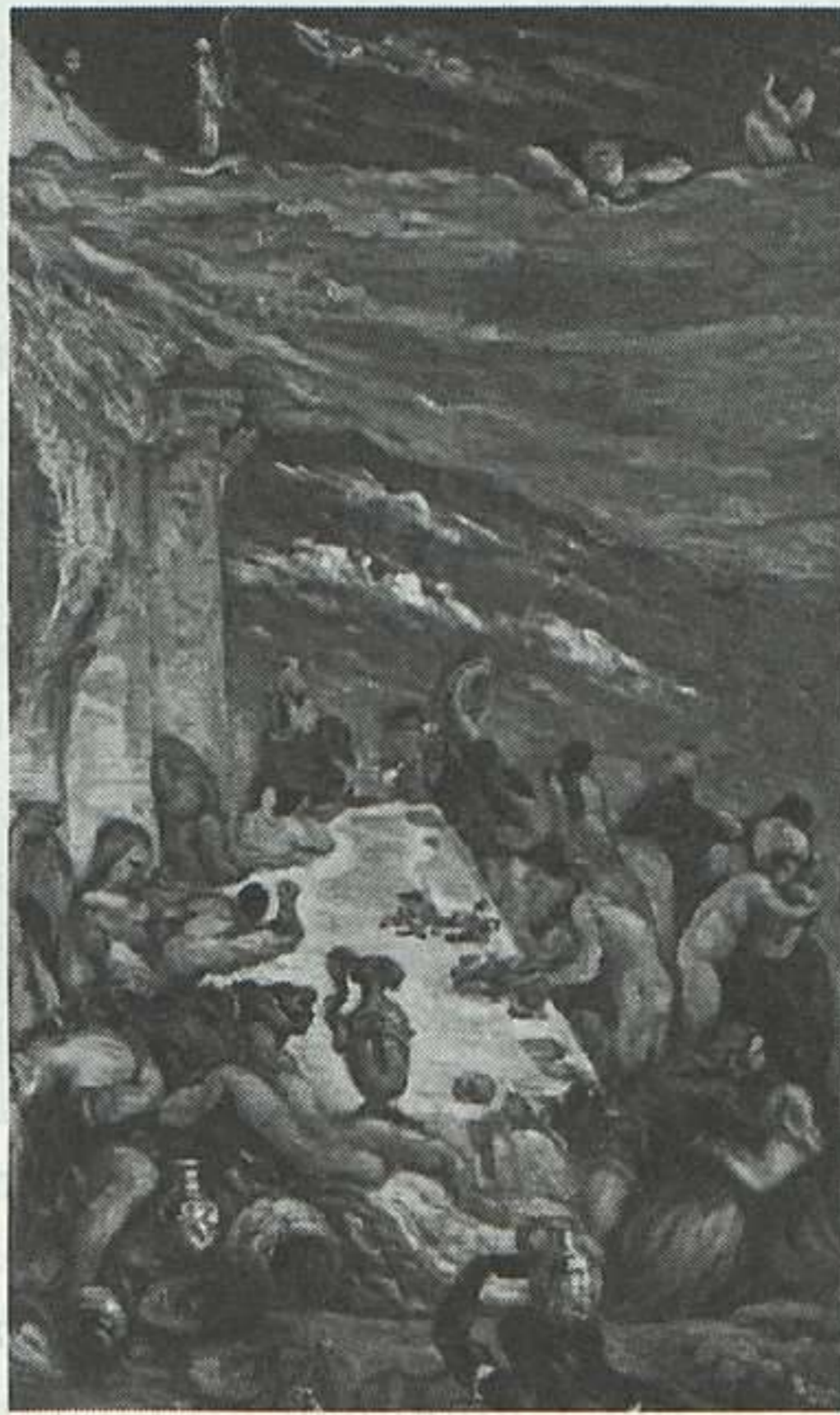
El olvido que ambos proponen conduce en direcciones bien diferentes: Mallarmé requiere «una percepción exacta e ingenua que, para su propio fin, aísla las cosas percibidas con la fijeza de una mirada investida de la perfección del ver más desnudo»³. La de Cézanne, «construcciones a partir de la naturaleza, basados [los esbozos] en los medios, las sensaciones y los desarrollos sugeridos por el modelo» (10-X-1906; 411), pues el arte es una armonía paralela a la naturaleza (8-IX-1897; 329). La dirección elegida por Mallarmé es la dirección de la mirada, aquella por la que se encamina Cézanne es la de la naturaleza pintada.

Desde sus primeros tiempos se interesó Cézanne por los museos e hizo pintura como la de los museos. Pero tengo para mí que, cuanto más próxima era a la que exhibían los museos, más distante de ellos se encontraba, y a la vez, lo que puede parecer paradójico, más distante también del impresionismo; mientras que a lo largo del lento avance en el desarrollo de su arte, cuando parecía más próximo a los impresionistas, más cercano estaba a la pintura de los museos y con mayor nitidez marcaba la distancia respecto de ella.

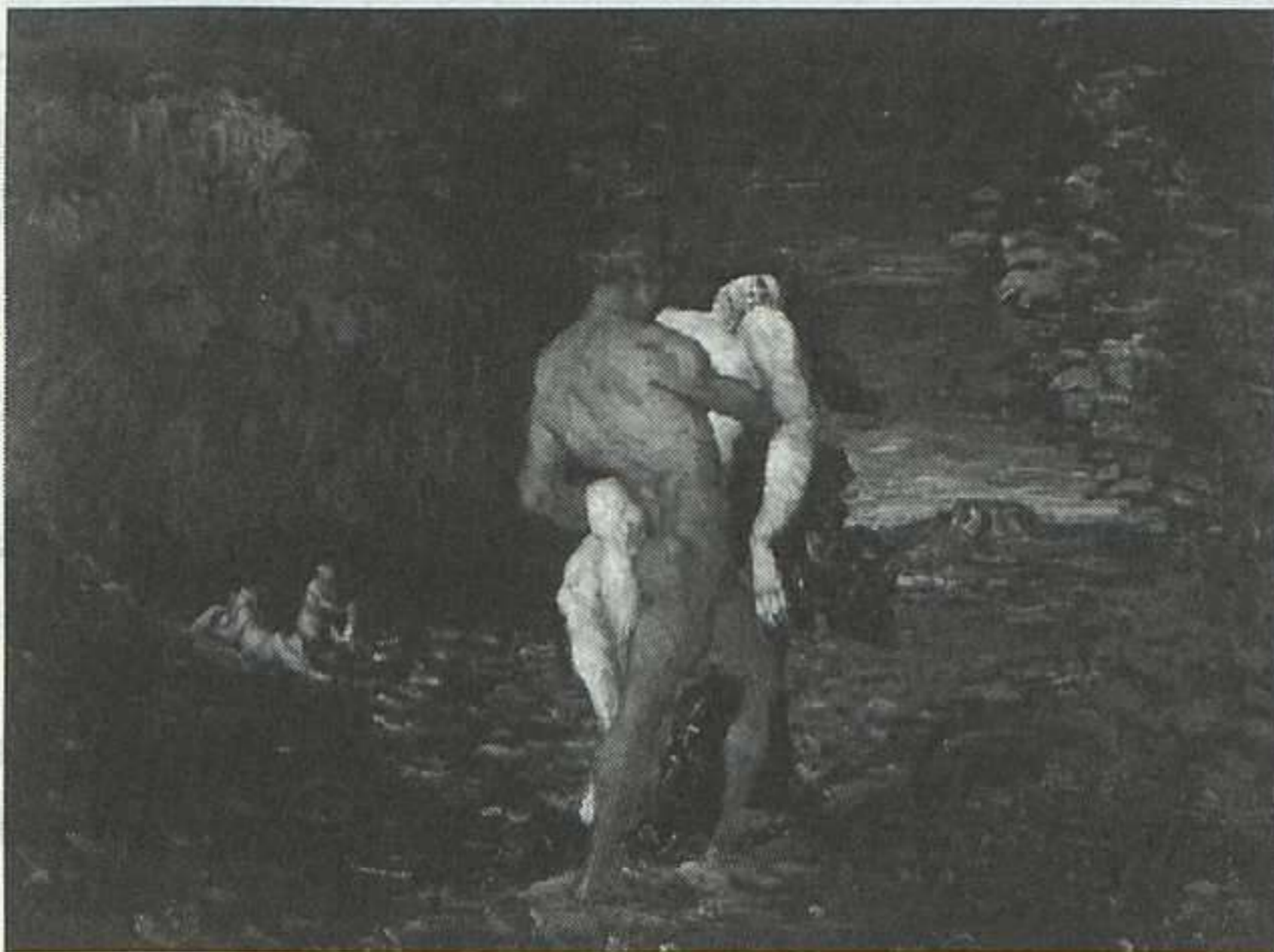
El rapto (1876, Cambridge, Fitzwilliam Museum) remite al manierismo que habita en los museos, aunque sea a través de Delacroix y el más reciente romanticismo. *La orgía o Bacanal* (1864-68, París, col. part.) se ha considerado siempre como una reinterpretación de temas bíblicos y mitológicos en clave cromática veneciana: no cabe duda de que su clara intensidad, el uso de azules, blancos, verdes y carmines, sitúan este óleo en esa dirección, muy lejos de la paleta impresionista y del modo que tenían los impresionistas de usarla (su paleta), pues la obra de Cézanne no oculta el estudio de composición en el que se resuelve –bien al contrario, lo enfatiza–, y los detalles ponen de manifiesto la importancia de esos cuerpos contruidos al modo en que lo hicieron los pinto-

³ *Ibid.*, 105.

Valeriano Bozal (Madrid, 1940) es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus publicaciones: *Los primeros diez años. 1900-1910*, *Los orígenes del arte contemporáneo* (1991, 1993) y *Goya y el gusto moderno* (1994).



P. Cézanne, *La orgía*, 1864-68.



P. Cézanne, *El rapto*, 1867.

res de los museos (respecto de los cuales este Cézanne siempre podrá considerarse abocetado, incluso torpe).

En el seno de esa torpeza se vislumbran los que serán intereses futuros del artista: la consistencia de las cosas más que la consistencia de la mirada, pues, para alcanzarlas (a las cosas), la mirada no es más que un instrumento del que el artista se sirve. Mas, para olvidarla, es preciso, primero, poseerla, dominarla, y tenemos la sensación de que en estos años no es esa la situación de Cézanne —aunque pueda ser ya su ambición⁴.

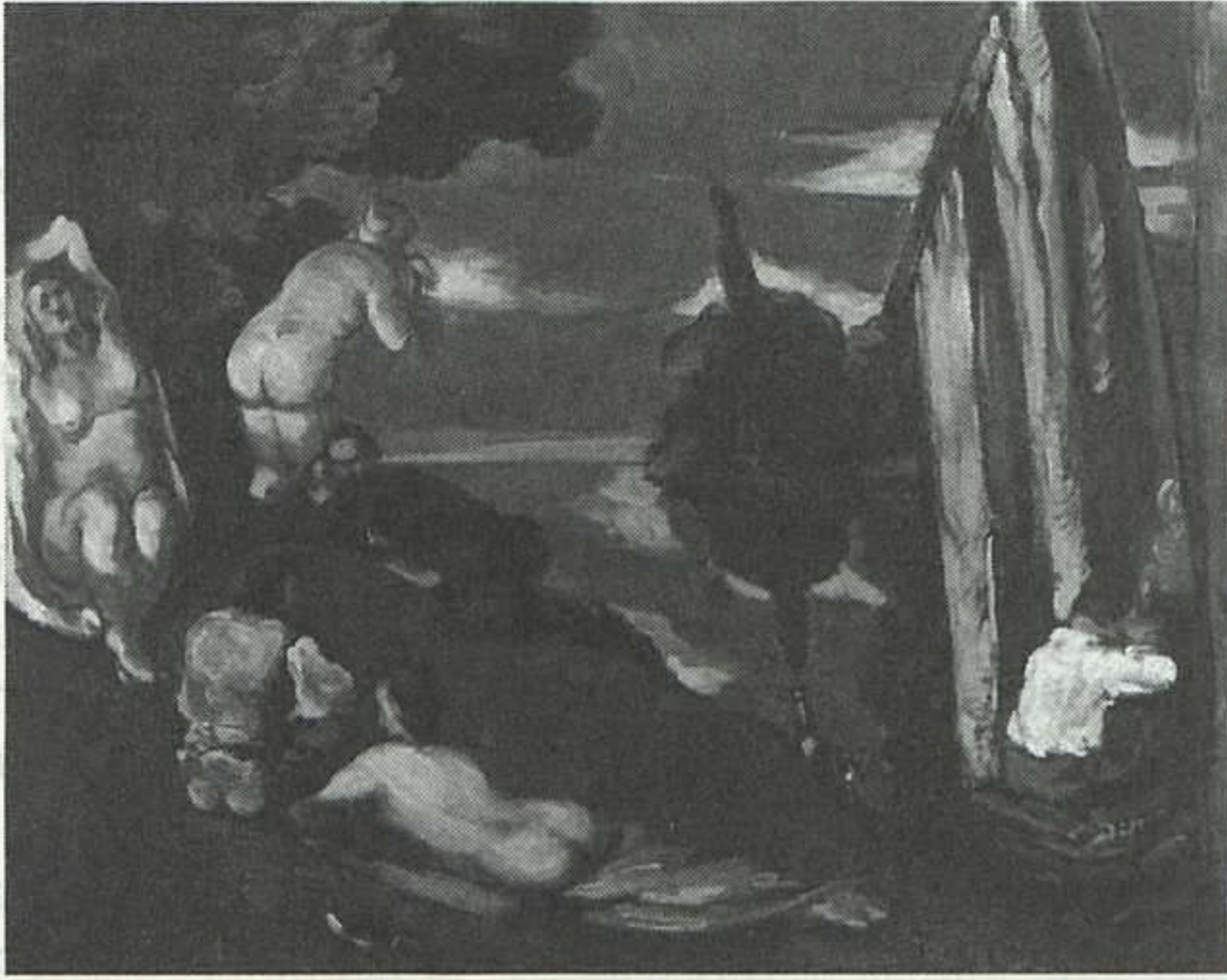
Ha hecho bien en titular *Pastoral* al óleo que realiza 1870 —conservado en el museo d'Orsay—, en el que representa tres figuras masculinas vestidas con indumentaria del tiempo y tres femeninas desnudas que, por sus telas y actitudes, más recuerdan ninfas que mujeres de esos años. En esta tela de Cézanne resuena el aliento de *El almuerzo en el campo* (1863, París, d'Orsay), de Manet, que tanto escándalo suscitó cuando se expuso en el Salón de los Rechazados de 1863, pero ese eco también permite poner de manifiesto la diferencia entre ambos cuadros. En primer lugar, la sorprendente elementalidad de la composición cézanneana, tan contundente en su sencillez que parece tosca —y «tosquedad»⁵ fue el calificativo que se ganó Cézanne en estos años desde la perspectiva de los «pintores de museos» que componían los jurados de los salones—, pero también ese modo de utilizar el pincel para «hacer» sus mujeres como si fueran esculturas de piedra, para destacar la consistencia del terreno en el que se echan o, ¿por qué no señalarlo?, la importancia que adquiere esa línea ondulada, casi arabesco, que marca los perfiles de las figuras —la del hombre echado sobre el talud, la de la mujer que, en el primer plano, le hace juego—. Y, ante todo, ese contraste acusado de masas de color, el azul y el verde —animadas, en cada caso, por el blanco de los cuerpos, de las nubes y los reflejos sobre el agua—, que se contraponen dividiendo casi a la perfección la imagen en dos triángulos contrapuestos.

