

# La balsa de la Medusa

Revista trimestral

Número 48 - 1998

Z-649

C. Thiebaut, *Responsabilidades cosmopolitas.*

A. Johan Vetlesen, *La imparcialidad y el mal.  
Reconsideraciones ante el genocidio de Bosnia.*

E. Marcos Villalón, *La clarividencia del humorista.  
Luis Bagaría ante la Primera Guerra Mundial.*

V. Bozal, «Guernica» en la tradición pictórica.

M. Borja, *Hécuba, nómos y música de las ciudadanías.  
Argumentos y debate para una reescritura escénica.*

F. Pérez Carreño, *Teoría y experiencia estética en el arte conceptual.*

## LIBROS

E. Burgos Díaz, *Filosofías feministas: discursos críticos y anticríticos.*

F. Rodríguez Genovés, *Esteticismo y moralismo como desmesura.*

Número 43 - 1997

- T. Llorens, *El movimiento moderno en la época de síntesis.*  
P. E. Kerry, *Goethe, una peregrinación y los orígenes de la tolerancia religiosa.*  
A. Gómez Ramos, *Cuando la conversación tropieza. Los límites del diálogo entre Gadamer y Derrida.*  
Y. Lotman, *El fenómeno del arte.*  
F. J. Higuero, *Las fuentes de la escritura: sobre «Segundo abecedario» de Jiménez Lozano.*

NOTAS

- M. Foucault, *Simple placer.*

LIBROS

- P. Mayayo, *«Inside the Visible».*  
S. Sánchez, *Una cuestión de moral.*  
F. Castanedo, *La gnosis como imaginación.*  
M. Maciá, *Una mirada propia.*

Número 44 - 1997

- R. Morris, *El arte de Donald Davidson.*  
A. Bowie, *Música, lenguaje y literatura.*  
J. Arnaldo, *El séptimo arte a la luz del pirófono.*  
J. Vázquez de Castro, *El pintor Tony Stubbing en España. 1946-1955.*  
P. Fernández Albaladejo, *La identidad de la Facultad de Filosofía y Letras.*

NOTAS

- J. M. Parreño, *Blai Bonet.*  
A. Gómez Ramos, *Gadamer y el nacionalsocialismo.*

LIBROS

- W. Castañares, *Razón y lenguaje en la perspectiva del fin de siglo.*  
M.<sup>a</sup> J. Alcaraz León, *El arte en el espejo.*

# LA Balsa de la Medusa

Revista Trimestral  
Número 48, 1998



Carlos Thiebaut	3	<i>Responsabilidades cosmopolitas</i>
Arne Johan Vetlesen	17	<i>La imparcialidad y el mal. Reconsideraciones ante el genocidio de Bosnia</i>
Emilio Marcos Villalón	61	<i>La clarividencia del humorista. Luis Bagaría ante la Primera Guerra Mundial</i>
Valeriano Bozal	83	<i>«Guernica» en la tradición pictórica</i>
Margarita Borja	101	<i>Hécuba, nómos y música de las ciudadanías. Argumentos y debate para una reescritura escénica</i>
Fca. Pérez Carreño	131	<i>Teoría y experiencia estética en el arte conceptual</i>
<b>LIBROS</b>		
Elvira Burgos Díaz	156	<i>Filosofías feministas: discursos críticos y anticríticos</i>
Fernando Rodríguez Genovés	159	<i>Esteticismo y moralismo como desmesura</i>

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

Diseño, *La balsa de la Medusa*.



# LA BALSA DE LA MEDUSA

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



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

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

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

Depósito legal: M. 5.125-1989.  
I.S.S.N.: 0214-9982.  
Impreso en España por Gráficas Rógar,  
Navalcarnero (Madrid).

# RESPONSABILIDADES COSMOPOLITAS

Carlos Thiebaut

Quisiera deshilvanar algunas perplejidades referidas a la noción de responsabilidad, una noción de perfiles borrosos pero que es un centro atractor de la conciencia moral contemporánea. Esas perplejidades son, al menos, de dos órdenes, teórico y ciudadano. El primero es filosófico en el sentido académico del término y se refiere a las dificultades que tiene la tradición kantiana en la que básicamente me sitúo, recuperada en el constructivismo rawlsiano y en la ética discursiva, de tenérselas con esa noción de responsabilidad. No es que los planteamientos kantianos sean ciegos a la idea de responsabilidad, pero, al menos cabría decir que en ellos la noción de responsabilidad aparece como una noción derivada, perteneciente al programa de aplicación de aquellos principios que, en el programa de fundamentación, se den como válidos o como justificados. La noción de responsabilidad se refiere, entonces, a la valoración de las consecuencias de los actos realizados a la luz de dichos principios y, reiterando la tipología weberiana, la ética de la responsabilidad es un momento subsidiario de la ética de las convicciones o de los principios. Puede matizarse, de diversas maneras, ese lugar de la responsabilidad en las éticas de filiación kantiana, pues es, ciertamente, inquietante que lo que denominamos responsabilidad tenga un lugar subsidiario, aunque sólo sea en términos lógicos, en el mapa de

---

La balsa de la Medusa, 48, 1998.

nuestras nociones morales<sup>1</sup>. De hecho, cabe argumentar que una concepción distinta de las éticas kantianas no tendrá por qué concebir subsidiariamente la responsabilidad y que ésta está ligada directamente a la noción de autonomía.

He apuntado las dificultades que la tradición kantiana encuentra en la idea de responsabilidad como parte de mis perplejidades académicas. Éstas se incrementan cuando vemos que la idea de responsabilidad ha sido, por el contrario, central en planteamientos éticos de raíz metafísica. Los casos de Levinas<sup>2</sup> y de Hans Jonas<sup>3</sup> me parecen suficientemente indicativos. No me detendré en considerar esas formas de fundamentar la ética en la responsabilidad (en la interpelación del otro en el caso de Levinas, en el fundamento del principio ontológico de la vida en el de Jonas). Mi propia posición intenta ubicarse en otra tesitura: no quisiera pensar aquí en la idea de responsabilidad como perteneciente a un programa de fundamentación, ni kantiano ni metafísico, sino intentar entender de qué manera juega ese concepto en relación con otros conceptos morales. Creo —y esa será la perspectiva de análisis que iré desarrollando— que una reflexión teórica sobre la moral avanza más, por el momento, reconstruyendo el entramado normativo de nuestras nociones morales cotidianas e intentando iluminar las formas en que nos enfrentamos a problemas nuevos. Esto me lleva al segundo orden de mis perplejidades, que denominé ciudadanas.

Pensemos en el nombre de dos ciudades, Chernobil y Sarajevo. Esos nombres podrían ejemplificar dos tipos de problemas especialmente relevantes de nuestras sociedades: las responsabilidades ante el futuro y las responsabilidades ante el presente. No quisiera que mi uso de esos nombres, a los que asignamos una fuerte carga metafórica, perdiera su referencia inmediata a las barbaries, a las tragedias, al daño, que allí y a

<sup>1</sup> Que no todas las éticas de filiación kantiana se resignan a obviar la responsabilidad lo muestra, por ejemplo, C. Korsgaard, *Creating the Kingdom of Ends*, Cambridge University Press, 1996.

<sup>2</sup> *Ética e infinito*, Madrid, Visor, 1991.

<sup>3</sup> *El principio de responsabilidad*, Barcelona, Herder, 1995.

---

Carlos Thiebaut (Madrid, 1949) es catedrático de filosofía en la Universidad Carlos III de Madrid. Entre sus últimas publicaciones: *Vindicación del ciudadano* (1998) y *Conceptos fundamentales de filosofía* (1999).

partir de allí tuvieron lugar. Creo que cabe decir que esos nombres (a los que tantos otros podrían añadirse) han conformado algunos elementos centrales de nuestra sensibilidad moral y que determinan interpelaciones directas en nuestra experiencia. Pero tal vez su fuerza interpeladora nazca no sólo de su concreción sino del hecho de que nuestra relación con esos casos es inquietante porque cuestiona qué podemos, qué debemos hacer en relación con ese tipo de casos. Son experiencias que no sólo suscitan el espanto y el repudio; demandan reflexiones normativas. Algunas de estas reflexiones normativas –y creo, como dije, que es un proceso nuevo y creciente, epocal– tienen en su centro la idea de responsabilidad: hablamos de responsabilidad ante las generaciones futuras (la responsabilidad, se entiende, de nuestra generación) y de la responsabilidad de determinadas sociedades sobre la suerte (en este caso, la tragedia) de otras sociedades. Pero ¿podemos llamar responsabilidad a las demandas de esas situaciones de la misma manera en que nos decimos responsables, por ejemplo, de nuestras obligaciones fiscales o de la educación de nuestros hijos? ¿Es esta la misma responsabilidad a la que aludimos cuando queremos complementar los derechos que se tienen con las responsabilidades que conlleva el tenerlos? Poseemos nociones estrictas, claras y precisas, de responsabilidad en el orden legal y el orden moral, y podemos determinar sus formas y sus razones. En estos casos de responsabilidad estricta, el definir a un sujeto o una conducta como digna de aprecio o de desprecio, de alabanza o de culpa, de castigo o de premio, hace algo más que calificar apreciativamente o negativamente esa conducta o a ese sujeto: define un sistema de obligaciones, de expectativas y de normas claramente imputable y, por tanto, define el carácter del comportamiento mismo, ya sea –insisto– legal o moralmente. La atribución de responsabilidad es, en efecto, algo más que emotivismo; conlleva no pequeñas cargas de razones y de juicios que sustentamos en razones. Mis perplejidades ciudadanas –ya también perplejidades filosóficas– arrancan de la manera en que empleamos esa noción, que tiene sentido preciso en unos contextos, para aplicarla a otros contextos en los que su sentido parecería no ser tan preciso. Una respuesta espontánea, aparentemente obvia, es que la responsabilidad ante el futuro y ante el presente no inmediato es una responsabilidad difusa o extendida, metafórica, no fuerte. Si así fuera, no tendríamos obligaciones con respecto a muchos males del presente, no tendríamos que relacionarnos moralmente con ellos; si la responsabilidad ante esas situaciones es sólo metafórica, tendríamos a lo sumo una relación que cabría denominar estética, o religiosa, o creencial. Mi intento será indi-

car que, por el contrario, es una responsabilidad también fuerte, moral y políticamente fuerte, y que la estructura conceptual de estas nuevas responsabilidades –que podríamos llamar responsabilidades cosmopolitas– es análoga a las formas legales y morales de responsabilidad que solemos entender como estrictas.

Pero mi argumento tendrá que superar diversos obstáculos. Concretamente, tendrá que sortear ese carácter estricto de responsabilidad al que he ido refiriéndome, un carácter que atribuimos al considerar las conductas desde el punto de vista legal o moral. La estrategia que emplearé será definir esa noción estricta de responsabilidad según tres tipos de características y analizar de qué maneras tales rasgos operan en las nuevas responsabilidades cosmopolitas. Al hacerlo, y como en un efecto de rebote, percibiremos que nuestra noción estricta de responsabilidad es más compleja de lo que inicialmente pensamos. Si así es, podremos hacer plausible la sugerencia de que también las responsabilidades cosmopolitas son responsabilidades fuertes. Podemos definir en tres órdenes las características que atribuimos a la responsabilidad por un acto en sentido estricto, bien sea legal o moral. Pensemos, por ejemplo, algún tipo de acción incurso en un proceso penal, como un robo, un asesinato o un fraude o pensemos en la responsabilidad moral que los padres tenemos con respecto a nuestros hijos. Entendemos que alguien es responsable de una acción (o de un tipo de acciones) y de sus efectos o de un estado de cosas si, a) lo causó de manera directa (denominaré, por las razones que veremos en seguida, a esta condición condición de interacción; b) si aquello que se causó puede juzgarse, a la luz de algún principio o norma, como relevante para el juicio que emitimos (por ejemplo, si es responsabilidad jurídica o si es responsabilidad moral) (denominaré a esta condición condición normativa; y c) si el agente quiso causarlo o no pudo evitar hacerlo (denominaré a esta condición condición de sujeto). Analicemos estas condiciones y vayamos viendo si pueden aplicarse también a los casos extensos de responsabilidad, a las formas de responsabilidad cosmopolita por las que nos interrogábamos.

En primer lugar, parecería a primera vista que si nosotros (por ejemplo, el sujeto que ahora se pregunta si es responsable y cómo por Chernobil y Sarajevo) no hemos causado un cierto estado de cosas no se nos puede imputar responsabilidad por él, a diferencia de lo que sucede si directamente actuamos generando un estado de cosas (por ejemplo, en forma de daño a terceros). Si empleamos esta concepción estricta de responsabilidad diríamos que los casos de Sarajevo y Cher-

nobil muestran como responsables a quienes directamente causaron aquellos estados de cosas por medio de su acción: los políticos y los mandos militares de Serbia y Croacia, los científicos, burócratas y expertos de la antigua Unión Soviética. Pronto notamos, no obstante, que esa manera de entender las formas estrictas de responsabilidad tienen bordes borrosos. Parece que podemos también indicar con sentido que también son responsables quienes por omisión no impidieron tales desastres. La responsabilidad, pensamos, atañe también a los políticos europeos y de fuera de Europa que no actuaron o actuaron mal y a quienes no dijeron o no escucharon las razones y los argumentos que se esgrimieron cuando el conflicto yugoslavo empezó o cuando se presentaron los primeros datos sobre los riesgos de las centrales nucleares. Podemos seguir pensando con sentido que la responsabilidad atañe también a quien sabiendo las consecuencias de lo que podía suceder, no actuó por diversos motivos (prudenciales, de interés, de falta de voluntad). No sólo, pues, conocimiento, también deseo o voluntad de acción. Parece, pues, que no atribuimos responsabilidad sólo a quien causa una acción sino también a quien puede prever acciones dañinas y no interviene para evitarlas. Y, en este sentido, la responsabilidad de quien ha causado un acto en el pasado, o no ha evitado daños, se aplica también a la previsión de acciones futuras: Chernobil, o Bhopal, etc., no son sólo muestras de lo que no previmos en el pasado, sino ejemplares de lo que pudiera ser evitado en el futuro. La clave, creo, de estas formas más extensas de responsabilidad (las que he ejemplificado ahora por medio del expediente de la omisión y por medio de la previsión) radica no en que alguien efectuara, causara, directamente una acción sino en la patencia de nexos causales entre lo que puede hacerse y se hizo o, por el contrario, entre lo que podía hacerse y no se hizo. Esa patencia de nexos causales apunta, por tanto, a la capacidad de determinar respecto de un agente conexiones entre lo que hace, o puede hacer, y los efectos que de ello se derivan. Es decir, cuando imputamos responsabilidad a alguien lo que hacemos es mostrar, en actitud de tercera persona, el lugar de su acción en un ámbito posible de acciones y la relación de ese lugar con los efectos también posibles de dichas acciones. En otros términos, para imputar responsabilidad parece que tenemos que disponer de una descripción de la interacción del sujeto con relación al estado de cosas en la que las posibilidades de su acción pueda, también, ser adecuadamente descrita. Así pues, un primer orden de condiciones que parecemos suponer para atribuir responsabilidad pudieran denominarse condiciones de la interacción. Creo que lo signi-

ficativo de este primer conjunto de condiciones es que se nos presentan con lo que he denominado un perfil borroso: cuanto más precisas son las maneras de describir los nexos causales en la interacción entre la acción y sus efectos, más estricta es la forma de responsabilidad que atribuimos. Pero, démonos cuenta de que lo que pasa a primer plano es, sobre todo, la plausibilidad de establecer un nexo causal entre la acción y el efecto y no, digamos, su inmediatez o su cercanía temporal o espacial. Consideramos igualmente responsable de una muerte a quien comete un asesinato que a quien pone una bomba de relojería o entierra una mina antipersona. Si tendemos a decir que las cosas no son iguales, no obstante, en estos casos es porque asociamos el poner la mina con un contexto bélico y tendemos a pensar que en estos casos las responsabilidades son de otro orden –por ejemplo, refieren a causas globales o a procesos políticos en los cuales, al menos, la responsabilidad del soldado que puso la mina está sobredeterminada por un entramado más complejo de responsabilidades–. La capacidad que tengamos para describir la situación y la interacción es, por ello, determinante de la forma de responsabilidad que atribuyamos. Parece, en efecto, que en los casos de responsabilidad legal estricta esa descripción está claramente tipificada o puede ser especificada por medio de diversas condiciones. Los códigos definen conductas punibles, sus condiciones, los procedimientos de hacerlo, etc., y suministran, por tanto, criterios precisos de definición y descripción de la interacción.

La posibilidad de describir una interacción en términos adecuados hace posible limitar, en muchos casos, los grados de responsabilidad, sus formas o sus alcances. Si no hay forma de describir adecuadamente la relación entre un agente y un estado de cosas será difícil que pueda, entre otros rasgos, imputar responsabilidad. Pensemos, por ejemplo, en dos culturas que, aunque cercanas en el espacio y coetáneas en el tiempo, no se conocen o no tienen vínculos entre sí. Sería difícil, por no decir imposible, describir adecuadamente una interacción inexistente entre ellas (a no ser que cambiáramos al lenguaje de la estética o de la religión). Sería imposible describir nexos causales e interacciones entre, por ejemplo, el Califato de Córdoba o las monarquías carolingias y las culturas andinas en el siglo XI. Difícilmente, por tanto, las relaciones entre esas culturas pueden ser descritas como interacciones causalmente mediadas. Ese ejemplo es sólo significativo (espero que no nos enredemos en una filosofía de la historia) en la medida en que apunta, como contraejemplo, a nuestra propia situación. Cabría señalar que las condiciones de globalización contemporáneas sí permiten, y aún más

requieren, descripciones de interacción entre diversas sociedades en las que pueden establecerse nexos causales. No sólo porque podemos trazar, históricamente, raíces de formas de dependencia y de planificación por parte de las metrópolis que afectan al actual estado de sociedades dependientes y desposeídas, también porque no podemos ya considerar (una circunstancia cuyo conocimiento es reciente) el efecto de las políticas económicas, medioambientales, sociales, etc., de determinadas sociedades sobre otras. El holismo no es sólo un término que refiera a la epistemología: atañe a procesos de comunicación, de integración social y política, de dependencias económicas que permiten descripciones causales en la interacción de culturas y sociedades que hasta hace muy poco —he aludido a la distancia de un milenio; un nanosegundo en términos de la evolución natural— permanecían en nichos (relativamente) incomunicados.

La descripción de estos procesos de interacción permite, se ha sugerido, establecer nexos causales entre determinadas acciones realizadas y posibles y sus efectos. Es fácil comprender que los efectos, como antes señalé, no tienen necesariamente una limitación temporal, aunque el factor tiempo modifique, en términos de probabilidades más o menos plausibles, lo que podemos saber del impacto del presente sobre el futuro: sobre los daños o las posibilidades de ese futuro. Lo que creo significativo de esta reflexión es que, dado que de una descripción de las interacciones hablamos, estamos refiriendo al orden de las creencias que sostenemos, y que creemos el agente debería sostener, sobre el carácter de su acción a la hora de pensarla desde la idea de responsabilidad. Imputar responsabilidad a alguien por algo es, decíamos, describir, en primer lugar, la forma de su acción y de su interacción con los eventos o estados de cosas que produjo o que pudo producir. Si las reflexiones que acabo de hacer están encaminadas, atribuir responsabilidad implica intervenir en las creencias que tenemos y que el sujeto tiene o debería tener sobre el sentido de su acción: sobre sus motivos, sus causas y sus efectos. Como vemos, la descripción de las condiciones de interacción en la atribución de responsabilidad apunta a los otros dos tipos de condiciones que parecemos emplear de manera ejemplar cuando imputamos responsabilidad estricta. La segunda condición, la relevancia normativa de la forma de interacción, y la tercera, las condiciones de la agencia o referidas al sujeto dependen, de una manera crucial, de lo que he denominado condiciones de interacción.

Veamos, pues, el segundo orden de características que empleamos para atribuir o imputar responsabilidad, las condiciones normativas.

Antes indiqué que consideramos a alguien responsable a la luz de algún sistema normativo. En la medida en que podemos describir precisamente una interacción podemos esperar que nuestro juicio sobre sus motivos, desarrollo y efectos es adecuada al juicio que emitimos. Pero, parece que el juicio mismo no sólo se refiere a los datos descritos, a las formas de acciones posibles y acciones realizadas; también se refiere a la perspectiva desde la que esa descripción es relevante. Hasta ahora he ido empleando la responsabilidad legal y la responsabilidad moral como dos formas de responsabilidad que consideramos estrictas. Ambas son estrictas porque implican deberes que pueden precisarse y describirse de maneras distintas. Pero, bien vemos que la forma de descripción de los deberes legales y los morales es diversa. En el primer caso, el sistema normativo permite descripciones y juicios menos borrosos en la medida en que las acciones y circunstancias están estilizados –codificados, decimos– en formas más precisas que en el segundo. En los casos de responsabilidad moral, parece que la codificación se traduce, en las culturas morales de la modernidad, en un sistema normativo basado en principios. Si la codificación legal está constituida de normas estrictas, la normatividad moral está articulada por principios que requieren interpretaciones, disposiciones e intenciones por parte del agente. (Cabén, ciertamente, interpretaciones legalistas o codiciales de lo moral; doy por supuesto que en la modernidad, la dimensión moral, por el contrario, se articula en base a principios). La diferencia entre la responsabilidad legal y la responsabilidad moral puede verse, por ejemplo, cuando pensamos en las distintas maneras en las que ambas operan: en la atribución de la responsabilidad legal, la distancia institucionalizada entre el actor y quien le atribuye responsabilidad (el fiscal, el juez, etc.) es una distancia necesaria; en el caso de la responsabilidad moral no encontramos contradicción entre la instancia atribuyente y la instancia percipiente: es el tribunal de nuestra conciencia (decimos empleando una metáfora, tal vez peligrosa) quien juzga, y nos juzga bien a nosotros mismos bien a otros en cuyo lugar nos ponemos. Los distintos órdenes normativos –diría extremos– que estoy indicando –legalidad y moralidad– tienen no sólo rasgos estructurales (tipos de normas y tipos de principios), institucionales (tipos de autoridad y encarnación de los mismos) distintos; también incorporan diferentes tipos de sanción. Las sanciones penales y las sanciones morales definen sistemas de interacción distintos y conllevan distintos efectos que son obvios y sería fácil indicar. Diversos tipos de sanción (el encarcelamiento y el desprecio, por indicarlos) definen formas distin-

tas de agencia y de control y apuntan a sistemas distintos de interacción.

No obstante, la distancia entre los órdenes normativos —o, por ser más precisos, en los registros que empleamos para describir interacciones— no es una distancia absoluta. Podemos pensar, primero, que hay formas de responsabilidad que se sitúan entre las atribuciones legal y moral de responsabilidad, como sucede, por ejemplo, con la responsabilidad política. Ésta no se rige por los criterios codiciales de la responsabilidad legal, pero tampoco se restringe al juicio del tribunal de la conciencia. La responsabilidad política (que ni se reduce ni se redime o condena sólo en los tribunales de justicia, como bien sabemos en España; pero que tampoco se solventa acudiendo a un tribunal de la conciencia que pronto se traduce en un inexistente tribunal de la historia) es un caso diferente de responsabilidad que opera en una forma (de nuevo, causalmente describible) de interacción diversa, aquella que opera en el orden no de la legalidad (legal), ni en el de la corrección (moral), sino en el de la legitimidad. Pero, no sólo es que existan distintos sistemas normativos que permiten distintas descripciones normativas de las interacciones y, consiguientemente, de las atribuciones de responsabilidad. También acontece que determinadas conductas y determinadas normas o principios que tenían en un momento temporal un determinado tipo de sanciones (e inducían, por consiguiente, determinado tipo de atribuciones de responsabilidad) se transfieren a otro tipo de interacciones. Pensemos, por ejemplo, en la idea de los Derechos Humanos, un código inicialmente sólo ético (o filosófico) que transfiere su perspectiva cognitiva, su carga normativa y su fuerza regulativa progresivamente desde la (mera) conciencia moral, cultural o filosófica a los sistemas legales. La invención histórica de la codificación legal de previas imputaciones sólo morales (o teológicas, o filosóficas) muestra que las barreras entre los distintos sistemas normativos a la hora de describir las interacciones humanas (en nuestro caso, hoy, la imputación de responsabilidad) no son absolutas. Probablemente eso tenga efectos ambiguos, pues tanto puede inducir una codicialización de la moral (con los riesgos que tiene toda sujeción de la libertad) como una moralización de la ley. Si tanto nos podemos prevenir de las definiciones estrictamente legales de las opciones de nuestra libertad, también —creo— nos debemos alegrar de las codificaciones de conductas que nos parecen aberrantes (como, pensemos, por ejemplo, los intentos recientes —sólo parcialmente exitosos— de un tribunal internacional estable que juzgue crímenes de guerra). Las tendencias a aclarar las imputacio-

nes de responsabilidad –de describir causalmente acciones y efectos– implican, por tanto, la aclaración de los sistemas normativos que entendemos pertinentes para juzgarlas.

Pero no sólo existe la patencia de nexos causales, describibles, de la interacción del sujeto a quien imputamos responsabilidad ni sólo existen diferentes sistemas normativos en relación a los cuales lo hacemos. Si fijamos nuestra atención en el sujeto de la acción, parece que para imputarle responsabilidad hemos de presuponerle también libertad y voluntad. Quien pudo actuar y no actuó es responsable, hemos dicho, en la medida que podía haber actuado de forma distinta. Pero ¿y si ese no fuera el caso? La descripción de la interacción del sujeto, y el sistema normativo desde el que lo hacemos, se correlaciona con la descripción de la capacidad del sujeto para actuar de determinada manera. Si al sujeto le faltara conocimiento o careciera de voluntad o si el sujeto estuviera totalmente determinado para hacer lo que hizo parece que no podría ser descrito como un sujeto responsable. De hecho, la reflexión estándar sobre la idea de responsabilidad ha estado ligada a estas condiciones del sujeto: habremos de ser libres, tendríamos que tener conocimiento, tendríamos que tener voluntad o intencionalidad respecto a un acto para ser considerados responsables de él. Así, en términos de la estricta responsabilidad legal, y en términos también de la estricta responsabilidad moral, el sujeto no es responsable si estuvo coaccionado (o si obedecía órdenes, otra forma de coacción) o, en términos filosóficos, si no era autónomo y libre. No es mi objetivo entrar, en este momento, en las distintas interpretaciones filosóficas de las relaciones entre determinismo y libertad, unas polémicas que han recibido el rótulo genérico de la disputa sobre la «libertad de la voluntad». Quisiera, más bien –y siguiendo el tono de mis reflexiones hasta ahora– indicar que cuando imputamos responsabilidad a un agente no sólo tenemos en cuenta las condiciones reales de sus creencias y sus voliciones (lo que de hecho creía y de hecho quería o tenía intención de hacer); también consideramos –y esto me parece crucial– lo que debería haber creído, lo que debería haber querido. Existe, por así decirlo, una estructura recursiva –así la llamaré– de nuestra atribución de responsabilidad.

Pensemos, incluso, en las atribuciones de responsabilidad legal. Decimos que el desconocimiento de la ley no exime de su cumplimiento y sustentamos con ello la idea de que un sujeto es legalmente responsable de algo a pesar de que sostenga que desconoce la ubicación de su conducta bajo un tipo legal determinado. Pero pensemos, también, en la responsabilidad moral: seguimos considerando a un agente

responsable por lo que hace a la luz no sólo de los principios que reconoce, sino también de los que debiera reconocer. No cabe, por ejemplo, que alguien acuda a determinada creencia sobre la independencia personal para que (al menos, por ahora, hoy, aquí, en nuestra cultura) le eximamos moralmente de la responsabilidad de ayudar a alguien en necesidad o de atender a sus hijos (aunque ambos casos están, al menos en la legislación española, tipificados jurídicamente). Desaprobamos moralmente a aquél que no es responsable de sus mismas creencias y de sus mismos deseos. Esta estructura recursiva de la responsabilidad es, estimo, clara, desde una doble consideración, positiva y negativa. Positivamente, cuando le solicitamos a alguien que exprese las razones de sus actos, para justificarlos, le pedimos que exhiba sus creencias y sus deseos e intenciones. Atribuirle a alguien autonomía es, estrictamente, eso: considerarle con capacidad para dar racional y razonablemente cuenta de lo que cree y de lo que desea o, en un único término, de lo que motiva su acción. También negativamente acontece lo mismo. Como la imputabilidad legal de responsabilidad muestra de manera patente, no aceptamos que alguien acuda a la ignorancia de sus deberes (a lo sumo, compulsamos esa ignorancia, la investigamos para analizar si es o no razón suficiente de exculpación). No podemos pensar que alguien se escude en la ausencia de determinadas creencias que generalmente pueden ser atribuidas a quien se encuentre en sus mismas circunstancias. Pudiera contraargumentarse que no podemos requerir de un actor que posea creencias o deseos que le son imposibles, inasequibles, inalcanzables; ciertamente, ese el caso y, como antes comentamos, no podríamos nunca pedirle a alguien que respondiera de creencias que no pudieran, desde alguna descripción plausible, serle atribuidas. En este sentido, la atribución de responsabilidad depende, en lo que a las condiciones agenciales se refieren, de las condiciones de interacción que antes analizamos. Pero, si alguna forma de atribución de creencias es plausible, consideramos al agente responsable no sólo de lo que cree, sino también de lo que no cree y debería creer.

Si es acertada mi propuesta de una estructura recursiva de la responsabilidad que se refiere a las condiciones del agente, el análisis que antes hicimos de las condiciones de la interacción se hace más complejo. De hecho, y como antes indiqué, el agente es responsable de acciones posibles, y no sólo de acciones realizadas (hablamos, recordemos, de la responsabilidad de las omisiones). Ahora podemos añadir que ese tipo de responsabilidad de lo posible se refiere, también, a las creencias y a los deseos que como posibilidad atribuimos a un agente. Es evidente que lo

que resulta pertinente no es cualquier creencia posible (no podemos atribuir la posible creencia de la dignidad de la vida humana a quien no tiene, por ejemplo, la noción misma de vida humana), sino las creencias posibles en tanto, si se me permite a estas alturas la referencia aparentemente metafísica, realmente posibles para un sujeto. (Que no es una referencia metafísica en sentido estricto puede quedar más claro si recordamos que una descripción, normativamente relevante, de una interacción –de una acción entre sujetos y sus efectos– se realiza siempre en el seno de márgenes de plausibilidad, como el ejemplo del siglo XI nos recuerda.) La estructura recursiva de la responsabilidad introduce, pues, un rasgo nuevo en nuestras consideraciones. Ni siquiera, parece, en la consideración de la responsabilidad estricta consideramos que el sujeto sea sólo responsable a la luz de lo que sabe (o dice saber) o de lo que quiere (o dice querer): le consideramos responsable según lo que debería saber y lo que debería querer; y esta forma de «deber» la definimos, a la vez, tanto en función de una descripción plausible de sus actos como a la luz de una descripción pertinente del sistema normativo desde el que le juzgamos.

Regresemos, para concluir, a Sarajevo y a Chernobil, las dos ciudades que han estado en el trasfondo sobre el que hemos ido analizado nuestras nociones de responsabilidad. No nos hemos –espero– alejado de ellas. Si el análisis de las condiciones de atribución de responsabilidad que hemos realizado es aceptable, pudiéramos concluir las siguientes ideas. En primer lugar, los estados de cosas presentes o futuros (Sarajevo y Chernobil) caen dentro del concepto de responsabilidad en la medida en que toda atribución de responsabilidad implica, de entrada, la posibilidad de establecer una descripción de las conexiones causales entre los actos posibles y sus efectos. Pudiéramos, por consiguiente, establecer descripciones plausibles de interacciones de las sociedades presentes (o de algunas de ellas) con los estados futuros racionalmente previsibles y con estados presentes de otras sociedades en las que se producen efectos que consideramos, según el segundo orden de condiciones normativas indicadas, susceptibles de aprobación o reprobación. En segundo lugar, parece que esas descripciones permiten juicios de distinto orden normativo y los incitan. Hemos indicado que responsabilidades inicialmente sólo abstractas (en el orden moral o cultural) son susceptibles de convertirse y de transferir su fuerza reguladora a otros sistemas de acción y que, por tanto, difusas responsabilidades culturales se transforman en responsabilidades políticas, legales y morales. Nuestros dos ejemplos apuntan a que podemos describir, con rigor, sis-

temas de responsabilidades cuya fuerza inicial de repudio se puede transformar en motivos racionales de acción. En tercer lugar –y sobre ello quiero detenerme algo más– hemos indicado que cuando atribuimos responsabilidad a alguien no sólo lo hacemos en función de lo que dice creer sino también en virtud de lo que debería creer: la estructura de la agencia de responsabilidad es, decíamos, recursiva.

Pero ¿quién es responsable –debería sentirse responsable, creerse racionalmente responsable– por Sarajevo y por Chernovil, además de los que lo son en sentido estrecho, ya que no estricto? El problema que plantean nuestros dos casos de responsabilidades cosmopolitas radica, tal vez, en que no podemos definir con claridad un agente colectivo de responsabilidad. ¿Qué significa que las sociedades dominantes son responsables, también, de lo que ocurre en las desposeídas? ¿Quién es ese sujeto colectivo? Probablemente, y aunque podamos describir los efectos que tengan determinadas políticas (económicas, medioambientales, sociales, militares, etc.) de aquellas sociedades sobre éstas, siga siendo problemática la cuestión de la agencia, del sujeto, de esas acciones y de esos efectos. Que es problemático significa, sobre todo, que no sabemos muchas veces cómo articular demandas coherentes que sean eficaces sobre acciones posibles, pues las instituciones que canalizan las acciones colectivas (los estados, las uniones de estados, los organismos internacionales) están sometidas a lógicas que –a veces– no reconocen esas demandas. Es difícil –pero no imposible– hacer que se reconozcan creencias racionales sobre el presente y sobre el futuro porque las instancias de la agencia colectiva están sometidas a sus propias lógicas, se enredan en su propia estructura, y no son permeables a los argumentos que podemos suministrar. Tal vez, y si la idea de la responsabilidad recursiva del agente es plausible, hubiéramos de concluir que carecemos aún de una instancia colectiva que, a nivel de la humanidad toda, se pregunte por sus quiebras en el presente y por los lastres o los beneficios de los que dota al futuro y que, por tanto, es esa una primera responsabilidad que de entrada a todos nos atañe.

No hay, bien sabemos, tribunal de la historia ni tribunal del presente. No hay Corte Suprema de las decisiones que –todavía filosóficamente, todavía teóricamente– podemos atribuirle a la especie humana; tal vez no deba haber tal corte suprema de la historia y del futuro, sino multitud de instancias que juzguen y decidan lo que, en distintos campos, en distintos sistemas de interacción, vamos considerando obvio, razonable o previsible. Ciertamente, y en la medida en que sabemos más –como dije– somos responsables por más, pero no tenemos, por así

decirlo, forma global de saberlo ni forma global de corresponder a ello. Sólo una amplia mirada, como la del Kant cosmopolita que propone pasos concretos con larga intención o la de los tornasolados intentos de establecer mecanismos internacionales de coordinación y de previsión, parece apuntar una timorata luz de conciencia colectiva que siempre será frágil, falible, provisional. El coraje moral que se requiere para materializar en forma de procesos penales la condena moral a genocidas y a los criminales contra la humanidad empieza a acompañarse, tímidamente, de posibilidades legales de acción: el tribunal penal internacional o el intento de proceso a Pinochet son datos recientes.

Ernesto Garzón Valdés acaba de recordarnos unas densas palabras de Jaspers, en las que resuenan ecos trasmutados de Weber, sobre la responsabilidad de la filosofía. «El estadista –decía Jaspers mostrando la conexión entre filosofía y política– actúa y piensa qué es lo necesario en el momento actual y tiene responsabilidad por las consecuencias prácticas. El filósofo piensa no sólo en lo actual y no actúa. Analiza las posibilidades y tiene responsabilidad por la seriedad del camino que conduce a la verdad. Su opinión no tiene ningún peso con respecto al actuar cotidiano, pero tanto mayor es su responsabilidad por el mundo de concepciones que trae consigo, por las consecuencias en la forma de pensar políticamente, por los objetivos en su conjunto. Repito: la tesis de la conexión entre filosofía y política es tan esencial que se puede decir que si la una falta, la otra tampoco está»<sup>4</sup>.

Las fuertes palabras de Jaspers pueden cerrar lo que he intentado hacer con mi análisis: las responsabilidades cosmopolitas que el filósofo analiza son las responsabilidades que tiene como ciudadano, ya que no como estadista. Las condiciones de una sociedad democrática, basada en la deliberación y la participación de todos y de cada uno, no privilegian su voz, pero también la requieren en el espacio público. El filósofo no es ciudadano privilegiado, pero sus razones –las razones de la ciencia y de la ética– determinan la acción presente y colaboran a que colectivamente nos aclaremos sobre lo que ya sabemos nos incumbe y de lo que somos, colectivamente, responsables.

<sup>4</sup> K. Jaspers, *El problema de la culpa*, Intro. de E. Garzón Valdés, Barcelona, ICE-Paidós, 1998. Cita de p. 13 tomada de *Antwort. Zur Kritik meiner Schrift «Wohin treibt die Bundesrepublik?»*, Munich, 1967, p. 208.

# LA IMPARCIALIDAD Y EL MAL. RECONSIDERACIONES ANTE EL GENOCIDIO DE BOSNIA\*

Arne Johan Vetlesen

## *I. ¿Desde qué punto de vista debe juzgarse el mal?*

¿Desde qué punto de vista debemos juzgar el mal?, ¿el de su autor, el de la víctima o el de una «tercera parte» independiente? La respuesta parece bastante sencilla: el autor suele negar el hecho y la víctima forma parte del acontecimiento (o conflicto en cuestión); por tanto, ambos deberían quedar descalificados como jueces. Nos queda la tercera parte, que no está involucrada directamente en los hechos y de la que sí podemos esperar un juicio justo. Según el uso tradicional del término, «justo» significa objetivo, imparcial, en oposición a algo subjetivo, algo que por su propia naturaleza se considera parcial. La conclusión parece inevitable: es necesario un punto de vista externo para poder lograr los pretendidos criterios (morales, legales) de juicio, o sea objetividad e imparcialidad.

El juicio justo aspira a la justicia y ésta habla por todos y nos iguala a todos. La justicia está y siempre estará a salvo de cualquier tipo de parcialidad «impuesta». De ahí que la justicia (aludiendo a una metá-

\* *Philosophy & Social Criticism*, vol. 24, n. 5, 1998; pp. 1-35.

fora ya manida) se ejerce desde arriba de las partes afectadas: para lograr un juicio justo necesitamos trascender el contexto en que la ofensa tuvo lugar y los puntos de vista de todos los afectados, pues están limitados necesariamente por su predisposición interesada.

La neutralidad de la institución ley respecto a dos partes opuestas es un principio de valor incalculable y un logro histórico de nuestra sociedad, del cual podemos enorgullecernos pues refuta el principio pre-moral que afirma que derecho es poder. Su consecuencia más importante es que evita que las partes puedan (o quieran) seguir debatiendo el problema entre ellas; la intervención de la ley busca un fin al conflicto con medios pacíficos. Puesto que la ley no es, en principio, una de las partes involucradas, puede reivindicar el ser reconocida por éstas. Esta reivindicación de un reconocimiento que elimina, en efecto, cualquier límite, diferencia o desacuerdo que de otro modo separaría a las partes, constituye el verdadero privilegio de la ley como justicia, y como justicia imparcial.

Este ensayo comenzaba preguntando desde qué punto de vista debía juzgarse el mal. Podría parecer que ya hemos contestado a la pregunta: el punto de vista necesario es aquel que encarna el juicio imparcial. Sólo podremos encontrar dicha imparcialidad a condición de que abandonemos los puntos de vista de las partes involucradas, pues están viciadas de parcialidad, ya que tienen el peso añadido de su propio interés. Dentro de las reglas establecidas del procedimiento judicial, cada parte (y no menos el defensor que el defendido) tiene el derecho así como el deber de testificar, de presentar testimonio ante un tribunal. Pero el único objetivo de este testimonio es proporcionar al tribunal un espectro de aspectos diversos del material sobre el que finalmente emitirá su juicio legal. Sólo se concederá voz a las partes en cuanto que fuentes de información que pueden arrojar alguna de luz sobre el problema sometido a juicio. Respecto a la valoración de esta información con vistas a un veredicto real, el tribunal es el único que tiene la palabra.