Que el trabajo de Cézanne no era azaroso, lo ponen de relieve otras pinturas de la época; que para los museos era en exceso «tosco», es cosa que también se nota. El jurado que debía admitir las obras para el Salón de 1868 discutió si la realizada por Cézanne había sido hecha con espátula. Al igual que otras obras de Manet, también fueron rechazadas. Ni para uno ni para otro era la primera vez que sucedía esto.

Lo más preocupante del asunto es que, en efecto, desde su punto de vista las obras de Cézanne sí eran toscas, parecían mal hechas. Las mujeres lascivas

⁴ Quizá fuera Gustave Geffroy, entre los críticos del momento, el que más claramente marcó la distancia de Cézanne respecto de los impresionistas, por una parte, y los simbolistas, por otra. Geffroy habla de «son désir de posséder» las cosas que ve y admira. G. Geffroy, «Paul Cézanne», *Le Journal*, 25-III-1894 (en G. Geffroy, *Paul Cézanne*, París, Séguier, 1995, 48).

⁵ «... leur bizarrerie fortuite, comme si l'art pouvait s'accommoder de disproportion et de déséquilibre», escribe Georges Lecomte en *L'art impressionniste d'après la collection privée de monsieur Durand-Ruel*, París, Chamerot et Renouart, 1892, 30-31.



P. Cézanne, *Pastoral*, h. 1870.



P. Cézanne, *La tentación de San Antonio*, h. 1870.

de *La tentación de San Antonio* (h. 1879, Zurich, Fund. E. G. Bührle Coll.) difícilmente excitarán la sensualidad del San Antonio que aparece al fondo, ni siquiera aquella que se le ofrece de modo violento y excesivo. Tienen poco que ver con las ninfas y odaliscas *pompier* del gusto de los jurados y del público, en ellas no hay pieles nacaradas, miradas sugestivas o actitudes de perversa insinuación. Pero las recuerdan. La sensación que aquel público –y los correspondientes jurados– debía tener es que Cézanne no podía hacer aquella pintura aunque lo deseara.

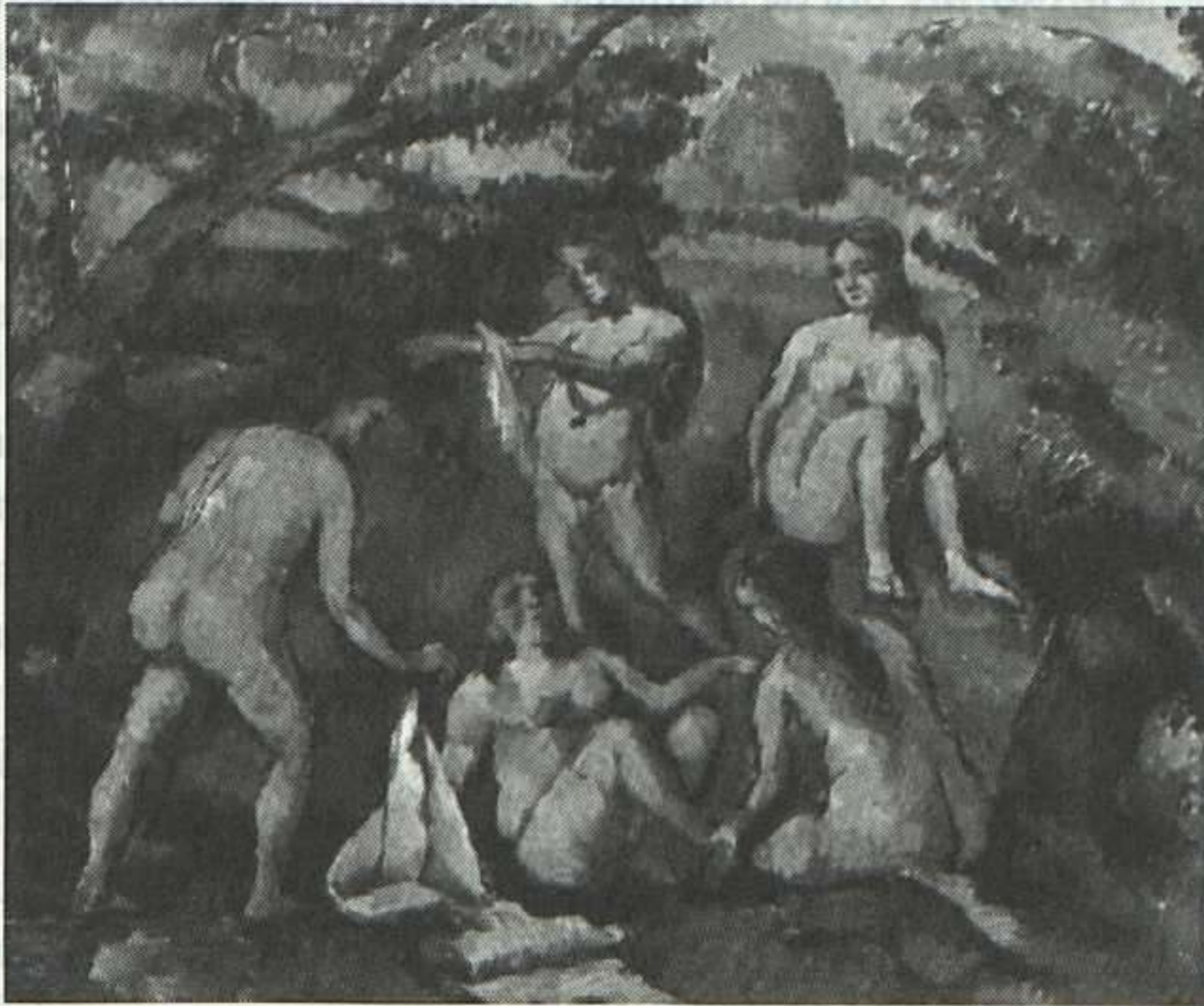
Pero no lo deseaba. Al menos no en el sentido en que ese público podía pensarlo. Lo que deseaba estaba bien a la vista en el marco de tanta «torpeza»: la solidez de las figuras, el contraste cromático, el uso de la luz como un factor que permite componer y articular la imagen. La diferencia con otra *Tentación de San Antonio* algo posterior (1873-75, París, d'Orsay) es notable e ilustrativa del camino emprendido por Cézanne. Aunque la figura femenina del centro recuerda en su fisonomía a la *Tentación* anterior, y otro tanto sucede con los *putti*, y aunque la figura del diablo se adscribe sin ningún género de dudas a los tópicos iconográficos románticos, el tratamiento de los contrastes ha cambiado sustancialmente: ya no se componen a partir de la articulación de masas de distinto color sino en el seno de cada una de esas masas, a tenor de las diferencias que introduce la luz en cada gama: el blanco y azul de los cuerpos, el verde de la vegetación, el azul del cielo. El contraste es simultáneamente cromático y lumínico, y la vibración que introduce en todos y cada uno de los motivos puede hacernos pensar en una aproximación al impresionismo, pero esta aproximación sólo es aparente, pues no está determinada tanto por la mirada, por la fugacidad consustancial a la impresión retiniana, cuanto por la estructura misma del motivo, que a pesar del dinamismo adquirido no pierde solidez.

En este punto, cuando el «abocetado» es mayor, cuando mayor es su proximidad a los impresionistas, es cuando verdaderamente empieza a tomar el camino de los museos en una pintura que tenía poco que ver con la que hacían muchos de los jurados de los salones (pero que también se distingue de la «tosquedad» propia de sus obras anteriores).

En los años setenta aclara su paleta y desarrolla un rasgo hasta ahora balbuceante: el ritmo que imprime el movimiento de la pincelada se convierte en factor de composición y contraste, la descomposición no responde a las exigencias de la impresión retiniana sino a las necesidades de la construcción. Las copas de los árboles, la superficie de la hierba, no menos que la dimensión espacial del firmamento se dotan de un ritmo que también acompaña a las figuras. La relación pictórica con la naturaleza se aparta de la que era propia del impresionismo y se inscribe en aquella «armonía paralela» de la que hablará a Joachim Gasquet en su ya citada carta del 26 de septiembre de 1897: en lugar de pintar lo que se ve, construye para ver. Miramos de otra manera la naturaleza y la figura humana después de haber contemplado las pinturas de Cézanne, vemos de modo diferente los árboles y los cuerpos, el firmamento, sus relaciones.



P. Cézanne, *La tentación de San Antonio*, 1873-75.



P. Cézanne, *Cinco bañistas*, 1877-78.

Las bañistas adquieren una solidez definitiva pero no son estatus, se integran en el paisaje, forman parte de él, *son* parte de él, como los árboles, las nubes o el agua. Como se ha dicho tantas veces, los cuadros de Cézanne no representan la realidad física, la comparten.

La gama temática se reduce considerablemente: paisajes, retratos –por lo general, vecinos y amigos–, naturalezas muertas y bañistas. Cézanne vuelve una y otra vez sobre estos asuntos, como si estuviese obsesionado y nunca quedara satisfecho. El 15 de octubre de 1906, ocho días antes de su muerte, escribe a su hijo: «yo sigo trabajando con dificultad, pero, en fin, algo se saca. Es importante, creo yo. Las sensaciones constituyen el fondo de mi asunto» (412). La correspondencia de los últimos años insiste una vez y otra en este trabajo, en esa dificultad. Y siempre la convicción de que no ha alcanzado lo que deseaba: «mi edad y mi salud no me permitirán realizar el sueño de arte que he perseguido durante toda mi vida» (387), le dice a Roger Marx (23-I-1905).

Ese sueño es, a primera vista, bien sencillo: representar aquello que se ve. Ahora bien, Cézanne es consciente de que al pintar nos encontramos en un ámbito que no es el de la naturaleza, allí donde la mirada se ejerce originalmente, y que, por tanto, no nos sirve el tópico tradicional: imitarla. Es preciso recrearlo todo en un lienzo, recrear el espacio y las figuras en él, su relación, recrear el peso, el movimiento, pues nada nos es dado. Cézanne no quiere representar los motivos en la mirada sino pintar los motivos tal como los vemos, y precisamente por eso no puede limitarse a imitar la naturaleza, moverse por efectos.

Cuando en la vida real miramos un objeto, lo vemos sobre un fondo dado, que «se sitúa detrás» del objeto, que está ahí de antemano. En el cuadro no sucede de la misma manera, no hay nada dado de antemano, no hay nada detrás, hay que pintarlo y, así, establecer las relaciones entre el objeto –que también hay que pintar– y el fondo.

Las figuras de las bañistas destacan sobre el fondo. En ocasiones destacan sobre la línea de horizonte, como las *Tres bañistas* de 1874 (París, d'Orsay), pero es posible «levantar» tras ellas la superficie del campo, elevar tanto la línea de horizonte que sea el verde del campo el que haga de tal, y entonces las relaciones entre las figuras y el fondo serán distintas, tal como sucede en las *Cinco bañistas* de 1877-1878 que Picasso conservaba en su colección (París, Museo Picasso).

El campo se extiende detrás de las bañistas y, de inmediato, tiende a impregnarse de la condición plana de la tela, tiende a extenderse detrás como un telón. Entonces, la perspectiva de las figuras puede parecerse elemental, pero es el contraste cromático, no la perspectiva, el que marca las distancias. De esta manera, Cézanne comprende que los colores actúan con «personalidad» propia, no sólo porque sean colores de los objetos y para distinguir a unos objetos de otros –los cuerpos claros (ocres, blancos y ocasionalmente rosados), la hierba verde–, sino para establecer la distancia entre unos y otros gracias a su contraste. Un contraste que exige también unidad plástica, una trabazón que no

depende ni de la eventual mirada de un sujeto, su punto de vista, ni de la composición académica: como en una pieza musical, el eco del verde de la hierba y los árboles resuena en los cuerpos en forma de pinceladas de verde que han hecho de estas mujeres espejos de azogue incierto. De esta forma, la luz, la pincelada y su ritmo, el contraste cromático construyen un equivalente del mundo en lugar de imitarlo. En un artículo célebre, «La duda de Cézanne», Merleau-Ponty pudo escribir: «el espíritu se ve y se lee en las miradas, que no son más que conjuntos coloreados»⁶. Difícilmente se aceptará una afirmación como ésta en la vida cotidiana, en la que las miradas no son «conjuntos coloreados», pero no queda más remedio que aceptarla en el mundo de la pintura, pues en él sí son «conjuntos coloreados» y no otra cosa.