Hasta aquí, he ofrecido una respuesta meramente formal a la pregunta planteada. Me he limitado a exponer los criterios generales de

---

Arne Johan Vetlesen es miembro del Departamento de Filosofía de la Universidad de Oslo, Noruega.

juicio legal y moral aceptados universalmente en la actualidad. Esta respuesta supone que los argumentos que respaldan a un juicio general también respaldarán a un juicio sobre el mal. La afirmación tácita que encontramos tras esta respuesta es que el dictamen de un juicio sobre el mal es un ejemplo más del dictamen de un juicio moral y legal en general. Pero, ¿es así?

Para responder a esta otra cuestión necesitamos algo más que la mera exposición de la supuesta estructura general del juicio. Este tipo de respuesta no sólo sería excesivamente abstracta, sino también demasiado formal, pues tan sólo arrojaría algo de luz sobre la forma del juicio respecto a problemas morales, dejando en la sombra el contenido específico de dicho juicio. Siendo esto así, trataré de examinar la naturaleza del mal como objeto de juicio y, al hacerlo, pondré en cuestión la comprensión convencional del juicio presentada anteriormente.

*II. ¿Qué es el mal? ¿Es algo intrínseco a la naturaleza humana o es algo que cometemos?*

Entonces, ¿qué es el mal? ¿La plenitud del ser?, ¿mera ausencia?, ¿una carencia?, ¿una cualidad positiva peculiar o algo identificable exclusivamente en virtud de su negación? ¿Es el mal algo intrínseco a nuestro ser o simplemente es un acto que cometemos?

En las páginas siguientes me gustaría dejar a un lado las consideraciones metafísicas mencionadas respecto al problema del mal. No sólo eso, sino que ya es hora de que nos preguntemos si el mal es en realidad un problema *filosófico*. Es evidente que, si barajamos esta idea (por no decir si intentamos argumentarla), concurriríamos inmediatamente en una contradicción de base. Pues, salvo la mera contemplación del mal, ¿qué es lo que estoy defendiendo? En pocas palabras, ¿cómo podemos intentar filosofar sobre el mal y evitar el precio de un quietismo absoluto?

Mi opinión, aunque se trata de un tópico bastante manido, es que el mal habla más alto que las palabras. Con esto quiero decir que el mal como sufrimiento no es producto de nuestra consciencia, tampoco es resultado de nuestro intelecto, por lo que suele considerarse como objeto de contemplación. El mal no pertenece al dominio del pensamiento. El mal no degenera en abstracción, no se materializa como abstracción. El mal es algo concreto. Su presencia en el mundo pertenece a la experiencia. Lo que sabemos del mal, lo sabemos desde la experien-

cia. En cuanto que experiencial, el mal posee la forma del sufrimiento. Es algo que sufrimos o hacemos sufrir a otros. Y este sufrimiento nunca está confinado a lo meramente cerebral, no es un problema que deban asumir, contemplar o evaluar los poderes de nuestro intelecto. Cuando el pensamiento se entrega al mal, sólo lo hace indirectamente, es decir, mediante las aflicciones que nos asaltan en cuanto que seres vulnerables. Nuestra vulnerabilidad proviene, precisamente, no tanto de nuestro intelecto cuanto de nuestra propia existencia como seres sensitivos, carnales y emocionales –de hecho, proviene de una dimensión de nuestra existencia en el mundo que el pensamiento nos ha concedido ineluctablemente y, por tanto, de forma inamovible–. El pensamiento puede recordar el mal –y de hecho lo hace–, pero no es la parte de nosotros que sufre, no es la parte susceptible al sufrimiento y, por tanto, susceptible también a la experiencia del mal. El pensamiento es parasitario del mal.

Si estoy en lo cierto al afirmar que el mal es algo que sufrimos o hacemos sufrir a otros, entonces parece que no hay más posibilidad de comprender el mal que la visión de la víctima. Sin embargo, esta reflexión se enfrenta a las condiciones de juicio esbozadas al principio de este ensayo. De hecho, la contradicción no podría ser más evidente. Si la sabiduría convencional proclama que el juicio sólido, incluso el juicio sobre el mal, requiere una tercera parte imparcial, mi propuesta es que no puede existir otra apreciación del mal salvo aquella que se obtiene del desarrollo directo del sufrimiento, esto es, la experiencia de primera mano.

Es necesario que nos preguntemos, ¿qué tiene de especial el mal? El mal es transgresor. El mal irrumpe, desintegra, destruye. El mal está fuera de lugar. El mal no produce nada, no crea nada a partir de sí mismo. Es absolutamente negativo, subversión sin límite.

Pero, ¿acaso no son éstos exactamente los mismo términos en los que Heidegger entendía el *pensamiento*?<sup>1</sup> y, ¿acaso no he argumentado que el pensamiento y el mal ocupan dominios separados de nuestro ser? Según esto, el pensamiento no sabe cómo obtener una comprensión directa de la esencia del mal.

Sigo apoyando este último argumento. Heidegger fue un gran pensador (y no soy el primero en decirlo), pero la habilidad para reconocer

<sup>1</sup> Heidegger observó que el pensamiento como tal «...está fuera de lugar...». Véase Martin Heidegger, *Introduction to Metaphysics* (Nueva York: Harper & Row, 1961). Véase también Hannah Arendt, «Thinking and Moral Considerations», *Social Research*, 38 (1971), pp. 417-46.

el mal ante sus ojos no fue, definitivamente, una de sus virtudes –ni como persona ni como filósofo–. El último Heidegger parece mucho más preocupado por el olvido del Ser que por el sufrimiento de millones de personas en manos del nazismo. Aunque Heidegger puede considerarse como un caso especial, la advertencia general es que el pensamiento puede comprender el mal como algo abstracto. El pensamiento lucha por acercarse al objeto elegido desde diversos ángulos, y lo traduce en juicio con la ambición (siguiendo a Arendt) de tener en cuenta tantos puntos de vista como sea posible<sup>2</sup>. A esto se refiere Arendt cuando habla de «ir a visitar» a otros afectados para llegar a un juicio que sea verdaderamente equilibrado, en el sentido de conceder el debido peso a todos los puntos de vista y perspectivas posibles, y a ninguno en particular.

Para que el juicio sea imparcial, debe conseguir un equilibrio entre los puntos de vista, siempre limitados, selectivos y por tanto parciales, de todos aquellos implicados. Juzgar imparcialmente significa ser capaz de tener en cuenta los puntos de vista de todas las partes sin identificarse con ninguno de ellos. Este tipo de juicio presupone que el que lo emite goza del privilegio de no pertenecer a ninguna de las partes, es decir, que ser espectador es distinto que ser partícipe. Estar involucrados, *in medias res*, no sólo nos cegaría sino que también, inevitablemente, pondría en peligro nuestra capacidad para «equilibrar». El segundo privilegio necesario es el de la comprensión a posteriori. En el caso de Arendt, el juicio se ejerce *post festum*, su dimensión temporal es la del pasado. En último caso, y como consecuencia de esto, dictar juicio consiste en la reconciliación de aquellos que exigían su dictamen: en otras palabras, ejercer el juicio es despojar de significado a un acontecimiento pasado –aunque a menudo se trate de un significado oculto para aquellos que están directamente involucrados–<sup>3</sup>. (En este sentido, resulta sorprendente al tiempo que extraño lo cerca que está Arendt, una de las enemigas más inteligentes de la filosofía de la historia marxista-hegeliana, del propio Hegel.)

<sup>2</sup> Para un análisis de la noción de juicio de Arendt como «ir a visitar» la mayor cantidad posible de puntos de vista, véase Lisa Jane Disch, *Hannah Arendt and the Limits of Philosophy* (Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1994), pp. 160 y ss.; Dana Villa, «The Banality of Philosophy. Arendt on Heidegger and Eichmann», en Larry May y Jerome Kohn (eds.) *Hannah Arendt: Twenty Years Later* (Cambridge Mass.: MIT Press, 1996), pp. 179 y ss.

<sup>3</sup> Respecto a la idea de Arendt de obtener significado del pasado, véase Ronal Beiner (ed.), *Hannah Arendt: Lectures on Kant's Political Philosophy* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1982).

¿Por qué esta incongruencia, esta disparidad entre pensamiento y mal? El pensamiento busca profundizar, su ambición es penetrar en lo meramente dado y no contentarse jamás con la superficie y la apariencia. El pensamiento es radical, en el sentido de que se esfuerza por llegar a la raíz de las cosas. Por el contrario, nuestra experiencia corporal sensitiva se mantiene en la superficie de las cosas para registrar qué afecta a nuestros sentidos. Pero la experiencia sensible siempre estará limitada por nuestra posición en el tiempo y el espacio y en consecuencia, un cambio de posición supondrá que veamos, oigamos, toquemos, olfateemos y degustemos el mismo objeto de diferente manera. Por tanto, cambiar de posición sirve para recordarnos el carácter selectivo de todas y cada una de las posiciones: tan sólo podemos tener una visión de algo si perdemos de vista otra cosa.

El pensamiento se ufana de trascender el carácter selectivo epistémico y endémico de la experiencia corporal sensible. Esto sucede porque, tal y como dijo Arendt, cuando pensamos no ocupamos ningún lugar en particular. El pensamiento opera en tierra de nadie. La peculiar trascendencia del pensamiento sobre todo lo dado, *en cuanto* que dado en el espacio y el tiempo, reside en su total libertad de movimiento<sup>4</sup>.

¿Hasta qué punto nos permiten trascender nuestros poderes mentales la concesión espacio-temporal de la posición desde la cual pensamos, además de ahondar tras la apariencia del objeto? La respuesta filosófica arquetípica es que nuestra habilidad para pensar nos hace miembros de un público universal de iguales. Como miembros de este público, podemos entablar diálogo con Sócrates o, mejor, con sus ideas, sus pensamientos. Los pensamientos son eternos, desafían los rasgos definitorios de la existencia humana en la tierra –a saber, nacimiento y muerte–. En pocas palabras, el pensamiento se refiere a un ámbito propio de la realidad que permanece apartado de la existencia humana cotidiana, como si estuviera inmerso en la vulnerabilidad y el *Endlichkeit* (heideggeriano).

### III. ¿Por qué es tan difícil pensar en el mal?

No obstante, la capacidad única de reflexión profunda del pensamiento persigue algo más que ahondar tras la realidad; además, anhela

<sup>4</sup> Véase Hannah Arendt, *The Life of the Mind: Thinking*, vol. I (Londres: Secker & Warburg, 1978).

la complejidad –cuanto más, mejor–. La complejidad del objeto –que es mucho mayor de la que puede apreciar la mirada– es lo primero y que más fascina al pensamiento, y también lo que le anima a avanzar siempre hacia delante, pues el objeto a considerar siempre muestra aspectos y dimensiones nuevos susceptibles de ser descubiertos, tarde o temprano. De ahí, la inquietud proverbial del pensamiento.

Arendt, pensadora *par excellence*, se empeñó sobremanera en pensar en el mal. No contempló el mal en abstracto, sino que se aproximó a él en la *Gestalt* tan famosa y particular de Adolf Eichmann. La contribución de Eichmann al mal del Holocausto se convirtió en el punto de partida de Arendt para tratar de llegar hasta el final, tocando fondo, de la naturaleza del mal. Arendt poseía el talento del filósofo para profundizar y encontrar complejidad en el objeto de interés, por lo que parecía estar extraordinariamente preparada para la tarea de examinar el mal.

Pero Arendt se equivocó. Más aún, quedó profundamente desorientada ante la persona de Adolf Eichmann. Aunque a menudo se ha dicho que su desorientación provenía de la impresión de que Eichmann no poseía ninguno de los rasgos del villano clásico, no fue exactamente así: no había en él rastro de sadismo, ni placer en hacer el mal, en matar o en perpetrar cualquier otro tipo de dolor a otros. Arendt esperaba encontrarse con un monstruo brutal ante el juicio de Jerusalén, en cambio vio y escuchó a una persona absolutamente mediocre, incluso normal, «aterradoramente normal»<sup>5</sup>.

La psicología individual de Eichmann como perpetrador del mal, tan fascinante como puede resultar, no es lo que más importa ahora. Lo importante para mi discurso es la siguiente cuestión: qué fue de la búsqueda de Arendt de profundidad y complejidad en el fenómeno del mal. La respuesta breve es que no encontró nada parecido. Es más, ahí estaba el mal –es decir, el mal de un asesinato masivo organizado, burocratizado y administrado por el estado; en pocas palabras, el mal del genocidio como realidad consumada, al estilo nazi–. No hay duda, por tanto, del carácter maligno que derivó de los actos de Eichmann como obediente funcionario tras su escritorio de Berlín. Sin embargo, el problema de la fuente no parecía tan transparente y evidente. Las acciones malignas presuponen necesariamente un agente maligno, un agente que cause voluntariamente sufrimiento a otros, –¿o no?–. ¿Acaso hemos planteado mal la pregunta? Es decir, ¿existe algún caso donde quede

<sup>5</sup> Véase Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, Nueva York: Viking, 1963. Trad. cast.: *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Lumen, 1967.

invalidado el célebre principio que afirma que nunca podrán valer más las consecuencias que la causa o que, incluso, –y de forma todavía más radical– lo contradiga flagrantemente?

Cuando Arendt afirmó que encontraba a Eichmann «superficial», no se refería concretamente a su personalidad. Quería decir que no pudo encontrar nada profundo, aparte de la complejidad, en los motivos aducidos por Eichmann para explicar el porqué de sus actos. Si había algún motivo de que hablar, en su caso era perfectamente vulgar y normal, incluso aterradoramente normal. Esto, como ya es sabido, le llevó a acuñar una frase poco afortunada, «la banalidad del mal» –y digo poco afortunada porque se entendió que el mal al que Eichmann había contribuido era de algún modo banal, y lo que Arendt quiso decir en realidad es que sus motivos y la comprensión que tenía de los mismos, efectivamente, sí lo eran.

Entonces, ¿cómo explicar el abismo resultante entre los motivos y ambiciones perfectamente «normales» del agente del mal por un lado (hacer un buen trabajo, complacer a los superiores, subir en la jerarquía), y el mal radical que es la verdadera consecuencia de sus actos sobre otros? Arendt nunca logró encontrar una respuesta plenamente convincente a esta cuestión.

La tendencia que observamos en sus escritos posteriores al juicio de Eichmann y en el libro (y escándalo) correspondiente, fue permitir que la superficialidad que detectó en el agente del mal se tradujera en la naturaleza del mal cometido por la humanidad. Para decirlo de forma más precisa, la falta de profundidad del agente del mal dejó su huella en el acto maligno que éste había ayudado a realizar. En este sentido, Arendt trató de restaurar una especie de equilibrio (bastante precario, sin duda) entre agente, acto y realidad resultante, para establecer de esta forma una conexión. El resultado es que la búsqueda de profundidad en un fenómeno maligno tan radical como el genocidio es vana –por no hablar de un significado más profundo, ya sea metafísico o moral.

Pero si éste es resultado, y su consecuencia es que el mal no ofrece satisfacción alguna al deseo de profundidad y complejidad del pensamiento, ¿qué decir del deseo de Arendt de reconciliarse con los acontecimientos pasados? Cuando el acontecimiento en cuestión es el genocidio, ¿qué oportunidades puede haber de reconciliación? Sin duda, las perspectivas parecen escasas. Pero el problema crítico reside en si la reconciliación es lo mejor por lo que se puede luchar en el caso de genocidio –o para ser más precisos– en los *casos* de genocidio. Arendt tiene algunas dudas sobre esto, similares al tipo de dudas que ya tenía ante la posibili-

dad de castigar a criminales como Eichmann de una forma remotamente «adecuada», por no mencionar la posibilidad de nuestra capacidad de perdón. Pero, ¿deberíamos intentarlo siquiera? ¿Quién debe decidir? ¿Querrían las víctimas, ahora muertas y enterradas, que nos reconciliáramos con lo que pasó, que encontráramos sentido a unas atrocidades inexplicables y al sufrimiento callado que las acompaña? ¿Querrían las víctimas que perdonásemos a sus verdugos? ¿Querrían que enjuiciáramos su situación para así llegar a comprender, mediante el intelecto, la profundidad de su sufrimiento? ¿No sería mejor que nos aproximáramos al mal de una manera totalmente diferente?

#### IV. ¿Cuál es la relevancia del genocidio de Bosnia en la cuestión del mal?

Cincuenta años después del Holocausto que tanto preocupó a Arendt, el genocidio ha vuelto aparecer en el corazón de Europa. Me refiero a la guerra de Bosnia-Herzegovina que comenzó en abril de 1992 y acabó «oficialmente» con el acuerdo de Dayton en noviembre de 1995. ¿Qué relevancia tiene esta guerra en las cuestiones planteadas sobre el mal?

El periodista Roger Cohen escribió en el *New York Times*, el 9 de marzo de 1995:

«...El informe [de la CIA] no tiene en cuenta que el conflicto en Bosnia –según exponen con fruición tanto los gobiernos de Europa occidental como la Administración Clinton de forma intermitente– es una auténtica guerra civil y, por tanto, la culpa debería corresponder a serbios y también a croatas y musulmanes, en vez de hablar únicamente de una agresión serbia. “Para quien piense que todas las partes son igualmente culpables, este informe resultará devastador”, dijo un oficial. “La escala de lo que hicieron los serbios es de un orden diferente. Y lo que es más –dice aludiendo a evidencias concretas–, existió una política serbia consciente, coherente y sistemática para acabar con los musulmanes mediante el asesinato, la tortura y la prisión”...»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Roger Cohen, «CIA Report Finds Serbs Guilty in Majority of Bosnia War Crimes», *New York Times*, 9 de marzo de 1995, A1, citado en Thomas Cushman y Stjepan G. Mestrovic (eds.), *This Time We Knew. Western Responses to Genocide in Bosnia* (Nueva York: New York University Press, 1996), p. 33. Cfr. Stjepan G. Mestrovic (ed.), *Genocide After Emotion. The Postemotional Balkan War* (Londres: Routledge, 1996), esp. pp. 27 y ss.

El proyecto ideológico del plan de genocidio contra los no-serbios que vivían en Bosnia-Herzegovina fue concebido en el famoso *Memorandum* suscrito por el nacionalista serbio Dobrica Cosic y firmado en Belgrado por 200 intelectuales de peso en 1986. Este memorandum, que aludía a un pretendido plan albanés de «limpieza étnica» en Kosovo, con la intención de unirlo a Albania para crear una «Gran Albania» limpia de serbios, evocaba la ampliación de las fronteras serbias existentes para poder asegurar la vida de unos dos millones de serbios que vivían en «diáspora» y, por tanto, a merced de enemigos étnicos de ambos bandos. El mensaje fundamental era que los serbios estaban amenazados desde todos los frentes debido a un entorno anti-serbio hostil, por lo que el logro de una «unidad territorial» en forma de estado nacional era una tarea absolutamente urgente para asegurar la supervivencia serbia en Centroeuropa. Según el memorándum, «...las corrientes culturales del pueblo serbio están alienadas, bien han sido usurpadas, bien han sido declaradas faltas de valor y la escritura cirílica está desapareciendo gradualmente...»<sup>7</sup>. Cosic y sus compañeros ideólogos intentaron ante todo denunciar la amenaza que sufrían los serbios por parte de los musulmanes en Bosnia-Herzegovina a los que, por otra parte, se les acusaba de pretender implantar un estado fundamentalista islámico en el que los serbios se verían privados de cualquier derecho.

El memorándum de 1986 sólo era un paso más en la planificación y realización del genocidio contra los musulmanes bosnios, civiles en particular. Pronto aparecieron otros memoranda y esquemas que traducían a la práctica concreta aquello que había comenzado como una batalla ideológica entre intelectuales. En este contexto, el denominado Plan Ram fue de vital importancia. Fechado en agosto de 1991, su principal autor fue el general Blagoje Adzic, uno de los primeros mandos del Ejército Nacional Yugoslavo (JNA). El plan es famoso por haber empleado a gran número de expertos en guerra psicológica. El siguiente pasaje merece la pena ser citado:

«...Nuestro análisis del comportamiento de las comunidades musulmanas demuestra que la moral, la voluntad y la naturaleza belicosa de sus grupos integrantes sólo podrá ser combatida si

<sup>7</sup> Norman Cigar, *Genocide in Bosnia. The Policy of 'Ethnic Cleansing'*, College Station, TX: Texas A & M University Press, 1996), p. 86; cfr. Martin Sells, *The Bridge Betrayed. Religion and Genocide in Bosnia* (Berkeley, CA: University of California Press, 1996); esp. pp. 27 y ss.

dirigimos nuestra acción al punto más frágil de su estructura social y religiosa. Nos referimos a las mujeres, especialmente a las adolescentes, y a los niños. Una intervención decisiva sobre estos colectivos producirá confusión entre las comunidades, causando primero miedo y después pánico, lo cual provocará una probable retirada [musulmana] de los territorios integrados en nuestra actividad bélica. En este caso, nuestras acciones decisivas y bien organizadas deberán verse acompañadas de una amplia campaña de propaganda, para que así el pánico aumente. Hemos determinado que la coordinación entre intervenciones decisivas y una campaña de información planificada pueden provocar la desaparición espontánea de muchas comunidades...»<sup>8</sup>.

Este fragmento es, palabra por palabra, lo más parecido que puede haber a la huella digital de un genocidio.

En la Convención de Ginebra de 1948, genocidio (término acuñado por el jurista Rafael Lemkin) se define como «...crimen que, según la ley internacional, [los partidos] deberán prevenir y castigar...». En el artículo II, genocidio se define más exactamente como «...actos cometidos con la intención de destruir, totalmente o en parte, un grupo nacional, étnico, racial o religioso como tal...». Entre estos actos se incluye el asesinato, la tortura o el intento de impedir la reproducción del grupo en cuestión. El criterio más importante que define al genocidio es que debe perpetrarse contra un grupo considerado como unidad: la violencia va dirigida contra individuos, pero «...no tanto contra sus capacidades como individuos cuanto como miembros de un grupo nacional, étnico, racial o religioso...»<sup>9</sup>.

La propaganda anti-musulmana proyectó una imagen en la que los civiles bosnio-musulmanes enarbolaban planes para crear un estado «libre de serbios», islámico y fundamentalista, con harenes integrados por mujeres serbias de cualquier edad que vivirían en cautiverio<sup>10</sup>. Si queremos entender el impacto que tuvo todo esto sobre los serbios de a pie debemos ser conscientes del poder que ejerció la televisión en la Serbia controlada por Milosevic:

<sup>8</sup> Beverly Allen, *Rape Warfare* (Mineápolis: University of Minnesota Press, 1996), p. 57.

<sup>9</sup> Helsinki Watch, *War Crimes in Bosnia-Herzegovina* (Nueva York: Human Rights Watch, 1992), p. 2; cfr. Sells, *op.cit.*, p. 24.

<sup>10</sup> Véase Peter Maass, *Love Thy Neighbour. A Story of War* (Nueva York: Knopf, 1996), p.113 f.

«...En un país donde los periódicos son demasiado caros para gran parte de la población, Mr. Milosevic dispone del pleno control de las únicas noticias que llegan sobre el conflicto: la Televisión Serbia. Sus telediarios de las 7:30 de la tarde, cuya emisión es la única fuente de información de la vida cotidiana para el 65 por ciento de la población, funcionan desde 1988 con el único objetivo de instigar el miedo e infundir una mentalidad sesgada...»<sup>11</sup>.

La violencia programada en el caso serbio, que se vio reforzada por el retrato del enemigo que emitía diariamente la televisión para ganar «apoyo popular», es de distinto tipo al descrito por el historiador Raul Hilberg respecto al Holocausto. Hilberg dice:

«...Matar ya no es tan difícil como antes. El aparato administrativo moderno ha facilitado una agrupación rápida y cohesionada para perpetrar eficientes matanzas en masa: estos mecanismos no sólo atrapan a un gran número de víctimas, sino que también requieren un alto grado de especialización y, con la división del trabajo, la carga moral también se fragmenta entre los participantes. Ahora, el perpetrador puede matar a sus víctimas sin tocarlas, sin escucharlas, sin verlas siquiera...»<sup>12</sup>.

Este texto recuerda a esa observación de Robert Jay Lifton, según la cual parece existir una correlación entre altitud y actitud. Un piloto deja caer una bomba sobre sus víctimas sin ningún remordimiento moral ante el sufrimiento que está causando: cuanto mayor es la altitud, más aliviada queda su conciencia moral<sup>13</sup>. De forma similar, Zygmunt Bauman afirma respecto a los hallazgos del tan citado experimento Milgram que «...la moralidad parece seguir los parámetros de la ley de la perspectiva óptica. Reluce con fuerza cuando está muy cerca de los ojos...». Bauman habla de «la ley de la perspectiva óptica» para indicar que «...las inhibiciones morales no actúan a distancia...». Inversamente, «...la responsabilidad surge ante la proximidad del otro. Proxi-

<sup>11</sup> Stjepan G. Mestrovic, *The Balkanization of the West* (Londres: Routledge, 1994), p. 82.

<sup>12</sup> Raul Hilberg, *The Destruction of the European Jews* (Nueva York: Holmes & Meier, 1985), p. 1187.

<sup>13</sup> Véase Robert Jay Lifton, *The Nazi Doctors* (Londres: Macmillan, 1986).

midad significa responsabilidad, y responsabilidad *es* proximidad...»<sup>14</sup>. Continuando con esta lógica, lo que los perpetradores nazis se esforzaron por conseguir a toda costa fue la desaparición de las víctimas, no sólo «ante sus ojos» sino también, y sobre todo, la desaparición de su identidad a pequeña escala y su dinámica moral-emocional supuestamente intrínseca<sup>15</sup>.

No obstante, la masacre llevada a cabo por los serbios extremistas bajo el mandato de Milosevic, Karadzic y Mladic en Bosnia-Herzegovina no era del mismo tipo que la estudiada por los historiadores del Holocausto. Es decir, la masacre no fue algo «abstracto», no fue producto de la alta tecnología, no hubo una gran distancia ni fue algo despersonalizado, no fue el efecto final resultante de una división del trabajo densa y compleja ni tampoco de la fragmentación concomitante de la responsabilidad de los participantes.

Es evidente que Daniel Jonah Goldhagen ha tenido en cuenta estos argumentos –no tanto respecto a lo que tuvo lugar en Bosnia cuanto al Holocausto–. Utilizando material del Batallón policial 101, cuya publicación inédita se debe al historiador americano Christopher Browning, Goldhagen nos ofrece un panorama «en primera línea» de la realización de masacres masivas de judíos en Polonia y Rusia desde finales de 1941 en adelante –en el sentido de una proximidad inminente entre perpetrador y víctima–:

«...Un batallón se aproximaba al grupo de judíos que acababan de llegar, y cada miembro del mismo elegía a su víctima –un hombre, una mujer o un niño–. Judíos y alemanes caminaban en una fila paralela para que cada verdugo llevara el mismo paso que su víctima, hasta llegar a algún claro donde formaban filas esperando la orden de disparar del jefe de batallón. El paseo por el bosque ofrecía a cada perpetrador una oportunidad de reflexión. Al caminar junto a su víctima, ésta podía adquirir una dimensión humana gracias al esfuerzo mental. Es cierto que algunos alemanes caminaron junto a niños. Es muy posible que estos hombres también hubieran paseado en Alemania junto a sus propios hijos,

<sup>14</sup> Zygmunt Bauman, *Modernity Begins at Home*, en Harald Jodalen y Arne Johan Vetlesen (eds.), *Closeness. An Ethics* (Oslo: Scandinavian University Press, 1977), pp. 218-44.

<sup>15</sup> Véase J. Vetlesen, «Why Does Proximity Make a Moral Difference», *Praxis International*, 12 (4) (1993): 371-86.

caminando alegremente y con curiosidad. ¿Qué pensamientos, qué emociones tuvieron estos hombres al ver a su lado la figura de, por ejemplo, una niña de doce o trece años que a cualquier mente sin ideología le hubiera parecido una niña corriente? En esos momentos, cada verdugo tenía una relación personalizada, cara a cara, con su víctima, con su hija. ¿Es que no hubo ningún alemán que, al ver a una niña, no se hubiera preguntado por qué iba a matar a ese pequeño y delicado ser humano que, si lo contemplara como niña, hubiera recibido su compasión, protección y cuidados? o, ¿es que sólo vieron a una judía, joven, pero judía al fin y al cabo?»<sup>16</sup>.

Aunque no me gusta la forma en que Goldhagen generaliza la escena, su estudio (así como el de Browning) capta un aspecto que me parece profundamente inquietante. Goldhagen se centra de una forma demasiado simple y unilateral en encuentros cara a cara como el citado, y descuida los mecanismos de abstracción y despersonalización que sabemos que funcionaban en los enormes campos de exterminio, donde se usaba gas en vez de pistola, pero ciertamente llama la atención sobre una dimensión que apenas se mencionaba en los estudios de Hilberg y Bauman. Esta dimensión es, precisamente, la de la proximidad entre las personas. El análisis unidireccional de Goldhagen necesita cierta corrección, pero resulta lo suficientemente perturbador incluso aunque sólo haya descrito correctamente parte de la situación.

En realidad, creo que la inmoralidad aumenta con la proximidad en determinadas circunstancias. El mal, ya sea moderno o postmoderno, y bajo el filtro de una ideología racial, nacionalista, religiosa o étnica, prospera sin depender de la distancia, la invisibilidad o el anonimato. Alguien podría decir que esto ya lo sabíamos desde hace tiempo: la violencia pre-tecnológica también fue reconocida como violencia al fin y al cabo. Sin embargo, es posible que nos hayamos olvidado de (casi) todo, impresionados ante la excesiva multiplicación de la pura capacidad de matar, con la destrucción masiva a distancia de la sociedad tecnológica moderna.

El genocidio etiquetado como «limpieza étnica» por sus perpetradores en Bosnia-Herzegovina no fue, definitivamente, una violencia de

<sup>16</sup> Daniel Johan Goldhagen, *Hitler's Willing Executioners* (Nueva York: Vintage Books, 1996), pp 217 f. [D. J. Goldhagen, *Los verdugos voluntarios de Hitler*, Madrid, Taurus, 1997; trad. Jordi Fibla. N.T.].

alta tecnología, casi-abstracta, a gran escala y con los ojos cerrados. Esta violencia fue de primera mano, cercana, al igual que los lazos que por aquel entonces unían a víctima y verdugo. Las relaciones que sustentaban estos vínculos eran las de los vecinos de toda la vida, colegas recientes o antiguos compañeros de clase e, incluso, amantes. Los famosos «tigres» de Arkan se acercaban a las víctimas elegidas enfundados en unos uniformes milicianos impecables, con sus kalashnikovs y cuchillos dispuestos para matar, los rostros cubiertos. Lo que nunca pudieron ocultar fueron las voces, los gritos ahogados en los que podían reconocer a sus víctimas: ¡ah, eres tú!

Esta violencia tomó forma de una aproximación súbita, implacable, perfectamente pensada sobre sus víctimas: civiles no-serbios desarmados de todas las edades se convirtieron repentinamente en «fundamentalistas islámicos» que «ocupaban» ilegítimamente la tierra que «históricamente» había pertenecido a los serbios; unos serbios que ahora debían luchar por su verdadera supervivencia al verse rodeados de enemigos, en su propia casa y fuera de ésta. David Rieff, periodista americano que cubrió la guerra, escribe:

«...Las fuerzas serbo-bosnias adaptaron sus tácticas al área de operaciones. Fue una de las razones de éxito del sitio de Sarajevo, aunque los contendientes no pudieron conseguir una limpieza étnica por sus propios medios en los pueblos bosnios circundantes de mezcla étnica. Debían transformar a los serbios locales que todavía no sabían si unirse a la lucha u oponerse francamente a ésta, así como a sus cómplices. El impulso natural de supervivencia fue el mejor aliado de los contendientes, pues hizo que pudieran reunir la crueldad necesaria para poder continuar. Un método bastante utilizado era el siguiente: un grupo de contendientes serbios entraba en un pueblo, iba a una casa serbia y ordenaba al cabeza de familia que les acompañara a la casa de su vecino musulmán. Mientras los demás vecinos miraban, el serbio desfilaba y el musulmán era obligado a salir de la casa. Los soldados solían llevar un rifle de asalto Kalashnikov o un cuchillo —los machetes eran mejores— y con ellos ordenaban matar al musulmán. Si el serbio lo hacía, daba un paso hacia delante cruzando esa línea que los Chetniks [las fuerzas serbias extremistas] deseaban. Pero si se negaba, como muchos hicieron, la solución era muy simple: se le pegaba un tiro en la nuca. A continuación se repetía el proceso con el siguiente cabeza de familia serbio. Si se

negaba, se le disparaba también. Los Chetniks rara vez tenían que matar a un tercer serbio...»<sup>17</sup>.

Este tipo de violencia tiene lugar en la proximidad. De hecho, parece que uno de los objetivos deliberados, por así decirlo, del genocidio bosnio fue la creación y mantenimiento de estas condiciones de proximidad entre perpetradores y víctimas. Aunque los milicianos a menudo se cubrían la cara y a veces tenían cuidado y vendaban los ojos de las niñas y mujeres que violaban, lo que resulta sorprendente es el grado de personalización que tuvieron estas atrocidades. Como se desprende de la cita de Rieff, el carácter de personalización que adquirieron el asesinato, la tortura y el abuso fue explotado particularmente entre las propias víctimas. Un ciudadano serbio se veía obligado a convertirse en el asesino de su vecino musulmán frente a sus propias familias.

Tal y como informaron en detalle los periodistas Peter Maass, Ed Vulliamy y Roy Gutman (ganador del premio Pulitzer), este mismo método era utilizado en los campos de concentración de Omarska y Trnopolje<sup>18</sup>. En los campos, la violencia forzosa no se daba entre los de un mismo pueblo o entre vecinos que antes vivieran en paz, sino entre las propias familias. Se le daba un cuchillo a un padre y se le ordenaba matar a su hijo; de nuevo, el resto de la familia se veía obligado a desempeñar el papel de espectadores. Este método de observación forzosa también se utilizó en algunos ejemplos de violaciones en masa. De hecho, la campaña de violaciones diarias y organizadas fue un medio particularmente eficiente para avanzar en el objetivo de limpieza étnica. Tal y como señala Seada Vranic, «...las víctimas de violación nunca volverían al lugar donde vivieron esa traumática experiencia, incluso aunque se les ofreciese la oportunidad de regresar del exilio...»<sup>19</sup>. Los extremistas serbios consideraban a las mujeres y niñas violadas como carentes de cualquier valor, salvo el meramente instrumental de servir de «contenedores sexuales», cuyo solo uso residía en parir una futura generación de serbios. La identidad musulmana de la madre del futuro

<sup>17</sup> David Rieff, *Slaughterhouse. Bosnia and the Failure of the West* (Londres: Vintage, 1995), p. 10.

<sup>18</sup> Véase Ed Vulliamy, *Seasons in Hell* (Londres: Simon & Schuster, 1994), esp. pp. 98-117; Roy Gutman, *A Witness to Genocide* (Shaftesbury: Element, 1993); Maass, *op. cit.*

<sup>19</sup> Seada Vranic, *Breaking the Walls of Silence: The Voiced of Raped Bosnia* (Zagreb: Aktant, 1996), p. 195.

niño (que en un principio le había distinguido como víctima de la violación) era obviada por completo<sup>20</sup>.

Resulta tentador describir este tipo de violencia como simbólica. De hecho, existe un buen número de razones que lo confirman, entre ellas el premio que suponía la virginidad para los musulmanes tradicionales. Pero me gustaría poder evitar este aspecto simbólico de la violencia. No deberíamos olvidar que, en este caso, la violencia fue particularmente dolorosa, profundamente física y en absoluto simbólica. Ciertamente, la humillación es el punto fundamental de la violencia que las fuerzas serbias ejercieron voluntariamente sobre sus víctimas. El lema habitual durante la ejecución de la campaña de limpieza étnica cuidadosamente pensada y ejecutada desde las élites hasta el pueblo llano parece haber sido, «...cuanto más se humille a la víctima, mejor...». La mayor humillación posible era aquella que las víctimas se veían obligadas a causarse entre sí, de tal modo que afectara incluso al futuro de todos ellos. ¿En qué se convierte la vida de un padre que ha matado a su propio hijo en un campo? ¿Pasará el resto de su vida culpándose por su acción, despreciándose, contemplándose como un cobarde indigno de vivir por no haberse negado? ¿Cómo podría seguir viviendo una familia musulmana en el mismo pueblo que el vecino que mató a su padre? ¿Cómo puede recuperarse una madre tras haber presenciado la violación sistemática de su hija preadolescente?

Ya que no puedo ofrecer una respuesta a estas cuestiones, me limitaré a reflexionar sobre el mal a la luz de los problemas que en ellas se traslucen. Al utilizar el material de Bosnia, me he centrado demasiado en el hecho de causar dolor físico. Es evidente que este sufrimiento persiste y trasciende la inmediatez del aquí y ahora, de su ejecución como un acto físico concreto. Las cuestiones arriba planteadas conducen al siguiente problema: ¿cómo será la vida *después*? Esta cuestión alude a ese momento en que el sufrimiento –la experiencia, siempre la experiencia vivida– pasa de lo físico a lo psíquico (y, nuevamente, no en un sentido simbólico).

Las heridas del tipo y magnitud que sufrieron las víctimas de Bosnia no podrán curarse con éxito si el mundo de las no-víctimas, el resto de nosotros, las descuida<sup>21</sup>. Este tipo de curación no pertenece al ámbito

<sup>20</sup> Cfr. Allen, *op. cit.*; esp. pp. 87, 97.

<sup>21</sup> El resto del mundo sancionó el genocidio virtualmente, pues eligió permanecer como observador pasivo del sufrimiento de los musulmanes, lo cual revelaba una visión sesgada del problema etno-religioso. Véase el comentario de Sheikh Mustafa Ceric, ofi-

privado, sino que debe producirse y realizarse gracias al interés de otros. Sin duda, la curación sólo será privada en el sentido vital en que interviene (o no) en la vida particular de una persona. El sufrimiento es y sigue siendo un acontecimiento en la vida de esa persona, y solamente es eso, puesto que hay muchas formas de experimentar cualquier tipo de atrocidad. Pero la curación a la que nos referimos en el caso de Bosnia no puede ser un problema simplemente privado, pues lo que hizo que las víctimas fueran víctimas en primer lugar no era nada personal o individual: las personas se convirtieron en víctimas por su identidad específica de grupo atribuida mediante designios ideológicos y el *Feinbild* que divulgaron sus perpetradores.

Es importante ver que la respuesta ante el sufrimiento de todo un grupo de personas posee una importancia interpersonal, genuinamente pública. Cuando el mundo propaga su deseo de curar estas heridas, está reconociendo simultáneamente que se produjo un sufrimiento indebido e, inversamente, si el mundo permanece en silencio ante el sufrimiento y la necesidad imperiosa de curación, este silencio expresa su indiferencia respecto a ese sufrimiento y, en consecuencia, también respecto al destino de toda persona victimizada. El punto crucial es que sólo una tercera parte puede impartir justicia: sólo la intervención de una tercera parte podría arrebatarse el deseo de justicia de las manos de la parte victimizada, y evitar que ese deseo se convierta en obsesión, en una venganza sangrienta donde las víctimas de ayer se convertirían en los verdugos del mañana.

#### V. ¿Cómo contemplan los agresores sus propias acciones?

Todavía nos queda analizar el mal como algo percibido por su perpetrador. ¿Cómo contemplan los agresores sus propias acciones? La respuesta más breve es que el agresor *no* se considera como un agente del mal. El mal siempre es otra cosa: *ellos* son el mal (es decir, el enemigo

cial jefe islámico de Sarajevo: «...Si los cristianos fueran masacrados en cualquier país islámico como lo están siendo aquí los musulmanes, la comunidad mundial habría encontrado rápidamente los medios para condenar a los musulmanes como fundamentalistas, emprendedores de la guerra santa, y las cosas hubieran tomado el cariz de una pesadilla. Hoy en día, la vida de un musulmán prácticamente no vale nada en el mercado mundial...». Comentario realizado el 24 de junio de 1993; citado en Mestrovic, *The Balkanization of the West*, *op. cit.*, p. 117.

—otros grupos étnicos, nacionales o religiosos—). El mal concebido ideológicamente y ejecutado colectivamente no se considera como tal, sino que es un auténtico bien, no se contempla como algo inmoral, sino como verdadera moral. Este tipo de mal persigue invariablemente un objetivo conocido: acabar con algo malvado, amenazador y que no merece la vida, para así proteger algo benevolente y valioso. Participar del lado «correcto» en este tipo de lucha es un acto honorable y merece la protección ante cualquier penalidad. En vez de producir culpa, vergüenza o remordimiento respecto a los que van a ser exterminados, provoca un sentimiento de piedad ante el propio ser. Habermas afirma: «...el mal no es pura agresión como tal, sino una agresión que el perpetrador considera justificada. El mal es el anverso de[l] bien...»<sup>22</sup>.