Merleau-Ponty se centra en uno de los rasgos característicos de Cézanne: sus «deformaciones». Recuerda que en un retrato de Mme. Cézanne el friso de tapicería que aparece a ambos lados del cuerpo no forma una línea recta, o que la mesa de Gustave Geffroy se extiende hacia la parte baja del cuadro pero en una superficie construida con distintos puntos de vista y, finalmente, combada. Señala que Cézanne no precisa un contorno de los objetos, sino que pinta con una modulación coloreada los volúmenes del objeto y marca con trazos azules *varios* contornos, evitando la definición (artificial) de la línea-contorno que hace de cada objeto una cosa, o la indefinición que supondría la inexistencia de contorno alguno: los «varios contornos» de Cézanne logran, añade Merleau-Ponty, que «la mirada, yendo y viniendo de un contorno a otro, alcance a ver un contorno naciente de todos ellos, tal como ocurre en la percepción»⁷. Por analogía, no por imitación.

Pero no desearía, por mi parte, convertir a Cézanne en un intérprete más exacto de la percepción del mundo, no creo que sea ese el caso. Cuando miro una pintura de Cézanne no me atrevo a decir que el artista ve mejor que yo o que cualquier otro y que el paisaje representado está visto con mayor fidelidad que el percibido empíricamente. También hay aquí una paradoja: si le preguntamos a alguien por el contorno de un objeto indicará una línea, un perfil, me hablará del perfil de la manzana o de la jarra, de la línea de la nariz o de los labios, dibujará una línea para referirse al contorno..., y no me engañará, pues eso, ese perfil, es «lo que ve», como ve la línea de horizonte o las líneas que tienden a unirse a medida que se pierden en la distancia. Es cierto que los volúmenes no poseen un perfil lineal y por tanto no podemos verlo —por mucho que nos lo parezca, no podemos ver lo que no hay—, pero, sin embargo, «vemos» ese perfil y nos referimos a él sin dudar.

La visión no es un fenómeno exclusivamente óptico, también es cultural: aprendemos a ver como aprendemos a hablar e incluimos en nuestra visión «tics» de la misma manera que los incluimos en nuestro lenguaje. Aprendemos

⁶ M. Merleau-Ponty, «La duda de Cézanne», en *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Península, 1977, 42.

⁷ *Ibid.*, 41.

a ver según pautas que reducen los niveles ópticos de incertidumbre, que distinguen perfiles lineales allí donde no existen o que introducen una serialidad narrativa eligiendo una línea o una secuencia entre muchas otras. Supongo que este aprendizaje está encaminado a obtener éxito en nuestro comportamiento y es muy posible que mantener aquella incertidumbre, atenerse a lo que efectivamente hay, recordar en todo momento que no existe un perfil lineal sino, por ejemplo, un plano curvo, o que además de la secuencia elegida existen otras, hasta formar una trama compleja, tener todo esto presente, digo, seguramente afectaría de forma negativa al éxito de nuestro comportamiento. En ese sentido, concebir el mundo empírico tal como aparece en los cuadros de Cézanne conduciría al mismo fracaso: no podré estar seguro de que los libros sobre la mesa no se deslizarán hasta el suelo, porque la mesa es un plano inclinado, no seré capaz de precisar la naturaleza del regazo de Madame Cézanne...

Miramos como nos ha enseñado la cultura de la mirada, los medios, las reproducciones, el cine, la fotografía, la lectura (que es una forma de mirar)..., la pintura. Precisamente por eso podemos encontrar «desenfocados» los cuadros de los impresionistas o «desencajados», incluso «deformes» los de Cézanne. Esperamos otra cosa porque estamos acostumbrados a ver de manera diferente. No creo que, una vez contempladas las pinturas de Cézanne, podamos afirmar –y fijar su valor en esta consideración– que sus imágenes responden a un modo más «verdadero» de ver. Pero sí me parece posible decir que proponen una manera diferente y, sobre todo, que llaman la atención sobre una condición que todo lo visto en cuanto tal posee: la de ser resultado de una construcción, la de ser un artificio. La pintura de Cézanne no disipa o aclara una «equivocación» –en el que caíamos al hablar de contornos o secuencias temporales–, hace una propuesta: que no miremos como si la mirada, la pintura, fuera un instrumento neutral del sujeto –neutral para la realidad representada/mirada–, pues es una forma de construir el mundo representado/mirado.

Al proceder de esta manera, Cézanne inauguraba un nuevo capítulo en la historia de la pintura. Un capítulo que iba más allá de los impresionistas, pues éstos no se preocupaban tanto por esa construcción como por restituir su protagonismo a la impresión de un sujeto. Cézanne daba un paso más al prescindir de la representación de la impresión empírica y reclamar para su actividad ese paralelismo con la naturaleza que le hizo exclamar en la misma carta a Gasquet: «¿Qué pensar de los imbéciles que dicen que el artista es siempre inferior a la naturaleza» (329).

En esta mirada/construcción, Cézanne se preocupa por cuestiones que en la percepción empírica no causan problema alguno (lo que indica que la pintura de Cézanne no es trasunto de la percepción empírica). Dos han sido mencionadas, pero deseo referirme ahora a otra de la que el propio artista se ocupó en sus cartas: las relaciones entre los objetos. «Al ser yo viejo, alrededor de setenta años, las sensaciones cromáticas que produce la luz son en mí causa de abstracciones que no me permiten cubrir mi lienzo ni pretender la delimitación de los objetos cuando los puntos son tenues o delicados; de ahí que mi



P. Cézanne,
Madame Cézanne en el sillón rojo, h. 1877.



P. Cézanne, *Castillo de Medan*, 1879-81.

imagen o cuadro sean incompletos» (390), escribe a Bernard el 23 de octubre de 1905.

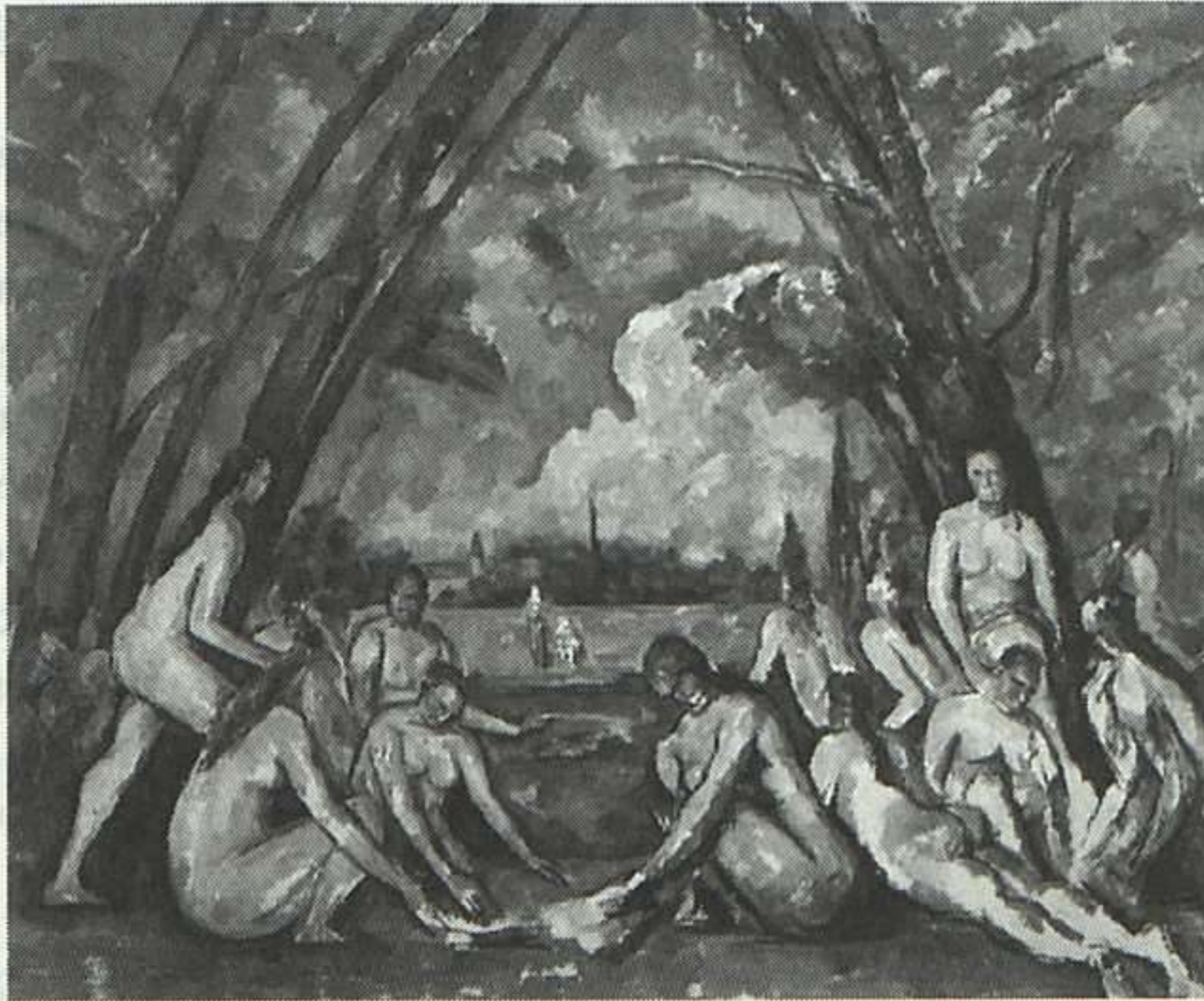
Este breve párrafo permite varias lecturas. La primera, quizá la más obvia, posee un carácter biográfico: «al ser yo viejo...». Una segunda lectura puede aludir a la dificultad de la representación mimética en lo que al contacto de los «puntos tenues o delicados» de las cosas hace referencia. Ahora bien, este problema no es nuevo en la historia de la pintura y ha sido solucionado en multitud de ocasiones y por procedimientos diferentes. Hay otra lectura posible sobre la que deseo llamar la atención: no excluye las anteriores, pero introduce un sesgo que me parece profundamente cézanneano: no tanto «la delimitación de los objetos cuando los puntos son tenues o delicados» en el marco de la representación mimética, para que se parezca (la representación) y se parezcan (los objetos) a lo que acontece en la realidad empírica, cuanto —y lo anterior no queda excluido— en el marco de la relación sobre el plano pictórico, que posee una lógica propia. Si los objetos tridimensionales carecen de contornos lineales, ¿cómo fijar su relación —no sólo sus límites—, su contacto sobre una *superficie* que admite exclusivamente contornos lineales?, ¿qué lógica pictórica traduce la «lógica empírica»?

En este punto bueno será recordar la importancia que posee la acuarela para Cézanne. La acuarela le permitía llevar hasta sus últimas consecuencias su concepto de la pintura como un «sistema» de contrastes, ello al menos en dos sentidos: la superposición contrastada de colores no implicaba la ocultación de uno por otro, sino la modulación de un sistema de relaciones en el que se articulaban los colores contrastados —su transparencia es el factor decisivo de esta posibilidad (que muchos acuarelistas, utilizando la acuarela como si fuese óleo, reduciendo e incluso eliminando por completo la transparencia, desprecian)—; en segundo lugar, la acuarela no sólo permite sino que incita al blanco del papel, es decir, al plano que en el óleo tradicional actúa como soporte, a intervenir activamente en el motivo formando parte de la imagen, contrastando el juego cromático y estableciendo relaciones concretas que van mucho más allá del mero soporte —e incluso niegan tan subsidiaria condición—. El blanco del papel no es el «fondo» del paisaje del *Castillo de Médan* 1879-71, Zurich, Kunsthaus), sino que alternativamente lo encontramos en el primer plano, en planos intermedios y en los últimos. Sin embargo, «realmente» siempre es el mismo papel, soporte material, y el mismo blanco. El efecto logrado no se debe a variaciones de su tonalidad —es la misma— sino a los contrastes que con los restantes colores introduce. Lo mismo sucede con verdes y ocre, cuyas diferentes tonalidades se extienden en una modulación construida mediante tal proceder.

Si muchos artistas trabajan la acuarela ya como un modo de abocetar y de estudiar la que será pintura definitiva, ya como un óleo, Cézanne inicia el camino contrario —y aquí me distancio de la opinión de Gowing, según la cual



P. Cézanne, *Bañists*, 1902-06.



P. Cézanne, *Grandes bañistas, h.* 1906.

«nada es comparable a las acuarelas de Cézanne. En su esencia, no se parecen nada a sus pinturas al óleo»⁸— y aplica al óleo los procedimientos de la acuarela.

La Montaña Sainte-Victoire, uno de los temas preferidos del artista, ocasión para algunas de sus obras maestras, constituye un buen ejemplo a este respecto. Basta contemplar secuencialmente algunas de sus variaciones para que nos demos cuenta del camino elegido. Las acuarelas (con mina de plomo) que conservan el Louvre y el MOMA (de 1900-02 y 1902-06, respectivamente) son expresiva manifestación del nivel alcanzado por el artista en este punto. La delicadeza en el contraste cromático y el empleo del blanco del papel permiten ese juego de distancias que nada debe a una proyección perspectiva o a un eventual recurso a la escala. Cada uno de los «motivos» del paisaje es una forma en sí misma «abstracta» que se hace figura en relación con las demás y con mi mirada.

La pequeña (54,6 x 64,8) *Montaña Sainte-Victoire* (1900-02) de la Galería Nacional de Edimburgo es un óleo, trabajado en buena medida como si fuera una acuarela, con un sistema de contrastes que incluyen el blanco del soporte y que en nada se parece a los objetos que encontramos en la naturaleza o a la impresión óptica que de ellos obtenemos en la retina. *La montaña Sainte-Victoire* (1902-06) de la National Gallery de Londres acentúa esos recursos hasta sus últimas posibilidades: verdes y rosas, azules se disponen como planos cromáticos en los que se reconoce con facilidad el movimiento rítmico de la pincelada. La consistencia del objeto es una construcción pictórica que no niega su condición de tal, bien al contrario, la pone en primer lugar.

Aunque la reproducción nos haga pensar en una acuarela, *Bañistas* (1902-06, Zurich, col. part.), considerado en algunas ocasiones como un estudio para la obra definitiva, es un óleo. *Grandes bañistas* (h. 1906, Philadelphia Museum of Art) introduce cambios y corrige aspectos diversos respecto del eventual boceto⁹, concentra a las bañistas, las agrupa de forma más contundente, hace una composición más rigurosa, pero no altera, bien al contrario, desarrolla ese modo de pintar sobre la superficie. Ahora la claridad se concentra en los cuerpos que, por relación a los motivos próximos, parecen no-pintados, y en el centro de los cuerpos —y, en general, en el centro de los volúmenes, en los árboles, por ejemplo—, algo que había hecho ya, con menos ambición, en algunas de sus naturalezas muertas, de tal manera que es centro «abomba» superficies

⁸ L. Gowing, «Aquarelles et dessins», en *Cézanne: La logique des sensations organisées*, París, Macula, 1992, 94.

⁹ Aceptada por Venturi como un estudio para los *Grandes bañistas* del Museo de Filadelfia, Rewald considera que *Bañistas* de Zurich es una pintura independiente, en la que las figuras no constituyen el principal centro de interés (en *Cézanne. Les dernières années (1895-1906)*, París, Grand Palais, 1978, núm. 104). En la reciente exposición *Cézanne* (París, Grand Palais, 1995), Joseph J. Rishel mantiene la opinión de Rewald, acentuando la diferencia respecto del cuadro del Museo de Filadelfia y destacando una supuesta «espiritualidad», incluso un «carácter de santidad» propio de la obra (núm. 221 del catálogo).

planas y, dentro de la composición del conjunto, crea precisos focos de atención que adelantan o atrasan los motivos.

En el diálogo con la pintura de su tiempo, con el impresionismo y con los museos, Cézanne inicia la que será propia de nuestro siglo y proyecta su sombra sobre toda la que hasta ahora se ha producido. El sujeto que mira no es responsable de la estructura de *Grandes bañistas* y cada una de las obras de la serie, o de la serie de la Montaña Sainte-Victoire, no corresponde ni a sujetos diferentes ni a correcciones de una eventual percepción imperfecta que cada uno de ellos puede haber tenido. La mirada del sujeto no es fundamento de las imágenes pintadas, no lo es su proyección perspectiva, tampoco la impresión en la retina. El espacio que se pinta en el cuadro deja de ser el trasunto del espacio tridimensional que la mirada empírica capta y en el que se desenvuelve nuestra actividad; el plano empieza a sustituirlo. Para producir la sensación de esa mirada es preciso construir una imagen diferente, equivalente si se quiere, que posee su propia autonomía, determinada por las exigencias del plano pictórico en el que se crea, ahora ya no disimulado ni oculto. La mirada es ya el lenguaje.

Martha C. Nussbaum

La fragilidad del bien

Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega



Martha C. Nussbaum, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega.*

564 págs., I.S.B.N.: 84-7774-577-3.

Índice: Prefacio. Agradecimientos. Abreviaturas. 1. Fortuna y ética. PARTE I. La tragedia: fragilidad y ambición. 2. Esquilo y el conflicto práctico. 3. La *Antígona* de Sófocles: conflicto, visión y simplificación. Conclusiones de la parte I. PARTE II. Platón, ¿bien sin fragilidad? Introducción. 4. El *Protágoras*: una ciencia del razonamiento práctico. Interludio I: El teatro antitrágico de Platón. 5. La *República*: el verdadero valor y la perspectiva de la perfección. 6. El discurso de Alcibíades: una interpretación del *Banquete*. 7. «No es cierto ese decir»: locura, razón y retractación en el *Fedro*. PARTE III. Aristóteles: la fragilidad de la vida buena del ser humano. Introducción. 8. La salvación de las apariencias de Aristóteles. 9. Los animales racionales y la explicación de la acción. 10. La deliberación no científica. 11. La vulnerabilidad de la vida buena del ser humano: actividad y desastre. 12. La vulnerabilidad de la vida buena del ser humano: los bienes relacionales. Apéndice a la parte III: Lo humano y lo divino. Interludio II: La fortuna y las pasiones trágicas. Epílogo: La tragedia. 13. La convención traicionada: una interpretación de la *Hécuba* de Eurípides. Bibliografía. Nota del traductor. Índice de nombres y materias. Índice de textos.



RELEVANCIA, INFERENCIA Y COMUNICACIÓN

Esther Romero

Con algo de retraso aparece la traducción a nuestro idioma del libro de Dan Sperber y Deirdre Wilson *Relevance: Communication and Cognition* (Oxford, Basil Blackwell, 1986), uno de los textos de referencia obligada para conocer el modelo inferencial de la comunicación cuyas raíces se hunden en las propuestas de Grice (1957, 1975)¹. El texto en su versión castellana se titula *La Relevancia: Comunicación y Procesos Cognitivos* (Madrid, Visor, 1994). Aunque hay que reconocer que traducirlo no era una tarea fácil, lamentamos la presencia de algunas erratas² y errores de traducción³. No obstante, la carencia más

¹ El libro de Sperber y Wilson se ha reseñado en muchas ocasiones, incluso ellos mismos elaboraron un resumen para responder a las críticas hechas en tales reseñas. Este resumen, las distintas reseñas y las preguntas pueden encontrarse en *Behavioral and Brain Sciences* (1987), 10: 4, 697-754. Lo que haré a continuación será señalar los aspectos más novedosos de la obra o los que ayudan a contextualizar lo mejor de la propuesta de Sperber y Wilson.

² Seguramente las más llamativas son «Sperver» en el lomo del libro; en la definición de intención comunicativa que aparece en la página 80, 1.7, debería decir «informativa» en vez de «comunicativa»; esto mismo ocurre en la página 204, 1.4: donde pone «intención comunicativa» debe poner «intención informativa»; y en la página 116, segundo párrafo, falta la última línea que consistiría únicamente en la palabra «verdad».

³ Sin duda, el error de traducción más significativo es el de «utterance» por «enunciado» y no por «proferencia» o por «emisión». El problema es que, al menos en el ámbito filosófico, «enunciado» suele usarse para indicar lo que decimos mediante las oraciones declarativas o como sinónimo de oración declarativa y habitualmente es la traducción de la palabra inglesa «statement». La pala-

significativa e injustificable es la del índice analítico que aparece en la versión original. A pesar de ello, se agradece el tener a disposición la traducción de un libro indispensable en ramas tan diversas del conocimiento como la Filosofía del Lenguaje, la Psicolingüística, la Lingüística, la Sociología, la Antropología y la Crítica Literaria.

La tarea que se aborda en *La Relevancia: Comunicación y Procesos Cognitivos* es la de elaborar un modo nuevo de aproximarse al estudio de la comunicación humana. El diseño del proyecto se delinea en el primer capítulo y su desarrollo descansa en el respeto al funcionamiento general de los procesos cognoscitivos, presentado a su vez en los capítulos segundo y tercero. En este último encontramos desarrollada la tesis principal que expuesta brevemente viene a decir que todo acto de ostensión (mostrar algo a alguien) conlleva una garantía de relevancia óptima (*Principio de Relevancia*) que hace manifiesta la intención que hay detrás del acto mismo. Por último, en el capítulo 4, se presentan algunas aplicaciones del Principio de Relevancia a la explicación del funcionamiento de la comunicación verbal que en definitiva es la que más preocupa a sus autores.

El principio de relevancia

La comunicación en general puede lograrse de dos modos: codificando y decodificando mensajes (comunicación codificada) o dando evidencia para que el oyente infiera la intención del emisor a partir de ella (comunicación ostensivo-inferencial).

Un proceso de decodificación toma una señal y tiene como resultado un mensaje asociado a la señal por medio de un código, es así un sistema que empareja mensajes o representaciones internas con señales externas. Un proceso de inferencia parte de un conjunto de premisas de las que obtendrá conclusiones que se siguen de él o que al menos las hace verosímiles. En general, las conclusiones no están asociadas con sus premisas por un código y las señales no garantizan los mensajes que comunican. La comunicación es inferencial porque se infiere la intención del emisor a partir de las pruebas que produce con este propósito.

El modelo inferencial tiene como punto de partida la definición de significado del hablante de Grice (1957). El significado del hablante coincide con lo que el hablante quiere informar y se establece en la medida en que se reconoce su intención comunicativa o su intención de informar al oyente de su intención informativa, esto es, su intención de informar al oyente de algo. Pero esta propuesta, al igual que la de Grice (1957), incluye como casos de *comunicar algo* ejemplos que no estaríamos dispuestos a considerar como tales. De ahí que autores como Strawson (1964) y Schiffer (1972) hayan propuesto que la

bra inglesa «utterance» significa el resultado de un acto y es un estímulo físico, por ejemplo, el resultado de emitir una oración declarativa. Hay otros errores de traducción con menor repercusión, como son el de «cognitive» por «cognitivo» y no por «cognoscitivo», por sólo poner un ejemplo.

definición incluya algún requisito que contempla la idea de que la comunicación debe ser explícita. Strawson apela a una serie de metaintenciones, mientras que Schiffer elabora la noción de *conocimiento mutuo*. Pues bien, para evitar los contraejemplos, Sperber y Wilson introducen la noción de *entornos cognoscitivos mutuos*, dado que para ellos la noción de *conocimiento mutuo* propuesta por Schiffer es empíricamente incorrecta.

Un *entorno cognoscitivo* de un individuo es un conjunto de supuestos que le son manifiestos, donde los *supuestos* son pensamientos que el individuo considera representaciones del mundo real. Un supuesto es manifiesto si y sólo si el individuo es capaz de representarlo mentalmente y de aceptar su representación como verdadera o como posiblemente verdadera. El entorno cognoscitivo de un individuo es un conjunto de supuestos al que el individuo tiene acceso y es una función de las habilidades cognoscitivas y del entorno físico del individuo. De hecho, la gente no comparte su entorno cognoscitivo totalmente porque el entorno físico no es nunca idéntico y las habilidades cognoscitivas están condicionadas por información previamente memorizada. Por ello, los entornos cognoscitivos de varios individuos difieren en muchos aspectos, aunque también existen entornos cognoscitivos mutuos en los que se comparten supuestos y supuestos sobre esos supuestos. De este modo, la comunicación ostensivo-inferencial se entiende como aquella en la que el emisor produce un estímulo con el objetivo de hacer mutuamente manifiesto para él mismo y su oyente que el emisor tiene la intención de hacer manifiesto o más manifiesto para el oyente un conjunto de supuestos y que lo hace mediante dicho estímulo.

El modelo inferencial describe fielmente la comunicación ya que como emisores queremos que los oyentes reconozcan nuestra intención de informarles de algo y como oyentes intentamos reconocer la intención del emisor de informarnos de algo. Sin embargo, este modelo no explica cómo el estímulo ostensivo hace manifiesta la intención informativa del emisor. Este poder explicativo puede alcanzarlo, según Sperber y Wilson, recurriendo a otra propuesta de Grice (1975), a saber, a aquella en la que se indica que las conversaciones están regidas por el Principio de Cooperación, aunque no basta para interpretar los estímulos comunicativos. Si queremos justificar las distintas inferencias (no deductivas) que determinan la intención del hablante, habremos de apelar al Principio de Relevancia⁴. Pero éste sólo tiene verdadero poder explicativo si partimos de una noción de *relevancia* que considere cómo se representa mentalmente la información y se procesa inferencialmente. Los seres humanos procesarán sólo aquellos supuestos que les merezca la pena procesar y la relevancia rige la elección. El individuo debe intentar en cada momento dirigir sus recursos hacia la información más relevante: información que produce el mayor número de efectos contextuales al menor esfuerzo procesador.

⁴ La diferencia entre el Principio de Cooperación y el Principio de Relevancia está expuestas en las páginas 202-3.

Los procesos de comprensión por los que se derivan los efectos contextuales son no demostrativos ya que la evidencia dada por el comunicador no cuenta como una prueba de su intención informativa. Quien los aplica puede usar como premisa cualquier información conceptual representada a la que tenga acceso. La inferencia no demostrativa es aquella que se produce automática e inconscientemente desde unos supuestos a otros y, a diferencia de la demostrativa, se caracteriza porque la verdad de las premisas no garantiza la verdad de la conclusión, sino que la hace probable. Comprender una conducta ostensiva implica construir y confirmar una hipótesis sobre la intención comunicativa del emisor. Cada supuesto obtenido por inferencia representa un estado de cosas y dependiendo de la cantidad de procesamiento implicado en su formación y de las veces que se haya accedido a él, será más o menos accesible, tendrá más o menos fuerza.

Ahora bien, no hay que pensar que la deducción no juega un papel importante en la inferencia no demostrativa. La función central de recurso deductivo es derivar de un modo espontáneo, automático e inconsciente las *implicaciones contextuales* de cualquier información presentada novedosamente en un contexto de información dado (conjunto de premisas que se emplean para interpretar una preferencia que es un subconjunto de los supuestos del intérprete). La información procesada, ya sea nueva y derivada de los sistemas de aducto o ya sea antigua y derivada de la memoria, llega en la forma de supuestos que tienen una fuerza variable, según su accesibilidad. Las conclusiones heredan la fuerza de las premisas. De ahí que podamos distinguir tres tipos de *efectos contextuales* al procesar información nueva en un contexto: i) la derivación de información nueva como implicaciones contextuales; ii) el reforzamiento de información antigua, y iii) la eliminación de información antigua a favor de supuestos nuevos que la contradicen.

La noción de *efecto contextual* es central para determinar la noción de *relevancia*, pero también hay que tener en cuenta que la relevancia es una noción comparativa. Los distintos grados de relevancia se pueden considerar analizándola como un proceso coste/beneficio. Los efectos contextuales de un supuesto en un contexto serían el beneficio obtenido, el esfuerzo llevado a cabo por los procesos mentales (procesos biológicos) que producen tales efectos sería el coste. En las mismas condiciones, un supuesto con más efectos contextuales es más relevante que otro, mientras que, bajo las mismas condiciones, un supuesto con menos esfuerzo de procesamiento es más relevante que otro. Cuando efectos y esfuerzos varían en la misma dirección, la comparación es imposible. Por otro lado, hay que tener en cuenta que la relevancia está relacionada con los individuos. Para un individuo un supuesto es relevante si los efectos contextuales que consigue procesándolo óptimamente (seleccionando el contexto que consiga el mejor equilibrio entre efectos y esfuerzo) son amplios y si los esfuerzos de procesamiento son pequeños. Por último, debemos tratar la relevancia como una propiedad de ciertos fenómenos perceptibles y no de supuestos, ya que los individuos se enfrentan directamente a los primeros. Así, Sperber y Wilson convierten la definición de la relevancia de un supuesto en un contexto

en una definición de *la relevancia de un estímulo para un individuo* añadiéndole al lado del esfuerzo de procesamiento el esfuerzo que se necesita para pasar del estímulo (acto de ostensión) al supuesto en un contexto.