La comprensión que tiene de sí mismo el perpetrador está unida inextricablemente a la noción de autodefensa. Un antisemita por ejemplo, no se contenta con que la historia esté de su lado, sino que quiere declarar ante sí mismo y el mundo que la moralidad también está del lado antisemita. Independientemente del contenido ideológico concreto, la pretensión fundamental de la manipulación siempre es la misma: asegurarse de que a los ojos del que actúa, él o ella están del lado correcto de la línea —en el lado de la defensa frente al terrible agresor—<sup>23</sup>. En una palabra, el que actúa busca la inversión de los papeles entre agresor y víctima.

David Rieff señala respecto al miliciano serbio común que «...el miedo era lo que le animaba, y la convicción de que todo lo hecho había sido en defensa propia hacía que pudiera respetarse a sí mismo...»<sup>24</sup>. La culpa original, la responsabilidad original de cualquier atrocidad cometida recaía sencillamente sobre la víctima. «Culpar a la víctima» significa que el agresor se considera a sí mismo como víctima e, inversamente, considera a la víctima como agresor. Esta inversión de papeles se presenta como primer denominador común del (los) genocidio(s) en el siglo XX. La inversión en la relación víctima-agresor es psicológicamente más eficaz cuando se ha creado una atmósfera abruma-

<sup>22</sup> J. Habermas, discurso de honor con motivo del galardón alemán Demokratiepreis concedido a Goldhagen en 1997, citado en *Aftenposten* (Oslo), 26 de marzo de 1997, p. 18.

<sup>23</sup> La distinción entre agresión defensiva o agresiva aparece analizada con más detenimiento en Erich Fromm, *The Anatomy of Human Destructiveness* (Harmondsworth: Penguin, 1977).

<sup>24</sup> Rieff, *op. cit.*, p. 111.

dora y omnipresente de miedo e inseguridad (real o ficticia). Esto es así tanto para los espectadores pasivos como para los milicianos directamente involucrados en las atrocidades. Los jóvenes extremistas serbios que sirvieron bajo las ordenes de Arkan y Vojislav Seselj se alimentaban de las noticias de la televisión controlada por Milosevic, al igual que sus padres, esposas e hijos, que no lucharon pero que, desde su casa, les apoyaban con entusiasmo y daban gracias a Dios porque sus hombres estuvieran combatiendo por la supervivencia serbia y hubieran tenido el coraje de plantar cara al peligro que suponían los «fundamentalistas islámicos».

Esta atmósfera de miedo e inseguridad es exactamente la que crearon los políticos, generales e intelectuales extremistas serbios que redactaron memoranda, artículos en los periódicos y maquinaron planes de genocidio en Belgrado desde 1986 en adelante. La ideología etno-religiosa propagada por Karadzic en el parlamento serbio de Pale será posterior. Cuanto más aterrador y estereotipado era el *Feinbild*, cuanto más inminentes parecían los supuestos planes del enemigo para eliminar y destrozarse todo aquello que era tan querido, mayor era la disponibilidad psicológica para tomar parte en combates que se presentaban como verdaderos actos de autodefensa. Se trataba de vaciar de antemano los actos (erróneos) que el enemigo iba a realizar cometiéndolos uno mismo. En este sentido, el mal es farisaico *par excellence*. De esta manera, el mal –un genocidio orquestado como consecuencia de una propaganda que recoge la cosecha ideológica sembrada entre la población– nunca pide perdón; al contrario, se autocomplace enorgulleciéndose del asesinato de los supuestos «asesinos» originarios.

Este tipo de mal no es nuevo en Bosnia. En un párrafo de Browning, sorprendentemente olvidado y perteneciente a su análisis sobre los «hombres de a pie» que formaron los Batallones de la Policía Especial, responsables de aquellos asesinatos en proximidad descritos en la cita de Goldhagen, afirma que la negativa a participar fue, de hecho, posible<sup>25</sup>. Algunos hombres se negaron y fueron utilizados como ejemplo para otras personas que podían haber querido unirse a su negativa. Los hombres que optaron por negarse no fueron severamente castigados sino que, por el contrario, oficiales y demás policías entendieron su decisión. Pero estos hombres en cuestión tuvieron enormes problemas para poder perdonarse a sí mismos –y no, como podríamos suponer,

<sup>25</sup> Véase Christopher Browning, *Ganz normale Männer*, Frankfurt: Rowohlt, 1996, p. 241.

para perdonar a aquellos que sí participaron—. En otras palabras, los que se negaron no se consideraban a sí mismos «demasiado buenos» o demasiado honrados, moralmente hablando, como para participar. Al contrario, moral y sobre todo psicológicamente hablando, pensaban que eran «demasiado débiles» para tomar parte en la matanza. No estaban a la altura de lo que se esperaba de ellos. Su rechazo no significaba la articulación de una protesta ante lo que podrían haber considerado como una matanza errónea. Esta empresa se concebía, más que cualquier otra cosa, como algo noble y representaba una prueba psicológica de un orden supremo, sin precedentes. Simplemente, tal empresa les exigía mucho más, en términos de fuerza psicológica y resolución moral, de lo que se sentían capaces de hacer. De ahí que su rechazo carezca por completo del orgullo moral y la valentía que, a primera vista, podríamos haber atribuido a sus motivos.

Así, el mal no se presenta como tal ante el agresor —como algo que no es bueno, como algo negativo, malicioso o que necesite justificación—. Como hemos visto, tan pronto como se ofrece alguna justificación (p. ej. la defensa propia), el mal como tal se desvanece.

Sin embargo, debemos tomar un camino alternativo. Hay una presunción bien conocida y culturalmente bien enraizada (en gran medida debido al cristianismo) que afirma que los humanos sienten una profunda inhibición a la hora de causar daño a otros. Cuanto más débil y falto de defensa está el otro, más profunda es esa inhibición: la pena de Rousseau, la compasión de Schopenhauer y la simpatía de Scheler señalan a estas presunciones antropológicas. Nietzsche, por supuesto, nos dice algo diferente. La inhibición a causar dolor, afirma, no es más que una construcción cultural. De hecho, no es más que un mecanismo inteligente o, mejor, una esmerada estrategia confeccionada por los más débiles para proscribir en términos morales el gusto espontáneo por la destrucción de todo aquello que es débil, manso y demasiado frágil como para merecer la plenitud de la vida que disfruta el individuo fuerte y vital. El impulso ostensivo a transigir con lo que se suele juzgar como débil y necesitado, lejos de ser universal y natural a la humanidad es, en realidad, lo contrario: algo totalmente artificial —no tanto una verdad eterna de la naturaleza humana sino, más bien, la principal distorsión de nuestra época.

Sin embargo, no creo que la moralidad de los poderosos de Nietzsche esté más cerca de la verdad de la naturaleza humana que su moralidad de los esclavos. Más aún, la búsqueda de universales antropológicos en este sentido me parece una empresa fútil. Cada uno de nosotros

posee la capacidad de preocuparse no menos que la capacidad de causar perjuicio. La razón principal es una obviedad que ya anticipé —es decir, que en la existencia humana el mal posee el carácter del sufrimiento, y que el sufrimiento como experiencia siempre es el de la víctima—. En consecuencia, el mal es, tal y como hemos visto, *interpersonal*: no es algo independiente o causa de sí mismo, sino que precisa del otro (o sea una víctima) para ser sufrido; y a la inversa, necesita de otros (o sea un agresor) que lo ejerzan. El mal es un fenómeno *relacional*, un acontecimiento diádico en vez de solipsista. Se pueden tener pensamientos malos, pero en la medida en que sólo sean pensamientos, no pueden ser calificados como el mal. Tal y como dije al principio, el mal posee una dimensión sensitiva irreducible, que responde a su naturaleza experiencial. Repitamos, por tanto, que el mal no es cerebral, sino un fenómeno que acontece en el mundo (en el mundo común, como Arendt hubiera añadido)<sup>26</sup> sólo en virtud de su carácter de ejecución.

## VI. ¿Quién juzga el mal?

¿Quién debe juzgar el mal? Hemos analizado esta cuestión desde los puntos de vista de la víctima y del perpetrador, y hemos visto que este último suele negar la naturaleza real (es decir, maligna) del mal, mientras que el primero es el (único) que realmente lo sufre, pues sólo las víctimas pueden experimentar el mal. Pero, ¿quiere esto decir que la víctima es la única que puede juzgar correctamente el mal?

No. Debemos incluir entre los jueces potenciales a una tercera parte —digamos, un espectador imparcial.

Siguiendo el punto de vista arendtiano que adopté en la primera sección de este artículo, la parte no involucrada es la que está mejor preparada para emitir un juicio. No es necesario decir que ésta es la postura habitual (con escasas excepciones) de toda la tradición de la filosofía occidental. El razonamiento profundamente enraizado en esta idea es que las partes directamente involucradas necesariamente tendrán prejuicios, su perspectiva será limitada, selectiva y basada en intereses personales. La «tercera parte», por el contrario, carecerá de las limitaciones que cualquier juicio sufriría en manos de las partes afectadas.

<sup>26</sup> El «mundo común» es un concepto central en *The Human Condition*, de H. Arendt (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1958. Trad. cast.: *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1998).

Si este razonamiento es válido para el juicio moral en general, también debería valer para enjuiciar el mal. Sin embargo, debemos preguntarnos: ¿es el mal un objeto adecuado de juicio entendido como tal (en general)? O, por decirlo de otro modo, ¿el tipo de juicio al que nos hemos referido es apropiado para juzgar al mal?

Vimos anteriormente que el juicio, en cuanto que modalidad del pensamiento, tiende a penetrar en su objeto, y que la apreciación de complejidad es su cualidad fundamental. De hecho, este tipo de apreciación es la principal virtud de la que se vanagloria el pensamiento en general.

Pero volvamos al intento de Arendt por comprender y juzgar el mal: aunque es evidente que su análisis es extremadamente interesante y sugestivo, su conclusión sobre la negatividad (insustancialidad, frivolidad, vacuidad) del mal no puede evitar la ligera sospecha de que el caso de Eichmann le impresionó tanto, por su simpleza, que tradujo su visión de esta persona en un pronunciamiento general sobre el concepto a investigar, es decir, el mal. Una consecuencia importante de todo esto es la dificultad de distinguir qué (o quién) es considerado como banal en el discurso de Arendt sobre la «banalidad del mal», dificultad que le perseguirá toda su vida.

Desde mi punto de vista, la dificultad de Arendt no es tan negativa, en cuanto que resulta instructiva para cualquier intento de comprensión del mal. Para ser más precisos, sugiero que la dificultad a la que se enfrentó podría provenir de su mismo punto de partida, es decir su lealtad a la profundidad y complejidad como requisitos previos del juicio moral *per se*. Pues, si el mal carece de profundidad y complejidad, ¿qué tipo de objetivo debemos perseguir para el ejercicio del *juicio moral*?

La respuesta que sugiero a esta cuestión es que el hecho de no constituir una parte del mal supone a menudo un obstáculo para la comprensión y enjuiciamiento de éste, más que una condición previa para ello. En nuestra discusión anterior vimos que la víctima es la única que, sin distorsión ideológica o (auto)engaño psicológico, conoce la realidad del mal, es decir, aquello que el mal aporta como experiencia, como sufrimiento. De hecho, la víctima es una fuente absolutamente privilegiada para cualquier tipo de comprensión del mal. En la medida en que se involucre a una tercera parte, que en realidad no forma parte del mal, éste o ésta no tendrán un acceso empírico directo, de primera mano, a la realidad del mal. Al carecer de ello, la tercera parte debe abrirse a las víctimas, a aquellos que han presenciado el mal en su capacidad de haberlo sufrido.

Pero (podríamos preguntarnos), ¿acaso no supone esto que la imparcialidad del juicio quedaría en entredicho? ¿Qué queda de la objetividad en el momento en que solamente tenemos en cuenta a las víctimas, posiblemente en detrimento de esa otra parte involucrada, es decir, los agentes del mal? ¿Cómo puede ser válido un juicio si está influenciado por una sola postura, por una de las partes involucradas? ¿Acaso la postura que defendemos no es una fórmula perfecta para un juicio parcial?

Me gustaría ofrecer una respuesta desviándome, una vez más, a Bosnia. En términos funcionales, la identificación del espectador (la parte no involucrada) con el agresor –con la comprensión que el agresor tiene de sí mismo, su *Feinbild* y motivos de actuación– se corresponde con la actitud y reacción del agresor de «culpar a la víctima». Tal y como yo lo veo, la tragedia de Bosnia se vio acompañada, e incluso precipitada, por una actitud y reacción trágicamente erróneas y confundidas por parte del resto del mundo (especialmente del mundo occidental). El error grotesco de juicio implícito en esta actitud queda muy bien descrito en la fórmula de «equidad moral».

En su reciente obra, *Genocide in Bosnia*, Norman Cigar, catedrático de estudios sobre seguridad nacional, escribe:

«...La premisa básica errónea de la acción política de los mediadores internacionales fue considerar que se trataba sobre todo de una guerra civil. Supuestamente, la guerra reflejaba antiguos odios larvados, por lo que todas las partes involucradas compartían una misma culpa y perseguían mismas metas básicas. Por tanto, todas las partes tenían el mismo derecho a velar por sus intereses... En Occidente, la afirmación de que se trataba de una guerra civil se utilizó hasta cierto punto como una explicación para no actuar militarmente en defensa de los musulmanes, puesto que dicha intervención podría haber sido entendida como una forma de “tomar partido”... Esta insistencia en la “neutralidad” igualaba implícitamente las metas y métodos de musulmanes y serbios, y se reiteró una y otra vez... Aunque en un principio el embargo [concebido originalmente para los serbios en septiembre de 1991 por las Naciones Unidas, pero impuesto a todas las partes contendientes, ocultando un desequilibrio militar en el que las fuerzas serbias habían disparado a sus víctimas en una proporción de 10 a 1] pretendía reducir el nivel de violencia, situaba implícitamente a víctima y verdugo en un mismo plano

moral y, sin duda, favoreció al agresor serbio armado hasta los dientes. El hecho de haber tratado a ambas partes con equidad, en términos morales y prácticos, tuvo muy poco sentido...»<sup>27</sup>.

De forma similar, Thomas Cushman y Stjepan Mestrovic afirman que:

«...La equidad es una cualidad necesaria de la vida intelectual excepto cuando se produce, como sucede en la mayoría de los análisis sobre los acontecimientos de la primitiva Yugoslavia, a costa de confundir víctimas y agresores, o del fracaso a la hora de reconocer a los perpetradores de genocidios y crímenes contra la humanidad...»<sup>28</sup>.

Cushman y Mestrovic atribuyen gran parte de este fracaso de cariz moral exhibido por políticos, diplomáticos e intelectuales occidentales ante el genocidio bosnio a la hegemonía actual del postmodernismo. «...Muchos postmodernos radicales...», afirman, «...celebran realmente la transgresión, puesto que el objeto de dicha transgresión suele ser algún icono de la modernidad considerado como represivo...». Así, «...no se atribuye valor al hecho de que se produzca un genocidio en Europa en la década de los noventa, sino que se somete inmediatamente a los impulsos de la era postmoderna: la falta de creencias, la deconstrucción, el cuestionamiento y la ambivalencia...»<sup>29</sup>. Al definirse como una rebelión contra el proyecto ilustrado, el postmodernismo «...se complace en el relativismo...» y, por desgracia, se encuentra impotente a la hora de juzgar, dejando a un lado y sin cuestionar toda una serie de atrocidades cotidianas como las acontecidas en Srebrenica a mediados de julio de 1995, cuando el general serbio Ratko Mladic supervisó la peor masacre que ha visto Europa desde la segunda Guerra Mundial, en la que se asesinó a 7.000 hombres musulmanes desarmados. No sólo fueron conducidos fuera de Srebrenica, “zona de seguridad” UNPROFOR “protegida” por las Naciones Unidas, en vehículos y autobuses de la propia ONU y con gasolina también de la ONU sino que, además, se utilizaron hombres vestidos con uniformes de la ONU

<sup>27</sup> Cigar, *op. cit.*, pp. 152, 159, 166 f.

<sup>28</sup> Cushman y Mestrovic (eds.), *op. cit.*, p. 5.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 12.

para que la gente saliera de sus escondites en los bosques cercanos, y así poder matarles a medida que iban apareciendo<sup>30</sup>. Atrocidades como éstas llevan a Cushmann y Mestrovic a preguntarse, provocadoramente, si es posible que los intelectuales que articulan un *Zeitgeist* postmoderno puedan tener la capacidad de enfrentarse al mal. Su respuesta es negativa, y añaden que esta impotencia continuará en la medida en que sigan ese camino abierto por Rorty, que ve el «... mal como un vocablo más en un mundo donde no existen vocablos definitivos...»<sup>31</sup>.

Podríamos sentir la tentación de desechar esta queja como pura retórica, dejando a un lado el debate sobre la postmodernidad, pero la importancia de la cuestiones planteadas no quedaría mermada en absoluto.

Ya he sugerido que los observadores neutrales del genocidio bosnio tendieron a adoptar una actitud de «identificación con el agresor», e incluso prestaron su presunto apoyo moral al proceso de «culpar a la víctima» llevado a cabo por el agresor. Ante este estado de cosas –volviendo ahora al tema principal– parece que los observadores no emitieron su juicio, después de todo, desde una postura imparcial. En este caso, lo que merece ser criticado es que no adoptaron una postura imparcial, sino parcial. Por tanto, Bosnia representa *efectivamente* un error de juicio, y ese error nada tiene que hacer ante el criterio de imparcialidad; es más, éste último prevalece limpio de toda sospecha.

Este argumento resulta aún más convincente a medida que seguimos su desarrollo. Pero, ¿hasta dónde? Existen indicios igualmente importantes como para afirmar que la sociedad occidental (admito que es una generalización excesiva, pero sirve a nuestro argumento) *sí* pretendió mantener una posición de neutralidad a lo largo del «conflicto». Pues (siguiendo el razonamiento), ¿cómo se puede esperar conseguir la negociación, y por tanto llegar a un acuerdo, parar la lucha y restaurar la paz, si no analizamos a las partes enfrentadas desde una posición neutral? ¿De quién se podría esperar obtener la confianza, dignidad y lealtad por parte de todos los que estuvieron directamente involucrados si no es de la única parte que no participó y que reconoce y sostiene el precioso valor de esa falta de participación?

<sup>30</sup> El destino de Srebrenica ha sido investigado por Jan Willem Honing y Norbert Both en *Srebrenica, Record of a War Crime* (Harmondsworth: Penguin, 1996); Peter Kadhammar, *Berättelsen om Srebrenica* (Estocolmo: Norstedts, 1996); David Rohde, *Endgame. The Betrayal and Fall of Srebrenica* (Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1997).

<sup>31</sup> Cushmann y Mestrovic, *op. cit.*, p. 11.

En la medida en que este argumento es coherente, así como conocido y respetado, podemos volver sanos y salvos a nuestra discusión principal. Pero, a pesar de toda la coherencia del argumento, de su célebre aceptación unánime, el hecho es que en Bosnia ocurrió algo extremadamente malo, y que ese mal continuó allí mientras la sociedad occidental erraba en su forma de intervención, pues no hizo nada mejor que continuar dialogando con las partes contendientes. En una palabra, lo terrible del caso de Bosnia es que se permitió que ocurriera el peor genocidio que jamás se haya visto en Europa desde el Holocausto, mientras los «observadores» no hicieron más que eso, «observar».

Una vez más, puede decirse que los líderes políticos occidentales como Clinton, Major y Mitterrand, a través de sus diplomáticos Akashin, Owen y Stoltenberg, llevaron a cabo una política y una diplomacia parciales. Su postura contradice, más que cualquier otra cosa, el ideal de imparcialidad, en vez de ejemplificarlo. Admito que existe la posibilidad de sostener que todo el diálogo sobre la necesidad de ser imparciales se fue convirtiendo cada vez más en mera palabrería: una cortina de humo que ocultaba una parcialidad que favorecía a los serbios y abandonaba a las víctimas a su propio destino. Algunos críticos fueron aún más lejos, argumentando que la no-intervención a la vista de los asesinatos masivos televisados día tras día revela un voyeurismo propio de nuestra época. Tal y como dijo Jean Baudrillard al comentar el sonado viaje de Susan Sontag a Sarajevo en medio del bombardeo: se trataba de ese pensamiento *blasé* de los intelectuales occidentales que, «...para re-crear la realidad, tienen que ir donde corre la sangre...»<sup>32</sup>.

Y, lo que es más, sobre todo en el caso de Clinton, queda fuera de toda duda que uno de sus objetivos políticos principales era evitar otro Vietnam y asegurarse, sin importar la severidad del sufrimiento de los civiles bosnios, de que ningún soldado americano pudiera ser enviado a Bosnia con el riesgo de regresar a su patria en un ataúd. En resumen, a pesar de la célebre moralidad que se adoptó en la «tragedia de los Balcanes», el juego que se estableció fue en nombre de la parcialidad, más que de la imparcialidad<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Jean Baudrillard, «No Pity for Sarajevo» en Cushman y Mestrovic, *op. cit.*, p. 81.

<sup>33</sup> Para un estudio crítico de la política del presidente Clinton en Bosnia, véase Rieff, *op. cit.*, esp. pp. 118 y ss., 144 y ss.; Maas, *op. cit.*, esp. pp. 262 y ss.; Cigar, *op. cit.*; esp. p. 155, que cita la conferencia de prensa que ofreció Clinton el 24 de enero de 1994: «...El asesinato es una función de la lucha política entre tres facciones. Hasta que no accedan a dejar las armas, todo seguirá igual. No creo que la comunidad internacional

## VII. ¿Porqué es tan vulnerable el ideal de imparcialidad?

Dejando a un lado los programas más o menos ocultos de políticos comprometidos con re-elecciones domésticas, la cuestión fundamental es la siguiente: ¿por qué resulta tan vulnerable el ideal de imparcialidad ante la manipulación por parte de unos agentes con un programa guiado «por sus propios intereses»? ¿Por qué los agentes comprometidos con la parcialidad (en el fondo) parecen quedar impunes ante el compromiso con la imparcialidad (en primer plano) gracias a su palabrería?

Parte del problema es que la idea de imparcialidad nace y, una vez establecida, ayuda a perpetuar una dicotomía radical entre un punto de vista imparcial y otro egoísta, sin que haya lugar para una tercera opción. Sin embargo, tal y como ha señalado Iris Young, esta dicotomía «...identifica erróneamente parcialidad con egoísmo, y construye su abstracción subjetiva y universalista para apartar al sujeto de ese egoísmo...»<sup>34</sup>. La idea de que el sujeto humano nace como un ser que todavía-no-es-moral y que por tanto necesita moralizarse (por alguna autoridad externa parental/social cuyas normas se aprenden poco a poco o se nos obliga a interiorizar mediante sanción) está profundamente enraizada en la filosofía occidental, y a ella se adhieren tácitamente incluso aquellos teóricos que se oponen a Hobbes y al contractualismo más duro<sup>35</sup>. Todos están de acuerdo en que el desarrollo moral es un problema de moverse en un continuum que va desde la parcialidad a la imparcialidad. La «parcialidad» es un punto de partida que participa del egoísmo y el agente es parcial en cuanto que actúa por propio interés. Por el contrario, la postura «imparcial» define un punto de vista que es genuinamente moral, de hecho es *el punto de vista moral* en la medida en que el juicio del agente está guiado por su consideración, así como por su respeto, de los intereses de todos los afectados, donde los desconocidos o más lejanos contarán de igual manera que los más cer-

tenga la capacidad de evitar la guerra civil entre los pueblos de una nación hasta que ellos mismos no decidan dejar de hacerlo...». Un estudio interesante visto desde dentro, aunque a veces insuficientemente crítico, es el de Warren Zimmermann (último embajador de EE.UU. en la primitiva Yugoslavia), *Origins of a Catastrophe* (Nueva York: Random House, 1996), p. 106.

<sup>34</sup> Iris Marion Young, *Justice and the Politics of Difference* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990), p. 106.

<sup>35</sup> Una crítica a la noción de que los agentes humanos comienzan como seres todavía-no-morales véase mi ensayo, «Is Man a Moral Being?», en H. Jodalén y A. J. Vetlesen (eds.), *Closeness: An Ethics* (Oslo: Scandinavian University Press, 1997), pp. 142-66.

canos y queridos, pues estas diferencias se consideran meramente contingentes y sin peso moral de ningún tipo.

Los críticos de la razón imparcial –y por tanto moral– le atribuyen una visión trascendental «que no procede de ningún sitio». Iris Young articula esta especie de crítica cuando alega que la *razón imparcial* niega la particularidad de las situaciones, es decir, pretende dirigir o eliminar la heterogenidad en forma de sentimiento, dando la razón a lo que todos los seres morales tienen (o al menos deberían tener) en común. Pero *el deseo y la afectividad*, opuestos a la razón, particularizan a las personas y las individualizan, reducen la pluralidad de los seres morales a una sola subjetividad. Puesto que las dimensiones de la particularidad no pueden ser eliminadas por completo –ya sea en el propio ser, en el Otro o en la situación o problema en cuestión– su camino hacia la unidad está condenado al fracaso. Si esto es así, el ideal de imparcialidad expresa «una imposibilidad», una ficción<sup>36</sup>.

Podríamos pensar que la crítica de Young no toma demasiado en serio el hecho de que la imparcialidad significa precisamente un *ideal* al que nos aproximamos al emitir juicios morales, en oposición a una descripción empírica. Una descripción más equilibrada de lo que se supone que expresa la imparcialidad como ideal podría fundamentarse en los siguientes aspectos, entendidos como *exigencias* para un punto de vista imparcial: primero, la falta de predisposición o prejuicios en el agente; segundo, la falta de beneficio personal en el resultado; y tercero, una falta de proximidad con la experiencia sufrida por las partes involucradas<sup>37</sup>.

Antes de entrar de lleno en una explicación más benevolente de la imparcialidad, debemos considerar cuál(es) podría(n) ser su(s) alternativa(s). El egoísmo o el propio interés en su forma más elemental no parecen una alternativa real y, de hecho, estoy de acuerdo con Young en que no se puede argumentar un egoísmo absurdo en (cruda) oposición a la imparcialidad como última opción. Pues, en vez de contrastar dos puntos de vista morales potencialmente viables, por no hablar de comparar, la dicotomía establecida simplemente opone un punto de vista moral a otro *inmoral*. Así, la postura alternativa más prometedora sería la de la víctima, es decir, la visión de una de las partes afectadas, una parte –permítanme decir– que desco-

<sup>36</sup> Young, *op. cit.*, p. 103.

<sup>37</sup> En esta discusión, estoy en deuda como Martha Nussbaum en su conferencia, «Ethics and Emotion», Oslo, 8-13 de septiembre de 1997.

noce personalmente y está tan distanciada del tema sometido a juicio como la otra parte afectada.

Todo ello nos conduce a la primera de mis reflexiones, que para poder emitir un juicio sobre el ejercicio del mal, la parte no involucrada necesita de las víctimas, pues son una fuente primordial y privilegiada de cualquier tipo de comprensión del mal. Pero, ¿hasta qué punto es válida esta fuente?

Martha Nussbaum ha señalado que, en términos generales, la voz de la víctima es una fuente problemática de juicio, y ello por tres razones. Primera, porque podría no ser creíble. Las víctimas suelen sufrir una desorientación mental extrema. Segunda, porque las víctimas pueden adoptar preferencias adaptativas (o al menos así lo han hecho durante mucho tiempo). Debido a su falta de información sobre cualquier alternativa (debido, por ejemplo, al impacto de la tradición, religión o ideología), las víctimas pueden adaptarse a su situación hasta el punto de no conceder importancia al sufrimiento, e incluso llegar a no percibirlo como tal, es decir, como algo inmerecido y, por tanto, como un acto injusto. Tercero, las víctimas pueden estar obsesionadas con la venganza.

Estoy de acuerdo con las razones aducidas por Nussbaum sobre la posible falta de credibilidad de la voz de las víctimas y el hecho de que su punto de vista a menudo sea desequilibrado. Pero no es mi pretensión afirmar que la víctima esté dotada, por su propia condición, de un punto de vista objetivo, o que pueda ser una referencia infalible para el juicio de las partes no involucradas. Más bien, me refiero a la necesidad de que la parte no involucrada preste toda la atención posible al sufrimiento que se ha infligido *en el mismo momento en que las acciones causantes de ese sufrimiento tenían lugar, de tal modo que puedan ayudar a acabar con éste*. En mi opinión, el fundamento de la imparcialidad reside en la insistencia en que es el carácter de la acción, y no la identidad de la persona (la víctima, el perpetrador), lo que realmente cuenta para la justicia. Pero, incluso aunque la imparcialidad sea el verdadero fundamento (abstracto) de la justicia, la forma de reconocimiento del carácter de la acción sometida a juicio no puede ser la neutralidad sino que, por el contrario, debe estar imbuida de cierta empatía con los afectados por dicha acción. La tragedia moral en el caso de Bosnia es que la tercera parte (o partes) entendieron que la imparcialidad exigía neutralidad y, durante cuatro años, neutralidad significó permanecer impasible ante el despliegue de un asesinato masivo. Esta falta de intervención se presentó, por el contrario, como una virtud moral, como requisito previo para el mantenimiento de la imparcialidad.

La tradición de la ética occidental nos ha enseñado a intervenir en la perpetración de sufrimiento innecesario independientemente de quienes pudieran ser las víctimas. El elemento definitorio del principio de justicia es su ceguera: la justicia es imparcial e impersonal, y por tanto garantiza la falta de importancia de las particularidades y diferencias entre personas o grupos. En resumen, la intervención étnica garantiza, mediante un principio de abstracción, que todas las personas serán tratadas en igualdad.

Debido a la absoluta integridad de este principio, el juicio-qua-imparcialidad-cum-neutralidad fracasó a la hora de enfrentarse al mal acontecido en Bosnia. Fracasó de forma total y desesperada. Fracasó a la hora de juzgar, detener y castigar el mal, ya que no supo reconocer qué es el mal. En este caso, el mal no incluía dos o más partes cuyos intereses estuvieran en equilibrio y cuyos puntos de vista merecieran la misma consideración. No hubo equilibrio alguno –ni en el objeto del mal ni en la relación entre las partes afectadas–. El mal, como ya hemos dicho, es inter-personal, y se ejerce debido al desequilibrio existente entre agresor y víctima. En los casos registrados de genocidio, los agresores se ven así mismos como víctimas. Para los extremistas serbios, la batalla perdida de Kosovo Polje en 1389 se convirtió, gracias un astuto esquema impuesto, en el «trauma elegido» mediante el cual se podía considerar a los musulmanes de Bosnia como sus opresores históricos. Los traumas elegidos funcionan al conseguir que la atención étnica de un grupo se centre en ese momento de la historia en el que su propia estima como grupo parece haber sufrido más en manos de otro. Al contemplarse ayer –y probablemente también mañana– como la víctima de un agresor todavía presente, la actitud del grupo en el mundo se ve imbuida de necesidades egocéntricas. Los daños que uno dice haber sufrido en el pasado (no importa cuánto tiempo atrás) proporcionan a la víctima un sentimiento de autoridad: como grupo, tenemos el derecho moral a tomar represalias para enderezar el registro histórico. Así, las evocaciones históricas sirven a la tarea absolutamente «moral» de motivar a los miembros del grupo para apretar el gatillo y rectificar el error histórico<sup>38</sup>.

Si el desequilibrio –aunque sea ficticio– es fundamental en el autorretrato como víctima del agresor genocida, ¿no será la principal tarea de la parte independiente intentar ayudar a restaurar ese equilibrio per-

<sup>38</sup> Véase Martha Cullberg Weston, «Hur kunde det ske?», MS, 1997, esp. pp. 31 y ss.

dido? En este caso, nos aproximamos a la noción de Aristóteles de justicia correctiva, desarrollada en el Libro V de su *Ética Nicómaca*. En vez de depender del mérito, la justicia correctiva depende exclusivamente del nexo transaccional de las partes: ellas son agente y sufridor de un mismo perjuicio. La pretensión de la justicia correctiva es, por tanto, restaurar la paridad original ante el perjuicio. Aristóteles dice que, «...la ley sólo mira la naturaleza del daño y trata ambas partes como iguales...»<sup>39</sup>.

La posible aplicación de la noción aristotélica de justicia correctiva a los acontecimientos de Bosnia es muy limitada. Las reflexiones de Aristóteles sobre el juicio y la justicia preceden a los actos genocidas. El mal como genocidio no deja nada que restaurar: su meta es, precisamente, eliminar física y simbólicamente a la otra parte. Una vez hecho esto, no hay parte alguna a la que se pueda restaurar el equilibrio perdido. La «negatividad» del mal, si es que podemos decirlo así, procede de la insistencia fanática del agente del mal en que no quede absolutamente nada de su víctima. En Bosnia esto se llevó a cabo literalmente gracias a la iniciativa extremista serbia de convertir las mezquitas quemadas (unas 1.400 de ellas destruidas) en aparcamientos, para después afirmar que dichas mezquitas jamás habían existido y, como consecuencia, que los musulmanes nunca pudieron haberlas visitado.

Dejando a un lado el problema de la experiencia histórica que separa la perspectiva aristotélica de la actual, las graves atrocidades perpetradas en Bosnia ponen de relieve otras razones más sistemáticas que explican la utilidad tan limitada de esta noción de justicia. Para empezar, creo que es evidente que no se puede restaurar la condición de justicia quitándole a la parte ofensora lo que quitó ilegítimamente a la parte ofendida. El genocidio es una transgresión que no puede rectificarse y su lógica es la liquidación. Castigar al liquidador liquidándole supone la liquidación de las partes sobre las cuales iba a actuar la justicia. Todo ello conduce a un resultado absolutamente negativo.

El problema de fondo es que el mal genocida no es espontáneo ni individual, sino que se organiza teóricamente y se desarrolla de forma colectiva y por reacción. El resultado del trauma elegido y las ideas concomitantes de rectificación y autorización es que la «respuesta» que

<sup>39</sup> Aristóteles, *Nicomachean Ethic*, trad. inglesa. T. Irwin (Indianápolis, IN: Hackett Publishing Company, 1985), 1132a 2-5. [Aristóteles, *Ética Nicómaca*, ed. Gredos, Madrid, 1985; trad. C. García Gual. N.T.]

suele darse a los supuestos errores del pasado y amenazas del futuro por parte del grupo elegido como blanco del mal es percibida por el agresor como algo justificable moral e históricamente. Aristóteles localizaba la raíz de la injusticia en el motivo egoísta de la *pleonexia*. El caso paradigmático aristotélico era el de un agente individual que desea un beneficio o un bien que no tiene derecho a disfrutar o, al contrario, que evita una desventaja o una obligación que no puede (o no debería) eludir. En resumen, hacer algo injusto es un problema de codicia, indica un desequilibrio dentro del propio agente. El ejercicio del mal presagia la corrupción del agente (Sócrates).

Esta idea, crucial en toda la filosofía antigua, también aparece en la ética moderna de Kant. Aunque se trata de un problema bastante complejo, creo que la visión kantiana del mal evoca, al menos en su formulación principal, esa idea que viene de antiguo y que afirma que si actuamos mal es porque lo hacemos en nuestro propio interés: aunque somos libres, mejor dicho, precisamente en virtud de nuestra libertad, podemos determinar nuestras acciones calculándolas en términos de presiones «externas». Un acto es malo en cuanto que está sujeto a la libre opción de un imperativo erróneo, es decir, un imperativo que se opone al desinterés de la ley moral y, en cambio, actúa guiado por nuestro propio interés. El mal es radical, y no tiene fin cuando los humanos entregan su voluntad a la consecución de una ganancia egoísta. Kant afirma inflexiblemente que, incluso cuando parece que atendemos a la ley moral, lo hacemos por razones interesadas. El mal se entiende entonces como «...el vicio tonto de nuestra raza...» y es inextirpable<sup>40</sup>.

Aristóteles y Kant tienen en común la noción de que la injusticia en forma de ejercicio del mal surge a partir de la libre decisión del agente de que su interés personal triunfe (de una forma u otra) sobre lo que demanda la justicia (Aristóteles) o sobre la ley moral tal y como se presenta en cada uno de nosotros (Kant). *Ambos dan por hecho que el agente que decide sobre el mal es un individuo y que decide y delibera como individuo libre, en su nombre exclusivamente.* Esto puede deberse a una concepción errónea, pues el problema de la inmoralidad no es un problema de egoísmo –o, al menos, no tiene por qué serlo, tal y como he intentado demostrar en el caso del genocidio.

El problema en el caso de Bosnia es que el mal fue perpetrado por unos individuos que fueron convencidos para ser y actuar como miem-

<sup>40</sup> Immanuel Kant, *Religion within the Limits of Reason Alone* (Nueva York: Harper Torchbooks, 1960), esp. pp. 25, 31 y ss.

bros de determinado grupo étnico, i.e como sus *representantes, de ahí que contemplaran sus propias acciones como si hubieran sido realizadas en beneficio del grupo, pues se les animó precisamente a que no actuaran en beneficio propio*. En este sentido, la lógica del mal genocida, el mal como algo reactivo más que espontáneo, está imbuida por el «pensamiento de grupo». Tanto Aristóteles como Kant erraron al no plantear el problema del mal a un nivel colectivo en oposición al individual.

La lógica genocida se suscribe a la noción de agente colectivo y, en consecuencia, a la idea de culpa colectiva. La individualidad queda obliterada tanto en el grupo al que se pertenece como en el grupo elegido como blanco: el asesinato no es un acontecimiento entre individuos enfáticos y únicos sino, más bien, es lo que un miembro de un grupo ejerce sobre un miembro de otro. Estos miembros se conciben como algo perfectamente intercambiable y, mediante la *omnipotencia del pensamiento mágico* (Melanie Klein)<sup>41</sup>, el hecho de que los musulmanes asesinados hoy posiblemente no tomaran parte de las supuestas atrocidades anti-serbias cometidas hace unos 600 años, no cuenta en lo que respecta a su culpabilidad. Si una parte del conflicto nace con licencia para escribir su historia correctamente, la otra parte nace manchada de culpa por ese error remoto que debe ser vengado.

Pero no nos confundamos: me opongo en términos morales y legales a la lógica del ejercicio y culpabilidad *colectivos* y suscribo la idea convencional de que ambas notas pertenecen a *individuos* independientes. Es muy importante que separemos ejercicio y culpabilidad –en una palabra, responsabilidad– para poder encontrar al individuo detrás de la ideología colectiva que prepara y acompaña al genocidio, el pensamiento de grupo de un mal orquestado. Pero, no podemos prescindir

<sup>41</sup> Resulta tentador describir el universo mental del pensamiento del grupo genocida mediante la idea utilizada por Melanie Klein para representar «...la postura paranoica-esquizoide» (distinta de la «depresiva»). La idea de Klein sobre la naturaleza e impacto de la creación e idealización de una tendencia rígida que constriñe la realidad a categorías prefabricadas, la existencia de una incapacidad para aceptar la ambivalencia, en uno mismo y en otros, y la negación de los orígenes psíquicos internos de la agresión (que, por el contrario, siempre se ha considerado una reacción que surge de un otro-maligno, de ahí que se provoquen y justifiquen las necesidades destructivas propias), todo ello parece captar bastante bien lo que sucede en el pensamiento de grupo en el sentido en que lo he expuesto. Sin embargo, es evidente que el giro de categorías que supone pasar de un nivel individual a otro colectivo está repleto de dificultades metodológicas. Véase Melanie Klein, *Envy and Gratitude and Other Works* (Londres: Virago, 1988), esp. pp. 14 ff., 34 ff.

simplemente del persuasivo impacto que ejerce el pensamiento de grupo sobre la imagen que tienen de sí mismos los perpetradores del genocidio. Sin duda, puede tentarnos la idea de describir su propia comprensión como un problema de mala fe y falsedad, o negarlo en términos morales. Sin embargo, no debemos introducir prematuramente una verdad moral superior ni el modelo ético de una noción individualista de ejercicio y responsabilidad. En la medida en que tratemos de comprender, empírica y psicológicamente, cómo se consideraron a sí mismos y cómo entendieron sus propios actos esos perpetradores organizados colectivamente y «desindividualizados», y cómo vieron a aquellos sobre los que actuaron, podremos valorar mejor el éxito patente del pensamiento de grupo a la hora de reclutar y motivar a los participantes de una misión representada como algo justificado histórica y moralmente. Con ello no excusamos lo que hicieron estos individuos, sino que damos un paso más en nuestra pretensión de comprender cómo les fue posible hacer lo que hicieron.