Una vez que Sperber y Wilson definen *la relevancia*, consideran cómo el Principio de Relevancia explica el paso del estímulo ostensivo a la intención informativa del emisor. Cuando queremos comunicar algo a alguien llamamos su atención con un estímulo ostensivo que hace que el destinatario tenga la expectativa de que tal estímulo sea el más relevante para él; el estímulo ostensivo conlleva así una presunción de relevancia óptima. La presunción de relevancia óptima significa que el estímulo ostensivo es el más relevante que el emisor ha podido elegir, que el nivel de efectos contextuales no será inferior al que requiere el esfuerzo de procesarlo y que éste no será mayor del necesario para obtener tales efectos. Lo que el Principio de Relevancia hace es determinar uno de los supuestos: la presunción de relevancia del estímulo. Este supuesto trata sobre el resto de los supuestos comunicados que o bien demuestran su falsedad o lo verifican. De hecho, los emisores racionales deben esperar que el procesamiento de los estímulos ostensivos que producen confirme la presunción de relevancia que manifiestan al destinatario. La tarea del destinatario es construir los supuestos que satisfacen a tal criterio. Los primeros supuestos elaborados por el destinatario coherentes con el Principio de Relevancia constituirán la interpretación correcta del estímulo. Si ésta, en el caso de que la haya, no coincidiera con la intención comunicativa del emisor, la comunicación habrá fallado.

La comunicación verbal

Hasta aquí la propuesta general de la comunicación de Sperber y Wilson. Sin duda es de gran interés, aunque, independientemente de su corrección desde un punto de vista psicológico y filosófico, tras nueve años de la publicación del libro, lo que seguramente interese más al lector sea la aplicación de la Teoría de la Relevancia a un caso particular de comunicación: la comunicación verbal. Lo más atractivo de este libro es, en mi opinión, el posible éxito en la aplicación de la Teoría de la Relevancia a casos concretos de comunicación verbal. El trabajo, en este punto, aporta una perspectiva completamente nueva que estimula a enfrentarse a ciertos problemas que desde otras no se pueden solucionar. Muchos autores⁵, siguiendo el camino iniciado por Sperber y Wilson, han desarrollado y elaborado sus propias teorías.

Según este modelo, la comunicación verbal es una forma de comunicación compleja en la que se combinan los dos modelos de comunicación descritos. Una lengua es un código que empareja representaciones fonéticas con representaciones semánticas de oraciones. Sin embargo, hay un vacío entre la representación semántica de las oraciones y los pensamientos realmente comunica-

⁵ Cfr., por ejemplo, Blass (1990), Blakemore (1992), Carston (1988), Gutt (1991), Rebout (1986) y Soria (1993).

dos por las preferencias. Este vacío se llena infiriéndolo. La representación semántica de una oración tiene que ver con el núcleo común de significado que subyace a todas las preferencias de esa oración, aunque las distintas preferencias de una misma oración pueden diferir en su interpretación. Lo que el hablante quiere decir está lejos de ser lo codificado (el significado lingüístico) en la oración emitida; lo codificado meramente ayuda al intérprete a inferir el significado del hablante. Así, el significado lingüístico de una preferencia, recuperado por procesos de decodificación especializados, sirve como punto de partida para la aplicación de los procesos inferenciales centrales y no especializados a partir de los cuales puede reconocerse la intención del comunicador. Esta tarea es posible si los hablantes comparten no sólo el mismo lenguaje, sino también el mismo conjunto de premisas usadas para la interpretación de la preferencia, lo que se conoce como *contexto*. ¿Cómo consigue el oyente para cada preferencia encontrar el contexto previsto por el hablante para comprenderla adecuadamente? No sólo se trata de usar los supuestos que hablante y oyente comparten, sino de usar aquellos que saben que comparten. El Principio de Relevancia explica la interacción del significado lingüístico y los factores contextuales y en la medida en que indica que cada preferencia tiene a lo sumo una interpretación consistente con él permite evitar los casos de ambigüedad, determinar la asignación de referencia, elaborar implicaturas, interpretar metáforas, ironías, descubrir la fuerza ilocucionaria y otros aspectos de la comunicación verbal que están infradeterminados lingüísticamente. Veamos algunos casos.

La primera tarea de la comprensión inferencial es completar la forma lógica recuperada por decodificación para identificar el contenido explícito de la preferencia. Los supuestos que se comunican explícitamente se producen por la combinación de la decodificación lingüística completados inferencialmente por los rasgos contextuales que dan lugar a formas proposicionales explícitas. Siempre hay una contribución lingüística que varía según determine total o parcialmente el contenido explícito. Cuando la contribución lingüística no determina totalmente el contenido, hay varias subtareas: eliminar las ambigüedades en la forma lógica, identificar los referentes de las expresiones referenciales y enriquecer el esquema seleccionado. ¿Cómo elige el intérprete el contenido explícito correcto –el que estaba en la intención del hablante? Éste será el que conduzca a una interpretación general coherente con el Principio de Relevancia. ¿Qué procedimiento general puede usar el intérprete para identificar las formas proposicionales que son coherentes con el Principio de Relevancia? En cada una de las etapas (eliminación de ambigüedades, asignación de referencias, enriquecimiento y determinación de las actitudes proposicionales), el intérprete tendría que elegir la solución que implique menos esfuerzo y sólo debe abandonarse tal solución si produce una interpretación incoherente con el Principio de Relevancia. Esta explicación del contenido explícito permite, según Carston (1988), eliminar los problemas que motivaron la introducción de las máximas de Grice (1975). Las conectivas lógicas y sus contrapartidas en el

lenguaje natural no difieren en significado y las diferencias que muestran dependen del nivel de lo explícito y no de las implicaturas. Así, la conexión causal que suele darse en las preferencias de una conjunción es parte del supuesto explícitamente comunicado, aunque ni viene dado por el contenido lingüístico ni se precisa en la proposición que se evalúa como verdadera o falsa. Esta aplicación de la definición de explicatura permite eliminar la noción, bastante confusa a mi modo de ver, de *implicatura convencional*.

Sperber y Wilson distinguen pues entre las *explicaturas* y las *implicaturas*. Esta distinción tiene su antecedente en la distinción griceana (1975, 1978) entre *decir e implicar*⁶. Una preferencia que expresa explícitamente un pensamiento puede transmitir otros de forma implícita, sin que estos últimos tengan que mantener ninguna correspondencia con la representación semántica de la preferencia. Estos son los casos de implicaturas. Así, una vez identificado el contenido explícito de la preferencia podemos inferir de él y del contexto ciertas implicaturas. Unas pueden ser *premisas implicadas* y otras *conclusiones implicadas*. Las implicaturas de una preferencia se recuperan haciendo referencia a las expectativas manifiestas del hablante sobre cómo debería alcanzar su preferencia la máxima relevancia. Las implicaturas, sean premisas sean conclusiones, pueden ser más o menos débiles. Existe un continuo de casos, desde implicaturas que se espera que el hablante recupere hasta aquellas que sólo se pretenden que sean manifiestas. De este modo, los efectos más sutiles pueden explicarse recurriendo a implicaturas débiles (estilo y tropos).

Uno de los puntos más interesantes de la explicación de la comunicación verbal que Sperber y Wilson ofrecen es la explicación homogénea tanto de la fuerza ilocucionaria como de los tropos que se basa en la distinción entre la capacidad interpretativa y descriptiva de las representaciones. Las relaciones entre una representación y el objeto que representa pueden ser de dos tipos: basadas en la semejanza o en la verdad. Cualquier objeto puede usarse para representar a otro que se le parezca. Un objeto con un contenido proposicional puede usarse para representar a otro de dos modos: i) puede representar algún estado de cosas en virtud de ser verdadero de ese estado de cosas, la representación es una *descripción* o se usa descriptivamente; ii) o, como cualquier otro objeto, puede representar algo que se le parezca y en concreto puede representar otra representación con un contenido proposicional similar; la primera representación es una *interpretación* de la segunda o es usada interpretativamente. El único uso interpretativo reconocido de las preferencias es el de la reproducción del discurso o pensamiento, como en las comillas y resúmenes.

⁶ Autores como Gazdar (1979) y Levinson (1983) han entendido esta distinción como la que hay entre significado decodificado lingüísticamente y cualquier otro significado. De este modo, el resultado de la asignación de referencia para ciertas expresiones y de la eliminación de ciertas ambigüedades son entendidos como casos de implicatura. En este sentido, la distinción delineada por Sperber y Wilson está más en la línea del análisis original de Grice; su definición de lo explícitamente expresado por una preferencia incluirá estos resultados, aunque no se establecen sólo por decodificación.

Pero hay un uso interpretativo esencial de las preferencias: cada preferencia se usa interpretativamente para representar un pensamiento de los hablantes y los pensamientos son a su vez representaciones que pueden ser usadas descriptiva o interpretativamente. Cualquier preferencia admite al menos dos niveles de representación: interpretativamente representa un pensamiento del hablante, el cual descriptivamente representa algún estado de cosas real o posible o interpretativamente representa otra representación. Para explicar las relaciones básicas que explotan los tropos y las fuerzas ilocucionarias basta con apelar a estos factores. Así, la metáfora incluye una relación interpretativa entre la forma proposicional de una preferencia y el pensamiento que representa; la ironía incluye una relación interpretativa entre el pensamiento del hablante y los pensamientos o preferencias atribuidos a otros; las aserciones incluyen una relación entre el pensamiento del hablante y un estado de cosas real; las peticiones y consejos incluyen una relación descriptiva entre el pensamiento del hablante y un estado de cosas deseado; las preguntas y exclamaciones incluyen una relación interpretativa del pensamiento del hablante y otros pensamientos deseados, etcétera.

Para comunicar el número de supuestos S , el hablante puede producir una preferencia cuyo contenido explícito implique lógica o contextualmente S . Lo que el oyente debe hacer es determinar las implicaciones, según su accesibilidad, que el hablante considera y añadirlas a la interpretación de la preferencia hasta que sea lo suficientemente relevante como para que la interpretación sea consistente con el Principio de Relevancia. La preferencia expresará literalmente un pensamiento del hablante cuando ambos tengan la misma forma proposicional. Una preferencia expresará no literalmente un pensamiento cuando su forma proposicional no comparta todas las propiedades lógicas con la forma proposicional del pensamiento. No hay razones para creer que la expresión interpretativa más relevante de un pensamiento tenga que ser la más literal. La presunción de relevancia óptima no implica una presunción de verdad literal como ocurre con la máxima de cualidad griceana que supone que los tropos, la ambigüedad deliberada, el discurso indirecto libre son desviaciones del uso literal y privilegiado del lenguaje. Una preferencia alcanza su relevancia óptima cuando interpreta el pensamiento del hablante con menos esfuerzos de procesamiento para alcanzar los mismos efectos contextuales. Normalmente las formas proposicionales de la preferencia y el pensamiento no coinciden totalmente. Según el grado de semejanza, estaremos en usos aproximados del lenguaje o ante unos figurados. En estos últimos, sobre todo si son creativos, la diferencia entre las formas proposicionales es grande. Lo que tienen en común son algunas implicaciones contextuales y lógicas identificables.

Las metáforas, como usos figurados del lenguaje, ponen en relación las entradas enciclopédicas de conceptos que normalmente no aparecen juntos. El resultado de poner en relación tales entradas (caracterizadas por contener la información acerca del objeto, evento o propiedad al que refiere el concepto) es una gama de implicaciones contextuales, algunas de las cuales constituirán

los efectos contextuales. Estas implicaturas débiles son las que establecen la relevancia de las metáforas. Sin embargo, esta propuesta, a mi juicio, adolece de una generalidad extrema que poco indica de las metáforas como procedimientos distintos de otros en el lenguaje. ¿Podemos decir que siempre que aparezcan dos conceptos que no usamos normalmente juntos estamos ante una metáfora que es relevante por sus implicaturas débiles? Si fuera así, algunas preferencias sin sentido y algunos discursos de ficción serían casos de metáforas⁷. No obstante, el mayor problema de esta propuesta de la metáfora no es de demarcación, sino de interpretación, ya que no indica nada acerca de cómo se relacionan los conceptos que aparecen juntos en una preferencia metafórica; sabemos las características que el resultado debe tener, pero no cómo obtenerlo⁸.

Por último, consideraré la propuesta que hacen Sperber y Wilson de la ironía. El objetivo concreto de su teoría es explicar por qué se producen preferencias irónicas y por qué éstas ocasionalmente, aunque no siempre, implican lo opuesto de lo que dicen. A diferencia de la propuesta de Grice no se incluye ningún mecanismo de sustitución y se asume que hay una condición necesaria, aunque no suficiente, para que una preferencia sea irónica. Ésta consiste en que la preferencia sea un caso particular de interpretación resonante (de eco)⁹, esto es, un caso especial en el que el hablante considera lo que otra persona (o lo que él mismo) ha dicho o piensa¹⁰ y mantiene cierta actitud hacia ello. Como puede observarse, esta condición nada tiene que ver con la idea de que las ironías transgreden la máxima griceana de cualidad. Además, hace que lo que se significa, tanto lo que se dice como lo que se implica, pase a un segundo plano. El primer plano lo ocuparía la actitud del emisor. Los ejemplos de ironías, según Sperber y Wilson, tienen en común que el que los profiere no puede más que separarse del contenido de su preferencia, toma una actitud de rechazo hacia lo que se dice. A mi juicio, la explicación de la ironía que Sperber y Wilson hacen es la más adecuada de la bibliografía.

Un comentario bibliográfico no puede ser un sustituto de una obra y menos aún si ésta es de la importancia y complejidad de la aquí comentada. El mío, en todo caso, habría cumplido su objetivo si hubiera animado al lector a

⁷ Por ejemplo, los discursos de ficción evidentes no presentarían en principio ninguna diferencia con las metáforas. Dudo mucho, sin embargo, que el discurso de ficción pueda entenderse como las metáforas una vez que se complete de algún modo la propuesta de la metáfora de Sperber y Wilson. Una aproximación a las diferencias entre metáforas y discurso de ficción puede encontrarse en E. Romero y B. Soria (1993).