Los participantes de un genocidio no suelen tener remordimientos, ni suelen caer en el arrepentimiento. Lo que sí funciona es el orgullo —ya sea del tipo masculino de un Arkan, un Seselj u otros líderes militares menos conocidos del bando paramilitar serbio, o del tipo Mladic, el astuto comandante jefe, o Eichman, el burócrata trabajador—. Para ellos, como para otras mentalidades del pensamiento de grupo genocida, el verdadero objetivo de sus subordinados, como el de ellos mismos como líderes, es el del *propio sacrificio*. Al exigirse siempre más que a sus hombres, y al hacerlo siempre por y para el bien de su amado grupo, demuestran su disposición sin límite a *renunciar* al interés personal —ya sea por codicia (Aristóteles) o por su egoísmo natural (Kant).

El genocidio —el mal como empresa colectiva— no se desarrolla bajo el programa del mal de los análisis de Aristóteles y Kant, sino bajo otro cuyo mensaje es la auténtica oposición al interés personal: el espíritu de sacrificio, de poner el bien común por encima del individual. El «bien común» se refiere, por supuesto, a lo que se considera necesario y justificable si es que el grupo racial, étnico, nacional o religioso desea sobrevivir y reproducirse. Este mal «por el bien» del grupo se enorgullece de entablar una guerra extremadamente moralizante contra cualquier residuo de interés genuino por el ser que todavía no haya sido eliminado entre los miembros del grupo. De nuevo, la nivelación de la individualidad para detentar una condición «moral» de desinterés ostensiblemente superior funciona de dos maneras: es un objetivo deseado tanto por los perpetradores como por sus víctimas.

Un elemento característico de la farisaica moralidad comunitaria tan peculiar de los genocidas queda bien definida en la apasionada afirmación de Adolf Eichman: que él, como miembro del grandioso «movimiento del Universo» nazi, «...había vivido según una idea...». Arendt nos cuenta que

«...en el interrogatorio policial dijo que habría enviado a la muerte a su propio padre si así se le hubiera pedido, y con ello no se refería simplemente a que estaba bajo órdenes y dispuesto a obedecerlas, sino que también quería demostrar que siempre había sido un “idealista”. El perfecto “idealista” tenía sentimientos y emociones como todo el mundo, pero él nunca hubiera permitido que éstos interfirieran en sus acciones si entraban en conflicto con su “idea”...»<sup>42</sup>.

Si es posible hablar de «moralidad» en la ideología que produce y construye el genocidio, hablaríamos sin duda de una «moralidad idealista», en la medida en que exige desinterés por uno mismo y una voluntad altruista de sacrificio por el grupo.

Pero, tal y como señala Arendt acertadamente, cuando el mal se presenta como un bien, como algo que se ejerce en beneficio de otra cosa inmensamente mayor y más digna de sobrevivir que el propio ser como individuo mortal, el mal pierde efectivamente su característica de tentación. «...Muchos alemanes y muchos nazis, probablemente la abrumadora mayoría, debieron sentir la tentación de *no* asesinar, *no* robar, *no* dejar a sus vecinos abandonados a su suerte...Pero, bien lo sabe Dios, habían aprendido a resistir esa tentación...»<sup>43</sup>.

En este caso, podemos objetar que el genocidio en el que Eichmann participó, como bien dijo Zygmunt Bauman en *Modernity and Holocaust*, podría haberse realizado sin la sangre fría de los participantes individuales. Y lo que es más, Bauman lleva al extremo lo que quizá fue una idea original de Arendt, aunque sólo sea *in spe*: que el genocidio moderno (pues ya he argumentado que todo genocidio *es* moderno, incluso una novedad propia del siglo XX que iniciaron los turcos en

<sup>42</sup> Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 150. A este respecto, recomiendo el ensayo tan interesante de Juliet Flower Maccanell, «Fascism and the Voice of Conscience», en Joan Copjec (ed.), *Radical Evil* (Londres: Verso, 1996), pp. 46-73, esp. p. 63 f, donde Maccanell analiza las dos citas de Arendt que he utilizado.

1915 con los armenios) puede realizarse sin la necesidad de que haya motivos personales y emocionales de importancia que respalden el asesinato, *pace* Goldhagen. Bauman afirma que «...por cada villano que aparece en el libro de Goldhagen, por cada alemán que asesinó a sus víctimas con placer y entusiasmo, hubo docenas y miles de alemanes y no-alemanes que contribuyeron al asesinato en masa de manera igualmente efectiva sin sentir nada en absoluto ante sus víctimas ni ante la naturaleza de las acciones que estaban perpetrando...». Así, el antisemitismo imbuido de odio, fundamental en la argumentación de Goldhagen, «...como mucho puede explicar la elección de las víctimas, pero no la naturaleza del crimen...»<sup>44</sup>.

La última fase del Holocausto se caracterizó por su naturaleza industrial y tecnológica, y por tanto abstracta y diseñada deliberadamente, donde el asesinato masivo se producía cada vez más con independencia del deseo de los alemanes individuales de convertirlo en un acontecimiento cara a cara, o bien de su inhibición a cometerlo. El asesinato en masa fue *liberándose* del capricho de los sentimientos de un solo individuo. Tal y como revela el testimonio de Eichmann, los sentimientos no contaban: la autocompasión por tener que cometer las atrocidades que se cometieron se convirtió en algo tan prohibido como la compasión por aquellos cuyas vidas se estaban mutilando. En vez de ese odio de la fase anterior descrito por Goldhagen, quedó «...la indiferencia hacia el sufrimiento causado que, cualquiera que sea el nombre que se le de, es la forma de “crueldad” más terrible y duradera que existe...», por citar una frase de Proust<sup>45</sup>.

El pecado capital no es el sadismo, sino la indiferencia —la incapacidad de sentirse en la piel de otro— o, al menos, éste parece ser el caso del mal genocida que hemos analizado. Pero, como ya indiqué antes, parece que la indiferencia tuvo menos importancia en la limpieza étnica bosnia que en el Holocausto. Los Chetniks serbios eligieron deliberadamente una proximidad tal con sus víctimas como para matarlas con un cuchillo en vez de con su Kalashnikov. Hay numerosas evidencias que apoyan la existencia de una política perfectamente pensada para establecer —en vez de prevenir— la proximidad con la víctima, y así aumentar su grado de humillación y prolongar su sufrimiento. Como ejemplo, baste decir que las mujeres violadas no eran asesinadas sino que, en la

<sup>44</sup> Zygmunt Bauman, «The Holocaust's Life as a Ghost», MS, 1997, p. 12.

<sup>45</sup> Marcel Proust, citado en Gabriel Josipovici, *Touch* (New Haven, CT: Yale University Press, 1996), p. 49.

mayoría de los casos, se las liberaba o simplemente se las abandonaba cuando ya era demasiado tarde como para poner fin a su embarazo forzoso. Esta era la peor humillación que podía sufrir una mujer croata o musulmana: verse forzada a dar a luz al hijo de su torturador. La victimización no sólo era el sello de su situación presente, sino también de su destino futuro: el agujón seguía clavado, literalmente, en las generaciones venideras, como recuerdo forzoso del sufrimiento personal, del propio torturador, en la misma *Gestalt* de los propios hijos. Pues ¿cómo podrían eliminar estos niños ese estigma? Una vez más, la acción de una tercera parte por el bien de la justicia sería lo único que podría evitar un futuro cambio de papeles, alimentado psicológicamente por el *Wiederholungszwang* freudiano.

El mal, *pace* su definición metafísica medieval como mera privación o no-ser, siempre será la presencia de algo que no debería ser. Resulta tentador considerar que el mal que se perpetró en Bosnia es una especie de regresión, pues parece que el mal hubiera vuelto a su manifestación más primitiva y elemental. Los cuchillos reemplazaron al gas, por no mencionar a los misiles de larga distancia. Las manos reemplazaron a la alta tecnología. A pesar de estos cambios, el mal tal y como se desató en Bosnia no carece de indiferencia: esa indiferencia hacia a la víctima de la que hablaba Proust. Aunque el odio personal puede haber jugado un papel mucho más importante en la limpieza étnica bosnia que en las últimas y (cruciales) fases cada vez más tecnificadas del Holocausto nazi, creo que el mal-como-genocidio podría haberse llevado a cabo sin ese odio. Es posible que, en términos psicológicos, no hubiera podido realizarse sin una atmósfera de inseguridad y miedo, tal y como señalaba Ervin Staub en su famoso estudio<sup>46</sup>. Sin embargo, creo que la indiferencia puede producir el mal hasta cierto punto y que, una vez se ha desatado, el mal produce indiferencia. Robert Jay Lifton relataba que, entre los médicos nazis, el asesinato como «curación» produjo insensibilidad, una falta de sensibilidad que a continuación produjo —o hizo más fácil— el asesinato. Este fenómeno psicológico bien documentado también parece revestir, como una especie de primer disfraz, a los perpetradores de la limpieza étnica. Así, un croata recientemente juzgado comentaba a un periodista, de forma lacónica y particularmente elocuente, que «...es duro quemar la primera casa y matar al primer hombre, pero después se convierte en algo automático...»<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Ervin Staub, *The Roots of Evil* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), esp. pp. 232 y ss., 261 y ss.

<sup>47</sup> «Torturer's Confessions Rock Croatia», *The Guardian Weekly*, 14 de septiembre de 1997, p. 5.

C. Fred Alford podría tener razón al afirmar en su excelente obra, *What Evil Means to US*<sup>48</sup>, que el mal es «...el impulso que conduce a la destrucción malevolente...». El mal, dice Alford, «...surge del placer que obtenemos al forzar a otros a seguir nuestro propio destino...». De ahí que el mal sea una especie de sadismo, entendido como «...el placer de detentar el control sobre la experiencia de victimización que se infringe sobre otro...». Aunque estoy de acuerdo en que esta explicación psicológica del mal –sobre todo en cuanto que sufrimiento causado voluntariamente– puede servir para un individuo que actúa en beneficio propio, dudo que el mal como algo planeado desde arriba y ejercido colectivamente pueda ajustarse de forma adecuada a las directrices propuestas por Alford. Por mencionar un ejemplo, los jóvenes que participaron en las violaciones en cuadrilla de los campos de concentración bosnios lo hicieron bajo la enorme influencia de la presión de grupo. No parece que la dimensión «existencial» aducida por Alford pueda aplicarse en este caso, puesto que podemos dudar de la autenticidad y espontaneidad de los actos realizados –cometidos de forma reactiva más que activa, por aludir a Nietzsche– en este esquema diseñado de atrocidad.

### VII. Conclusión

Las víctimas del genocidio son víctimas de la indiferencia en un doble sentido: sufren *directamente* la indiferencia de sus torturadores y sufren *indirectamente* la indiferencia de los observadores. Si lo primero produce un sufrimiento de tipo eminentemente físico, lo segundo ayuda a perpetuar y a veces a incrementar dicho sufrimiento. La indiferencia por parte de un observador es equivalente a la inacción, es la absoluta negatividad que supone abstenerse de la acción y por tanto de una intervención que podría interrumpir la continuidad del sufrimiento. El hecho de no hacer nada ante el sufrimiento conlleva un mensaje inequívoco: el sufrimiento puede continuar.

En mi opinión, los políticos y diplomáticos encargados de ofrecer una respuesta por parte de Occidente al genocidio bosnio fracasaron por no seguir a Levinas cuando afirmaba que «...pensamos demasiado en la diferencia entre responsabilidad por algo, por un estado de cosas o por una elección libre, y responsabilidad por alguien, cuando es ésta

<sup>48</sup> C. Fred Alford, *What Evil Means to US* (Itaca, Nueva York, y Londres: Cornell University Press, 1997), pp. 28, 142, 119.

última la que condiciona a la primera...»<sup>49</sup>. El estado de continuidad a cualquier precio de las denominadas conversaciones de paz prevaleció sobre el interés por las personas que estaban siendo asesinadas mientras que, de hecho, las conversaciones continuaban. Lord Owen, manifestando una identificación con el agresor bastante parecida a su culpabilización de la víctima tan bien documentada, perdió la paciencia ante la férrea insistencia bosnia en la conservación de la naturaleza multi-étnica de su estado soberano, y dijo a la prensa: «...Este otoño, los serbios han luchado con guantes de terciopelo [!] para conceder a los musulmanes una oportunidad más. Ya han tenido suficiente, y también los croatas. Si fracasan las negociaciones, ellos [los serbios] terminarán siendo expulsados...»<sup>50</sup>.

En otras palabras, se ejerció una presión diplomática unilateral sobre la «parte» que fue agredida en primer lugar. Aquellos que fueron objeto del genocidio y que resistieron a ese genocidio se convertían ahora en testigos de la compensación al agresor original con ganancias territoriales. Podría citar más declaraciones en esta misma línea, aunque el mensaje habitual emitido diariamente por todas las televisiones del mundo fue que los agresores genocidas del estilo de un Radovan Karadzic son gente que uno se encuentra todos los días, con los que hablamos y brindamos frecuentemente. El mensaje de fondo es que la agresión se retribuye, y eso es lo que está ocurriendo en Europa, «...que el principio de instaurar estados étnicos mediante la violencia ejercida contra civiles y la violación de fronteras reconocidas internacionalmente son algo que, de hecho, se ha aceptado...», por citar a dos expertos importantes<sup>51</sup>. La paz de Dayton, que añadió el insulto a la injuria, reconoció a Srebrenica como territorio serbio en virtud de la masacre que allí tuvo lugar y a sabiendas de que más del 70% de la población de Srebrenica solía ser no-serbia.

Como no puedo explayarme en los planes de paz con el detalle que quisiera, me restringiré a algunos puntos generales de importancia. Tal y como han señalado numerosos comentaristas, «...desde el primer plan hasta el último, se aceptó la etnicidad como principio organizador –de

<sup>49</sup> Levinas, parafraseado en John Llewelyn, *Emmanuel Levinas. The Genealogy of Ethics* (Londres, 1995), p. 212.

<sup>50</sup> Lord Owen, diciembre de 1993; citado en Cigar, *op. cit.*, p. 154.

<sup>51</sup> Willhem Agrell y Jesús Alcalá, «Den etniske udrensning i Bosnien lovfaestes» en *Berlingske Weekendavisen* (Copenhague), 15 de diciembre, p. 2. Véase también su notable estudio, *Den rättsilga interventionen* (Estocolmo: Norstedts, 1997), esp. pp. 265 ff.

ahí que la sucesión de planes para Bosnia refleje distintos estadios de partición étnica...»<sup>52</sup>. El Plan Vance-Owen de enero de 1993, el Plan Owen-Stoltenberg de julio de 1993 y el Contact Group Plan de julio de 1994 tenían en común la aceptación de la partición de facto de Bosnia-Herzegovina en territorios nacionales. En esencia, los planes siguieron fielmente la famosa afirmación de Karadzic, que «...serbios, croatas y musulmanes ya no podían vivir juntos...no se puede tener a un perro y un gato encerrados en una caja. Siempre estarán persiguiéndose y luchando o tendrían que dejar de ser lo que son...»<sup>53</sup>. Es increíble que los diplomáticos más importantes del mundo occidental como Lord Owen, enviado especial de la Comunidad Europea, o Thorvald Stoltenberg, enviado especial de Naciones Unidas, permitieran convertirse con tanta rapidez en portavoces de este tipo de retórica –mientras hacían hincapié en su cuidado por mantener una postura «imparcial» y «neutral».

El hecho es que la afirmación de Karadzic es una bofetada ante lo que sabemos (o deberíamos saber) sobre la historia de Bosnia-Herzegovina. Un solo punto confirmará esta idea: el conflicto tuvo lugar en unas sociedades secularizadas desde hacía tiempo donde la práctica religiosa había declinado paulatinamente desde hace ya un siglo y medio. Los musulmanes eslavos son, de hecho, los más integrados y secularizados de todo el continente europeo: menos del 3% atiende a las oraciones en las mezquitas. Tras la ruptura de la federación yugoslava, la simple identidad común de ser «yugoslavo» se convirtió en algo problemático. Los ortodoxos bosnios se identificaron cada vez más con los serbios, los católicos con los croatas, pero a los eslavos bosnios que se habían hecho musulmanes lo único que les quedó fue la identidad cultural del Islam. Su Islam es, sin duda, el de un pueblo afligido, que se siente cada vez más abandonado por una Europa que, por su parte, comienza a participar cada vez más de la propaganda etno-nacionalista serbia, que afirma que «los turcos» están consiguiendo una hegemonía cultural y religiosa en el corazón de Europa. En este sentido, los musul-

<sup>52</sup> Aspen Institute, *Unfinished Peace. Report of the International Commission on the Balkans* (Washington D.C.: Brookings Institution Press, 1996), p. 47.

<sup>53</sup> Karadzic, mayo de 1995, citado en Aspen Institute, *op. cit.*, p. 16. Once días después de la declaración de Karadzic, el 31 de mayo de 1995, el enviado especial de Naciones Unidas, Thorvald Stoltenberg, dijo en Oslo que «...de hecho, todos ellos son serbios [todos los afectados por la guerra de Bosnia]...» y «...no se puede forzar a la gente a vivir junta...» (la traducción es mía). Véase Kjell Arild Nilsen, *Europa svik* (Oslo: Spartacus, 1996), pp. 90, 86.

manes eslavos actuaban contra Occidente y los líderes serbios se presentaban como defensores de los valores y la «Civilización» occidental, ahora amenazada por la ola de fundamentalismo islámico bosnio. A pesar de este nuevo énfasis en la identidad musulmana, apenas hay evidencia alguna que sugiera que un número significativo de musulmanes serbios se haya entregado al fundamentalismo islámico. Tal y como ha señalado el Aspen Institute, «...el mismo hecho de que esta cuestión pueda ser discutida seriamente significa que, de alguna forma, Karadzic y el nacionalismo serbio agresivo que representa han ayudado realmente a crear aquello que tanto temían...»<sup>54</sup>.

En este caso, se puso en funcionamiento el famoso mecanismo de la «profecía que se cumple por su propia naturaleza», tan característico de la lógica genocida. El enemigo se construye en la imagen del agresor, el retrato final puede comenzar siendo una ficción más o menos pura (producto de una falsa proyección) para convertirse después, en la medida en que la humillación y aniquilación hayan comenzado a tener su efecto, en una especie de «verdad» sobre el grupo victimizado<sup>55</sup>. La «alteridad» construida del «Otro-enemigo» tiende a intensificarse en aquellos casos donde es difícil discernir desde el principio del proceso las diferencias entre «nosotros» y «ellos». Por tanto, es necesario establecer y mantener una demarcación de la forma más visible y violenta posible: el/la «impuro/a» debe renunciar a lo que en él o ella caracteriza su impureza, incluso aunque esto signifique, como suele suceder en una sociedad multi-étnica y multi-religiosa como la de Bosnia, la disposición a asesinar a miembros de la propia familia, amigos cercanos, compañeros o vecinos que ahora se contemplan como representantes radicales del Otro, y por tanto como una amenaza para la propia pureza (concebida como algo grupal)<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> Aspen Institute, *op. cit.*, p. 18.

<sup>55</sup> Una representación clásica del efecto deshumanizador de este tipo de profecías sobre la víctima elegida es la de Primo Levi, en su ensayo inolvidable, «Useless Violence», en *The Drowned and the Saved* (Londres: Abacus, 1988); cabe destacar las reflexiones de Levi sobre la importancia de «la coerción de la desnudez», que hizo que tanto perpetradores como observadores dijeran de los judíos encerrados en ghettos y campos: «...éstos no son *Menschen*, seres humanos, sino animales, está tan claro como la luz del día...» (p. 89). Véase también el análisis tan interesante de los recuerdos de Levi que ofrece Tzvedan Todorov, *Facing the Extreme. Moral Life in the Concentration Camps* (Nueva York: Henry Holt, 1996), pp. 260-71.

<sup>56</sup> Espen Barth Eide, en su artículo «“Conflict Entrepreneurship”: On the “Art” of Waging Civil War» (MS, 1997), ofrece un resumen muy lúcido. «...Al matar a un miembro del otro grupo, uno puede estar matando una parte de sí mismo, pero lo que

He decidido ahondar en esta dimensión psicológica de la búsqueda de pureza porque puede considerarse complementaria de la meta de homogeneización étnica (o religiosa) dentro de las fronteras de estados nacionales. Milosevic y Karadzic, al igual que Tudjman posteriormente y pesar de que Izetbegovic se resistiera durante mucho tiempo (y por lo que, como hemos visto, fue considerado mucho más culpable) quería imponer una simple relación unidireccional entre tierra (territorio) y grupo étnico. Al aceptar la etnicidad como un principio organizativo de primer orden en la partición de lo que solía ser una nación-estado multi-étnica reconocida internacionalmente, los planes de paz ratificaron en la práctica este tipo de relación. El mensaje enviado al resto del mundo suponía la aceptación de este principio, que *la gente de diferente origen étnico no puede vivir pacíficamente en el mismo territorio*. En un mundo donde la abrumadora mayoría de los estados no son naciones-estado homogéneas, podemos imaginar el baño de sangre que supondría si este principio sentase un precedente para negociar futuros conflictos.

Dejando a un lado las repercusiones legales y políticas de todo esto, creo que existe un vínculo íntimo y apenas reconocido entre el hecho de ratificar la homogeneización (étnica, religiosa...) dentro de una nación estado y los procesos de purificación psicológica y violenta antes mencionados, que se desataron trágicamente en Bosnia en nombre del odio de la limpieza étnica. La legitimización diplomática y política de esta búsqueda de homogeneidad antes descrita supone también la legitimización de la purificación y asesinato que siguieron.

Finalmente, hubo una doble contradicción en el análisis que hicieron los enviados de élite, sobre todo Lord Owen y Stoltenberg. Se permitieron atrocidades descaradas e ilegales bien documentadas de naturaleza genocida durante años, en el sentido de que no fueron interrumpidas con los medios políticos y (no menos) militares disponibles, mientras que el derecho a la autodefensa en caso de genocidio, reconocido legal e internacionalmente después de Nuremberg, fue algo que se le negó a Bosnia Herzegovina (véase, sin más, el embargo de 1992 por parte de las fuerzas armadas de las Naciones Unidas), es decir,

que, con la prolongación de la conflagración, los estados beligerantes quedan es una persona mucho más pura y entera, mucho más digna no sólo del respeto de los otros que componen el "propio" grupo, sino también de la propia autoestima. Se debe trazar una línea de sangre, no sólo *entre* dos grupos, sino también *en uno mismo* —y de forma irrevocable—...» (p. 83).

a un estado reconocido como soberano por la UE y la ONU en mayo de 1992 y por tanto con toda garantía de derechos. En resumen, las autoridades y enviados de la denominada comunidad internacional *aceptaron* un acto ilegal *par excellence* (el genocidio) y *negaron* el acto legal de autodefensa en caso de genocidio. Haya o no haya intervenido la imparcialidad en esta decisión, no creo que pueda establecerse un precedente más controvertido.

Traducción de Amaya Bozal

# LA CLARIVIDENCIA DEL HUMORISTA. LUIS BAGARÍA ANTE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

Emilio Marcos Villalón

De los cientos de testimonios que la guerra del catorce produjo, muy pocos son los que han aguantado el paso del tiempo. El humorista gráfico Luis Bagaría (Barcelona, 1882 - La Habana, 1940) no fue testigo directo de ese sangriento acontecimiento, pero la intensidad con que hizo suya la tragedia mundial y la claridad de juicio con que la examinó, conforman una de las respuestas creativas más importantes que un conflicto bélico haya merecido a un artista.

Durante los cuatro años de guerra, Bagaría no se contentó con comentar críticamente el, a la larga, tedioso día a día de la contienda, ni con su particular inclinación en favor de la Entente; el espanto que la destrucción le causó le llevó a adentrarse en las entrañas de un fenómeno que a su juicio ponía en cuestión la misma idea de civilización; idea fundamental, dicho sea de paso, de la legitimación del colonialismo europeo. Con una lucidez que admira, el humorista catalán desarma las letales y extendidísimas concepciones sobre la guerra, desmonta las absurdas e insultantes polémicas de los que pretendían salvar la moralidad en los frentes, desnuda la imagen de normalidad que, con la prolongación de la conflagración, los estados beligerantes quieren difundir entre la población civil y, en suma, nos muestra la absoluta negatividad de la sinrazón bélica.

---

La balsa de la Medusa, 48, 1998.

Su lápiz tiene muy claro asimismo cuál fue la causa primera de la masiva aniquilación: el irrefrenable expansionismo germánico, obra del militarismo prusiano. Esa conciencia, más que ninguna otra razón, le empuja a decantarse por el lado aliado. Pero Bagaría también sabe que si el militarismo tiene su más acabada encarnación en el *boche*, su extensión geográfica no se circunscribe, ni mucho menos, a Alemania. El prusianismo recorre Europa, y España no es una excepción. El protagonismo de los militares no puede deparar nada bueno a la sociedad civil. La clarividencia del humorista adquiere una talla colosal cuando en 1917, en un alarde de visión histórica, enlaza el militarismo teutón con el creciente peso del ejército en la vida política española<sup>1</sup>. Por otra parte, también es consciente de que el fin de la Gran Guerra no ha eliminado la posibilidad de nuevos enfrentamientos a escala mundial. Las causas que la originaron aún estaban activas y seguían hipotecando el futuro del Hombre, su permanente objeto de preocupación.

Su penetración histórica y lucidez analítica cobran aún mayor relevancia a la luz del contexto histórico en el que el dibujante fue segregando sus opiniones acerca del conflicto. Si de principio a fin el Estado español se mantuvo neutral, no se puede decir lo mismo de sus ciudadanos, que vivieron la guerra con generalizado apasionamiento. De forma mayoritaria, la inclinación a favor o en contra de uno de los dos bandos fue experimentada con una filia o una fobia. A grandes rasgos estas posturas fueron dictadas por razones ideológicas, de tal manera que en nuestro suelo la atroz conflagración vino a exasperar la atávica división del país en izquierdas y derechas. En general, las primeras se movilizaron del lado aliado, en el que veían una defensa de la democra-

<sup>1</sup> En noviembre de 1917 dibuja barba prusiana a un oficial de las Juntas de Defensa en una portada para el semanario *España*. Unos días antes había ido más lejos en una viñeta de *El Parlamentario*, que puede verse como un negro presagio de la guerra civil. Bagaría, que nunca olvidó los acontecimientos barceloneses de 1906 y 1909, desconfió del movimiento juntero desde el principio. Gran parte de su obra es una continua llamada de atención sobre la erosión del poder político por el militar. Desde 1917, sus caricaturas registran todos aquellos episodios que hoy nos parecen significativos en la preparación del camino hacia la contienda civil.

Emilio Marcos Villalón (León, 1969) realiza su doctorado sobre el humor gráfico madrileño de la época de Luis Bagaría.

**MOMENTO CRITICO**



Figura 1. Manuel Tovar, *El Imparcial*, 10-II-1915.

*Momento crítico*

- ¿Y usted, don Homobono, es francófilo o germanófilo?...
- ¡Lo que usted quiera, maestro; lo que usted quiera!

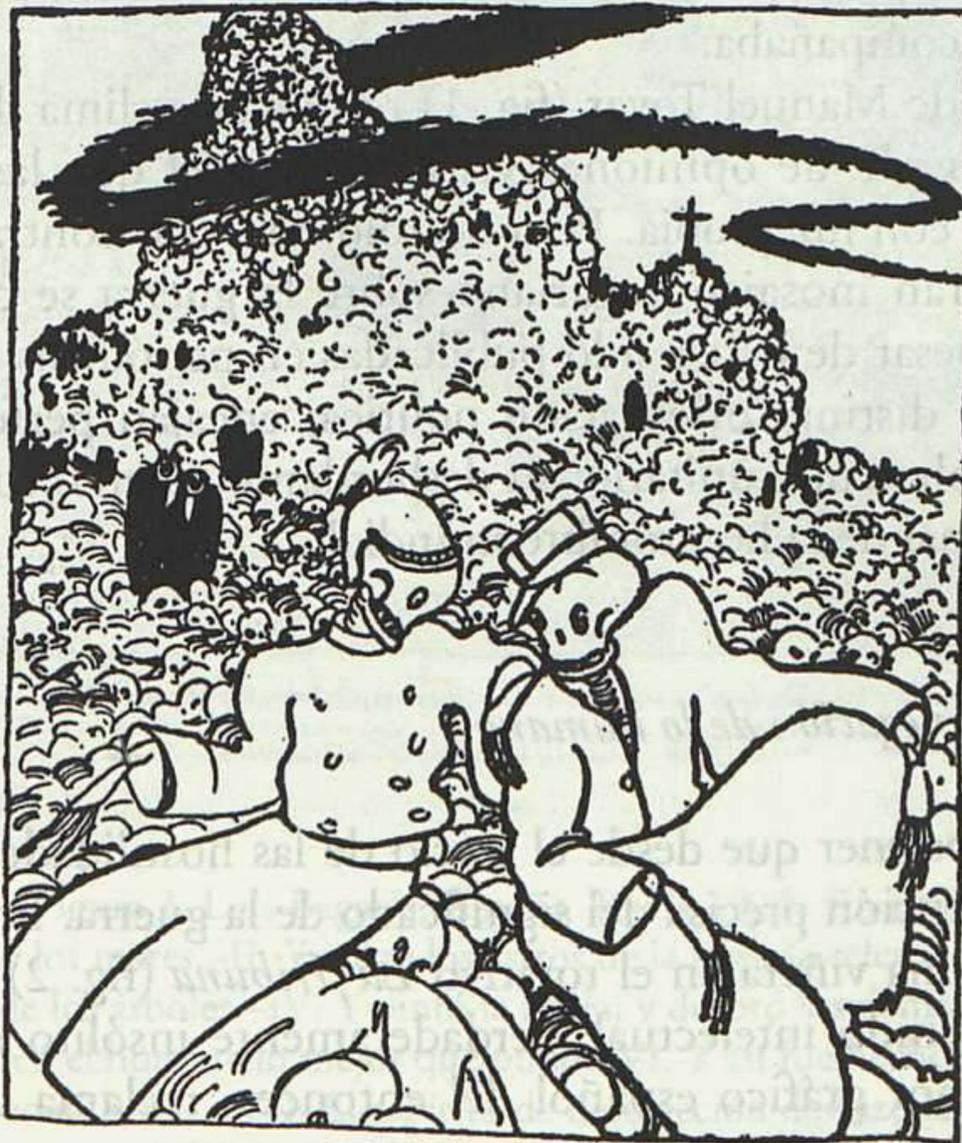


Figura 2. Luis Bagaría, *La Tribuna* (Madrid), 26-X-1914.

¿Qué dices de los filósofos que opinan que la guerra regenera a los hombres?

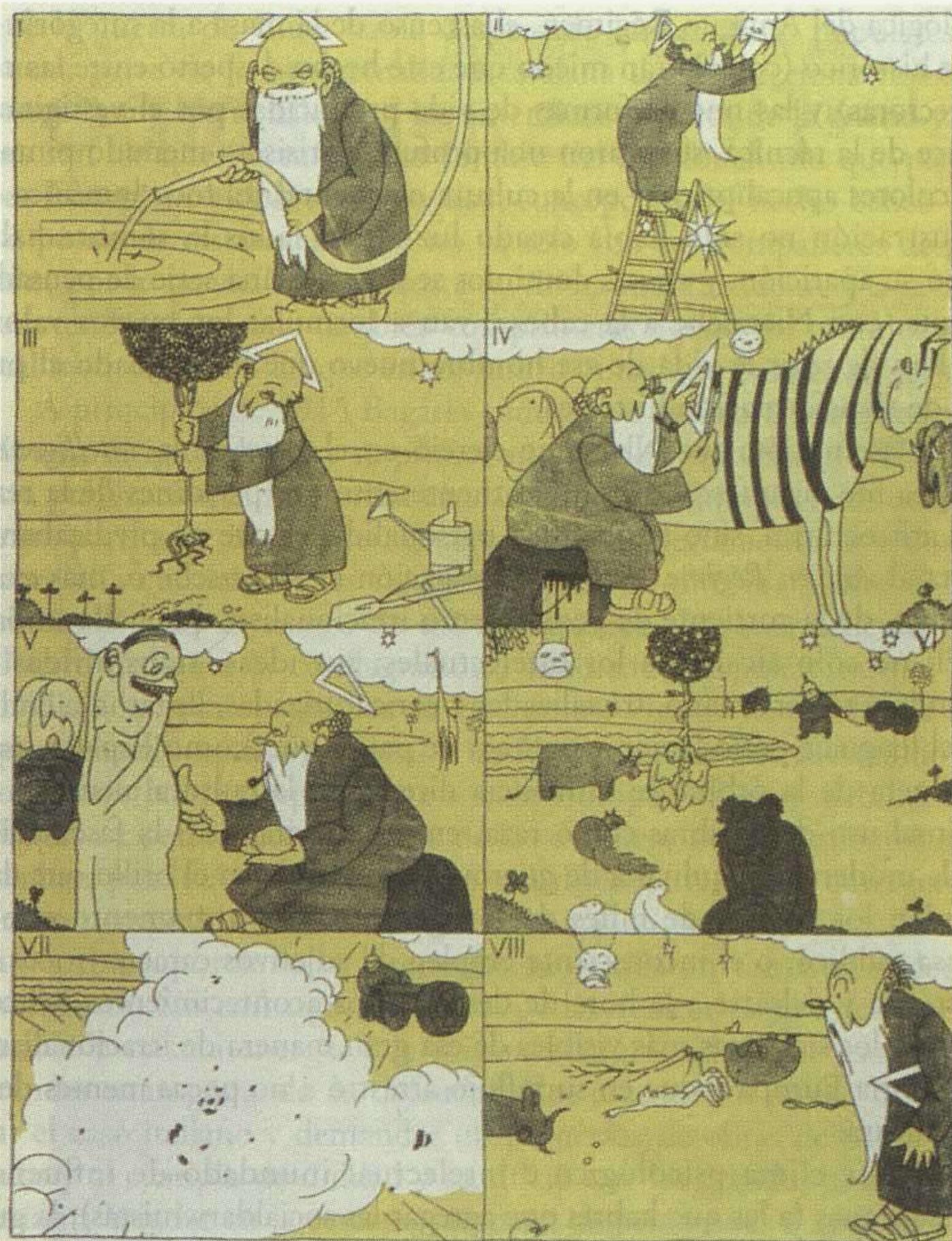
cia y la libertad; las segundas, se mostraron partidarias de los imperios centrales, garantes, en su opinión, de los principios de autoridad y orden. A estos motivos políticos se sumaron, turbiamente, admiraciones culturales y afrentas históricas que podían remontarse a los tiempos de Felipe II. Unas y otras fueron especialmente esgrimidas por el amplio espectro político de la derecha. Así, a la hora de declararse proalemán, un periódico como *La Tribuna* invocaba sin rubor los nombres sagrados de la filosofía y la música germánicas. La instrumentalización del pasado cultural de una nación y del intelectual fueron novedades que la guerra del catorce presentó frente a anteriores disputas bélicas. Otra fue la masiva conversión del cuarto poder en órgano de propaganda. En España, la práctica de las subvenciones extranjeras a revistas y diarios, ya habitual en tiempos de paz, adquirió proporciones gigantescas. La endeblez financiera de la prensa hispana, la subida del precio del papel y la caída de los ingresos por publicidad, dos consecuencias de la guerra, convirtieron a muchas publicaciones en presa fácil de esa lucha paralela a la armada. Al introducir un ingrediente puramente económico, la batalla propagandística calentaba aún más el enfrentamiento ideológico entre prensa aliadófila y germanófila y la simplista controversia que los acompañaba.

Un dibujo de Manuel Tovar (fig. 1) recoge este clima de exaltación partidista, anegado de opiniones viscerales, en el que las viñetas de Bagaría brillan con luz propia. Pero no sólo este vivo contraste llama la atención. El gran mosaico bagariano sobre la guerra se compone de teselas que, a pesar de haber sido publicadas en periódicos y semanarios de muy distinta orientación política, encajan perfectamente y dan un todo coherente, unitario; su desbordante ingenio supo proteger su visión personal de la hecatombe mundial.

### *La guerra como negación de lo humano*

Se puede sostener que desde el inicio de las hostilidades Bagaría ya tiene una concepción precisa del significado de la guerra. En octubre de 1914, publica una viñeta en el rotativo *La Tribuna* (fig. 2) que, por su profundo contenido intelectual, verdaderamente insólito en el firmamento del humor gráfico español del entonces, reclama una explicación.

El tránsito del siglo XIX al XX se caracteriza por una honda crisis de valores. El desmoronamiento de la estructura social y de la armazón



I. Y formó los mares.—II. Y colgó los astros de la bóveda celeste.—III. Y pobló la tierra de árboles.—IV. Y pintó la zebra; y decoró los demás animales.—V. Y creó el hombre lo mejor que pudo.—VI. Y así fue hecha el Paraíso terrenal. Pero...—VII. El espíritu destrucción deshizo la obra.—VIII. Y dijo el Hacedor: —¡Me he lucido!

Figura 3. Luis Bagaría, España, 26-III-1915. Sin título

I. Y formó los mares.—II. Y colgó los astros de la bóveda celeste.—III. Y pobló la tierra de los árboles.—IV. Y pintó la zebra; y decoró los demás animales.—

V. Y creó el hombre lo mejor que pudo.—VI. Y así fue hecho el Paraíso terrenal. Pero...—VII. El espíritu de destrucción deshizo la obra.—

VIII. Y dijo el Hacedor: —¡Me he lucido!

ideológica del Antiguo Régimen, el ascenso de la masa a la categoría de actor histórico (con el gran miedo que este hecho despertó entre las clases rectoras) y las nuevas formas de vida producidas por el vestiginoso avance de la técnica, suscitaron una profunda crisis –a menudo pintada con colores apocalípticos– en la cultura occidental. El foco lumínico de la Ilustración no sólo había creado luz, a sus lados la sombra había hecho su aparición, y en sus dominios se mueven una serie de pensadores que, con Nietzsche a la cabeza, van a formular los nuevos valores que han de regir la vida de ese hombre nuevo que ha fraguado el proceso de transformación histórica.

La fascinación que Nietzsche ejerció en el seno de la *intelligentsia* europea fue gigantesca, y no únicamente entre los paladines de la reacción aristocrática, sino también en personalidades que no predicaban la vuelta al *Ancien Régime*. Pero la propagación de Nietzsche o, más exactamente, de la corriente de pensamiento irracionalista que halla su base en él, no sólo alcanzó a los intelectuales; sus ideas, transmitidas de segunda o tercera mano, trivializadas y caricaturizadas, llegaron a embeber el lenguaje periodístico y político de países que, como España, estaban fuera de la órbita de influencia directa de la cultura alemana. El habitual uso de palabras como raza, energía o vitalidad; la fascinación por la moderna maquinaria de guerra, hartamente visible en el brillo que desprenden los cientos de miles de fotografías sobre armamento que la prensa publicó, o el inconsciente empleo de adjetivos característicos de la estética y del arte a la hora de describir los acontecimientos bélicos, son sólo los síntomas más visibles de esa gran manera de irracionalismo que cubría Europa y que en su reflujo arrastró a no pocas mentes de la alta cultura.

En este clima psicológico e intelectual inundado de influencia nietzscheanas (a las que habría que agregar las socialdarwinistas), la guerra comenzó a ser celebrada «como una nueva panacea. La violencia y la sangre de las batallas prometían robustecer al individuo, dar nueva energía a la nación, nueva salud a la raza, revitalizar a la sociedad y regenerar la vida moral»<sup>2</sup>.

El dibujo de Bagaría, un fabricante de *monos*, deshace ese mito del poder higienista –como dijeron los futuristas– de la guerra. Las energías de la contienda sólo generan acumulaciones óseas. La guerra es destrucción, y ésta sólo engendra muerte. Bagaría, hijo del virulento rechazo

<sup>2</sup> Arno J. Mayer, *La persistencia del Antiguo Régimen*, Madrid, Alianza, 1984, p. 277.

que la guerra de Cuba había despertado en las clases populares y en buena parte de la intelectualidad catalana de la Barcelona finisecular, conoce muy bien cuáles son los auténticos poderes de la guerra y quiénes son los que los sufren. La sombra del irracionalismo que planeaba por Europa no nubla sus ojos. Esta concepción del hecho bélico señala un punto de distanciamiento no ya sólo con sus compañeros de profesión, por lo general entregados a la viñeta intrascendente y a la caricatura tendenciosa, sino también con primeras figuras del mundo intelectual madrileño con las que en un futuro inmediato entrará en contacto.

A principios de 1915 Bagaría comienza a colaborar en el semanario *España*, dirigido durante su primer año de vida por Ortega y Gasset. En esta publicación el humorista catalán irá vertiendo opiniones que, en el tema particular de la guerra, contradicen abiertamente la visión que sobre ella enuncia en las mismas páginas su director. Entre el 26 de febrero y el 15 de marzo de ese año aparece el primer artículo que el filósofo dedicó a la conflagración<sup>3</sup>. Eludiendo la polémica que había dividido la opinión pública en dos polos, Ortega llama al país a que aproveche el impulso nacional y las fuerzas vitales que el estallido de la contienda había despertado en toda Europa. Nuestra debilidad nos obligaba a permanecer ausentes de los decisivos acontecimientos que se estaban produciendo en el viejo continente. De ellos emergería un nuevo tiempo histórico en el que cada nación ocuparía un lugar directamente proporcional a la energía mostrada en tan trascendentales momentos. Sin embargo, España sí podía dedicar «a su interna restauración la misma energía y la misma vertiginosidad que esos pueblos grandes están gastando en defenderse los unos de los otros». Tras analizar el caso italiano y demandar un programa de obras de paz hecho al calor y al ejemplo de unidad y sacrificio que las grandes potencias volverían a brindar en la cercana campaña de primavera, el pensador concluía su llamamiento expresando un temor: «conmociones de la índole de la presente traen consigo un régimen de áspera, brutal sinceridad. Todo lo convencional y artificioso se eclipsa [...] Sólo se es lo que se vale [...] Si España no manifiesta de alguna manera su energía vital, ¿cómo podrá entrar por su pie en el tiempo nuevo?».

Algunos meses más tarde, en octubre de 1915, Ortega rompe el silencio que se había impuesto en relación a la guerra y expone las que, a la postre, serían sus ideas más acabadas sobre la tragedia mundial. En

<sup>3</sup> «Política de la neutralidad», *España*, 26 de febrero, 5 y 19 de marzo de 1915.

# ESPAÑA

## 1915

REDACCION Y ADMINISTRACION, CALLE DEL PRADO, 11  
APARTADO DE CORREOS N.º 176 - DIRECCION TELE-  
GRAFICA, ESPAÑA - TELEFONO 3.231

PRECIOS DE SUSCRIPCION, MADRID Y PROVINCIAS,  
UN SEMESTRE, 2,50 PESETAS - UN AÑO, 5 PESETAS  
EXTRANJERO, UN AÑO, 12 PESETAS

Núm. 10 Cts.

SEMANARIO DE LA VIDA NACIONAL

Núm. 10 Cts.



El tiempo ¡Un año más de civilización!

1883

Figura 4. Luis Bagaría, *España*, 30-XII-1915.

*¡Un año más de civilización!*

# ESPAÑA

1915

REDACCION Y ADMINISTRACION, CALLE DEL PRADO, 11  
APARTADO DE CORREOS NÚM. 134 - DIRECCION TELE-  
GRAFICA ESPAÑA - TELEFONO 5215.

PRECIOS DE SUSCRIPCION: MADRID Y PROVINCIAS,  
UN SEMESTRE, 250 PÉSETAS - UN AÑO, 5 PÉSETAS.  
EXTRANJERO, UN AÑO, 12 PÉSETAS.

Núm. 10 Cts.

SEMANARIO DE LA VIDA NACIONAL

Núm. 10 Cts.



LOS ÚNICOS SUPERVIVIENTES. — ¡Al fin, solos!

Figura 5. Luis Bagaría, *España*, 26-III-1915.

*Los únicos supervivientes. — ¡Al fin solos!*

«Una manera de pensar», *España*, 7 y 14 de octubre de 1915.

# ESPAÑA

1915

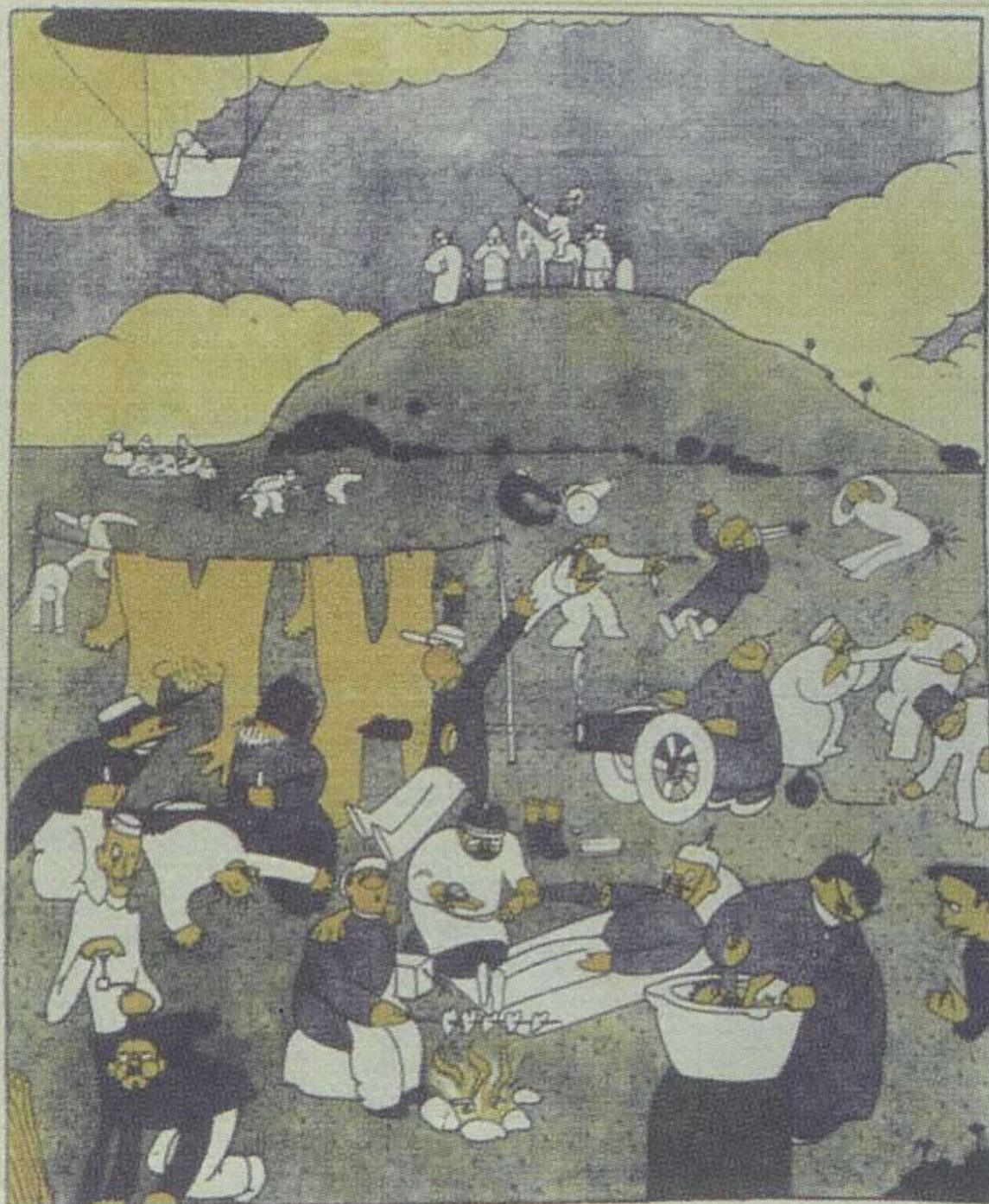
REGALACIÓN Y ADMINISTRACIÓN: CALLE DEL PRADO, 11  
MARTÍN DE LAZAROLA, 1915. — DERECHOS DE  
GUB. ESPAÑA TELEFONO 1219

PRECIO DEL SUSCRIPCIÓN: OCHO Y MEDIO CÉNTIMOS  
EN DIMESES, DOS PÉSETOS.— EN AÑO, Y SEIS CÉNTIMOS  
EXTRAORDINARIOS EN AÑO Y SEIS CÉNTIMOS

Núm. 10 Cts

SEMANARIO DE LA VIDA NACIONAL

Núm. 10 Cts



LA FIESTA DEL TRABAJO EN 1915

EL OBRERO NEUTRAL: ¿Vienes, o no, a la fiesta?

EL BELIGERANTE: No, chico; estamos condenados a trabajos forzados.

1157

Figura 6. Luis Bagaría, *España*, 30-IV-1915.

*La fiesta del trabajo en 1915.*

El obrero neutral.—¿Vienes, o no, a la fiesta?

El obrero beligerante.—No, chico; estamos condenados a *trabajos forzados*

17 puntos resumen su posición ante la contienda, las causas que a su parecer la han generado y su pensamiento sobre el fenómeno bélico en general. «No creo –afirma con seguridad en su primer punto– que la guerra signifique, ni mucho menos, el fracaso de la civilización, ni de la ciencia ni de la moral»<sup>4</sup>. Este juicio, así como la convicción de que el actual enfrentamiento creaba una situación propicia para el progreso, para «la restauración interna de un país», son ideas impugnadas por Bagaría a través de una singular historieta y una macabra viñeta de portada que ahondan en la senda abierta por el dibujo de *La Tribuna*.

La historieta (fig. 3) fue publicada una semana después del primer artículo de Ortega comentado. Cotejada con él, resulta difícil sustraerse a la tentación de no ver en ella una respuesta del humorista al filósofo. En una humanizadora parodia del Génesis, repleta de detalles de una finísima comicidad, Bagaría nos presenta una imagen del adelanto humano que llega a desalentar al mismísimo Creador. De nuevo, las únicas energías que el catalán apreciaba en la histórica coyuntura de una guerra total, eran las energías de destrucción; consustanciales, a su juicio, a la naturaleza del ser humano. De ahí la pesimista concepción del Hombre y de la Historia que aquí traza. Se podría decir que todo el empeño humano se cifra en liquidar la obra del Hacedor. En efecto, el cañón que el soldado introduce en el Paraíso no es una creación de Dios, es un producto del «progreso».

Por lo que atañe a la viñeta (fig. 4), el humorista expone ya un pensamiento frontalmente antagónico al de Ortega. La guerra no sólo no representaba el fracaso de la civilización; esta misma significaba muerte y aniquilación. En el seno de la revista ninguna otra firma manifestó, en este asunto, ideas tan opuestas a las del pensador y periodista.

Formalmente, esta composición explota el filón expresionista que había abierto el dibujo de *La Tribuna* (fig. 2). El fabuloso contraste figura-fondo sobre el que se construía aquella imagen seminal se acentúa ahora con la introducción de tintas. Comprimidos nubarrones llenan el horizonte, muy elevado para que la mirada no pueda encontrar alivio en el espacio abierto y permanezca anclada a la tierra sin posibilidad de elevarse por encima del aterrador paisaje que parece extenderse hasta el infinito. La cruz y el buitre aumentan su presencia; el símbolo cristiano multiplicándose, el ave carroñera pasando al primer plano. Los ojos cobran un protagonismo que tampoco tenían en la viñeta del dia-

<sup>4</sup> «Una manera de pensar», *España*, 7 y 14 de octubre de 1915.

rio conservador. A través de ellos el humorista expresa una amarga desesperanza y una aflicción sin límites. Por otra parte, la sustitución de personajes históricos –el soldado alemán y el francés– por figuras alegóricas, dota a la composición de un desolador valor atemporal. Bagaría ha levantado una imborrable imagen apocalíptica que, en su poderosísima fuerza plástica, rebate con furia esa amplia corriente de pensamiento en la que cabe inscribir al catedrático de la Universidad Central. Ortega, como tantos otros en aquellos años, juzgaba la guerra como un fenómeno cruel pero positivo por cuanto disolvía paralizantes enfrentamientos de clase, desataba los solidarios instintos nacionales, liberaba una gran cantidad de energía vital que, bien encauzada, podía ser constructiva, y aniquilaba aquellas instituciones ya incompatibles con los nuevos tiempos históricos y que se mantenían por respeto a la tradición<sup>5</sup>.

### *Una óptica marxista*

El caricato no se limitó a desactivar el mito regenerador de la guerra. A las extraordinarias obras que he comentado (excepcionales por la seriedad del tema que abordan, la clarividencia que exhiben y la categoría moral que confieren a su autor), hay que sumar otras en las que analiza qué intereses corrían por debajo de la confrontación entre naciones.

En su primer trabajo para *España*, «Banquete regio», reúne a los dirigentes que se disponían a dar cuenta de la paloma de la paz. Algunas semanas más tarde, el 26 de marzo, los mismos mandatarios protagonizan otra viñeta iconográficamente más original (fig. 5). El dibujante nos los presenta como los únicos supervivientes de un mundo circundado por un anillo de cuervos. De la responsabilidad compartida en el estallido de la guerra, el catalán ha pasado a formular una interpretación más radical del conflicto. Los culpables forman una familia unida por puntiagudas coronas y mantos de armiño. Sólo el presidente de la República francesa rompe el acusado aire de parentesco que los atributos regios otorgan al resto de los personajes de la viñeta. Pero su alta chistera no desentona demasiado del símbolo monárquico por

<sup>5</sup> Además de los citados artículos véase «Un poco de sociología», *El Sol*, 15 de febrero de 1918. Por cierto, que estas ideas sobre las virtudes de la guerra coinciden con las que sustentaba un eximio representante de la vieja política: Antonio Maura, según expone en su artículo «Derivaciones de la guerra», *La Acción*, 8 de agosto de 1916.

excelencia. Bagaría ha dado sentido a sus acciones bélicas. Ahora sí son los únicos amos del mundo; no queda nadie para disputarles esa posesión.

Este cuadro es completado el mes siguiente con un dibujo que, en su profusión de horribles escenas de tortura y en la confusión compositiva que su acumulación crea, nos hace pensar en *El Bosco* (fig. 6). Los dirigentes europeos, que el humorista había retratado en una foto de familia coronando el globo, han condenado a trabajos forzados a los obreros que forman sus ejércitos. Éstos no podrán acudir a festejar el primero de mayo. Bagaría ha escogido una significativa fecha para asumir una perspectiva de la guerra que no analiza el conflicto como la lucha entre dos bloques geopolíticos enfrentados, sino en explícitos términos de clase. El futuro dibujante de *El Sol* no distingue ni nacionalidades ni alianzas, sólo ve dos grupos sociales: de un lado, el compuesto por aquellos que merced a su posición subordinada serán carne de cañón de las estrategias diseñadas por los gobiernos y estados mayores de los países beligerantes; de otro, el formado por las castas militares y los hombres de estado de esas naciones; esto es, los responsables de la puesta en marcha de la gran carnicería que esta viñeta plasma.

Huelga decir que esta visión de la contienda implicaba un conocimiento del nuevo papel que la guerra había pasado a desempeñar en el siglo XX. Ésta no era ya sólo un instrumento de política exterior utilizado puntualmente para alcanzar unos objetivos territoriales y económicos, de forma creciente también pasó a ser una manera de solventar los problemas internos de una nación. La guerra, en palabras de A. J. Mayer, se politizó, se convirtió en una ideología absoluta<sup>6</sup>. Valiéndose de ella, la aristocracia (y, especialmente, la de los imperios centrales) no sólo aspiraba a solucionar los siempre vigentes contenciosos fronterizos, también se proponía colocar a cada estrato social en el lugar que le correspondía dentro del ordenamiento tradicional. Un orden cada vez más minado por la difusión del capitalismo y el auge de los movimientos obreros.

En su examen de la contienda mundial, nuestro humorista no pasa por alto los aspectos económicos. Éstos son traídos al primer plano en una viñeta de clara analítica marxista que de un golpe de vista, con la condensación propia al humor gráfico, resume lo que la guerra ha supuesto para España (fig. 7). En nuestro suelo la conflagración desni-

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 277.

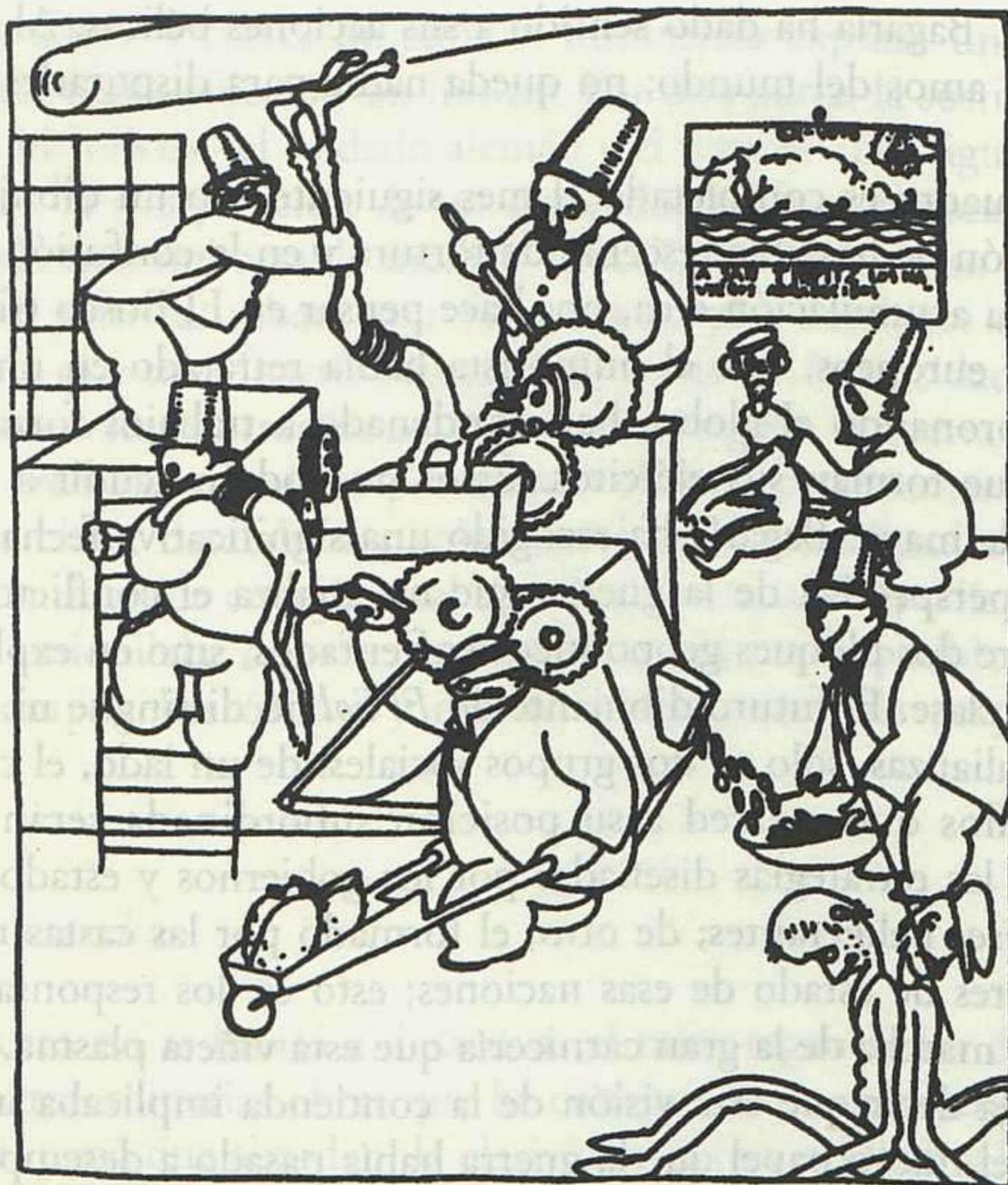


Figura 7. Luis Bagaría, España, 6-III-1920.

*La última síntesis industrial*

El capitalista (al obrero la «materia prima»).—¡Y aún dirán que no trabajamos los que hablan del trabajo obligatorio!...



Figura 8. Luis Bagaría, *La Tribuna* (Madrid), 4-XII-1914.  
*La vida en las trincheras*

«PARÍS. Un periodista que ha estado en las trincheras francesas, dice que ni la fotografías ni los relatos que hasta ahora han publicado los periódicos pueden dar idea exacta de ellas. Su construcción es muy sólida; están bien acondicionadas, y en cuanto ha sido posible, se las ha rodeado de las mayores comodidades. En una trinchera [...] fue obsequiado el periodista con té y pasteles, siendo excelente el servicio y hasta pudo darse el gusto de oír algunos trozos de música, merced a un excelente fonógrafo. Dice, por último, que se hace en las trincheras vida muy alegre.»

veló aún más las ya extremas diferencias sociales. Frente al espectacular crecimiento de la banca y de sectores económicos como el naval y el siderúrgico, que produjeron pingües beneficios a un reducido número de industriales y capitalistas, las clases populares sufrieron un generalizado empobrecimiento que está en la base de la intensa conflictividad social del trienio bolchevique. De acuerdo con este panorama, los obreros, de mano de obra, pasan a ser materia prima en una evolución que ha conducido a la última síntesis industrial. La viñeta, de marzo de 1920, reviste una significación especial porque, en un golpe maestro, el humorista nos presenta la ofrenda que los navieros han dedicado al secretario de marina alemán, Alfred von Tirpitz, máximo impulsor de la guerra submarina. Muchos habían sido los barcos, tanto aliados como neutrales, y entre estos últimos no pocos españoles, que torpedos germanos habían mandado a pique.

### *El papel de la prensa y el debate moral*

La función de la prensa en la contienda y el debate moral que el empleo de armamento moderno suscitó, fueron examinados por el genial humorista con idéntica claridad de juicio.

Una de sus primeras caricaturas sobre la guerra parece limitarse a ilustrar un telegrama publicado por el periódico *El Liberal* (fig. 7). A modo de pie, Bagaría reproduce el cable citando la fuente de la que procede<sup>7</sup>. Su dibujo, así planteado, adquiere la aparente forma de una ilustración a la noticia. Este mecanismo, que en el futuro empleará en repetidas ocasiones, le sirve para mostrarnos, a través de la ironía, la imposibilidad de que tal información sea cierta. El telegrama es pura propaganda: las trincheras no son, evidentemente, clubs sociales a los que uno vaya a pasar la tarde del domingo. Ante el inesperado alargamiento de un conflicto que se había previsto muy breve, los gobiernos y los estados mayores desean difundir entre la opinión pública una ima-

<sup>7</sup> El telegrama en cuestión rezaba así: «PARÍS. Un periodista que ha estado en las trincheras francesas, dice que ni las fotografías ni los relatos que hasta ahora han publicado los periódicos pueden dar idea exacta de ellas. Su construcción es muy sólida; están bien acondicionadas, y en cuanto ha sido posible, se las ha rodeado de las mayores comodidades. En una trinchera [...] fue obsequiado el periodista con té y pasteles, siendo excelente el servicio y hasta pudo darse el gusto de oír algunos trozos de música, merced a un excelente fonógrafo. Dice, por último, que se hace en las trincheras vida muy alegre».

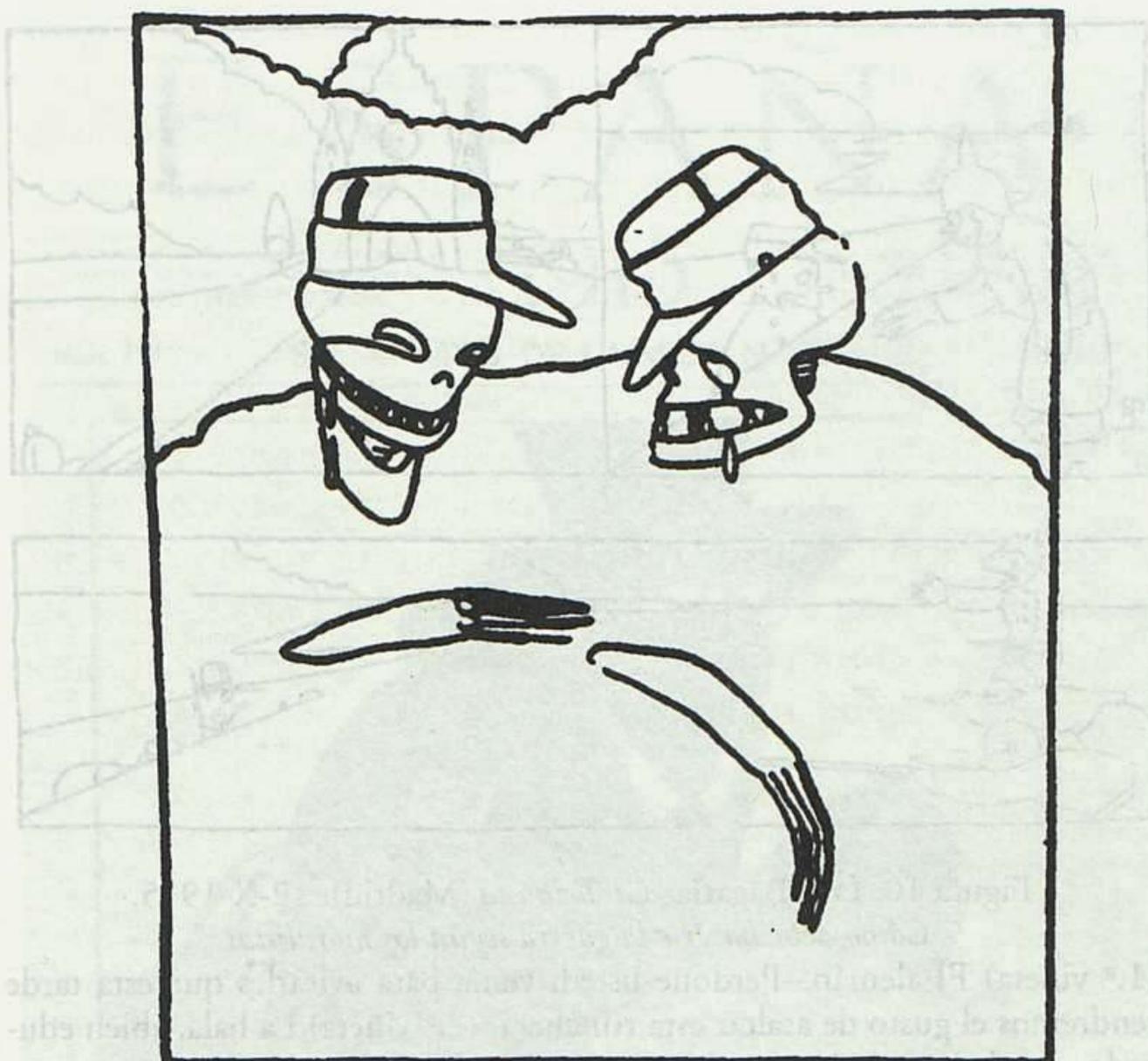


Figura 9. Luis Bagaría, *La Tribuna* (Madrid), 30-VI-1915.

*Los moralistas en la otra vida*

Muerto primero.—Qué dolor, chico, he muerto «bárbaramente» ahogado por los gases asfixiantes.

Muerto segundo.—Pues yo he sentido el placer de morir «civilizadamente» destrozado por una granada.

Figura 11. Luis Bagaría, *España*, 19-III-1915.

*Camino de Europa. El café.*—No les vendrá mal cuatro breves del derecho de gentes.

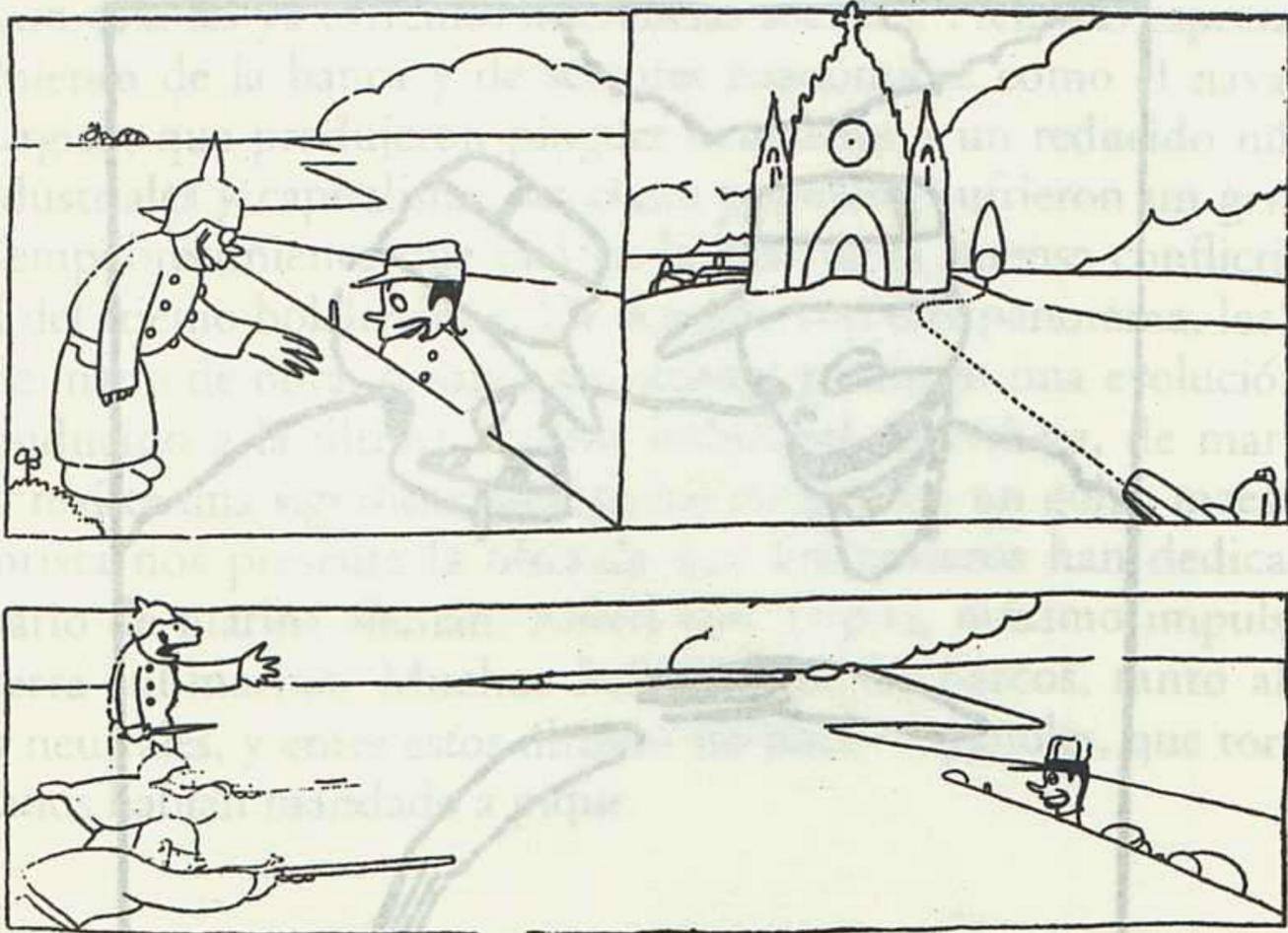


Figura 10. Luis Bagaría, *La Tribuna* (Madrid), 12-X-1915.

*Cómo debe hacerse la guerra según los moralistas*

(1.<sup>a</sup> viñeta) El alemán.—Perdone usted; venía para avisarles que esta tarde tendremos el gusto de asaltar esta trinchera. (2.<sup>a</sup> viñeta) La bala, «bien educada», ve la catedral y cambia de rumbo. (3.<sup>a</sup> viñeta) ¡Eh! señores: no saquen la cabeza que les pueden tocar las balas...

<sup>2</sup> El telegrama en cuestión rezaba así: «PARÍS. Un periodista que ha estado en las trincheras francesas, dice que ni las fotografías ni los dibujos que hasta ahora han publicado los periódicos pueden dar idea exacta de ellas. Su construcción es muy sólida; están bien acondicionadas, y en cuanto ha sido posible, se les ha rodeado de las mayores comodidades. En una trinchera [...] fue obsequiado el periodista con té y pasteles, siendo excelente el servicio y hasta pudo darse el gusto de oír algunas piezas de música, merced a un excelente fonógrafo. Dice, por último, que se hace en las trincheras vida muy alegre».

# ESPAÑA

1915

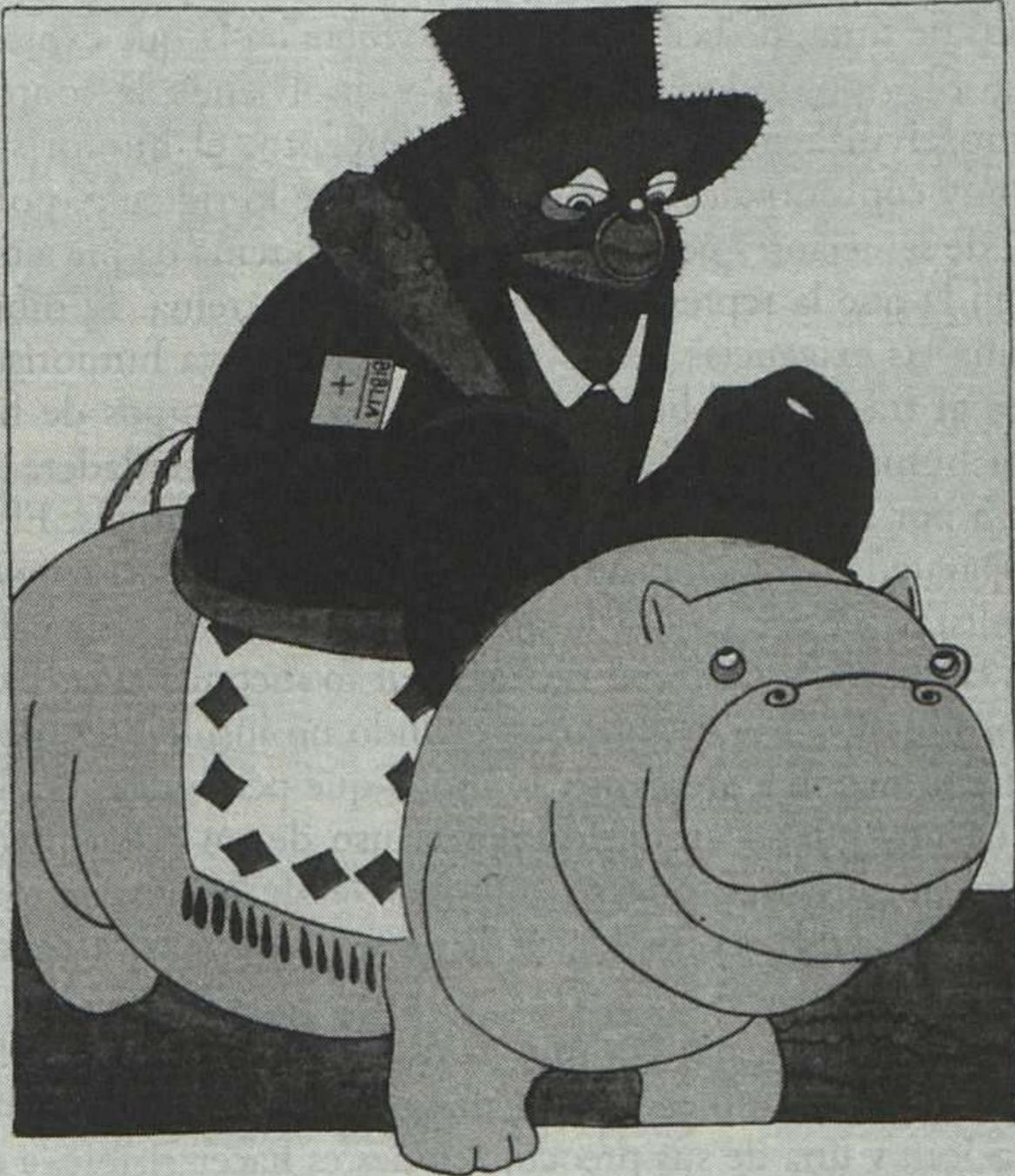
REDACCION Y ADMINISTRACION, CALLE DEL PRADO, 11  
APARTADO DE CORREOS NUM. 101 - DIRECCION TELE-  
GRAFICA ESPAÑA - TELEFONO 3.219

PRECIOS DE SUSCRIPCION: MADRID Y PROVINCIAS  
UN SEMESTRE, 2 NO PÉSETAS.—UN AÑO, 1 PÉSETA.  
EXTRANJERO, UN AÑO, 12 PÉSETAS

Núm. 10 Cts.

SEMANARIO DE LA VIDA NACIONAL

Núm. 10 Cts.



CAMINO DE EUROPA.—EL CAFRE No les vendrá mal cuatro lecciones del derecho de gentes.

Figura 11. Luis Bagaría, *España*, 19-III-1915.  
*Camino de Europa*. El cafre.—No les vendrá mal cuatro lecciones  
del derecho de gentes.

gen amable y dulcificada de la guerra. Por otra parte, al detenernos en la viñeta descubrimos detalles de negra comicidad.

La conmoción que en abril de 1915 produjo la utilización de gases asfixiantes en el frente de Ypres, desató una ola de indignación contra Alemania que, con el empleo de armas químicas, había violado los acuerdos suscritos en la Conferencia de La Haya de 1899. Durante varios meses se alzaron numerosas voces que tachaban el uso de gases de inmoral y reclamaban luchar con limpieza. A este particular, que hizo correr ríos de tinta, dedica Bagaría una viñeta en la que expresa su opinión (fig. 8). Apoyándose en la ironía y disolviendo la contraposición salvajismo/civilización en un único concepto, el humorista, en un dibujo muy concentrado, pone sobre el tapete lo ridículo, por no decir inmoral, de semejantes peticiones. Este mismo tema da pie a otra viñeta (fig. 9) en la que la representación irónica se extrema. El dibujante no sólo asume las exigencias de los moralistas, las lleva humorísticamente más lejos al trasladar la buena urbanidad a los campos de batalla. La auténtica humanización de la guerra (esto es, su verdadera moralización) pasa por su negación, por su condena sin paliativos. El resultado de la disparatada operación humorística de Bagaría deja en evidencia a los moralistas. Poner coto a la aniquilación significa descalificar sin ambages la guerra, y no tratar de conciliar lo inconciliable. Las peticiones de los moralistas eran absurdas, cuando no insultantes, por cuanto, consciente o inconscientemente, lo único que perseguían era limpiar la imagen de una guerra ensuciada por el uso de un arma invisible que hacía saltar por los aires toda la época marcial de las novelas románticas, a la vez que descubría la fría lógica de devastación masiva de las guerras modernas.

Como vemos, Bagaría era muy consciente del papel que la prensa, como medio de comunicación de masas, estaba desempeñando en la conflagración, y una de sus preocupaciones es hacer visible, a través del mecanismo de la fingida ilustración de una noticia o la elección de temas que se debatían en los diarios, ese papel mediador en viñetas que, directa o indirectamente, cabe calificar de metalingüísticas, ya que en ellas es el discurso de la comunicación y la importancia de la imagen lo que se destapa en una lúcida crítica.

Otras caricaturas publicadas durante los primeros meses de la guerra poseen un marcado sesgo anticolonialista. La indecible brutalidad que las potencias europeas estaban desplegando es aprovechada para deslegitimar indirectamente la clásica justificación de toda política colonial: el salvajismo de unos pueblos incivilizados que, incapaces de

# ESPAÑA

1915

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN, CALLE DEL PRADO, 11  
AFARTADO DE CORREOS N.º 121.—DIRECCIÓN TELE-  
GRÁFICA, ESPAÑA.—TELÉFONO 5.211

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN: MADRID Y PROVINCIAS  
UN SEMESTRE, 2,50 PESETAS.—UN AÑO, 5 PESETAS.  
EXTRANJERO: UN AÑO, 12 PESETAS

Núm. 10 Cts.

SEMANARIO DE LA VIDA NACIONAL

Núm. 10 Cts.