⁸ El problema de la demarcación y de la interpretación de la metáfora, partiendo de las propuestas básicas de Sperber y Wilson, ha sido tratado en B. Soria (1993).

⁹ En Sperber y Wilson (1981) la condición señalada es que la ironía mencionaba implícitamente el pensamiento de alguien. El problema es que la mención no abarca todos los casos deseables, ya que la mención sólo es un caso especial del uso de una forma proposicional para representar no esa misma forma proposicional, sino otra a la que se parece más o menos.

¹⁰ El discurso directo o el indirecto alcanza su relevancia informando al oyente del hecho de que cierto hablante ha dicho algo o piensa algo.

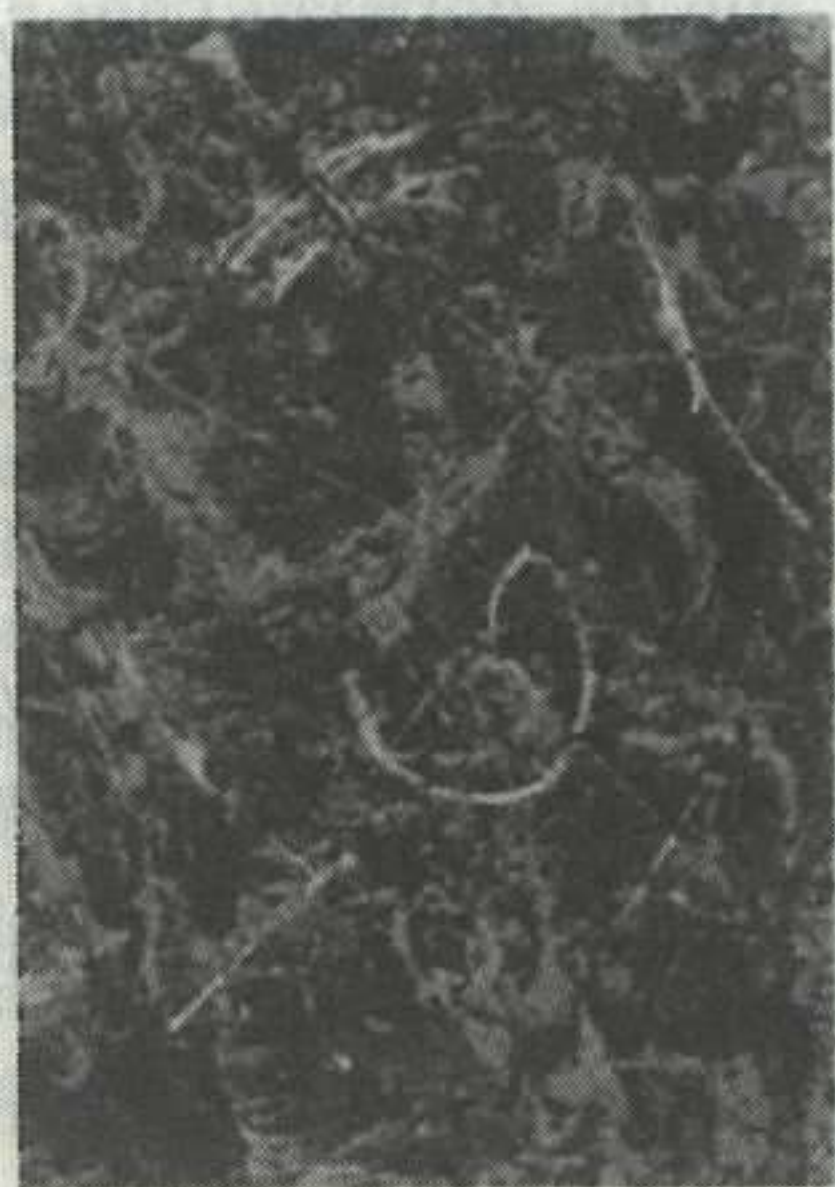
sumergirse por sí mismo en los intrincados matices de la Teoría de la Relevancia, presentada en el trabajo, ya imprescindible, de Sperber y Wilson.

Referencias bibliográficas

- Blakemore, D., 1992, *Understanding Utterances*. Oxford, Blackwell.
- Blass, R., 1990, *Relevance Relations in Discourse*, Cambridge, CUP.
- Carston, R., 1988, «Implicature, Explicature and Truth-Theoretic Semantics». En R. Kempson (ed.), *Mental Representations: The Interface Between Language and Reality*, 155-181, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gazdar, G., 1979, *Pragmatics: Implicature, Presupposition and Logical Form*, New York, Academic Press.
- Grice, H. P., 1957, «Meaning», *Philosophical Review*, 66, 377-388. Traducido en 1967, «Significado», México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1975, «Logic and Conversation», en P. Cole y J. Morgan (eds.), 1975, *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, 41-58, New York, Academic Press. Traducido por «Lógica y Conversación», en L. Valdés (ed.), 1991, *La Búsqueda del Significado*, 511-530.
- Gutt, E. A., 1991, *Translation and Relevance: Cognition and Communication*, Oxford, Blackwell.
- Levinson, S., 1983, *Pragmatics*, Cambridge: Cambridge University Press. Traducido en 1989, *Pragmática*, Barcelona, Teide.
- Reboul, A., 1986, «L'interprétation des énoncés de fiction», *Cahiers de Linguistique Francaise*, 7, 27-41.
- Romero, E., y Soria, B., 1993, «Características del Discurso de Ficción», en Actas del *I Congreso de la sociedad de Lógica, Metodología y Filosofía de la Ciencia*, pp. 228-231.
- Schiffer, S., 1972, *Meaning*, Oxford, Clarendon Press.
- Soria, B., 1993, *Teoría Comunicativa de la Metáfora en Lengua Inglesa*, Tesis doctoral, Departamento de Filología Inglesa, Universidad de Granada.
- Sperber, D., y Wilson, D., 1981, «Irony and the Use-Mention Distinction», en P. Cole (ed.), 1981, *Radical Pragmatics*, 295-318, New York, Academic Press.
- 1986, *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford, Basil Blackwell. Traducido en 1994, *La Relevancia: Comunicación y Procesos Cognitivos*, Madrid, Visor.
- Strawson, P. F., 1964, «Intention and Convention in Speech Acts», *Philosophical Review*, 73, 439-60. Reimpreso en Strawson, 1971, *Logico-Linguistic Papers*, London, Methuen. Este último traducido en 1983, *Ensayos lógico-lingüísticos*, Madrid, Tecnos, «Intención y Convención en los Actos de Habla», 171-93.

Nelson Goodman

De la mente y otras materias



Nelson Goodman, *De la mente y otras materias*.
320 págs., I.S.B.N.: 84-7774-575-7.

Índice: Prefacio. I. El pensamiento. II. Las cosas. III. La referencia. IV. El arte en la teoría. V. El arte en acción. Apéndice: Una conversación con Frans Boenders y Mia Gosselin. Fuentes y agradecimientos. Índice onomástico. Índice de materias.



Lenguaje y pensamiento Noam Chomsky*

Esther Torrego

La explosión de trabajos que sobre «ciencia cognitiva» viene teniendo lugar en las últimas décadas, y los supuestos en los que se basa, son objeto de un minucioso escrutinio por parte de Noam Chomsky en este libro. El resultado es una elaborada crítica, demolidora en algunos casos, de las bases sobre las que se asienta la «ciencia cognitiva» hoy, y un interesantísimo análisis de la contribución de Descartes a las ciencias. Este análisis invierte los términos en que tradicionalmente está valorada «la primera revolución cognitiva», aspecto sobre el que no existe, que yo sepa, ningún otro trabajo escrito parecido.

El libro tiene como núcleo una conferencia que dio Chomsky en 1993 en la Frick Collection, con ocasión de la Tercera Conferencia Transdisciplinar Anshen de Arte, Ciencia y Filosofía de la Cultura, e incluye comentarios de un filósofo (Akeel Bilgrami, de la Universidad de Columbia), de un neurobiólogo (James Schwartz, también de Columbia) y del filósofo George A. Miller, de Princeton. Lo cierra una conclusión en la que quedan tratados de modo conjunto los interrogantes planteados por

* *Language and thought*, Rhode Island & Londres, Wakefield, 1993, 96 pp.

La Balsa de la Medusa, 36, 1995.

los comentaristas. El origen del libro determina que no tenga éste un formato estructurado, lo cual requiere la participación del lector para dar unidad a las tesis básicas. Los temas que se debaten son centrales en la filosofía del lenguaje y vienen siendo el caballo de batalla de Chomsky durante mucho tiempo. La cualidad más destacable de la presentación es, con mucho, la riqueza de su contenido.

El eje argumental del razonamiento del libro es el de que es preciso someter los temas del lenguaje y del pensamiento al mismo tratamiento al que se somete cualquier otro tema científico. De este modo, temas diversos, tradicionalmente del campo de la filosofía del lenguaje, quedan ubicados en el marco de las ciencias naturales. De hecho, los puntos de vista de índole no «naturalista» son los que se presentan como necesitados de justificación. Una vez sentadas estas bases, ciertas cuestiones filosóficas de envergadura, tales como la distancia que media entre un acto mental y el cerebro, son comparadas con otros ejemplos específicos de la historia de la ciencia, cuyo sentido queda hoy fuera de toda discusión. Tal es el caso de los resultados de Newton. El que no se pueda explicar el movimiento terrestre en términos de la filosofía mecánica no invalida los resultados de Newton. De la misma manera, el salto que va de las moléculas a los actos mentales, cabría decir, extrapolando, que tampoco invalida «los resultados de Chomsky». Acertadamente. Chomsky agrupa en la misma categoría de interrogantes prácticamente todo lo demás que juzgamos biológico; desde el que los niños desarrollen

una visión binocular a los cuatro meses hasta el momento exacto en que se produce la pubertad. Aunque el estudio de los órganos físicos complejos distintos del cerebro caiga bajo la biología celular, no existe obviamente «una teoría de los órganos» que dé cuenta conjuntamente del sistema circulatorio, la corteza visual, el riñón y otros. En lo cognitivo, dice, lo más probable es que vaya a ocurrir lo mismo. De ser así, el estudio del lenguaje no tendría por qué servir de modelo para el estudio de otras partes de la mente. Vale la pena mencionar que, de pasada, se nos dice que existen maneras de abordar el conocimiento del mundo mucho más eficaces que el estudio del cerebro. De hecho, Chomsky considera que la literatura y la historia son sobradamente más informativas respecto a cómo se piensa, actúa, etc., que la psicología «naturalista».

La primera parte del ensayo contiene una crítica detallada de por qué la concepción de lenguaje propuesta por Frege como ideal para las matemáticas y la ciencia en general no es válida para el lenguaje humano. Como es sabido, el modelo de Frege consiste en suponer que existe un «tesoro» de pensamientos común a todos, que se transmite de generación en generación, por medio de una lengua también común. La base de la lengua común son, en primer lugar, los signos, los cuales designan objetos en el mundo (la referencia) y, en segundo lugar, las imágenes mentales que el individuo fija a partir de los signos (el sentido). Esta manera de concebir el lenguaje, muy influyente y de amplia difusión entre los filóso-

fos, parece ser la común en el campo de lo cognitivo.

Al supuesto de que exista «un almacén» de pensamientos común se contraponen datos lingüísticos muy simples, tales como el que, cuando se dice que fulano y Zutano tienen ideas parecidas, lo que se dice es que piensan parecido, no que haya un almacén de ideas que ambos comparten. Por lo demás, el grado de infraespecificación que caracteriza los enunciados de las lenguas naturales hace inviable la idea de que exista ahí fuera una lengua compartida. Lo más que se puede decir es que hay gente que habla parecido. Chomsky recurre a la analogía entre el parecido físico y el que se da entre los hablantes de una lengua. Los compara diciendo que el parecido físico entre varias personas no lleva a suponer que exista un almacén de formas comunes de las que dispone la gente. Este mismo razonamiento se aplica a la lengua. En definitiva, la característica común a ambos está en lo que el humano es «por dentro». En este mismo marco pone Chomsky la noción de referencia, que implica, igualmente, al sujeto, no al mundo exterior. La cuestión se reduce esencialmente a lo siguiente: una cosa es que la gente use palabras para referirse a cosas, y otra muy distinta es que las *palabras*, en sí, sean las que refieran.

Tampoco considera Chomsky que la noción de «lengua perfecta» aporte nada al pensamiento ni al lenguaje. Dado que las propiedades formales y semánticas de los sistemas simbólicos no son equiparables a las de las lenguas humanas, no tiene sentido plantearse si los sistemas simbólicos son o no lenguas, igual que no

cabe plantearse como problema si una cámara fotográfica ve de verdad, o si un avión de veras vuela.

Las referencias a los antecedentes de la ciencia cognitiva y la inteligencia artificial, a las analogías y las diferencias entre la ciencia de antes y la de ahora se suceden en el libro. De la inteligencia artificial, Chomsky lamenta que la experimentación que se hace con las máquinas haya dejado de tener por objetivo por aprender algo sobre el organismo al que se imita, mostrando a la par que la cuestión de si una máquina es capaz de pensar fue ya descartada por el propio Alan Turing como absurda y carente de interés. Dentro de esta perspectiva, los trabajos actuales en el campo cognitivo suponen, en opinión de Chomsky, un retroceso respecto de lo que se hacía siglos atrás. Pone como ejemplo al francés Jacques de Vaucanson, que construyó un pato mecánico a fin de estudiar cómo digieren los patos. Destaca que Vaucanson no intentaba con su modelo que éste pasara ante la gente por un pato de verdad. En definitiva, encuentra que el marco de discusión clásico de estos temas era conceptualmente superior al de hoy.