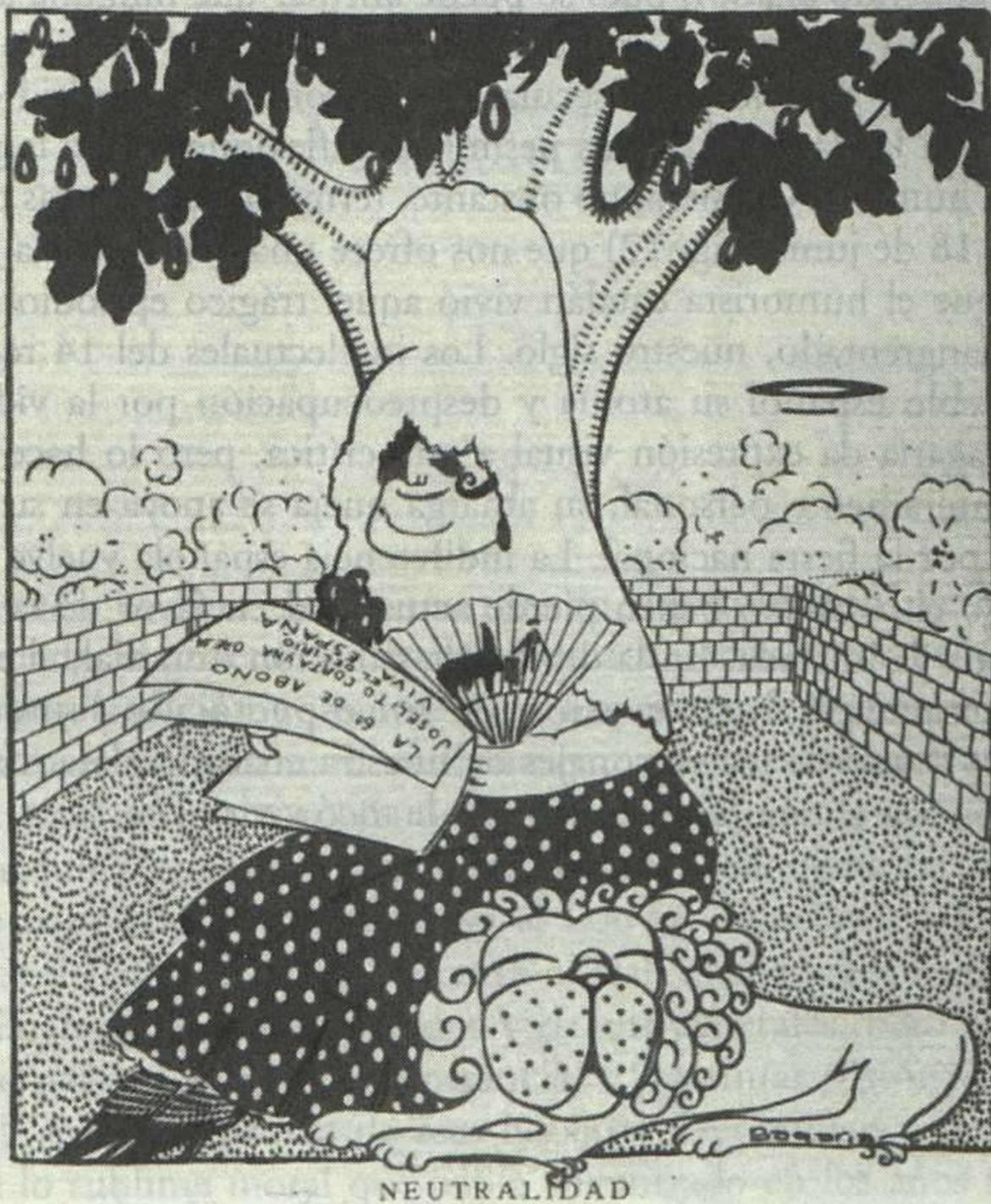
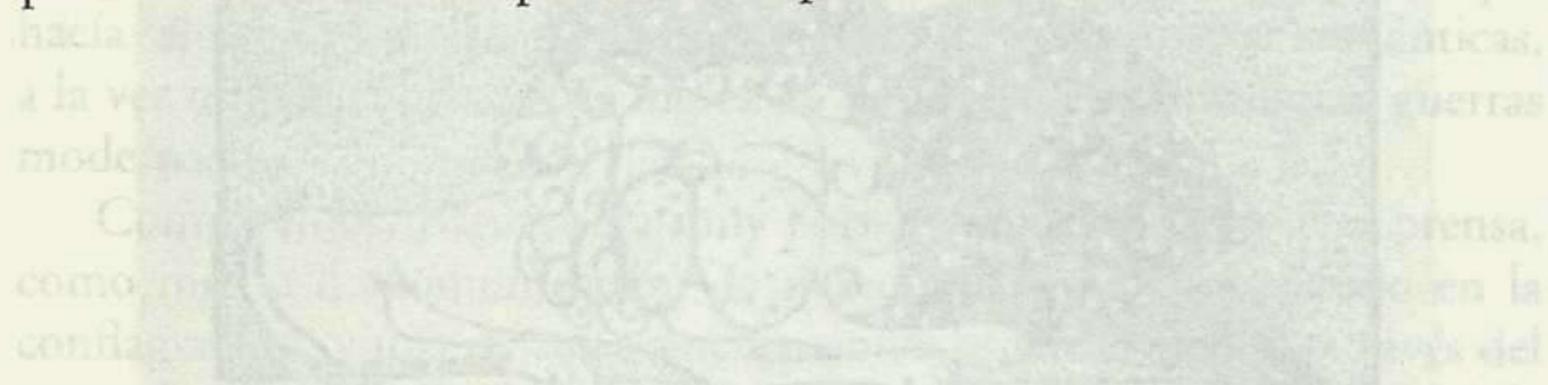


Figura 12. Luis Bagaría, *España*, 18-VI-1915.  
*Neutralidad*

governarse a sí mismos, precisan la tutela de un país occidental. Tanto desde *La Tribuna* (fig. 10) como desde *España* (fig. 11), Bagaría formula uno de sus temas más personales: la comparación entre civilización y barbarie, que arroja una visión muy poco grata de la primera.

Estos han sido los principales aspectos de la rica y honda producción bagariana sobre la Gran Guerra. En el tintero se quedan otros muchos (en particular, la expresión gráfica que tomó su singular militancia en el bando aliado), pues se puede afirmar que ninguna arista de la primera gran hecatombe mundial permaneció fuera de la mirada de aquel hijo de la Barcelona finisecular que encontró en Madrid el suelo propicio para lanzar a diario sus pesimistas reflexiones sobre la patética condición humana. Quisiera, no obstante, terminar estas líneas con una viñeta del 18 de junio (fig. 12) que nos ofrece una prueba de la intensidad con que el humorista catalán vivió aquel trágico episodio del que nació, ensangrentado, nuestro siglo. Los intelectuales del 14 reprochaban al pueblo español su atonía y despreocupación por la vida de la nación. Bagaría da expresión visual a esta crítica, pero lo hace de una manera enteramente personal; su amarga queja se apoya en su célebre desprecio por la fiesta nacional. La indiferencia española vuelve a florecer cuando el conflicto bélico pierde actualidad en favor de la temporada taurina ya iniciada. En la dramática situación mundial, el ensimismamiento nacional, su evasión en un espectáculo lamentable, avergüenza a uno de los personajes de nuestra edad de plata más comprometidos con el tiempo histórico que le tocó vivir.



Otras caricaturas publicadas durante los primeros meses de la guerra poseen un marcado sesgo anticolonialista. La indecible brutalidad que las potencias europeas estaban desplegando es aprovechada para deslegitimar indirectamente la clásica justificación de toda política colonial: el salvajismo de unos pueblos incivilizados que, incapaces de

# «GUERNICA» EN LA TRADICIÓN PICTÓRICA

Valeriano Bozal

1

*Guernica* es obra que se inscribe en una tradición pictórica bien determinada: el género de batallas o de acontecimientos bélicos. Pertenecer a una tradición no quiere decir respetarla, si algo hace la pintura de Picasso es transformarla radicalmente, pero esa transformación la evoca y contribuye a comprenderla. *Guernica* puede considerarse como una «máquina pictórica» afín a las grandes «máquinas pictóricas» del período napoleónico que conserva el Louvre. Aquellos cuadros fueron producto del encargo o del concurso oficial, estaban destinados a recordar las hazañas del emperador y de sus generales, pero también, y esto me parece de suma importancia, a legitimar histórica y moralmente la crueldad propia de esas hazañas. Respondían a una concepción de lo sublime moral que había encontrado en los años revolucionarios su manifestación mejor. En ellos se perfilaba, a su vez, una comprensión de la historia que perdurará a lo largo del siglo XIX y buena parte del XX: la historia se desarrolla en episodios crueles en pos de un mundo mejor y más justo, el progreso tiene sus costes, pero los resultados finales bien los merecen. Estas pinturas fueron reproducidas en grabados e ilustraciones, utilizadas en libros de textos y en crónicas, difundiendo así sus valores entre amplios sectores de población.

---

La balsa de la Medusa, 48, 1998. *Con Goya, La batalla de Albuera, 1810.*

El romanticismo un tanto académico de los pintores napoleónicos no se funda sólo en la exaltación de un héroe capaz de desbordar los límites de lo cotidiano y, sobre todo, capaz de dominar sobre sí mismo, ese romanticismo lo es, también, por la concepción de la historia que en el héroe se encarna. Estas pinturas son inmejorable testimonio de cómo esta concepción puede ser accesible a todos, pues para todos están pintadas. Su estructura, su formato, son conocidos, su monumentalidad manifiesta. Nada queda al azar en la obras de Gros, *La batalla de Aboukir* (1806) o *Napoleón en la batalla de Eylau* (1808).

La figura del héroe, el emperador o alguno de sus generales, suele presidir la escena, que no ahorra ni crueldad ni violencia al espectador. Suele montar un brioso caballo, ya sea en el centro del combate, verdadero Marte valeroso, ya mostrando su misericordia con el vencido, Marte pacificador y virtuoso. Ocupa el centro de la composición: delante, en un espacio específicamente pintado para tal objeto, los heridos y los muertos —se trata de una batalla que ha terminado, como la que Gros representa a partir de los hechos de Eylau—, o escenas de violencia y enfrentamiento —cuando la pintura se sitúa en el centro de la algarada, *Aboukir* es un buen ejemplo—. El espectador puede «reposar» su mirada en las figuras de este espacio inicial, que sirve de marco al héroe. En su torno, los que le secundan y los que se le enfrentan; detrás los acontecimientos propios de una batalla que terminó en victoria —los ejércitos triunfadores y los derrotados, los efectos de la violencia, los humos de los incendios, los paisajes arrasados...— o de la que en ese preciso momento se desarrolla, siempre con un horizonte lo suficientemente lejano como para que resalte el carácter cósmico del acontecimiento. Su legitimación es tanto más sublime cuanto mayor sea el empaque de los acontecimientos, y ninguno hay mayor que el aliento cósmico.

Me interesa señalar que estas «máquinas pictóricas» dan una solución pictórica, no meramente anecdótica, a los problemas planteados y que sólo por esto alcanzan un sentido ejemplar y se convierten en un verdadero género. Que el héroe esté en el centro de los acontecimientos es una anécdota obligada, pero también una necesidad plástica: es foco

---

Valeriano Bozal (1940) es catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense. Entre sus últimos libros: *Pinturas negras de Goya* (1998) y *El gusto* (1999).



Pablo Picasso, *Guernica*



Jean-Antoine, barón Gros, *La batalla de Aboukir, 1806.*

para el conjunto de la escena, gozne entre el primer plano y el fondo, centro al que se dirige y del que vuelve nuestra mirada. Su posición es una anécdota —¿estuvo siquiera en la batalla, en su centro?—, pero también una necesidad semántica plásticamente resuelta. Su posición central da sentido al motivo, además de formar parte fundamental de la narración del acontecimiento.

El tamaño de las pinturas, el lugar donde se exponen, la índole del encargo no son asuntos indiferentes al género. Permiten comprender mejor su alcance, también sus límites: hoy nos parecen obras pomposas, retóricas, alejadas de nuestra sensibilidad. El dinamismo compositivo, el juego cromático, el verismo de figuras y objetos, la retórica de gestos, su carácter estatuario, son todos recursos necesarios para cumplir la finalidad propuesta: la legitimación histórica del héroe sólo será posible en una aproximación que articule todos estos factores.

Un motivo a primera vista menor permite apreciar el alcance y la importancia del verismo: las batallas se representan habitualmente al aire libre, y ello está de acuerdo con el hecho de que las batallas se desarrollaban preferentemente al aire libre, en la naturaleza, en el «campo de batalla» (aunque cabe pensar en enfrentamientos en las calles de una ciudad, en sus edificios, en sus plazas, pero no son habitualmente representados: Goya es una excepción notable al respecto). Hay una coherencia mimética que, sin embargo, posee implicaciones quizá más profundas: el héroe está en la naturaleza, domina a sus enemigos, los derrota, pero domina también a la naturaleza porque marca el sentido de la historia. El héroe es parte de la naturaleza, parte esencial, viva, expresión de fuerza y poder, tanto más cuanto que la supera al encarnar la historia que su victoria, su heroísmo construye.

Los motivos anecdóticos tampoco son, en este punto, caprichosos, azarosos. El enfrentamiento cruel y violento, «terrible» de los enemigos lleva en sí una fuerza que sólo a la natural es equiparable. El caballo que caracolea dominado por el héroe, Napoleón o Murat, es la expresión más nítida de esa fuerza natural: el héroe la hace suya. La metáfora del caballo y su jinete no ha hecho más que empezar, Géricault y Delacroix darán cuenta cumplida de ella.

Creo que no es casual que muchos de estos rasgos, invertidos o deformados, pero no por ello inadvertidos, sean protagonistas de *Guernica*. Picasso pudo ver las «máquinas pictóricas» que el Louvre exhibía, las estampas que las difundían, los libros que de ellas se servían. El éxito de estos pintores desborda los límites historiográficos o más estrictamente críticos. Es un éxito social y cultural, estético: esas pinturas for-

man parte del patrimonio de imágenes de una sociedad, de sus tópicos visuales. Así lo comprendieron los pintores de historia decimonónicos, que siguieron muchas de sus pautas. También obtendría Picasso con su *Guernica* un éxito de mayor alcance que el limitado a coleccionistas, historiadores o críticos: su pintura es patrimonio visual de nuestro tiempo. También él había recibido el encargo de hacer un cuadro de historia, una pintura de batallas, una pintura que debían ver muchos, que se expondría en un lugar público, con la intención de dar cuenta de unos acontecimientos terribles, la destrucción de Guernica por el bombardeo de la aviación franquista.

Pintó un gran cuadro, monumental, de dimensiones notables, como lo habían hecho sus antecesores. Se introdujo de lleno en una tradición hecha, pero la transformó radicalmente. Pintó una obra monumental que es casi un cartel, y como tal fue expuesta en su emplazamiento original. De lo más enfático, la «máquina pictórica», hizo un cartel dramático, invirtió su condición. Este proceder marca la que será pauta general de la pintura de Picasso, la inversión de los cánones de la tradición en la que se sitúa.

La monumentalidad de las pinturas decimonónicas se apoya en diversos factores, no es el menor de ellos el tamaño y la naturaleza de los cuadros. El público puede quedar impresionado, y seguramente quedó impresionado, ante la prestancia de unas obras de gran formato y notable precisión en los detalles, con un significado fácilmente perceptible, que ennoblecía en el marco de las Bellas Artes –profundamente ideológicas– las que en la realidad cotidiana eran escenas de crueldad y violencia. Aquellas «máquinas» debieron producir un efecto rotundo, todavía hoy lo producen, lo que contribuyó a validar la intención de quienes las encargaron.

Ahora bien, precisamente los factores que entonces impresionaron serían en la actualidad obstáculo para alcanzar un resultado similar. La pintura no puede resistir la competencia de la propaganda gráfica, su difusión es mucho más reducida, su monumentalidad, minoritaria, apropiada para una sala de museo o de exposiciones, no para la calle. Picasso pintó un cuadro que mantenía una relación distinta con las Bellas Artes y también con el espectador: no era un cuadro, era un óleo concebido como un cartel monumental y como tal exhibido (y reproducido). Prescindió de los recursos característicos de la tradición pictórica y de las pautas de habilidad académica, maestría y retórica que a esa tradición convienen. Redujo el cromatismo a una gama somera –de fácil reproducción– y la iluminación fue objetualizada con toda



Jean-Antoine, barón Gros, *Napoleón en la batalla de Eylan*, 1808



Jean-Antoine, barón Gros, *Napoleón en la batalla de Eylan*, detalle, 1808.

nitidez. El formato y la sencillez compositiva se encargan de afianzar la monumentalidad, pero lo hacen fuera del énfasis que se atribuye a las Bellas Artes. Su colocación en el Pabellón de España en la Exposición de París contribuye a intensificar esos rasgos: casi está al aire libre, como un cartel más, de dimensiones desmesuradas, sobrecogedor en su presencia. Cuando, después, en España, se mostró protegido por un cristal, como si fuera una urna, el sentido original quedó por completo tergiversado.

Una «máquina pictórica» que es un cartel y no una «máquina pictórica» que es un cuadro, una obra de arte..., y, sin embargo, es un cuadro, una obra de arte. Un cartel que «impacta» y no una pintura que exige reverencia..., y, sin embargo, la reverencia está a la orden del día. Lo que no es está presente en *Guernica* de una forma tan eficaz como lo que es.

## 2

Pero creo que no se podrán comprender de forma suficiente los cambios que Picasso introduce en la tradición al pintar *Guernica* si antes no tenemos en cuenta las transformaciones habidas en el motivo que da origen al género, en la guerra. *Guernica* es una pintura de guerra, como lo fueron las napoleónicas, pero las guerras no tienen en el siglo XX las características que tuvieron aquellas batallas.

En un artículo que me impresionó profundamente, analiza Allan Forbes la matanza de civiles en la Segunda Guerra Mundial, un fenómeno que transformó profundamente la naturaleza de la guerra<sup>1</sup>. La matanza de civiles se experimentó por primera vez a finales de la Primera Guerra Mundial, cuando los aviones alemanes bombardearon el puerto de Folkstone y un campo militar canadiense. Poco después, el 13 de junio de 1917, los bombardeos alemanes arrojaron 10.000 libras de explosivos sobre Londres. Estos hechos produjeron horror y repugnancia moral, pero la historia de los acontecimientos posteriores muestran que tales reservas no impidieron su repetición, corregida y aumentada. La Guerra Civil española fue, en este aspecto, preludio de lo que aconteció después en Europa. El bombardeo de Guernica, los de Madrid y Barcelona, el ametrallamiento de civiles fugitivos por la avia-

<sup>1</sup> Allan Forbes, «Atrocidades: el progreso de la matanza de civiles», *La balsa de la Medusa*, 37, 1996, 7-25.

ción franquista en las carreteras de Málaga, fueron otras tantas manifestaciones de ese proceder atroz.

Por lo que hace a Guernica, su destrucción se situó en el contexto de la ofensiva franquista en el frente Norte, que culminó con la caída de Bilbao y la pérdida del País Vasco<sup>2</sup>. Intervinieron fuerzas de tierra apoyadas por la aviación, que bombardeó con intensidad diversas ciudades vascas, pero ninguna con la intensidad de Guernica. Guernica fue destruida el 26 de abril de 1937: oleadas sucesivas de bombardeos alemanes e italianos destruyeron la ciudad en un día que se celebraba mercado, cuando, se calcula, había 10.000 personas. Después ametrallaron a los que se habían refugiado en campos y montes circundantes. Se utilizaron bombas explosivas e incendiarias y fue, al decir del responsable alemán, el coronel Wolfram von Richthofen, un «éxito técnico completo»<sup>3</sup>. La presencia de periodistas extranjeros –tres reporteros británicos y uno belga– y de un sacerdote, Alberto Onaindía, permitió conocer los acontecimientos, que suscitaron una oleada internacional de condenas. Franco escribió una carta de felicitación a Von Richthofen y al jefe de la Legión Condor, general Sperrle, y los miembros de ésta recibieron la orden de negar los hechos.

Este no fue, como es sabido y ya se ha dicho antes, el único acontecimiento atroz en la Guerra Civil española, caracterizada por muchos historiadores como una guerra de aniquilamiento, pero sí un hecho profundamente significativo, preludio de lo que más adelante iba a suceder en la Segunda Guerra Mundial. Guernica carecía de interés militar pero tenía un alto contenido simbólico, su destrucción sólo podía explicarse a partir de ese contenido y en el marco de un sistema de terror que debía ser experimentado con todas sus consecuencias. La actitud internacional fue de condena, y esta fue una de las razones que impulsó al Gobierno de la República a encargarse a Picasso un cuadro con este tema, destinado a ser expuesto en el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París.

La guerra que ha de representar Picasso es, por tanto, bien diferente a la que fue objeto de las pinturas napoleónicas. No se trata, en sentido estricto, de una batalla, sino de un bombardeo de aniquilación. No hay héroes que legitimen la violencia, tampoco ideales que la justifiquen:

<sup>2</sup> Sigo aquí el análisis de Paul Preston en *Franco, «Caudillo de España»*, Barcelona, Grijalbo, 1994, 299 y ss.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 307. Preston analiza también el contexto y la responsabilidad de los mandos españoles.

sólo terror. ¿Son héroes los pilotos que arrojaron las bombas incendiarias, el coronel que mandaba la operación, el general jefe de la Legión Cóndor, el general Franco, responsable último de los acontecimientos? No lo son, sólo son los ejecutores de una atrocidad sobre la población civil.

En la historia del arte creo que sólo otro artista se había enfrentado a hechos de violencia similar. Goya representa en sus *Desastres* los efectos de la guerra sobre la población civil, una de sus estampas se refiere a un bombardeo en el interior de un edificio, con víctimas, *Estragos de la guerra* (Desastre núm. 30). Nada tiene de particular que esta estampa inspirase una de Solana sobre la Guerra Civil y que, en general, las estampas de Goya fueran motivo de referencia para otros artistas –Castelao es el ejemplo más notable, no el único– y se difundieran durante estos años.

Pero Picasso no tenía que hacer una estampa, ni una serie de estampas –en lo que, por otra parte, también se empeñó: *Sueño y Mentira de Franco* (1937)–, sino una pintura monumental destinada a una exposición internacional. No podía servirse de la tradición de las grandes «máquinas pictóricas» aunque lo deseara –pues Guernica no tenía parangón con las acciones bélicas de las que estas se ocupaban–, pero tampoco podía ignorarla: la transformó invirtiéndola.

### 3

Algunos de los problemas a los que Picasso se enfrentaba son sencillos de formular pero complejos de solucionar plásticamente. De forma resumida cabe mencionar los más importantes: la «batalla» no había tenido lugar al aire libre, era el bombardeo de una ciudad, convertida a estos efectos en un recinto cerrado de casas, calles, solares, escombros, etc.; no había héroes, sólo víctimas y éstas, en sentido estricto, no eran derrotadas (los habitantes de Guernica no luchaban aquel día), no había piedad ni ninguna de las virtudes habituales en las pinturas de batallas, sólo aniquilación; el verdugo no tenía contacto personal con la víctimas, ni estaba identificado personalmente (o su identificación personal era irrelevante), pero aquéllas, anónimas y numerosas, sufrían los efectos de la violencia desatada por el verdugo; la distancia entre víctimas y verdugo era absoluta (estaban inermes ante su poder), pero no por eso podía recurrirse plásticamente a lo sublime: la violencia absoluta era absolutamente negativa, la violencia era una masacre.

Estos son algunos de los rasgos más evidentes. ¿Cómo se enfrentó Picasso a este conjunto de problemas para los que carecía de referencias en las pinturas tradicionales, si bien disponía de su propio lenguaje, de la tradición que él mismo había creado? La cuestión es, como se ha dicho, sencilla y compleja a la vez. El artista resuelve el problema del *lugar* utilizando dos recursos fundamentales: la configuración espacial y la iluminación. Por lo que hace al primero, crea Picasso un verdadero escenario –en lo que no es muy original y en lo que recuerda a los pintores de batallas– con un espacio que no sólo le permite «acomodar» la figuras, sino producir dos sensaciones relevantes para el efecto buscado: el juego interior-exterior y el espacio cerrado, agobiante y trágico en el que la acción acontece. Si la primera nota es claramente perceptible a la izquierda y a la derecha de la pintura, allí donde las paredes se abren –a la izquierda, tras el toro– o se invierten –a la derecha, con las ventanas y las llamas–, la segunda se perfila en la profusión y disposición de las figuras, en el movimiento de algunas de ellas, que «crecen» a medida que se aproximan desde espacios angostos –la ventana, por la que «entra» la figura con el quinqué, es el ejemplo más obvio.

La *iluminación* contribuye de forma manifiesta a obtener esta configuración espacial, comportándose como una segunda estructura respecto del escenario, dando modulada claridad a los motivos y actuando, a su vez, como motivo expresivo. La nítida delimitación de las zonas iluminadas y la reducida, pero efectiva, gama cromática contribuyen a dotar a la luz de una intensa función expresiva que, sin embargo (y a diferencia de lo que suele ser habitual) no remite a la expresividad personal, a la pulsión del gesto... De este modo, el dramatismo de la iluminación se configura como parte del hecho (objetivo) trágico y adquiere un tono monumental. Además, y este es un punto en modo alguno irrelevante, la organización de la luz construye un tramado en el que quedan «prendidas» las figuras, de tal manera que el carácter opresivo general del espacio se trasmite a cada una de ellas, lo que recuerda –aunque el procedimiento sea muy distinto– algunas imágenes del manierismo clásico.

La segunda nota específica a la que Picasso se enfrenta es la *inexistencia de héroes*. El pintor malagueño es muy consciente de esa inexistencia y la subraya colocando al que podría ser héroe en el primer plano: el guerrero caído, cuarteado, con la espada rota de la parte inferior, bajo el caballo. Ni la colocación de este personaje, ni su relación con el caballo son casuales o neutrales. El lugar en el que está tendido es, efectiva-



Jean-Antoine, barón Gros, *La batalla de Abonbir*, detalle, 1806



Pablo Picasso, *Guernica*, detalle, 1937.

mente, el que ocupaban las víctimas en las grandes pinturas de batallas, arrolladas muchas veces por los caballos, caídas, desmontadas, componiendo grupos que enmarcaban la mirada sobre el héroe y los combatientes, inmediatamente detrás.

Picasso se atiene a estas pautas, pero las altera profundamente: las víctimas caídas, los guerreros o soldados, lo eran en atención a un valor heroico que legitimaba su sacrificio –y así participaban de la historia–, pero aquí ha desaparecido esa relación. Sobre el guerrero caído sólo se levantan las víctimas.

Toda la parte inferior de *Guernica* está ocupada horizontalmente: mano, brazo, cabeza del guerrero, cascos del caballo, brazo y puño con espada, casco del caballo, pie, rodilla, pierna y pie de la mujer que se «estira». Logra así un efecto de continuo espacio ocupado –con motivos arquitectónicos que «rellenan» los lugares vacíos–, muy próximo al perfil del cuadro y, por tanto, sin distancia respecto del espectador. La parte inferior contrasta con la superior, en la que rompe la continuidad a fin de destacar, de manera discontinua, personajes que sobresalen en su autonomía: la cabeza del toro, el caballo y la luz, el quinqué, el «pico» luminoso, la ventana con la figura, la mujer que levanta los brazos entre las llamas. El perfil discontinuo es bien diferente del continuo de la parte inferior, llama profundamente la atención sobre cada uno de los motivos, que tienen valor semántico autónomo. Ninguno es heroico. Podemos dudar sobre la índole del toro o del caballo –más adelante volveré sobre ambos–, pero no son motivos heroicos; todos los demás muestran explícitamente su carácter trágico.

Aunque hay profundidad espacial, las figuras tienden a comprimirse en el primer plano, para lo que Picasso se sirve de los recursos que aprendió con el cubismo, y la mirada no se pierde en el fondo. El resultado está a la vista: un friso trágico profundamente efectivo en su efecto dramático. La escena no remite a más allá alguno, histórico o ideal, se concentra en su propia condición trágica, sin ofrecer salida. En esto es afín, como no podía ser menos, a la condición cerrada del espacio en el que se desarrolla. Como sucedió con los bombardeos y ametrallamientos, nada ni nadie escapa al destino fatal.

Al margen del guerrero, el caballo y el toro, los restantes personajes son protagonistas tradicionales de una tragedia: la maternidad cruel y la figura desesperada que grita protagonizan ambos extremos; las dos mujeres, la que se arrastra y la que entra por la ventana, son víctimas de las acciones brutales, sobre las que llaman la atención: una los ilumina, la otra los contempla en el *pathos* de la más profunda amargura. No será

improcedente llamar aquí la atención sobre la economía de medios plásticos de la que Picasso hace gala: todas las figuras tienen similar fisonomía –son miembros de un mismo «pueblo» (bien picassiano, por cierto, según ponen de relieve las pinturas, dibujos y grabados de los años anteriores)–, su expresión cambia alterando la línea del perfil, de la boca y del mentón, la disposición de los ojos...

Veamos ahora las tres figuras marginadas del comentario anterior. Primero el guerrero, sobre el que tanto se ha escrito, identificado en muchas ocasiones con el Longinos de la Crucifixión. Atengámonos a lo que se presenta: un guerrero derribado y descuartizado, puede que caído del caballo o pateado por él, al igual que tantos combatientes de pinturas de batallas. Picasso lo dispone horizontalmente, siguiendo una pauta que ya había usado en pinturas anteriores: *Estudio con cabeza de escayola* (1925), una pintura en la que, sobre la mesa del estudio, además de la cabeza clásica –cuya sombra adelanta las cabezas múltiples dalinianas– dispone fragmentos de un cuerpo clásico y de motivos clasicistas.

El guerrero forma parte de la violencia general que domina la escena, su presencia no sólo está justificada, es una «batalla», sino exigida por el asunto. Pero él no es verdugo, también podemos contemplarlo como motivo trágico.

Después, segundo, el toro. Es la figura que más polémica levanta entre historiadores y críticos. No es motivo que encontremos en las pinturas de batallas pero sí en la iconografía picassiana anterior. Aún más, es figura muy habitual y relevante de esa iconografía, tanto en pinturas y dibujos como en grabados, entre los que destaca *La Minotauromaquia* (1935).

Picasso dijo que el toro no era el fascismo, sino «brutalidad y oscuridad», y no encuentro razón alguna para dudar de sus palabras. Como monumental brutalidad y oscuridad –señor del «ruedo ibérico» y del laberinto– se levanta poderoso, en acusado contraste con la maternidad, testimonio y emblema de la violencia apocalíptica, del mundo de la noche propio de *Guernica*. En este punto convendrá recordar la evolución de la figura del minotauro y el carácter profundamente nocturno de *La Minotauromaquia*. El toro «preside» ese mundo de la noche, mundo del apocalipsis, de la tragedia total, sin paliativos, sin consuelo.

Y al apocalipsis nos remite directamente la figura del caballo que, atravesado por una lanza o una pica, caracoleando, coceando, brama con los belfos distorsionados, exaltados los ojos, con esa extraña lengua punzante que puede perforar. Llamar aquí la atención sobre el modo en



Pablo Picasso, *Guernica*, detalle, 1937.

que lo pinta Picasso no es extemporáneo: para marcar más la escasez del espacio, su angostura, lo «despliega» en el plano, recurriendo, tal como se ha dicho, a las posibilidades que el cubismo ofrecía. El «punteado» característico de algunos planos cubistas a partir de 1912 reaparece en la figura del caballo, acentuando la condición de su origen formal. De esta manera obtiene un doble resultado: expresivo en la angustia que suscita y constructivo en la relación que con las demás figuras articula.

#### 4

Tras esta somera descripción, que podría hacerse mucho más compleja pero no mucho más clara, estamos en condiciones de contestar a algunas de las cuestiones planteadas en un principio, en especial la cuestión central: ¿si las pinturas de batallas, las grandes «máquinas pictóricas» consagraron la sublimidad moral e histórica de los acontecimientos, y con ellos de sus protagonistas, del héroe, qué «consagra» *Guernica*?

La condición absoluta de la masacre puede inducirnos a pensar en lo sublime, pero la ausencia de valores positivos, de valores de legitimación, pone en duda –si no la excluye por completo– esta eventual referencia. Lo sublime, tal como lo vieron los autores dieciochescos, supone siempre un aspecto positivo, placentero, que en ocasiones costó mucho explicar. No es difícil, empezando por lo más sencillo, explicar la admiración y el gozo que produce la grandeza de las montañas elevadas o de los fenómenos atmosféricos desatados. Se cumple en esta contemplación la nota tradicional del sublime: la pertenencia del sujeto a una realidad cósmica, de condición absoluta. Más complejo resulta explicar lo sublime terrorífico, pero no fueron pocos los autores que, tras Burke, se dedicaron a ello, destacando ya fuera la intensidad de las sensaciones, ya la legitimación de la crueldad terrible en atención a valores superiores (y, por lo general, ambas cosas a la vez). Los acontecimientos revolucionarios con los que los manuales de historia suelen iniciar la contemporaneidad acentuaron la importancia de esa legitimación con su concepción del heroísmo y la moral civil.

Una vía diferente de explicación fue la kantiana, que, aun rechazando el carácter estético del concepto de sublime, proporcionó aspectos relevantes para su posterior comprensión en este campo. El más importante, el valor de la razón que, con esta idea, acudía en «socorro» del sujeto incapaz de soportar la grandeza absoluta del objeto. El valor

de este «sujeto capaz de ideas», de este sujeto racional, para el proyecto ilustrado está fuera de toda duda. Sólo en su racionalidad puede fundarse la libertad y la independencia de la que dará pruebas, siendo lo sublime testimonio patente de su poder (racional).

Ahora bien, todas las validaciones de lo sublime se fundan sobre la legitimación que los valores absolutos implican y el placer que, una vez salvada la distancia, proporcionan, de tal modo, podríamos decir, que nos alienamos en ellos —como de hecho nos alienamos— para alcanzar la felicidad gozosa en su grado máximo, el heroísmo moral o la libertad que sólo la razón proporciona. La pintura de batallas resume en sus imágenes estas tres posibilidades con grado diverso. La intensidad de la batalla es exigencia de la no menor intensidad de la emoción a que el ánimo se somete; el héroe es paradigma para nuestro comportamiento heroico; y nuestro comportamiento es elección libre de la naturaleza racional que se decide en pos de la felicidad que han de traer los nuevos valores. De este modo la racionalidad habita la historia y anima su discursar.

Nada tiene de particular que la pintura de batallas articule concepciones en principio tan diferentes pero finalmente próximas. Y menos que lo hiciese inventando procedimientos plásticos originales y recurriendo a motivos que, si todavía no estaban en el repertorio de los tópicos visuales, no tardarían en estarlo. La relación con la naturaleza, que en el héroe y el militar ocupa un lugar de segundo nivel, sube al primero en las grandes narraciones románticas; el héroe civil adelanta el modelo que de inmediato se dará por bueno y, a la vez, inalcanzable; el devenir histórico sustituirá a la naturaleza grandiosa hasta tanto se tome conciencia de que también la naturaleza es historia.

También *Guernica* atrapa en sus imágenes tópicos de no menor difusión: la luz que ilumina la tragedia, la madre con el niño muerto, la desesperación entre las llamas, el guerrero cuarteado, el caballo, el toro...; también es el espacio escenario de acciones, pero ahora espacio cerrado, de tal modo que permita producir una sensación agobiante emanando de esta gran «máquina pictórica». Todo esto es cierto y afín a la tradición. Como ella, también la pintura de Picasso tiene un éxito rotundo y sus imágenes pasan a formar parte del patrimonio visual de la época. Pero no consagra ni la grandeza ni el heroísmo, tampoco la libertad racional, y no es placentero su efecto.

Picasso sigue a Goya en este punto, al Goya de los *Desastres*, los *Disparates* y las *Pinturas negras*. Es posible alienarse en los valores sublimes —y ya la afirmación de lo sublime se funda sobre la alienación—, pero

parece mucho más difícil hacerlo cuando el absoluto es negativo y no ofrece consuelo placentero alguno, cuando no hay valores de legitimación o, más exactamente, cuando los valores de legitimación son destruidos y tal destruir constituye el centro mismo de la pintura. Podremos identificarnos con la maternidad o la mujer desesperada, con el guerrero, el caballo, incluso el toro —«brutalidad y oscuridad»—, pero no alienarnos en ellas, pues estas figuras nos devuelven de inmediato a nuestra condición, nos preguntan por las razones de tan bárbara identificación, nos arrojan en el medio de la lucidez. Se trata de una identificación que, paradójicamente si se quiere, incluye distancia: la pregunta por la representación compone el espacio de esa distancia; la condición de esa pregunta mira a la ironía, en este caso patética o trágica, no cómica.

*Guernica* cierra el arco que habían iniciado las últimas pinturas, dibujos y grabados de Goya. Acompañaron al proyecto moderno, al «movimiento» moderno, como la sombra acompaña a la luz, pero con la lucidez de una sombra que la luz no podía aportar —y ya Goya apuntó a la verdad descubierta en y por la sombra al grabar *El sueño de la razón produce monstruos* y toda la serie de los *Caprichos*—, invirtiendo también en este punto una tradición que se creía asentada con firmeza. Que Picasso haya recurrido a su sobria gama de negros, grises y blancos luminosos, y que haya hecho de esa gama uno de los protagonistas centrales de *Guernica*, no me parece en modo alguno casual: responde a la exigencia de esa lucidez patética sin consuelos que es el mejor testimonio, y el más universal, de la atrocidad. Que los cuerpos sean los protagonistas de la escena y el pathos sea ante todo corporal, implica una respuesta a la búsqueda del clasicismo que el propio artista había desarrollado en varias ocasiones. También el espacio es físico y la firmeza con la que está cerrado impide que nadie —ni siquiera nosotros, espectadores— pueda escapar de la atrocidad. Desde *Guernica* la historia moderna adquiere una fisonomía distinta, una dimensión diferente de la que había hecho suya aquella tradición pictórica: ahora el mundo de la noche vuelve a reclamar sus derechos.

parece mucho más difícil hacerlo cuando el absoluto es negativo y no ofrece consuelo placentero alguno, cuando no hay valores de legitimación y, más exactamente, cuando los valores de legitimación son destruidos y tal destrucción constituye el centro mismo de la pintura. Podemos identificarlos con la masculinidad o la mujer despertada, con el guerrero, el caballo, incluso el toro —«brutalidad y oscuridad»—, pero no nos quedamos en ellas, pues estas figuras nos devuelven de inmediato a nuestra condición, nos preguntan por las razones de tan patética identificación, nos arrojan en el medio de la lucidez. Se trata de una identificación que paradójicamente si se quiere, incluye distancia: la condición por la representación compone el espacio de esa distancia; la condición de esa pregunta mira a la historia, en este caso patética o trágica, no edificatoria. En este punto, el arte de Goya se diferencia de otros, como el de Goya, que mira el arte que había iniciado las últimas pinturas, dibujos y grabados de Goya. Acompañaron al proyecto moderno, el «movimiento» moderno, como la sombra acompaña a la luz, pero con la lucidez de una sombra que la luz no puede apartar —y ya Goya apartó esa verdad descubierta en y por la sombra al grabar—. El arte de Goya también es este punto una tradición que se crea resuelta con imágenes. Goya mismo hay que recurrir a su sobria gama de negros grises y blancos luminosos, y que haya hecho los retratos uno de los protagonistas más tales de Goya, no me parece en modo alguno esa respuesta a las exigencias de esta lucidez patética sin consuelo que es el mejor testimonio del arte universal de la modernidad. Que los tiempos sean los tiempos de la crisis y el patético sea ante todo corporal, impide que se ponga a la búsqueda del idealismo, por el propio artista, que se desarrolló en varias ocasiones. También el espacio estético, que se mira con la que está cerrada impide que nada se pueda mirar. Goya mismo, que puede escapar de la tradición de Goya, una dimensión diferente de la que habla hecho suya aquella tradición pictórica, sobre el mundo de la noche vuelve a reclamar sus derechos, aunque a veces se olvidan, como en el caso de Goya, también el mundo de Goya, que se olvidan al mirar sus imágenes y cuando de la época. Pero no consagra ni la grandeza ni el heroísmo, tampoco la libertad nacional, y no es placentero su efecto.

Picasso sigue a Goya en este punto, al Goya de los *Desastres*, los *Disparates* y las *Pinturas negras*. Es posible alienarse en los valores sublimes —y ya la afirmación de lo sublime se funda sobre la alienación—, pero



# HÉCUBA, NÓMOS Y MÚSICA DE LAS CIUDADANAS. ARGUMENTOS Y DEBATE PARA UNA REESCRITURA ESCÉNICA

Margarita Borja

*«... sólo puede pensarse un yo autónomo cuando su identidad no se basa sólo en el nombre que le suministra un texto incuestionable»*

Carlos Thiebaut

## *A modo de introducción*

En un lugar del Mediterráneo de calmas y contornos azul-Itea, de orillas mullidas por cúmulos de algas fosforescentes –aleluyas de titanio que las brisas elevan en estos días pascuales–, de piedras color bronce y transparencias doradas –máscaras-Agamenón sobre rostros de inadvertidos bañistas–, de gritos agrios de gaviotas sobrevolando islotes como perros en duelo en mitad del camino incomprensible, anchísimo y fugado, que constituye el sangriento mar de los crepúsculos, de cuevas salobres, resonantes de lo humano, semejantes, en fin, a la de Eurípides en Salamina, comienza a tomar forma la aventura escénica, objeto del

---

**La balsa de la Medusa**, 48, 1998.

debate que sigue a esta introducción. Ha sido levantada por las compañías Q Teatro, Unidad Móvil y Sorámbulas y destinada a ser espectáculo de clausura del XIV Festival Internacional de Música Contemporánea, a finales del próximo septiembre en Alicante.