La problemática de la teoría cartesiana de la mente y el cuerpo, y las lecciones que encierra, están sometidas a un riguroso examen en lo que cabría considerar como segunda parte del libro. La principal tesis de Chomsky aquí es que, contrariamente a lo que se suele asumir respecto a la dicotomía mente/cuerpo, lo que ha quedado de la aportación cartesiana prácticamente intacto es su noción de mente, no la de cuerpo-materia. Chomsky defiende que la teoría carte-

siana del mundo material, cuyo supuesto básico era la física de contacto, se vino abajo con Newton, quien demostró apenas un siglo después que la teoría cartesiana de la materia no podía dar cuenta ni siquiera de las propiedades más elementales del movimiento. Una vez expuesta su tesis, Chomsky pasa a caracterizar los intentos de liberar «al fantasma que habita en la máquina» hechos por filósofos y otros estudiosos de estos temas como carentes de fundamento, por considerar que la noción de máquina quedó invalidada con Newton. Si no hay «máquina», no se puede liberar «fantasma» alguno en ella: «Newton exorcizó la máquina», se nos dice. Se insiste, de pasada, en que no es criterio definitorio alguno el que los resultados de la investigación científica se avengan o no al sentido común. Hay que tener en cuenta que, en la concepción modular chomskiana, la mente tiene distintos subcomponentes, los cuales, con toda probabilidad, funcionan de modo bastante distinto unos de otros. El razonamiento científico, en particular, parece tener poco que ver con las destrezas que se utilizan en los demás quehaceres de la vida.

En lo que respecta a la facultad del lenguaje, se ve a ésta en términos cartesianos, a saber, en tanto que atributo común y exclusivo de la especie humana. Hay un «estado inicial», determinado genéticamente, y uno «fijo», al que se llega con ayuda del ámbito lingüístico del entorno, una vez pasados una serie de estados intermedios. Hoy se sabe que las diferencias entre las lenguas son mínimas, sobre todo si se las compara con lo que comparten. Chomsky distin-

que en cada uno de los estados dos componentes: el cognitivo y el performativo. El sistema cognitivo, que alberga la información a la que accede el performativo, es el mecanismo que determina la clase de expresiones lingüísticas posibles, cualesquiera que sean los signos con que éstas se expresen: habla, escritura u otros. Chomsky especula que el componente cognitivo podría ser invariable, lo que implicaría que, estrictamente hablando, existiría una sola lengua. La variación lingüística procede de opciones restringidas dentro de determinados subcomponentes del léxico. De hecho, a la lingüística actual le cabe plantearse como meta no ilusoria el deducir de estos supuestos, literalmente, todas y cada una de las lenguas humanas, ya sea el húngaro o el español. La complejidad computacional a la que conduce este panorama es extrema, lo cual lleva a pensar que la adaptabilidad de las lenguas al uso sea muy limitada. Esta sospecha se ve corroborada por el hecho de que los sistemas performativos con frecuencia son incapaces de manejar expresiones que son sencillas y breves. No sólo esto. Hay expresiones lingüísticas que se desvían de lo generado por el sistema cognitivo, pero que, sin embargo, son perfectamente comprensibles. Chomsky concluye, evocando a Huarte de San Juan, con una reflexión sobre los límites de la mente humana. Los temas aquí tratados caen bajo lo que Huarte consideraba como formas inferiores de inteligencia humana. Y aun así, salvo por los mecanismos que las conforman, quedan fuera del alcance de nuestro entendimiento teórico. Claro que

Chomsky considera que esto no es poco.

En las páginas que siguen al texto principal, los tres comentaristas que participan se limitan a destacar algunos de los puntos ya tratados y a plantear interrogantes sobre los mismos. Llama la atención el tono de perplejidad e interés de sus comentarios, un poco parecido al que le queda al lector al terminar el libro. Dado el carácter polémico que tienen las tesis chomskianas que aquí se discuten, resultan particularmente atinadas un par de observaciones de tipo sociológico que hace Akeel Bilgrami. Lo que a menudo suele oír de Chomsky el que no es especialista es que éste somete al lenguaje y al pensamiento a un tratamiento demasiado científico, recuerda Bilgrami; en otras palabras, que Chomsky no atiende el hecho de que la lengua es un instrumento cultural de enorme poder, un arte lleno de misterio. Bilgrami sale al paso de este comentario alegando que sin la claridad que tiene precisamente Chomsky para discernir entre aquellos aspectos del lenguaje que son susceptibles de investigación científica y los que no lo son, ni la lingüística ni la psicología habrían avanzado con él como lo han hecho. No cae dentro de la investigación lingüística el poder social del lenguaje, por más que ello sea revelador de cómo funcionan los seres humanos, o algunos de sus grupos. Atinadamente, Bilgrami aventura que si Chomsky utilizara el estilo retórico de, pongamos por caso, Foucault, sus teorías estarían mucho más reconocidas (podríamos decir) «en los círculos de la cultura». Claro que, entonces, Chomsky no sería Chomsky.

*Una historia cultural de los quince años iniciales del franquismo**

Javier Arnaldo

La historia de la cultura de los españoles en España durante la posguerra civil es uno de los capítulos archivados por nuestra generación en el cajón de las «épocas oscuras». La oscuridad le viene de causas «endógenas» —una psique colectiva grisácea y esquilada—, pero también de la insuficiencia de investigaciones. Ciertamente, han sido pocos los osados que se han adentrado en su estudio. Los cincuenta y posteriores del franquismo son mejor conocidos para la historiografía artística, pero el período 1936-1951, sobre el que Ángel Llorente ha realizado un muy importante trabajo titulado *Arte e ideología en el franquismo*, no ha sido sino un hervidero de incógnitas que se ha prestado con frecuencia a las interpretaciones más paradójicas e interesadas. Pues bien, el historiador A. Llorente ha despejado de ácaros y de turbios barnices lo que fue el espacio vital del arte en el fascismo español.

Ya en las primeras líneas de su texto caracteriza el autor lo que constituyó la teoría artística del caudillismo peninsular como una «mezcolan-

* Ángel Llorente, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor Dis., 1995

La Balsa de la Medusa, 36, 1995.

za de juicios, opiniones, prejuicios y consideraciones varias», cuya mente nutricia radicaba en un revanchismo visceral y en lindezas literarias como la verborrea incontinente de Ernesto Giménez Caballero. Que las atrocidades de la guerra civil se cometieron en nombre de ideas necias lo atestiguan todas las fuentes que puedan consultarse, pero muy en particular la de un ensayista benedictino, Fray Justo Pérez de Urbel, autor de textos tales como «El Arte y el Imperio» (revista *Jerarquía*, 1938), artículo en el que reflexionaba sobre la decadencia de la civilización contemporánea con proverbial virulencia: «A veces le vienen a uno ganas de explicárselo todo por una venenosa conjuración diabólica, empeñada en destruir todos los valores de la civilización cristiana» (pp. 30-31).

Uno (Giménez Caballero) y otros (Pérez de Urbel, Sánchez Mazas, etc.), acólitos del fascio, coincidían en afirmar que la consigna primordial del artista era «matar enemigos». El mecanismo de articulación de tesis teórico-artísticas de signo franquista fue, en efecto, el de la negación mera del oponente, la cruzada contra los rasgos con los que se estaba definiendo el arte contemporáneo. Esas tesis en negativo rezaban: antiindividualismo, antiautonomismo artístico, anticubismo, antiextranjerismo, antimodernismo, etc. A estas sinrazones habría que añadir al menos dos objetivos metaestéticos que reclamaron una y otra vez la atención de los falangistas cuando pensaban sobre las artes: el arte debía ser entendido «como política» (la ejecución artística como estratagema política, el arte como cuerpo visible del

Estado ejecutivo) y debía recuperar una lastimada vocación religiosa (hacerse «entrañadamente católico», como propondría P. Laín Entralgo). Este último punto, el referido al anhelo de piadosa espiritualidad, atrajo hacia sí atropelladamente los pensamientos de los ideólogos españoles que vieron en el fascismo una especie de estado paraclético y la condición de posibilidad de una nueva Restauración.

De este amasijo de vectores se derivaron los diversos comportamientos artísticos que estuvieron ligados al franquismo en su etapa bélica y posbélica. La reacción contra lo moderno, que alcanzaba hasta límites como el de impugnar las experiencias del impresionismo, lucía estandartes decimonónicos en sus escaramuzas: pretendía relanzar el academicismo restauracionista, la reafirmación de la pintura de historia de decorosa exaltación nacional o, cuando menos, el reencuentro con una pintura de paisaje no contaminada por experimentaciones. Al tiempo que se primaba e imponía tal suerte de mezquindad académica, se consideraba abierta la vía que restituía al arte la pérdida religiosidad y las ansiadas «espiritualidad» y «transcendencia».

Pero, la moda reaccionaria no hace referencia sino a un estado de cosas muy general. Ángel Llorente hace además un seguimiento de cómo se articuló un arte distintivamente franquista, con rasgos estilísticos propios, sólo relativamente volubles, cuya plasmación se halla en proyectos de arquitectura y de monumentos, allí donde estaban más en juego los signos identificativos de la Victoria.

En el horizonte de expectativas de la acción franquista estaba, desde luego, el propósito de vestir al Estado con un estilo artístico, un estilo único que, por obra del arte, legitimara para nuestra mirada el impositivo marchamo del Régimen del 18 de Julio. Para ello se creó en 1938 la Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria y funcionó en el Ministerio de Gobernación una Jefatura del Servicio Nacional de Prensa y Propaganda y una Dirección General de Arquitectura. La Jefatura Nacional de Bellas Artes, otra instancia clave, dependía del Ministerio de Educación. Pero, según muestra Llorente, hasta 1945 la cartera de Interior y determinados organismos de la Falange, como la Jefatura de Ceremonial, tuvieron un peso específico mucho mayor que el Ministerio de Educación «en las medidas relacionadas con las realizaciones artísticas del régimen». El inmenso poder coercitivo de Gobernación sirvió para conferir «decoro y elocuencia ascética y cristiana» a la representación artística del franquismo. Sólo una vez iniciada la posguerra mundial el poder en política artística empieza, por así decir, a estar más repartido.

Llorente nos guía a través de los entresijos de la administración de los signos visuales del régimen. Los cambios que se operaron en la política artística a partir de las sucesivas transacciones de poder de unas instancias administrativas a otras sirven al autor para establecer una cronología plausible del arte de la inmediata posguerra: 1939-1941, 1941-1945, 1945-1951. Son tres capítulos en un proceso que culmina con el desplazamiento de la Falange en la política cultural fran-

quista en beneficio de los activistas católicos de la ACNP. Es este un patrón cronológico orientativo también para el seguimiento de otros problemas, como la reconducción de la enseñanza artística. La Academia de Bellas Artes, por otro lado, adquiere en ese proceso paulatinamente un mayor poder, que se vio neutralizado en la última etapa.

Interesa señalar que en esta tipificación cronológica Llorente concede una importancia excesiva a la entrada de Joaquín Ruiz Giménez como titular del Ministerio de Educación en 1951, año que señala como punto de inflexión del aperturismo cultural. El período 1939-51 se hace así con los atributos de un ciclo cerrado. Hay algo que objetar a esto. Si bien es cierto que la primera Bienal Hispanoamericana supone la incorporación de hábitos innovadores en la política de exposiciones, dicha política vino preparada, rodada incluso, durante los últimos cinco años de gestión del anterior ministro de Educación, José Ibáñez. El proceso de superación del estado de autarquía afectó a los requisitos de la política artística. Creo entender (como así lo apreció Miguel Cabañas en su estudio sobre las Bienales Hispanoamericanas) que es el engrosado poder de los accionistas católicos en los ministerios de Educación y Exteriores después de 1945 lo que imprime el «giro aperturista» (mejor sería decir el «ensayo contemporizador») a la política cultural de la dictadura. Este debe constar como un matiz importante, dado que invita a no sobrevalorar alguna puntualidad que pudo incidir como factor de cambio en 1951 y a considerar, en cam-

bio, que los factores continuistas lastimaron notablemente lo que, con demasiadas prisas, hemos querido entender como momento de arranque de transformaciones en la cultura franquista. Ruiz Jiménez abogó, en efecto, por la emancipación del arte con respecto al Estado en su discurso de apertura de la I Bienal. ¿Significa esto que la exposición que él inauguraba respondía a esa exigencia autonomista del arte? No. Las consecuencias de la gestión de Ruiz Giménez tardarán mucho en notarse.

En esta evaluación del cambio político franquista en la cultura cobran gran importancia personajes como Dionisio Ridruejo y Luis Felipe Vivanco, a los que automáticamente, siguiendo una expresión acuñada por J. L. López Aranguren, se les llama «falangistas liberales». ¿No es esperpéntico el concepto de «falangismo liberal»? Esos hombres eran creadores falangistas interesados en hallar nuevos parámetros de calidad para la actividad artística de entonces, pero no transgresores ni liberales. Presentar a estos u otros representantes del régimen como artífices del cambio acaecido en los años cincuenta carece de verdadero fundamento. A través de Ridruejo, Pancho Cossío, Vivanco, etc., el falangismo replicaba en torno a 1950 al poder inerte de la Academia de Bellas Artes, cuyas tácticas parecían pervertir, según ellos, las necesidades culturales del régimen.

Pero, al centrarnos en ese punto problemático somos imperdonablemente descorteses con el autor del libro que estamos reseñando. Porque su aportación para el correcto entendimiento de la cultura de nuestra pos-

guerra es estupendamente rigurosa. Su discurso está afianzando sobre una riquísima documentación de archivo y hemeroteca que él ha sido el primero en airear, y de cuyo conocimiento ha extraído conclusiones firmes. Entristece que ya se den casos en los que otros autores emplean las indagaciones de Llorente en sus propios trabajos sin hacer constar que se deben a este investigador. Así lo ha hecho Javier Tusell en una publicación de 1993, aprovechando la voluminosa tesis doctoral de Llorente, reprografiada en 1992, de cuya abrumadora erudición sabemos ahora gracias a la versión cómoda y epitomada que es el libro que reseñamos.

El estudio de Llorente ampara una serie de tesis importantes para clarificar las diversas parcelas del arte en activo durante los primeros quince años de franquismo. Asegura la presencia de una diversidad de posiciones en la creación, en los idearios y en la crítica, incluso en la historiografía artística, pero afinando los distinguos.