La isla de Nueva Tabarca, llamada La Plana, presta paisaje a un proyecto que titulé *Toda la humanidad habla de Troya*, antes de que Amelia Valcárcel, que insistía: ¿cuándo vas a atreverte con un clásico?, recordara en su reciente *Ética contra estética* dos citas de Schiller de anticipado valor para el caso. De sus palabras las retomo:

Schiller dice que en una época en que se juega el destino de la humanidad, el arte ha de entrar en la «conversación general» que es su fin de siglo. (...) Y también declara su amor al tiempo en que vive: *no quisiera haber nacido en otro tiempo... se es tan ciudadano del tiempo como del estado.*

Como prevé su vocación de complejidad, *Toda la humanidad habla de Troya*, reúne un conjunto de autorías. Se desdobra en dos partes, o acciones de reescritura, distintas pero conectadas. La primera y más «apolínea», conserva el título de «conversación general», está destinada a recintos cerrados y tendrá forma de palimpsesto visual y sonoro. Ideada para ser huella y reflejo del proceso y convertirse en autónoma con posterioridad al estreno en Tabarca, *Toda la humanidad habla de Troya* hace suyo el registro de voces del debate teórico, que ha ocupado los preliminares del montaje, que los lectores encontrarán transcrito al final. Ha sido confiada a la artista plástica y audiovisual Eugenia Funes, quien presta a esta aventura, además, su constante esfuerzo de producción, y al compositor Adolfo Núñez...

*Hécuba, nómos y música de las ciudadanas*, parte segunda, y, por escénica, más dionísica, del programa, con dirección de Sara Molina y música compuesta por Rafael Liñán, es una suma de acciones basadas en la *Hécuba* de Eurípides, sobre un paisaje que de suyo se inviste en orilla del Helesponto, de tan cercano el horror. La violencia en Argelia, calco fiel, fatídico y recurrente de la *Ilíada*, tiene un añadido y aterrador plus de violencia misógina porque el integrismo islámico sabe que el camino más corto hacia la regresión social, que les resulta indispensa-

---

Margarita Borja es autora y directora de teatro de las Sorámbulas. Entre sus montajes: *Helénica y poemas para «El público»* (1994) y *Almas y jardines* (1995).

ble, es liquidar el proceso emancipador femenino. La rotundidad de la Torre de Tabarca, construida por Carlos III, truncada pirámide que ha de servirnos de punto de partida, nos permite intentar una dialéctica proyectada sobre la frontera marítima. Se trata de intervenir, con las incruentas armas de lo que yo llamaría una estética sórica del significado, en un lugar de antiguos usos militares. Ya hicimos con *Almas y Jardines* una experiencia anterior, una alegoría de toma del espacio por el lenguaje. En este caso, abordamos más directamente un post-*casus belli*, y la indefensión de las mujeres.

Pero..., ¿por qué este desdoblamiento de acciones y reescrituras acogidas bajo un título genérico y vueltas a elaborar y titular? Ilustra la necesidad esta oportuna reflexión que pertenece a «La Historia del nombrar» de Carlos Thiebaut:

«Es el estar inmersos en el horizonte normativo de la actualidad lo que nos permite elaborar la historia del nombrar como si fuera una historia del presente y como si fuera una profundización en el presente mismo, un trabajo de radicalización de nuestra autonomía.»

La *Hécuba* que heredo de Eurípides con agradecimiento y fidelidad, ha solicitado de mí textualidades que, al nombrarla, la resignificaran; a ella, en tanto que sujeto en la historia y, con ella, a *Las Troyanas*. Antes de asumir la responsabilidad de las añadiduras, reclamé intercambio de «conversación» de amigos, artistas, compañeras y teóricas feministas, y de los filósofos que intervienen en el coloquio. ¿No solicitaba María Zambrano la unión de filosofía y poesía, imaginando un nuevo suelo simbólico en el umbral de un fin de paradigma? Haga cada quien sus tentativas. En mi caso, no es la primera aventura teatral que alienta ese sostenido anhelo de Zambrano. No, no más confortadoras estéticas públicas de la queja, que desvirtúan el clamor ético privado, sino cabales voces de ciudadanía, justas reclamaciones, legitimidad incuestionable para las lúcidas interrogaciones que alumbró la desesperanza. Y decisiones con arreglo al «derecho al mal», si resulta insoslayable para la supervivencia. Eurípides ya había tratado el caso con ese rango. Los siglos que siguieron creo que no fueron capaces de devolverle la *anagnórisis* que merecía su mérito. Esa es la rendija textual que, si puedo, trataré, y trataremos de cubrir. Para mis objetivos, centra la pretensión Carme Senabre al opinar que «los códigos heredados necesitan reinterpretaciones constantes, han de ser reformulados una y otra vez hasta perder su vinculación originaria».

Durante un tiempo, María Zambrano, porque me sentí fiel discípula, me anclaba a su propia culminación de tarea. Pero no era, descu-

brí, la heroica Antígona el personaje sobre el que yo deseaba volver, por más que también a mí me irrite y me gustaría reparar la inconstitucionalidad simbólica de su amor fraterno, sino esa anti-heroica Hécuba que cumple con toda convención o ley civil de su tiempo y no obtiene ni reciprocidad ni justicia a cambio. La Hécuba que transgrede comportamientos de fidelidad al ideal normativo, que fueron convicción propia y práctica biográfica. Pero los transgrede no –y este es el *quid*– cuando pierde a Héctor, el héroe, hijo de sus entrañas, a Príamo su esposo, a su amada Troya, o a la hija que iba a ser el báculo y guía para su esclavitud y su vejez, la joven Políxena, sino en el significativo momento de la muerte de Polidoro. Por varón, él sí es eslabón de linaje, aunque niño es «ancla de su casa», él es la promesa de seguridad de «un lugar» en la memoria, en el futuro. Al desaparecer Polidoro y perder, en él, el lugar simbólico de su existencia y al negarse Agamenón a castigar al culpable, Hécuba se reconoce definitivamente excluida de la sociedad. Queda, como el poeta, expulsada de la República. Doble cuestión sobre la que volver: el común destino ante los siglos de las mujeres y de ese poeta de Platón, y sus diferencias en prestigio. Sí, era la destronada Reina de Ilión. Las Troyanas la reconocen y secundan a pesar de su desinvestidura. Y ese es el relato. Nos permite observar la redefinición del espejo simbólico mujer... ¿y del poeta?, ponderar aspectos de civilidad en los actos de venganza que se circunscriben a su objeto; por comparación a esa profusión de carnicerías varoniles, desafortunadas y legitimadas por magníficos intereses y por la mala razón de competir en la siembra de cadáveres. Siempre más que su contrario. Al cabo, las causas familiares y personales de la Reina Hécuba, ante el desamparo de la justicia de Agamenón, no justificaron degollinas por doquier, ni, por extensión de su villano Rey, llevaron a sucumbir en lóbrega noche al pueblo Tracio. Por lo que ensalza la historia mítica que constituye nuestra cultura, resulta, por ejemplo, que al cruel Aquiles, promontorio de venganzas él mismo, ningún profeta con misión educativa le auguró metamorfosis con cláusula de aviso universal «a todos los varones», al elegirle protagonista de un castigo genérico, ejemplar para insaciables en eso de la cólera. Los héroes guerrenos, que, no se olvide, siempre adujeron razones personales para sus tropelías, no suelen soportar el sambenito de ser «el mayor mal» por metonimia, ni reciben condenas figurativas de animalario, antiestéticas y devaluadas.

Estimo de la mayor actualidad sacar a colación estas ilustraciones de desigualdad esencial de los genéricos mitológicos. Sabiendo, sobre todo, por argumentación de Celia Amorós, que hay propuestas feministas en

vías de averiguar si podrían rectificarse las carencias de la ética de la justicia con la ética del cuidado. Para ello, sería indispensable elevar esa ética del cuidado, la milenariamente ejercida por las poblaciones de mujeres en el mundo, la que salva la vida y su sentido, al prestigio histórico y a su correspondiente valor público. Sacarla del largo confinamiento en lugar asignado a naturaleza, o, al razonar de Victoria Sau, del «vacío cultural de su maternidad». Las artes escénicas tienen algo que hacer al respecto. Y mi personal deseo imaginario se siente convocado.

Antígona ha sido la más reescrita y preferida por los autores teatrales en este siglo. Hécuba, la más olvidada. Sinceramente, no me parece casual. Hécuba no pudo ser ciudadana del tiempo ni del estado como no pueden serlo las mujeres argelinas, de Shri Lanka, de Irán, de Libia o de Kabul; por sólo citar algunos casos en el entorno del viejo mar. Como no hemos podido serlo nosotras, conseguido el voto, sin otro largo e inconcluso esfuerzo para conferirle realidad a la ley a la costumbre.

Hasta aquí, la justificación conceptual que guía el proyecto y sedimenta tanto la selección de episodios de la tragedia Hécuba que he acometido como mis propios textos. El reto de escenificar contra el poderoso relato de muros históricos, a pleno sol, a pleno fulgor de agua, recae en Sara Molina. Espero muchas cosas de su talento porque en sus manos mis intentos de resignificación simbólica ensanchan el espacio y devienen estética y philía feminista. Además, es un gozo seguir apostando, descubrir y unirnos a quienes indagan en direcciones semejantes a la nuestra. Que son pocos. El compositor Rafael Liñán, metamorfoseado en «oído» del proceso creador, comparte asimismo la creencia contemporánea de que los mejores hallazgos creadores surgen de las tonalidades del intercambio de relaciones personales e intelectuales y del compromiso creador y vivo con sus actores. De las enseñanzas de Francisco Jarauta he aprendido recientemente que en la primera Documenta de Kassel que fuera dirigida por una mujer, Catherine David, encontraríamos planteamientos y premisas semejantes. La Fura dels Baus también mezcla autorías «por fricción», según explican. Tal vez no seamos tan pocos, aunque los objetivos difieran y, acaso, también las premisas.

Por lo que dejan esperar los primeros ensayos, los actores de las tres compañías, el quinteto de metales Luur, la solista de flauta Jane Rigler y los jóvenes percussionistas que nos secundan van a responder con la potente iniciativa que permiten los procesos abiertos y el compromiso de trabajar sobre unos textos que refrescan su punzante realismo sobre la inquietud marítima que trae, rumoroso, *el africano*. Tabarca, que

bautiza a uno de sus vientos con el nombre de lo que no ve, pero sabe que existe desde la otra orilla, ya es, durante nuestro trabajo, suelo atónito y erizado ante *la soledad sonora* de una de las peores tragedias del fin de siglo.

Antes de dejar paso a la transcripción del debate que tuvimos en Madrid en el LIEM, quedan por decir algunas cosas. Entre las autorías que intervienen en *Hécuba, nómos y música de las ciudadanas* debo citar a la escultora Nati Navalón que aporta elementos escenográficos minimalistas de potente metáfora, al diseñador gráfico Pascual Medel que con tanta inspiración sensible y empática ha visto aparecer a una de las célebres «running woman» de Nancy Spero, a la genial sastra Ana Díez, quien comparte la creación del vestuario con Sara Molina, y es autora de su materialidad. Y a Francisco Valdés, que nada más comenzar, deja a veces, como un duende, las tareas de producción para captar el alma fotográfica de los hechos y las cosas que nadie percibimos, de tan a la nuestra.

Agradezco a Amelia Valcárcel, instigadora de augurios, ella misma sede y viaje del pensamiento feminista creador, a Paco Jarauta y a Carlos Thiebaut su muy generosa entrega de tiempo y de conocimientos y sus numerosos estímulos. A Carlos, además, su orientación de lectura que indujo el título mismo de la reescrita *Hécuba*. Con *La fragilidad del bien* de la filósofa Marta Nussbaum en una mano, y en otra, de nuevo, la reflexión de Valcárcel sobre la relación entre la carencia de genealogía de las mujeres y su falta de poder, comencé a cerciorarme de lo fundado de mis intuiciones, de lo adecuado de mi cambio finisecular de personaje: de Antígona a Hécuba.

Quedan otros agradecimientos importantes, cordialísimos: a María José Congost por esta transcripción y a quienes protagonizaron otras grabaciones, igualmente de uso como material para el Palimpsesto Sonoro. En la sesión celebrada en Radio Klara de Valencia fueron: Olga Lucas, Concha López, Jaime Giménez de Haro, Nieves Simón, Marisa Ástor, y el sagaz teórico del mundo griego, de profunda visión feminista, Joan Manuel Marín. En la tertulia amistosa, en otro lugar de Madrid, fueron: Alfonso Domingo, Paloma Suárez y María Jesús Gil. Debo por último recordar que una reinención de las voces griegas expuesta a la luz diurna, sin candilejas, como los griegos, y en la Isla Plana fue deseo largamente pendiente de Tomás Marco. Alcanza su opción de realidad ahora que la compositora Consuelo Díez, que tampoco le teme al riesgo, ocupa la Dirección del Festival y materializa tan aventurero encargo para nosotras. Confío en que todos sepamos responder a la confianza depositada.

Nota preliminar

El coloquio que se transcribe a continuación tuvo lugar en el Laboratorio de Informática musical (LIEM) del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea de Madrid (CDMC), el 16 de enero de 1998. Asistieron: Amelia Valcárcel, Carlos Thiebaut, Francisco Jarauta, Ana Vega Toscano, Sara Molina, Margarita Borja y Adolfo Núñez, a cuyo cuidado debemos la grabación. Los asistentes leyeron de viva voz los episodios de la Hécuba de Eurípides a que alude la síntesis argumental y que fueron objeto de discusión posterior. Como queda recogido en la grabación, Ana Vega Toscano prestó voz a Políxena y al Coro, Carlos Thiebaut a Ulises y Agamenón, Amelia Valcárcel y Sara Molina a Hécuba, Francisco Jarauta a Polimnéstor y Taltibio, Margarita Borja a las voces secundarias. Se utilizó la edición del primer volumen de tragedias de Eurípides de Editorial Gredos, 1977, traducción de Alberto Medina y Juan Antonio López.

MARGARITA BORJA: Para situarnos, haré una síntesis argumental de los puntos centrales objeto de esta discusión: hasta el momento que nos ocupa, corresponde a los dioses comenzar todas las tragedias, pero Eurípides apuesta por la novedad. La tragedia «HÉCUBA» se inicia de manera inusual con la aparición del espectro de un niño. No olvidemos que Eurípides escribe esto en el 424, año final de la guerra de Corcira, una guerra especialmente virulenta y terrible. El espectro de Polidoro se identifica, dice que es hijo de Hécuba y Príamo y relata cómo sus padres le han entregado a Polimnéstor. El rey de los Tracios es huésped muy querido de Príamo y Hécuba y porque se debe a esa hospitalidad, cuidará, lejos de la guerra, el crecimiento del que «todavía no está en edad de sujetar la lanza».

Polimnéstor custodia también el oro enviado por Príamo a escondidas. Si Troya sucumbe, Polidoro y sus hermanos tendrán posibilidades de supervivencia, y el pueblo frigio también. Derrotada Troya, tras la muerte de Héctor, Polimnéstor degüella a Polidoro y lo arroja al mar, abandonando su pequeño cadáver a la deriva de las aguas. En estas condiciones, el espectro del niño decide: «me apareceré a mi madre para conseguir un sepulcro». Lo que equivale a conseguir dignidad eterna.

Tras este relato a modo de prólogo, sigue la monodia del presentimiento de Hécuba. La Reina Hécuba pide ayuda a las troyanas: «Conducid, ¡oh! Hijas a esta anciana sosteniéndola. A la que hoy es tan

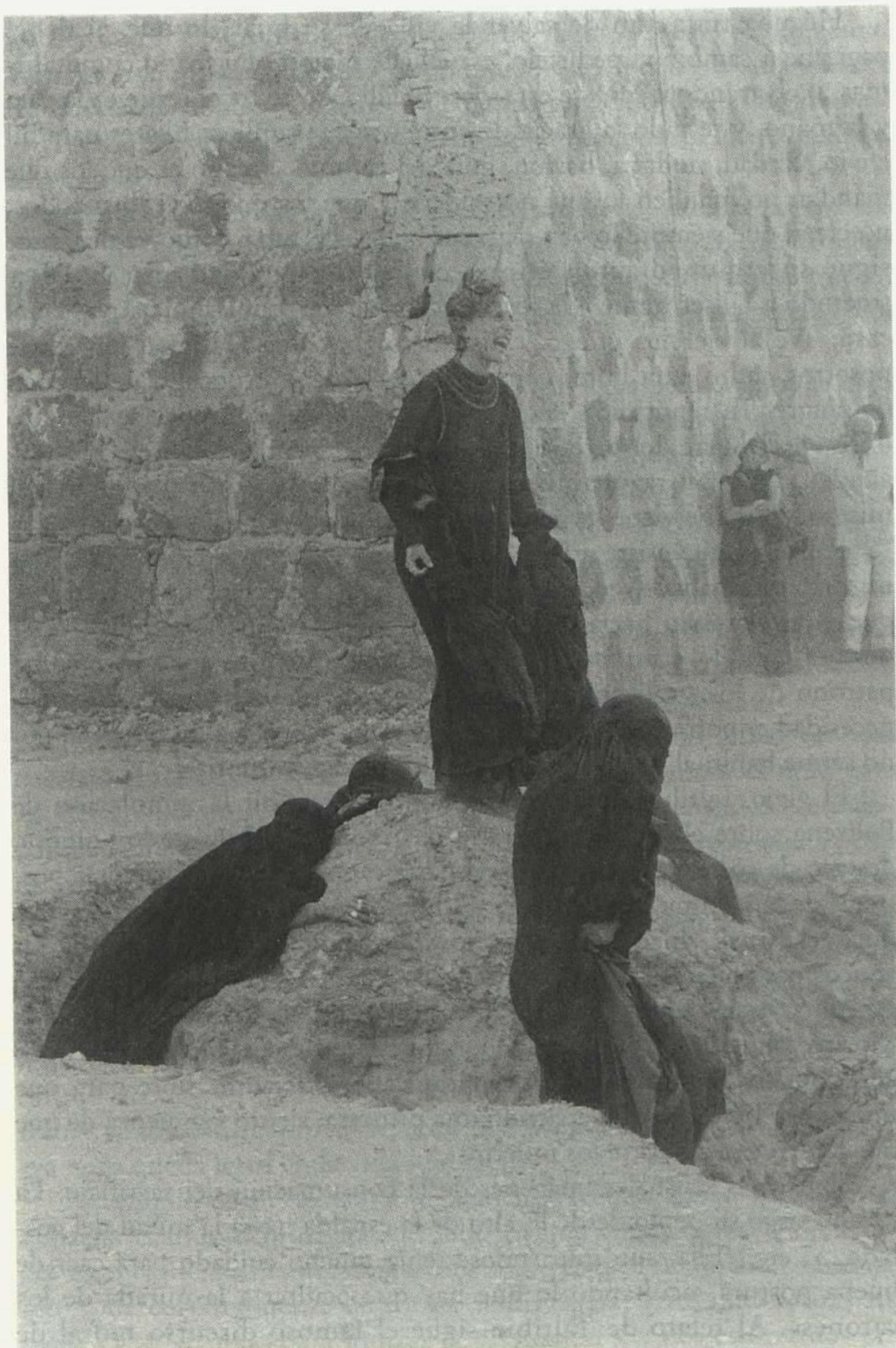
esclava como vosotras». Invoca a los dioses infernales, a la vez y ruega: «salvad a mi hijo, el único que como ancla de mi casa todavía habita en la nivosa Tracia». Resalto en esta frase la expresión «ancla de mi casa» por su significativa repercusión posterior.

Pasemos a otro episodio. Los aqueos, con el telón de fondo de las ruinas humeantes de Troya, aguardan en tiendas de campaña a que concluyan los preparativos de aparejo de las naves para emprender el regreso a la Hélade y llevarse a las troyanas cautivas. Esta vez es el espectro de Aquiles el que hace su aparición e interroga y reprocha: «¿Adónde vais, dánaos, dejando mi tumba falta de honor». El coro refiere la reunión plenaria que celebran los aqueos para tratar el caso: «La oleada de una gran discusión estalla de golpe (...) a unos les parecía bien dar una víctima para la tumba, pero a otros no –Agamenón entre ellos– (...). El celo de los discursos contrapuestos era igual en cierto modo hasta que el astuto bribón de palabra, dulce adulator del pueblo, Ulises, el hijo de Laertes, persuade al ejército de no despreciar al más excelente de todos los dánaos, por causa de unas víctimas esclavas, y para que ninguno de los muertos dijera (...) que desagradecidos los dánaos, con los dánaos que habían muerto en defensa de los griegos, se marcharon...». Lo que ha reclamado el espectro de Aquiles no es un toro, interpreta Ulises, sino la inmolación de la joven virgen Políxena.

Enterada de la noticia, Hécuba profiere esas preguntas que van a constituir la médula de significados para los textos que añadiré a los de Eurípides en la reescritura escénico-musical: «¡Ay de mí!, ¿quién me defiende?, ¿qué linaje?, ¿qué ciudad? Se ha ido el anciano, se han ido mis hijos; por qué camino he de andar».

Políxena, a su vez, espantada como un pájaro, se duele ante su madre: «Ya no seré tu compañera de esclavitud, morir es una suerte mejor».

Luego, Ulises, portavoz de la decisión que él mismo ha forzado, va a presentarse ante la que fuera Reina de Troya. Se justificará amedrentándola sin reparo: «me ordenan ser escolta y conducir a la muchacha. Procura no ser apartada por la violencia y no entables conmigo un forcejeo personal». Bien se ve que Ulises trata de no dar opción. Hécuba, sin embargo, le recuerda el momento en que Helena lo ha descubierto como espía en la ciudad y al llevarlo ante su real presencia, él ha recurrido a la posición de Suplicante: «Te salvé entonces y te envié fuera del país». «Por eso puedo ver esta luz del sol», reconoce Ulises. «¿Qué dijiste entonces, siendo esclavo mío, tú debes pagarme a cambio» –reclama Hécuba, pidiendo reciprocidad–. «Dije invenciones de muchas palabras con tal de no morir», se limita a responder Ulises.



© Marta Aizpún.

Hécuba trata aún de salvar la vida de su hija: «lo que tú debes pagarme a cambio al pedírtelo, escúchalo. Cogiste mi mano como afirmas, y postrándote tocaste esta vieja mejilla. Yo te toco a mi vez la cara y la mano, y te pido la gracia de entonces y te suplico: Ella es para mi alivio, ciudad, nodriza, bastón, guía del camino. Preciso es que los que mandan no manden lo que no se debe y que los que son afortunados, no crean que siempre lo han de pasar bien». Hécuba, como vemos, prosigue su argumentación ética reclamando igualdad ante la ley y situando a Ulises frente a la rectificación de sus propias iniciativas en el caso: «Ve al ejército griego y disuádelo (...), una ley igual hay entre nosotros, tanto para libres como para esclavos, a propósito del crimen de sangre. Tu reputación, aunque se critique, les convencerá». Situándose en el lugar del otro, entendiendo el temor del Ulises, Hécuba añade: «Pues un razonamiento que proceda de gente sin fama y el mismo, pero que viene de gente famosa, no tienen igual fuerza».

Políxena, que asiste a la escena y observa, delata a Ulises: mientras mi madre te habla «Veo que ocultas la mano derecha bajo el vestido y que giras el rostro hacia atrás para que no te toque la barbilla» —y se descara con él— «¡ánimo!, has escapado de Zeus que me asiste como patrono de los suplicantes. Porque te voy a seguir de acuerdo con la necesidad, y porque deseo morir. (...) Ahora soy esclava. El nombre, por no serme habitual, me pone ya en trance de desear morir».

El viejo Taltibio será el encargado de describir la inmolación de Políxena sobre el túmulo funerario de Aquiles. Al hilo de lo anterior, destaco de su relato a Hécuba este párrafo que recoge las palabras posteriores de la víctima propiciatoria: El hijo de Aquiles, encargado de conducir el ritual, «hizo señas a los jóvenes escogidos del ejército de los aqueos para que sujetaran a la doncella. Ella, en cuanto lo comprendió exclamó las siguientes palabras: ¡Oh argivos que destruisteis mi ciudad! Moriré voluntaria. Que nadie toque mi cuerpo, pues ofreceré mi cuello con corazón bien dispuesto. Matadme, pero dejadme libre para que muera por los dioses. Pues siendo una princesa, siento vergüenza de que me llamen esclava entre los muertos».

Siguen las sensuales imágenes de la consumación del sacrificio. La joven «rasgó su peplo desde lo alto de la espalda hasta la mitad del costado...», etc. «Ella, aun muriéndose tenía mucho cuidado para caer de buena postura, ocultando lo que hay que ocultar a la mirada de los varones». Al relato de Taltibio sigue el famoso discurso moral de Hécuba en defensa de las virtudes de la educación, cuya lectura, en el reparto posterior, hemos encomendado a Amelia: «¡Oh hija... yo no

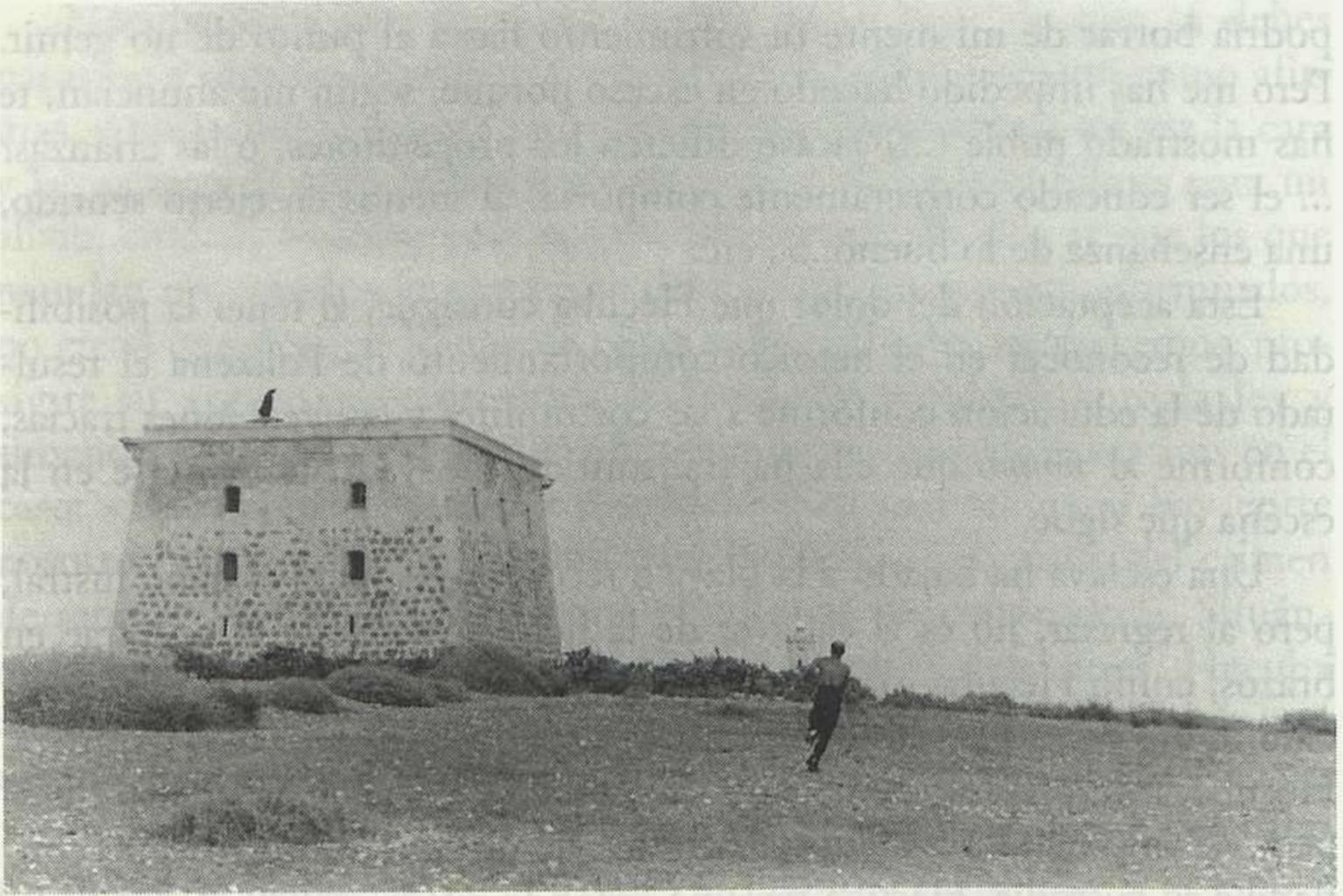
podría borrar de mi mente tu sufrimiento hasta el punto de no gemir. Pero me has impedido hacerlo en exceso porque, según me anuncian, te has mostrado noble (...) ¿acaso difieren los progenitores, o las crianzas? ... el ser educado correctamente comporta, al menos en cierto sentido, una enseñanza de lo bueno...», etc.

Esta aceptación del dolor que Hécuba consigue, al tener la posibilidad de reconocer en el heroico comportamiento de Políxena el resultado de la educación conforme a las costumbres y convenciones tracias, conforme al *nómos* que ella ha transmitido, no va a mantenerse en la escena que sigue.

Una esclava ha bajado a la playa a recoger agua para el baño lustral, pero al regresar, no es el cadáver de la heroica Políxena el que trae en brazos, como Hécuba inicialmente supone, sino que sostiene el cuerpecillo inerte de su hermano Polidoro. «El oleaje marino lo sacó del mar». Hécuba, interpretando un sueño que ha tenido, concluye que su huésped, «el mío», lo ha matado para poseer el oro del tesoro troyano confiado a su custodia. Hécuba reclama «¿dónde está la justicia de los huéspedes?», y le reprocha amargamente a Polimnéstor: «¡Oh el más impío de los hombres! ¡Cómo has partido su cuerpo, cortando con férreo cuchillo los miembros de este niño y no te compadeciste!».

Hécuba denuncia a Polimnéstor ante Agamenón: «una vez que conoció el desastre de los frigios, el huésped tracio mató al niño para apoderarse del oro», y reclama su ayuda. «Sé tú mi vengador –le pide– contra ese hombre (...), acaba de realizar una acción muy impía, a pesar de haber compartido muchas veces una mesa común conmigo y una hospitalidad, por el número de veces, de primer orden entre mis amigos, y de haber obtenido cuanto le era necesario...». (...) Pero los dioses tienen fuerza y también la Ley, que tiene poder sobre ellos, pues por la ley consideramos a los dioses y vivimos teniendo definido lo justo y lo injusto. (...) Si dejan de pagar su castigo los que matan a sus huéspedes, es que no hay ya nada de equitativo entre los hombres». O, como recoge Marta Nussbaum en su libro «La fragilidad del bien», y prefiero: «ya nada queda igual en la vida humana».

Avanzando en su demanda de justicia, Hécuba, como antes hiciera Políxena cuando denunciaba el modo en que Ulises hurtaba el cuerpo del alcance de su madre suplicante, advierte que Agamenón también retrocede corporalmente de forma significativa. «¿Adónde retiras tus pies?». Y se ve abocada a utilizar la persuasión «... nos esforzamos por los demás saberes como es debido... y, en cambio, la persuasión... nos afanamos en aprenderla... para que nos sea posible un día convencer... y



© Marta Aizpún.



© Marta Aizpún.

obtener...». Hécuba se reconoce «... prisionera en situación vergonzosa», e intenta implicar a Agamenón por otra vía: «junto a tu costado duerme mi hija Casandra...».

Agamenón trata de nadar y guardar la ropa: «Yo, a ti, a tu hija, a tus desgracias, a tu mano suplicante, os compadezco, y quiero que al amparo de los dioses y de lo justo, el huésped impío te pague esa pena; si es que, de alguna manera, pudiera hacerse de modo que estuviera bien para ti y no le diera yo al ejército la impresión de haber decidido este asesinato contra el señor de Tracia en favor de Casandra [...] me tienes dispuesto a colaborar contigo y rápido para ayudarte, pero lento si me expongo a ser calumniado por los aqueos». Recordemos que Casandra, sacerdotisa en el templo de Apolo, ha sido asignada a Agamenón como esclava y éste la ha tomado por amante.

Ante la disyuntiva, Hécuba toma sus decisiones: «Sé mi confidente, pero no colabores... yo lo dispondré todo bien». Agamenón, sorprendido, se pregunta de dónde conseguirá ayuda una reina destronada y reducida a esclavitud. «Estas tiendas mantienen oculta una multitud de troyanas. Con ellas castigaré a mi asesino», le confiesa Hécuba, desvelando sus intenciones. «¿Y cómo unas mujeres tendrán poder sobre varones?», interroga Agamenón incrédulo. Le viene bien, sin embargo, que Hécuba se adelante a una decisión que no le conviene tomar y, con legitimadora justificación le desea: «Que salga bien de cualquier manera». Pues esto es común para todos, para cada uno en privado y para la ciudad: que al malo le ocurra algún mal y que el bueno sea feliz.

A partir de aquí, Hécuba, de acuerdo con las cautivas troyanas, hace venir a Polimnéstor, con sus dos hijos, haciéndole creer que va a desvelarle en secreto dónde se encuentra el resto del tesoro de Troya. Entre todas matarán a los dos hijos del tracio y a él le cegarán punzándole los ojos con las fíbulas de sus mantos. Aparecerá Agamenón y Polimnéstor tratará en vano de adularle y hacerle creer que si sufrió matando a Polidoro y apropiándose del oro troyano fue: «Por hacerte bien, ¡oh, Agamenón!, y matar a tu enemigo». Pero Agamenón no traga «ni por favorecerme ni por conciliarte con los aqueos has dado muerte a tu huésped» y añade que entre los griegos es infamia traicionar las leyes de la hospitalidad y si lo absuelve no evitará el vituperio.

Ya sin salida para su crimen, Polimnéstor recibirá, sin embargo, de Diónysos el don de profecía y anunciará a Hécuba su condena a sufrir metamorfosis de perra en el promontorio de Kinosema, para señal de navegantes. Profetiza, de paso también, la muerte de su hija Casandra y del propio Agamenón, a manos de Clitemnestra, la esposa de éste.

## COLOQUIO

MARGARITA BORJA: Señalo consideraciones que me parecen centrales para el propósito escénico que hemos acometido. El grito de Hécuba: *¿Quién me protege?, ¿qué ciudad?, ¿qué linaje?*, llega hasta el siglo XX. Si las mujeres no tienen ciudad que las represente, tampoco la ley va a incluirlas y protegerlas verdaderamente. Así las cosas, ¿cómo podemos valorar la transgresión de un *nómos* que no nos vincula por igual a todos?

CARLOS THIEBAUT: Releía esta mañana la tragedia, me parecía trágica no por el fin de Políxena o por la suerte de Hécuba, sino pensando en la interpretación que había hecho Marta Nussbaum. Básicamente es la quiebra de la confianza en la ley, en las moralidades lo que hace suscitar la venganza. Lo que me parece más trágico es que la apelación constante a Agamenón no conduce al final a la restauración de la moralidad perdida (falta de confianza, pérdida de la confianza en la ley de la hospitalidad por parte de Polimnéstor, o la esclavitud por parte de las troyanas). No se restaura la confianza, sino que lo que se restaura es el poder más absoluto. La ley en forma de poder más absoluto, en concreto: en forma de Agamenón. Entonces tú decías, las mujeres no tienen ley. No voy a disputar ese aserto. Lo que la tragedia da al final es la restauración del poder absoluto de Agamenón como restauración del orden, como promesa de felicidad en la nueva patria y todo el ámbito de las maldiciones, el ámbito de la venganza queda restaurado por el orden político. Eso me parece profundamente trágico. Que la quiebra del orden moral se restaure en forma de poder político absoluto es lo que me parece una lección tremendamente pesimista.

AMELIA VALCÁRCEL: Bueno, yo no lo veo del todo así. Lo que a mí me parece notable es que se invoque justamente la misma ley. Que a los troyanos se les llame bárbaros varias veces y sin embargo se suponga y se les juzgue según una ley que se supone común. Aunque se haya dicho: entre vosotros los bárbaros quizá os atrevéis a hacer esto y lo otro, pienso que los troyanos son los vencidos y como vencidos están a disposición del vendedor. Los varones han sido muertos y las mujeres se convierten en botín. Las mujeres en ninguna ley, tampoco en la suya, tienen derecho a la ley. Tienen derecho a representar y a ser el honor de quien sean hijas, el honor de quien sean esposas, el honor de quien sean madres. Por eso la mayor desgracia es quedar fuera de la familia porque careces de cualquier fundamento de honor. Y, aun así, entonces, en un personaje por lo demás tan repugnante como Agamenón, parece un signo de clemencia aceptar y dar por buena la venganza de Hécuba; le

ha otorgado al menos el derecho a vengarse de otro bárbaro, el cual, a su vez, se defiende mediante las profecías. Hay algo ahí, hay una cancelación como en todas las tragedias. Sucede la cancelación y la autoridad de Agamenón da por buena la venganza. Podría no haberla dado por buena. Yo creo que es lo que le concede nobleza; la nobleza de la venganza que concede.

C. T.: No, yo creo que es la restauración del orden social, esta vez en forma de orden político; es, pienso, lo que sucede. O sea, que tienes razón en lo que has dicho anteriormente: las mujeres no tienen un orden propio de pertenencia, son objeto de pertenencia.

M. B.: No tienen linaje.

C. T.: Su pertenencia es ser perteneciente.

M. B.: Cuando muere Polidoro, ella dice: no existo.

C. T.: Pero yo creo que el orden de la venganza no es un orden moral al que Hécuba o Políxena pudieran aspirar. El orden de la venganza es la respuesta a la quiebra de todo orden moral.

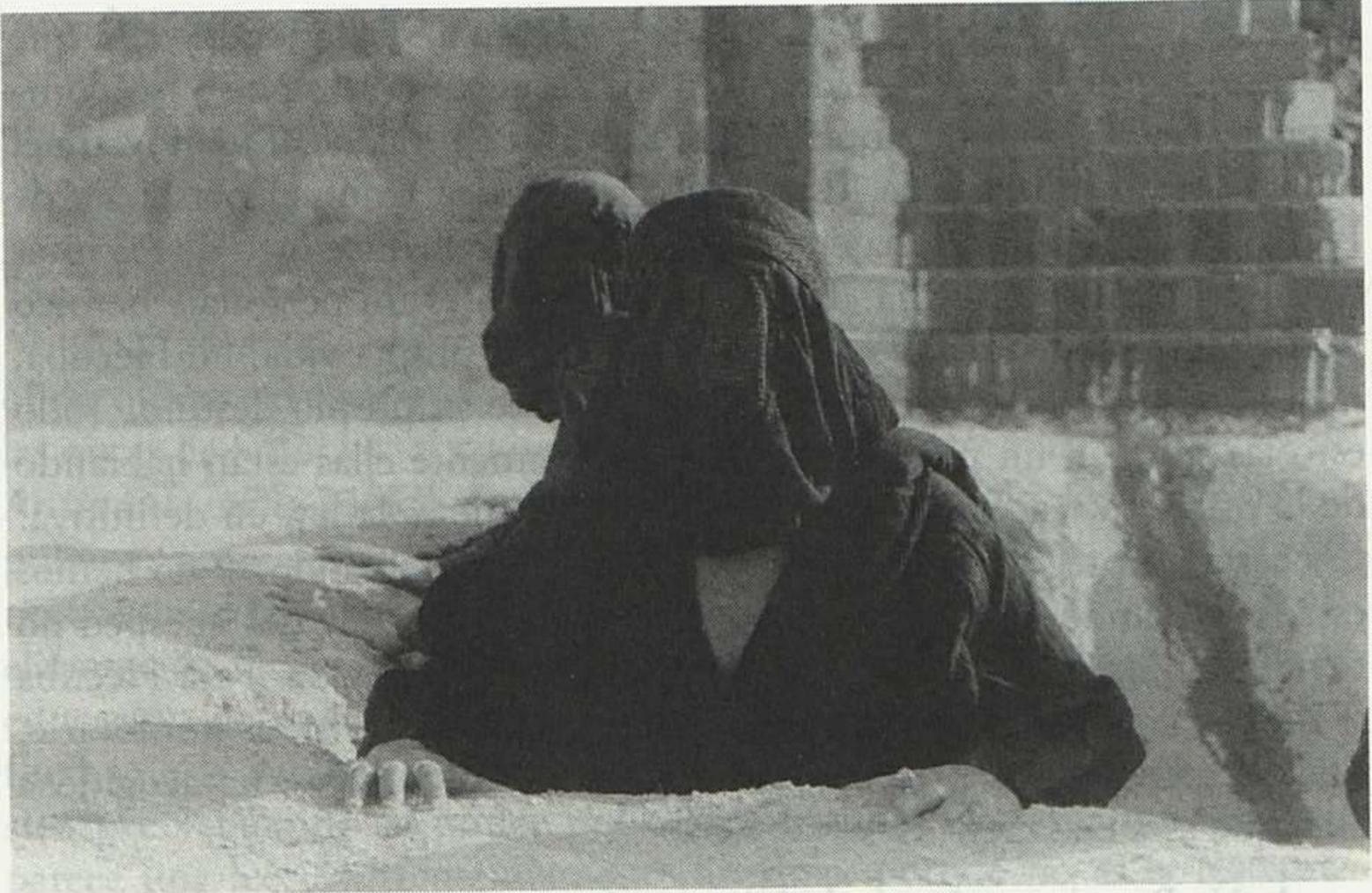
A. V.: No, la venganza corresponde al que es capaz de tomarla. Está en el orden más antiguo y la ontología de la deuda. Lo que tú me has hecho, te lo haré. Por eso es muy grave interrumpirle a alguien el derecho a la venganza y sólo una justicia superior, la justicia de la ciudad, puede interrumpir la venganza diciendo: yo me vengaré por ti, tú no tienes títulos para vengarte. Todos nos vengaremos del que agrede, pero no cada uno de aquel que le ha ofendido. Esto expresa una regla por más arcaica que sea y concede la venganza a quien previamente la ha tomado con grave riesgo. Quiero decir, Hécuba, según cuenta el propio drama, ha convocado a quien ha matado a su hijo, le ha ocultado su intención, lo ha convocado entre sus mujeres, que ya no lo son puesto que ella ya no es reina de nada, pero las ha convencido, con grave riesgo, de que allí mismo, delante de él, maten a los hijos de Polimnéstor y a él le cieguen. Las ha convencido cuando ya no tiene sobre ellas ninguna verdadera autoridad. Lo ha hecho con el riesgo, por tanto, de la vida de ellas y de la suya. Y Agamenón lo da por bueno.