Contradice una idea manoseada por quienes han abundado en su defensa: que el escaso y paralógico desarrollo del arte y la arquitectura oficiales en los primeros tramos de la dictadura invierte a minimizar el autoritarismo filofascista de la política artística que se aplicó. La penuria económica, afirma, fue un condicionante clave. También el hecho de que no nos encontremos ante una cultura paradigmática en su género, sino ante una cultura de reacción colonizada por el fascismo. Pero, además diferencia lo suficiente las conductas del arte de entonces como para hacer ver que

el arte marcadamente oficial sólo constituía una sección del arte franquista, patente en la pintura de historia, en la plástica propagandística, en unos pocos edificios públicos y en monumentos conmemorativos. Y separa entonces el arte de representación política propiamente dicho de lo que fue el arte meramente inmovilista, no emblemático para la oficialidad, pero sí consolidado por sus afinidades con la cultura oficial, cuyos valores también detentaba. Añade, pues, a la diferenciación entre arte franquista y arte de la época franquista, esta otra línea divisoria, tan relevante. Tales apreciaciones se hicieron ya en el momento de los hechos, como demuestra Llorente. Así, por ejemplo, nos ofrece la lectura de un texto de Luis Gil Fiol (pp. 60-61) en el que diferencia entre arte «oficial» y arte «nacional», más «puro», este último, que el propagandístico, y más apto para engrandecer estéticamente al Estado, según este teórico carcun- da.

Llorente enriquece su estudio con capítulos tan valiosos como aquel en el que hace un seguimiento de las funciones, los modos de cultivo y los sectores de la crítica de arte en la España franquista. Nuevamente se repite una constelación de rigideces de diverso tipo que evoluciona hacia una pluralidad relativamente polémica. Comoquiera que la lectura de este libro aviva notablemente a la curiosidad que nos llevó a consultarlo, la ley del consumo literario emplaza a quien lo ha escrito a brindar nuevas entregas a la imprenta sobre asuntos que estén entre los más complejos que estudió.

*De la sonrisa o de un remedio para la Filosofía**

M.^a Isabel Peña Aguado

La relación de las féminas con la Filosofía parece estar marcada desde el principio por el eco de la carcajada de aquella sirvienta tracia que, según cuenta Platón, se burló de Tales cuando éste, ocupado como estaba en observar las estrellas, tropezó y dio a parar en una fuente. La risa, con su poder liberador y sensual pasó a formar parte de esa lista de cosas que la teoría estaba empeñada en conjurar. ¿Cómo combinar la profundidad del entrecejo fruncido por el esfuerzo del pensamiento con una boca abierta por el ímpetu de la carcajada o la suavidad de una sonrisa? ¿Cómo no temer el desorden que tales actitudes podrían provocar en una razón lineal y ordenadora?

Nadie nos ha contado cuál fue la reacción de Tales, ¿quién nos asegura que no terminó riendo a coro con la sirvienta? De los provechosos que de la risa y la sonrisa puede sacar la filosofía nos habla esta *Filosofía de damas y moral masculina. Del Abad de Gérard al Marqués de Sade. Un ensayo sobre la razón ingeniosa* que Ursula Pia Jauch, una de las filósofas más jóvenes y refrescantes que ha surgido en el panorama actual de la filosofía feminista

* Ursula Pia Jauch: *Filosofía de damas y moral masculina*, Madrid, Alianza, 1995.

La Balsa de la Medusa, 36, 1995.

de habla germana, publicó en 1990 y que ahora ve la luz en la traducción española. Muy buena traducción, por cierto, que tan bien ha recogido algunos de los juegos de palabras que Jauch se permite en el texto, tan fáciles en alemán y tan difíciles de reproducir en castellano. Es una lástima, sin embargo, que la expresión *lächelnde Vernunft* se haya traducido como razón ingeniosa y no como razón sonriente, que sería la traducción literal, o al menos como razón risueña, adjetivos que harían más justicia a las pretensiones de Jauch en este ensayo y sobre todo al talante con el que está escrito.

Con ironía, invitando siempre a la sonrisa, pero de un modo sistemático, Pia Jauch, en *Filosofía de damas y moral masculina*, da un repaso a algunos de los ensayos de filosofía adaptada para damas, así como a los tratados masculinos de moral educativa, también sólo para las demás, que a lo largo de los siglos XVII y XVIII se publicaron sobre todo en Francia, pero también en Alemania e Italia. Durante este tiempo y mientras se discute sobre el academicismo y la pedantería de la filosofía oficial, los filósofos y doctos de la época descubren en el ambiente placentero de los salones rococós el potencial intelectual y aclarativo que para algunos sistemas filosóficos se esconde detrás de las preguntas, aparentemente ingenuas, que las damas de la época se atreven a dirigirles con mucho pudor. De las cuestiones y objeciones planteadas por las féminas sacan provecho filósofos como Leibniz o Christian Wolff. La tarea de divulgación y traducción que llevan a cabo algunas mujeres de

la talla de Giuseppa Eleonora Barba-piccola, traductora al italiano de los *Principia philosophiae* de Descartes, o de la Marquesa de Châtelet, una entusiasta de Newton, cuyos conocimientos de física hicieron recelar al mismo Kant, es de gran importancia para la difusión de la filosofía.

«La filosofía del tocador» se convierte pues en un revulsivo contra la afectación de algunos eruditos y en una buena excusa para escribir filosofía de un modo más sencillo y resumido que luego leen los hombres. Una vez más, las mujeres son utilizadas para intereses varoniles e incluso los partidarios de una educación intelectual para las mujeres resultan sospechosos de premeditación y alevosía.

La igualdad de sexos —y siempre que se habla de igualdad de sexos se está hablando de las mujeres—, que pronto pasa a ser tema de discusión entre los ilustrados, termina la mayoría de las veces resuelta en breves ensayos sobre la educación moral de las féminas con el fin de civilizar a los varones. La distancia a recorrer hasta convertirse en «el descanso del guerrero» es —como les habrá llamado la atención a algunas lectoras— bastante corta.

Si bien el texto en una primera lectura podría parecer algo liviano, fácil y nada más que divertido, al lector y/o a la lectora atentos no se les ocultara que lo que Jauch pretende con su ensayo va más allá de la mera anécdota histórica e incluso del reconocimiento, también presente en el libro, de la tarea intelectual femenina, tan silenciada en los anales de la historia de la filosofía.

Paralelamente a la historia que cuenta y con un tono apenas percep-

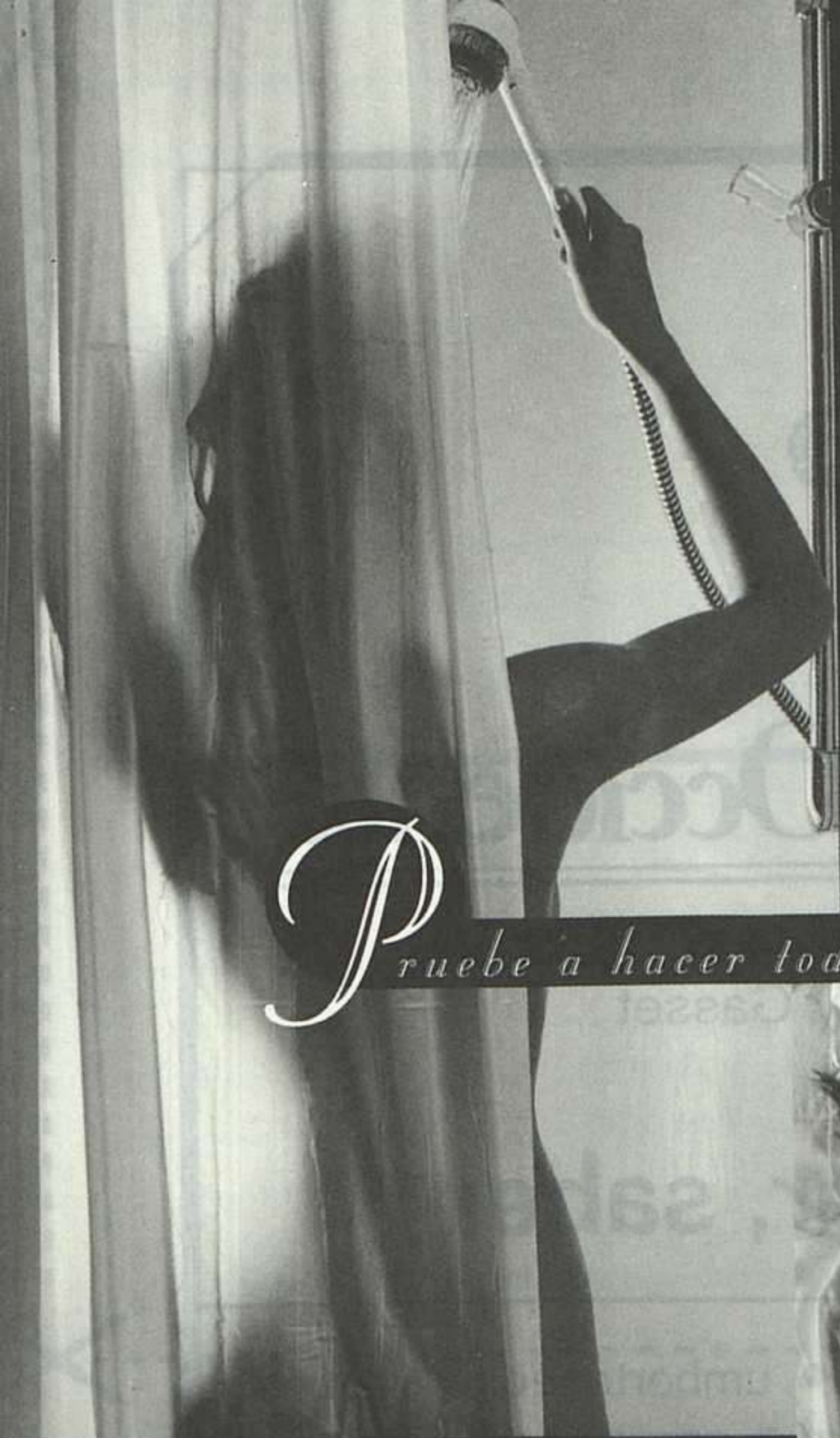
tible al comienzo de la lectura, la autora nos va sugiriendo los parecidos con la situación actual de la filosofía donde la crítica a una razón patriarcal con pretensiones de universalidad ha dado pie a la discusión en torno a lo que se entiende como pensamiento femenino. Con este ejemplo histórico Jauch se dirige a quienes creen que una humanización del mundo tiene que pasar por una femineidad del mismo.

Los peligros de reducir lo femenino sólo al sentimiento, a lo irracional, a la intuición, etc., siguen siendo enormes por mucho que se pretenda hacer desde una nueva valoración de lo supuestamente femenino como alternativa a la situación social y tecnológica a la que nos ha llevado la racionalidad moderna. Eso supondría tal y como apunta Jauch, «un gran lavado de cara de la sociedad a costa de las mujeres». Lo que nos propone esta joven filósofa es una superación de la dicotomía femenino/masculino —que en la mayoría de sus atribuciones no deja de ser un constructo social— que nos permita desdibujar los límites entre uno y otro sexo, según la ocasión y el momento.

La posición que defiende Jauch no es nueva. La necesaria superación de la diferencia entre lo masculino y lo femenino es una idea discutida y entre tanto bastante establecida en la filosofía feminista de los últimos años. Que el sexo biológico no implica una determinada pertenencia a un género sexual y como esa pertenencia no es otra cosa que un constructo sociocultural es, desde la publicación de *Gender Trouble* de la americana Judith Butler, foco en torno al cual gira la discusión

del pensamiento femenino más reciente, al menos en el ámbito de habla germana. Las posturas radicales de una Luce Irigaray o la recuperación de la figura materna como lo originario de Adriana Cavarero han visto acallado su eco. Es inútil buscar *lo femenino* y/o reducirlo a lo *Otro*, para que todo siga siendo lo mismo. La Mujer, así con mayúsculas, es una ficción que ya hemos padecido bastante.

Que aún queda mucho trabajo por hacer lo prueba la misma portada de la versión española del libro que tampoco a Ursula Pia Jauch le pareció muy oportuna. Pero independientemente de los intereses comerciales, lo que importa es que se sigan traduciendo este tipo de textos para fomentar el intercambio entre la filosofía feminista española con la de otros países europeos.



*P*ruébe a hacer todo esto Volando.



*O*reserve
en un Hotel
que le lleve
a Milán.

T R E N H O T E L T A L G O



Siempre, un viaje de placer.





Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset

leer, pensar, saber

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

Edita: Fundación José Ortega y Gasset
Fortuny, 53. 28010 Madrid. Tel. 410 44 12

Distribuye: Comercial Atheneum
Rufino González, 26. 28037 Madrid. Tel. 754 20 62



SUSCRIPCIÓN

Desee suscribirse a LA BALSA DE LA MEDUSA durante 1 año (4 números), a partir del número de la revista. El precio es de 2.800 ptas.

TARJETA POSTAL

FRANQUEO

VISOR DIS., S. A.

Tomás Bretón, 55.
28045 MADRID.

CODIGO CUE

AMR

FIRMA

Devolución

Domicilio

Cód. Postal-Población

País

Fecha

Provincia

Teléfono

Núm. de Cuenta

D.C.



EUROPA: Suscripción anual: 4.000 AMÉRICA: 4.800. Formas de pago: Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones S. A.

LA Balsa de la Medusa

REVISTA TRIMESTRAL

Núm. 36

J. M. Marinas, *Retrato de dama con filósofo*. P. de Man, *La tentación de la permanencia*. M. Candel, *El gobierno de los mejores*. B. Traven, *Land des Frühlings*. C. González-Marín, *Iconos*. J. C. Rodríguez, *Literatura y Filosofía: Deleuze o la caza del Snark*. A. Schmidt-Burkhardt, *Breton en la consulta de Freud. La desilusión de un encuentro*. D. G. Torres, *Marcel Duchamp vs. Stéphane Mallarmé*. V. Bozal, *Paul Cézanne: la mirada es el lenguaje*. E. Romero, *Relevancia, inferencia y comunicación*. E. Torrego, *Noam Chomsky. Lenguaje y pensamiento*. J. Arnaldo, *Una historia cultural de los quince años iniciales del franquismo*. M.^a I. Peña Aguado, *De la sonrisa o de un remedio para la Filosofía*.