M. B.: Sin la capacidad de heroísmo de la cultura guerrera, claro, porque en el caso contrario se le hubièra supuesto heroísmo a ella y a las troyanas. Sin embargo, en este caso todavía Agamenón se sorprende, no las cree capaces de vengarse y viene a decir: pero qué linaje guerrero tenéis.

A. V.: El que mata con ardides no es noble.

FRANCISCO JARAUTA: Probablemente, tanto «Hécuba» como tragedias anteriores siguen representando el conflicto entre dos leyes, entre dos *nómos* que la tragedia trata de representar en términos de conflicto. Es un conflicto que se expresa en el caso de la Antígona de Sófocles, y en Eurípides se hace más narrativo, en el sentido en que introduce más elementos históricos, la guerra de Troya entre otros. ¿Cuál es el conflicto entre estas dos leyes? Por una parte, la mujer se reconoce como Naturaleza, no es un esquema digamos trágico, propiamente dicho. Y la ley sigue siendo de las pertenencias que se representan bajo la forma de la familia, como primera forma de representación. Pero este esquema que viene heredado de una tradición nómada y errante, arcaica, se va configurando progresivamente bajo un espacio de otra ley que es fundamentalmente relativa al poder y no a la naturaleza y que termina siendo lugar político donde las cosas se deciden. Lo político es la instancia de las decisiones y de las evidencias morales porque concede el poder, construye el poder. Y hay un problema que sería: hasta qué punto la ley de la Naturaleza, la de la familia, la de la sangre de Antígona frente a Creonte (esto está más sublimado en el caso de Hécuba) sigue siendo legítima frente a otra ley que se impone según la deriva propia de la cultura griega que hace que el verdadero real, sea un real político, dejando un espacio nuevo a la moral que debe ser reinterpretada y que buscará sus referentes más allá de la tragedia y contra la tragedia en el dispositivo aristotélico de una reinvencción de la naturaleza, más allá de la ley para poder fundar la ley. En este caso el conflicto es expreso. Agamenón, sean cuales sean sus dignidades o indignidades, pertenece a otra ley. Es la ley de un poder que no se complace en reconocer la verdad de una ley como la que Hécuba puede representar, a la hora de ser madre de víctimas. Hay una inexorabilidad trágica, de lo contrario no sería una tragedia donde se impone frente a una ley un destino. Y ese destino lo ha creado la propia ley. Es la imposibilidad de transformar la experiencia trágica en experiencia moral, para desplazarla hacia lo que podríamos llamar la política como espacio de decisión; pero también, en última instancia, de definición de lo social. Porque la tragedia ya no se piensa en el espacio primitivo y arcaico, sino que la guerra ha hecho necesaria la *polis*, la organización social y la *polis*. Ambos se tienen. La víctima es no Hécuba, la víctima es la ley. Una determinada ley que se somete a la legitimidad del poder.

M. B.: Desde mi punto de vista, lo que hace Eurípides, y es lo actual de este texto, es darle a Hécuba las preguntas que son las que



© Marta Aizpún.



© Marta Aizpún.

tenemos hoy las mujeres. Y no me parece casual. Toda esa ley a la que vosotros aludíais desde el discurso histórico que se sigue y se comprueba. En la discusión anterior que tuvimos en Valencia, Joan Manuel Marín, otro estudioso de los mitos clásicos, decía que el personaje de Hécuba no era un personaje heroico y de ahí se deduce otro de los intereses que tiene la tragedia «Hécuba». Antígona es un personaje heroico porque elige con sus actos la decisión sobre su propia vida. Ni Hécuba, ni las Troyanas eligen ningún acto que decide su propio destino. Todo esto las sitúa en un plano en el que efectivamente ellas están hablando de lo humano y si lo humano no tiene ley, ¿qué es la ley, en definitiva? Esa sería mi pregunta. De qué ley hemos estado hablando, si no hemos estado hablando de la ley humana. De qué ley, si la ley del huésped no tiene ninguna fuerza cuando se trata de defender la vida. Para Hécuba sí que se trataba de defender la vida cuando Ulises fue a implorarlo. Ella, al atender a la preservación de la vida de Ulises se ha acogido a algo que está en la ley.

A. V.: Pero la respuesta de Ulises es la simetría. Pero la simetría con ella, Hécuba, no con su hija. Tú fuiste quien me tomó y quien me salvó. Y si fueras tú quien estuvieras en peligro... pero no eres tú la que está en peligro. Y esta es la decisión de todos los argivos. Así que mira, permite que me lleve a tu hija porque ni tú puedes hacer nada, ni yo puedo ir en contra de las palabras que yo mismo he dicho.

M. B.: Es él, además, en la reunión posterior a la demanda del espectro de Aquiles quien decanta la cuestión, porque hay un conflicto, los argivos no se ponen de acuerdo.

C. T.: Yo creo que en Hécuba hay una quiebra. Estoy de acuerdo con lo que decíais de que Hécuba reclama la ley, aunque se interroga cuál es la ley. Pero incluso hasta el episodio respecto a su hija y a la llegada de Ulises, sigue reclamando el ejercicio de la ley, digamos moral, que es la que le permite, por cierto, morir con dignidad a Políxena. Hasta ahí no hay afán de venganza porque incluso Hécuba acepta, insisto, no es que le guste, pero lo acepta todavía, el orden del discurso precisamente por salvar la idea de la dignidad moral. La cosa quiebra con la muerte de Polidoro. No es que Hécuba rechace la ley. Vuelve a reclamar el ejercicio de la venganza cuando Agamenón, con ardides o con alusiones a la táctica política...

M. B.: Hécuba le pide a Agamenón que sea «su ciudad».

C. T.: Que sea su vengador; pero Agamenón se niega diciendo: no puedo, me condicionan mis aliados, mi ejército... Entonces Hécuba se

toma la venganza. Mi argumento era y en parte es coincidente con el de Paco, que en la estructura de la tragedia la idea de la ley no queda en ningún momento cuestionada. Porque la ley queda restaurada.

M. B.: Queda cuestionada por ella, cómo no va a quedar cuestionada...

C. T.: Pero no respecto al ciudadano ateniense que está viendo la obra, que me parece que es el personaje importante aquí. Igual que en las obras de Sófocles, el ciudadano ateniense aprende que ni la lógica de Antígona, ni la lógica de Creonte, son lógicas válidas en el espacio público; porque una es la lógica de un tirano y la otra es la lógica que no acepta la ley civil. Y el ciudadano ateniense está participando en la elaboración de la ley civil. La Antígona, por ejemplo, es un elemento de educación de la *polis*. El ciudadano que ve esto, aprende como lección final que la venganza será tolerada (acepto el argumento de Amelia) siempre y cuando el poder político justifique la venganza. Eso me parece una lección tremendamente horrible, porque no es la restauración de la ley de la simetría moral, sino que es la ley de la subordinación al poder político. Y en el último argumento: Agamenón no acepta la venganza de Hécuba. Agamenón acepta que el motivo que tuvo Polimnéstor no fue un motivo político, que hubiera podido aceptar, sino que era un motivo puramente crematístico, que él no puede aceptar.

Es decir, da por buena la venganza de Hécuba, pero como instrumental. Su juicio básicamente es un juicio respecto a las intenciones de Polimnéstor, a quien juzga mal ciudadano. La ley moral es restaurada en términos políticos.

A. V.: No. Lo juzga como falso aliado, dado que Polimnéstor se le vende de dos maneras. Él ha realizado algo que le hace decir a Agamenón: no sé si entre vosotros esto se hace, pero entre nosotros un huésped es sacro y si alguien es huésped, no lo matamos. Si vosotros, los bárbaros, sois de otra manera, hacédnoslo saber, pero os juzgaremos con nuestra ley y no con la vuestra. Y Polimnéstor le ha vendido la historia en términos poco menos que: yo me deshice de éste, porque no quería que se repitieran estos tristes sucesos, ni que vosotros, oh estimados y más que venerados argivos, hubierais de volver a Troya a desencadenar otra larga guerra. Porque si Polidoro creciera, volvería, y no acabaríamos nunca. Lo que Agamenón no se cree es ese falso aliado, sino que cree más bien el motivo que le presenta Hécuba: tú le has matado porque querías quedarte con el oro.

C. T.: Polimnéstor es aliado ya durante toda la tragedia. Ahora estamos juzgando no si tiene que ser un aliado o no, eso ya lo es, sino si lo que hizo fue por motivos políticos o por lucrarse. Y entonces dice: no fue porque tú, Polimnéstor, seas mi aliado, que ya sé que lo eres, sino porque querías lucrarte personalmente y por eso te condeno. Por eso está bien la venganza.

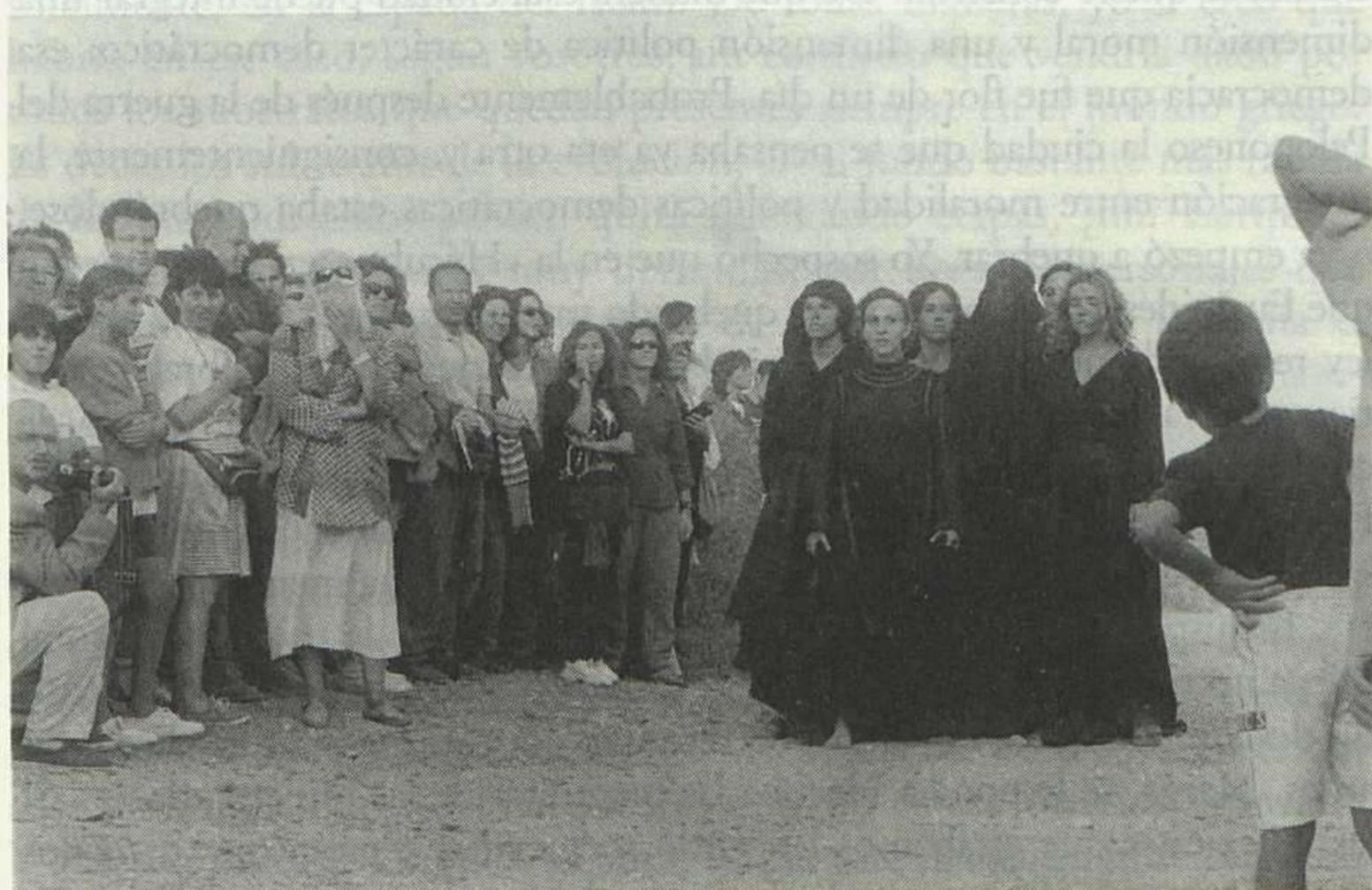
A. V.: No. La venganza no se dice por eso. Le dice: tú has hecho ciertas cosas, no tienes que preocuparte ni entristecerte, padecerás otras similares. Es decir, por la primera, porque es por el oro, no te hago caso y por la segunda, porque tú has hecho cosas muy parecidas, no vengas a quejarte de éstas. Hay dos.

F. J.: Quizá en el conflicto entre los dos tipos de *nómos*, de ley; también en la cultura trágica emergen no convencionalismos, sino reglas morales, que definen el comportamiento a tener con el huésped, con el extranjero. Hay una antropología del extranjero que sirve como sustituto de una moralidad establecida. Podríamos hablar de una cierta premoralidad y que en el caso de algunos trabajos se ha atrevido a establecer precisamente las reglas del *hostes*. Incluso aquel que es *hostes*, que es enemigo, que es de alguna forma ajeno o incluso extranjero, no necesariamente hostil. Hay un resto arcaico que en la cultura clásica reaparece bajo forma moral. Es el lugar en el que la piedad y la extrañeza se encuentran porque por una parte domina el no reconocimiento y el no reconocimiento implica siempre esa zona de sombra del que se sabe quién es, de dónde viene; porque uno es del lugar que viene. No hay algo que defina la subjetividad, sino el lugar de procedencia. Una patria que no es patria. Esta es una especie de mito de la no identidad, de periferia de la identidad griega que aparece en los grandes viajeros, sobre todo en la Odisea. Pero en todo este mundo de leyes, no son leyes que sirven sólo para ser pensadas, sino que son leyes que tienen la capacidad de acción, de orientación de los comportamientos, sobre los cuales cae también la sanción de quien no cumple la ley.

Pero hay que pensar siempre que la tragedia opera en un tiempo de transición cuyo final más o menos feliz, pero resolutivo en cualquier caso, es la *polis*, que se hace cada vez más necesaria como resultado de la transformación de lo que podríamos llamar las insuficiencias de la cultura arcaica y que, de alguna forma, da lugar a una nueva relación moral que la *polis* representa y que el espacio político ejercita. Es relación entre *polis* y cuerpos, es una relación que hace que se pase de la tragedia a la necesidad de una nueva realidad que la *polis* debe construir.



© Marta Aizpún.



© Marta Aizpún.

Pero no es suficiente la relación a los códigos antiguos, sino que se necesita un nuevo referente que la filosofía griega post-trágica va a pensar, pero con una simple observación. Un poco también, la reflexión moderna sobre la guerra ha cumplido a este efecto un papel importante; y es que la guerra puso en crisis modelos antropológicos importantes y evidenció otros conflictos. La guerra es un laboratorio moral muy importante para la cultura antigua y que permite resituar de nuevo la necesidad de nuevas estructuras simbólicas y de nuevas formas de relación cultural. Las guerras de Peloponeso, fundamentalmente, hay que pensar que decidieron la fortuna de Pericles. Hacen que en cualquier caso se haga urgente la definición de lo moral para no caer en la barbarie de lo político; sólo que es una transición muy larga que no se define más que teóricamente. Yo pienso que el papel fundamental de las reflexiones de las dos éticas aristotélicas es hacer necesario otro referente para evitar ese problema, pero atendiendo siempre a las grandes lecciones de la guerra.

C. T.: Yo no sé si recordáis las fechas estimadas de la composición de la «Hécuba» o más o menos.

M. B.: Se estrena en el 424, al final de la guerra de Corcira.

C. T.: Yo creo que hay una diferencia de tono, respecto a qué tipo de ciudad se quiere construir. De qué manera esta ciudad puede integrar una dimensión moral y una dimensión política de carácter democrático; esa democracia que fue flor de un día. Probablemente después de la guerra del Peloponeso la ciudad que se pensaba ya era otra y, consiguientemente, la integración entre moralidad y políticas democráticas estaba quebrándose, o ya empezó a quebrar. Yo sospecho que en la «Hécuba», en el argumento que Eurípides quería hacer se ha quebrado ya esa esperanza. Porque aquí la ley restaurada no es la ley de la ciudad democrática que equilibraba política y moral, sino que es una ley que restaura políticamente un modo de convivencia cuya moralidad, por otro lado, había sido falseada y quebrada. Falseada porque se había violado las leyes de la hospitalidad, falseada porque se había tratado como esclavos a quienes tradicionalmente eran libres, etc. Incluso se había dado por buena la venganza que la misma ley moral griega no toleraba como tal. Es decir, sospecho que aquí hay un momento de descomposición. Lo digo por retomar un argumento que decías tú antes, Marga, se le pone a Hécuba las preguntas de las mujeres, decías. Si las reflexiones que estábamos haciendo son verdad o están más o menos acertadas, ¿en qué marco político tienen lugar esas preguntas? Y, consiguientemente, de qué manera esas preguntas pueden ser respondidas.

M. B.: Yo lo que sé es que Eurípides se significa porque le da voz a los esclavos y a las mujeres en sus tragedias y que ese ciudadano griego, espectador, como tú bien indicabas, Carlos, es un ciudadano que también es ciudadana. Para mí es muy evidente que si Eurípides da ese paso y hoy encontramos en la voz de las mujeres de sus tragedias una razón para seguir reflexionando en el sentido de la igualdad, es porque también estamos en un momento de quiebra, de transición, en un fin de siglo sangriento, con un superávit en saña misógina, el plus que soportan las mujeres, que está servido, muy cerquita, en la otra orilla mismo...

ANA VEGA TOSCANO: Pero en Argelia está en un marco muy definido.

M. B.: No muy definido, no. El superávit está en la guerra de Argelia, como está en la guerra de la antigua Yugoslavia, como está en Afganistán... siempre hay una saña añadida...

A. V. T.: Sí pero en Argelia lo veo más centrado.

M. B.: ... está fuera de la cultura guerrera, porque lo otro está dentro de la cultura guerrera.

A. V. T.: En Argelia no está fuera de la cultura guerrera, está dentro totalmente, en la espada del Islam. De todas maneras, yo sí creo que habría en ese caso, según vosotros, un conflicto que vendría dado por todos los substratos que quedan presentes siempre en el mundo griego. Es decir, los substratos de la evolución, en el fondo bastante más rápida de lo que podríamos pensar, quizá quemando etapas, ¿no? Eurípides está hablando en épocas muy definidas, por boca de personajes que vivieron realmente en ese mundo de Odiseo, como se llamaba el famoso libro. Es decir, es el momento en que todavía ellos estaban conquistando un terreno, o si, históricamente eso todavía está por ver, es cierto en aquellas etapas más o menos oscuras de las invasiones. Es decir, es el momento en que a veces ellos mismos han venido de otro lugar para conquistar su propio terreno. El hombre, decías, Paco, es de donde viene; ellos vienen de otro sitio a conquistar su propio terreno, ahora estoy definiéndome más, casi como tribu, o quizá no debería nombrarse así, sino como conjuntos de pueblos en sus invasiones, en sus guerras. Entonces habría quizá el acuerdo de ese anterior substrato. Y se haría necesario saber si el autor ahí lo está haciendo intencionadamente, o incluso a manera de conflicto interno que tuvieran los ciudadanos del momento. Es decir, los ciudadanos del momento siguen

teniendo varias leyes, en realidad hoy mismo seguimos teniendo varias leyes porque siempre, dentro de nosotros, está el hombre primigenio que generó durante miles de años las leyes primigenias también. Haría falta que nos preguntáramos hasta qué extremo son verdaderamente internas, casi del ser humano como género. Y entonces, a lo mejor, algunas de las preguntas que genera Eurípides en su tragedia, yo casi no lo vería por el hecho de que Hécuba sea mujer o sea hombre. Ahí está poniendo en boca de seres humanos preguntas, en este caso eternas también, por ese recuerdo que siempre tenemos de un substrato que nos parece hoy en día muerto; o que nosotros tan civilizados y occidentales no recordamos; pero que aparece una y otra vez por debajo de nosotros. Siempre pensamos que nunca vamos a llegar a lo de Argel, que eso es «del otro».

M. B.: Lo que plantea Ana creo que nos llevaría a otro lugar de discusión. Tendríamos que procurar reconducirlo a lo que queríamos tratar. Me parece que Amelia quería intervenir.

A. V.: Tengo la impresión, Marga, de que tú lo que ves es esto: Eurípides ha dado voz a las mujeres en sus tragedias de una manera peculiar. Y ciertamente que de Eurípides se burlaban algunos por ello. Aristófanes, por cierto, cada vez que habla de Eurípides, dice: «¡hombre!, el hijo de la vendedora de frutas, ese que no para de sacar mujeres en sus tragedias»; o bien le pone incluso: «sale Eurípides vestido de mujer componiendo...». Él se había ganado una cierta fama; mala, claro, pero se la había ganado por estas cosas. Lo que tú dices es, Eurípides señala lo siguiente: en una cultura, en un modo de vida que contemple que unos tienen derecho a la violencia, las otras lo tienen restringidamente, son propiedad de quien puede mantener la violencia porque es fuerte. Eso puede lanzarse al mundo arcaico y no querer ver en «Hécuba» otras pretensiones que las que están en gran parte del teatro de Eurípides: pretensiones expresionistas. Eurípides elige sujetos narrativos que otros no eligen, podemos pensar. Como el último de los trágicos es también el más deshilvanado de ellos y elige simplemente sujetos expresionistas para dar con, a su vez, temas raros. No es tan distinto de cuando hoy elige alguien un relato proveniente de la novela gótica para mostrar simplemente varios horrores juntos. Es decir, no hay ninguna intención de ningún género, no hay la intención de Esquilo. Hay únicamente la intención de plasmar un mundo con el que dejar en suspenso y aterrorizado al que lo ve, como el que saca historias de ultratumba. Sólo que aquí las historias las vamos a buscar a ese

pasado mítico remoto que todos tenemos que aprender, porque la pedagogía consiste todavía en aprenderse de memoria la Ilíada y la Odissea y, por tanto, los personajes nos son familiares. Se les ponen parlamentos a cada uno y se les atribuyen emociones y disposiciones que corresponden al momento en el que dicen los parlamentos. Esto puede ser una visión quizá contextualmente verdadera y un poco a la baja de la pretensión más universal que tú atribuyes a sus palabras. Pero sus palabras son que las mujeres, ni en la sociedad griega arcaica, en efecto invasora, ni en el lineal b, ni en la Atenas a punto de caer en las manos macedonias de Eurípides, ni ahora en la actualidad, ninguna mujer tiene de por sí linaje, ninguna de por sí tiene patria o ciudad, ninguna tiene nada. Y que esto es la intención de Eurípides, que esto es lo que pone por encima de cualquier cosa, con independencia de la historia que narra. Mi impresión es que tú en realidad piensas eso.

M. B.: He releído la Ilíada precisamente en estos días y veo que hay una cuestión que se está repitiendo constantemente y que Eurípides también pone en boca de sus mujeres en sus tragedias: nosotras, las mujeres, somos *el mayor mal*: Elena se reconoce como el mayor mal, Andrómaca, Clitemnestra se reconoce como el mayor mal, Medea... jamás un señor se reconoce como el mayor mal. También Sor Juan Inés de la Cruz tendrá que reconocerse *la peor de todas*. O sea, que estamos ante una constante histórica demasiado tremenda, ¿no?

C. T.: Y seguirá siendo el mayor mal mientras la restauración del poder político sea la idea de que lo político como poder regula las relaciones sociales, las relaciones entre los individuos. Es decir, no deja de ser el mayor mal hasta el final de la tragedia. Sigue siendo el mayor mal y lo seguirá siendo; pero el argumento era que sólo una modificación del espacio de la estructura pública (y, quizá, hubo una pequeña flor un día que se intentó, la democracia) es la salvación. Hay, había, creo yo, el planteamiento para hacerlo. Excepto en ese breve momento y en la medida en que lo que restaura es el orden, las maneras consuetudinarias de hacer, la estructura de poder, seguirá siendo el mayor mal. Evidentemente, es la restauración agamenónica del poder, la restauración de lo de antes, no la instauración de la democracia.

M. B.: Hablas de la flor de un día...

C. T.: Me refiero a esos momentos en la historia de la humanidad en que pensábamos que podíamos hacer otra cosa.

A. V. T.: Sí, como diez años o así, en cada época es un período así.

F. J.: Sobre todo la buena intención de línea de máxima que tú prefieres; que Eurípides prácticamente es el primer abanderado de una causa que sigue pendiente. Quizá resulte esquemática esta lectura si no pones en juego todas esas líneas de fuga que cada conflicto trae consigo y que, digamos, no por cerrado que te pueda parecer el mundo griego, en él ya aparecen todos los experimentos morales que nos permiten hablar con entusiasmo de aquella época. Pero que, en cualquier caso, hay un fermento que pasa por la tragedia, pasa fundamentalmente por una de las grandes inversiones que la propia Odisea trae consigo y es que la identidad que produce el saber de dónde se viene llega un momento que es desplazada hacia la búsqueda de una identidad que tiene que ver con aquello que uno no es. Y es el desdoblamiento que el viaje produce en el caso de la Odisea, en su relato de enigmas, de circunstancias imposibles, de sublimes terroríficos, etc. Es, no otra intención en Homero, llamaremos, que el poner en evidencia una reflexión sobre lo otro que se clausurará más tarde, después. Y siempre en base a la legitimación de un tipo de poder que es la tercera instancia que decide quién es quién. Porque la identidad se funcionaliza, deja el mito como lugar de referencia para comenzar a ser la relación social la que le da contenidos. Y esa funcionalización de las categorías antropológicas hace que se funcionalice también el referente moral que se construye a continuación. Se trata de universalizar un determinado proyecto que es la *polis* y que, en última instancia, es la tapadera de imposibles. Una vez más el viaje, eje platónico si quieres, es la búsqueda de un ideal político; no tanto de un ideal moral, que se frustra una y otra vez. Efectivamente, la cita bien intencionada de Aristófanes desde el punto de vista de los géneros percibe que el exceso trágico sigue haciendo necesaria la solución, cuando a lo mejor no debe pensarse tanto en clave de soluciones, sino en clave de situaciones que sólo la comedia puede interpretar. Sólo la comedia, el cambio de género a partir de Aristófanes, no es simplemente porque él nació comediógrafo. Es porque el género trágico estaba produciendo tremendas inquietudes y perplejidades. Y es prácticamente porque nacía de un conflicto que es totalmente insolventable.

C. T.: Y se pretendía educador.

F. J.: Y se pretende educador. Se pretende educador porque introduce un *ethos* que no es políticamente representable y hay que producir otros *ethos* políticamente representables, que en última instancia pasen por la invención de la democracia ateniense.

M. B.: Te sigo en lo que dices, pero para mí hay más cosas que llaman la atención de esta «Hécuba». Creo que hay un acento muy específico precisamente en el mundo de las relaciones. Las relaciones que hay entre Polimnéstor y Hécuba están amparadas por esa *filia* del huésped, como analiza Marta Nussbaum con tanto acierto. Hécuba está apelando a un mundo intersubjetivo de relación. Para mí es claro en el texto cuando ella se encuentra con Polimnéstor y ya sabe que va a acabar clavándole alfileres en los ojos. Se trasluce que ha habido amistad entre ellos. Es un momento importante. Por eso ella no quiere mirarle a los ojos, porque es su amigo...

C. T.: ... porque no se deja mirar, no se deja ver el rostro. Porque es la tesis de Nussbaum. Es muy bonita, claro: si la mirara descubriría que ha fracasado la amistad. A lo mejor tiene otra interpretación más normal: porque si vieras mi rostro, verías que hay odio, hay lágrimas que he estado llorando hasta ese momento.

A. V.: Es más fácil todavía. Porque ya lo dice la *Iliada*: si alguien coge las rodillas de su enemigo y consigue que éste le mire al rostro y consigue tocarle la barbilla, el otro ya no le puede matar. Porque ese es el rito que evita la muerte.

M. B.: Es el *nómos*.

C. T.: Sí, pero ahí, en ese caso.

M. B.: Políxena también se da cuenta, respecto de Ulises. Agamemón está mirando para otro lado cuando...

C. T.: Eso aparece en la tragedia en varios momentos, pero fíjate: cuando llega Polimnéstor, no se arrodilla porque no sospecha que tiene que pedir clemencia.

A. V.: No sabe que tiene que pedir clemencia.

C. T.: No sabe nada, simplemente dice: aquí vengo, a ver qué pasa y la otra no; yo creo que no quiere que le vean el rostro con odio.

M. B.: De todos modos, todo queda muy señalado en la intersubjetividad.

A. V.: Hay una cosa, vamos a ver. En la simetría, lo que Hécuba dice es: esto tiene una ley, la ley de la hospitalidad: tú la has violado. Y se lo dice a ambos, a aquel del que se venga y a aquel del que no se venga. A aquel del que se venga porque la violó: mataste a mi hijo, lo

mataste por el oro, por tanto, te hemos hecho todo lo que hemos podido. A ti te hemos dejado ciego y hemos matado a tus hijos, delante de ti. Y esto condonará la deuda. Y Hécuba dirá que está muy bien porque lo que tú, Polimnéstor, has hecho, no se hace. Una. Dos: a Ulises, del que no me puedo vengar, el que sólo puede responder: no, es que mi trato era contigo y no con tu hija. Pero yo quisiera hablar justamente de la hija, porque hay varias cosas y una que a mí me interesa. Primero, cómo el personaje de Políxena encarna un modelo arcaico, pero olímpico, de fiereza en sí misma, de saber de sí. Hasta el punto de preferir la muerte. La idea de ésta de que no cabe vivir en cualquier circunstancia; la muerte en muchas es preferible. Quiere decir, que para el *ethos* de las mujeres no es tan cierto que no esté admitida la heroicidad. Puesto que se supone que la actuación de la hija ha sido valiente, esforzada, heroica y además llena de decencia en su morir. Es decir, no ha abandonado la *areté* femenina.

C. T.: Y reconocida, se le reconoce.

M. B.: Y reconocida.

A.: Reconocida por todos los que asisten. Esto es importante y también el comentario de la madre: podría apenarme tanto tu muerte, pero tu muerte ha sido tan noble que me quitas la mitad de la pena. Luego hay una *areté* de heroicidad.

C. T.: Es un personaje magnífico.

M. B.: Es una maravilla.

A. V.: Hay ahí una *areté* de heroicidad reconocida para las mujeres. Yo creo que esto era lo que fastidiaba a Aristófanes, ese tipo de modelos.

C. T.: Y quizá la heroicidad que muy bien has visto, Amelia, no estaba en Antígona. Porque la lógica de Antígona era una lógica exagerada.

A. V.: No, ni en Ifigenia.

M. B.: Además, la madre le dice: tú eres mi ciudad. Es decir, que Hécuba está reconociendo un linaje en su hija, que desaparece con su muerte, por eso me parece una tragedia.

F. J.: Haciendo una extrapolación bastante discutible.

C. T.: Bueno, ciertamente, la venganza es la ley; pero la tragedia no tendría sentido, ni la magnitud del problema tendría sentido si algunas

formas de venganza no fueran excluidas. De hecho, la muerte de perder los ojos, sacar la fíbula de la túnica y sacarte los ojos, es una forma de venganza no permitida.

F. J.: Hay algo que el tabú regula definitivamente. Hay venganzas que son tabuizadas.

C. T.: La venganza de Hécuba está más allá de la norma.

F. J.: Pero tú sabes cuál es la economía del tabú, la economía del tabú muchas veces pasa por la sangre. Es una forma radical del tabú; pero hay tabúes que son mucho más sofisticados y que no tienen que ver con la sangre, sino con la necesidad. Y entonces hay, como se podría decir, una economía de la venganza, porque hay una economía de la ley y obliga a distribuir la venganza. De acuerdo, hay quien dice: tú no esperes al juicio final, sé el juicio y véngate. No hay que olvidar que algunos comportamientos de tribus modernas, aplican la ley con esta lógica antigua. Me refiero a grupos mafiosos que sentencian directamente y que quizá hay también una figura excepcional en el mundo antiguo, el *homo sacerdos*, donde tenían derecho a matar.

SARA MOLINA: Pero, ¿quiénes?, esa es la pregunta. Quién tiene derecho a matar. Lo que habéis dicho antes, si le diéramos la vuelta a esto y este grupo de mujeres fueran un grupo de hombres troyanos y esa Hécuba se llamara nosequién, tendría siempre unos rasgos de heroicidad y aquí no los tenía.

A. V.: No, Sara, pero hay una cosa importantísima. Fíjate en lo siguiente, ninguna de las vengadoras griegas mata a un varón. Medea mata a sus hijos, pero no a su marido. Hécuba mata a los hijos del Rey Tracio, pero no son varones en el sentido de que no son valores en acto, no son un guerrero que sólo puede ser noblemente muerto por otro o indignamente muerto por alguien inferior a él. En esto la venganza sobre Polimnéstor ha sido cegarlo, que es una venganza que, diríamos, si nos metiéramos a decir cosas retorcidas, es una *até* humana. La *até*: la capacidad de ceguera desatada por los dioses contra el que se ha excedido, en este caso es aplicada por un ser humano y además indigno, aplicada por una mujer al que ha violado las reglas de la hospitalidad. Porque son demasiado fuertes para violarlas: se pueden violar otras, no éstas.

C. T.: El castigo de Edipo.

S. M.: Si es esto de la mirada, de la confianza que hablabais antes, lo hiere por las dos partes. Lo hiere al matar a sus hijos para que sufra el mismo dolor que ella cuando mató a su hijo, y lo hiere, a él, no lo mata

(que me sorprende) allí donde él la ha herido a ella; lo hiere en la confianza. Tú sufres el mismo dolor que yo. Ahí estamos iguales, cuando mato a tus hijos y yo te hiero a ti, no te mato, te hiero a ti en los ojos que es donde tú me has herido a mí, en la confianza que deposité en ti. Es tremendamente justa. No es que sea un acto, si fuera de hombres tendría algo de heroicidad, en el caso de ella es sencillamente un acto de justicia.

M. B.: Si no estuviéramos en una cultura guerrera, si verdaderamente Hécuba hubiera generado otro tipo de cultura, probablemente esto sería considerado una especie de ética de la guerra privada.

S. M.: Y algo que todas las mujeres deberíamos de conocer, igual que todos los hombres conocen otros temas...

M. B.: ... porque ha habido una ética de la guerra pública, pero no una ética de la guerra privada. A lo mejor, la tragedia Hécuba, también lleva dentro esa cuestión. Le veo tantos matices que no me he fiado de analizar valiéndome sólo de mi opinión... por eso os he convocado.

A. V.: Bueno, recordemos una cosa, en uno de los parlamentos de Hécuba hay un verso que se repite, que se repite también en la Antígona de Sófocles: *«la doncella que es muerta es desposada con el Hades»*. Es decir, un varón que no llega a la madurez, no es un varón, es niño, no un varón; todavía ha de pasar por todos los ritos que lo convierten en tal y lo alejan del otro mundo donde estaba antes, que es un mundo distinto y lo convierten en varón con todos los atributos que le convengan; pero un niño no lo es. Una joven sí es una esposa, es decir, una niña que tiene 12, 13 años, es una esposa. Por tanto, es el mayor mal, como los versos son de Antígona: *tendré que desposarme con el Hades, con el Hades será mi himeneo, la tumba es toda mi boda*.

C. T.: Dice el coro: *¡oh! Tumba, ¡oh! Tálamo*.

A. V.: Exacto. Y esto es lo que le pasa a Políxena. Se desposa con el Hades y eso aparece marcado también como el peor destino. Pese a ello, Políxena ha dicho: *habría otro destino peor*. Si soy esclava no tendré un tálamo mío, sabe dios, sabe quién, comprado sabe dónde, lo invadirá. Prefiero ser esposa de Hades. Es algo, yo creo, bastante notable, porque, entre otras cosas, obliga a una *areté* a las mujeres de una heroicidad excesiva, no sé si me explico. Es decir, las coloca en muy mal lugar para pedirles demasiado, cuando de paso lo pierden.

M. B.: Bueno. Me parece que todos tenemos prisa ya y hay que concluir. Vamos a hacernos una foto.

# TEORÍA Y EXPERIENCIA ESTÉTICA EN EL ARTE CONCEPTUAL

Francisca Pérez Carreño

«Los juicios estéticos se dan y están contenidos en una experiencia inmediata del arte. Coinciden con ella; no se alcanzan después, mediante la reflexión y el pensamiento. Los juicios estéticos son también involuntarios; no puedes elegir si te gusta o no una obra de arte más que elegir que te sepa dulce el azúcar o el limón ácido. Porque los juicios estéticos son inmediatos, intuitivos, no deliberados e involuntarios, no dejan espacio para la aplicación consciente de normas, criterios, reglas o preceptos. Que los principios y las normas cualitativas existen en algún lugar es cierto; de otro modo los juicios estéticos serían puramente subjetivos y que no lo son se manifiesta en el hecho de que el veredicto de los que más se ocupan de arte y le prestan más atención converge en el curso del tiempo en forma de consenso»<sup>1</sup>.

La opinión expresada por Clement Greenberg en esta cita es una de las expresiones más claras de la teoría del gusto, y de los juicios artísticos contra la que reaccionaron los artistas americanos conceptuales de los años sesenta. Es, además, la exposición de una teoría moderna de los juicios artísticos y de la crítica que Greenberg utiliza en la defensa de su

<sup>1</sup> Greenberg, C., «Quejas de un crítico», 1967, *Artforum*, *The Collected Essays and Criticism*, vol. IV, p. 271.

concepción formalista del arte. En ella se repiten los motivos humanos de *La norma del gusto*: el carácter subjetivo e incorregible de las opiniones críticas y la posibilidad del consenso entre ellas, sin embargo. Aunque los juicios de gusto no sean objetivos, sino relacionales —es decir, están causados por una determinada relación entre el perceptor y el objeto—, son características perceptibles del objeto las que provocan la experiencia. Las obras de arte producen este tipo de experiencias «inmediatas, intuitivas», es decir, no reflexivas, porque poseen una «cualidad estética». Esta cualidad estética surge<sup>2</sup> de las propiedades físicas del objeto artístico, producto altamente original de la manipulación de los medios y las técnicas artísticas por parte del autor de la obra.

El Arte Conceptual reacciona contra algunos de los tópicos presentes en esta concepción: la originalidad del artista, la cualidad única de la obra de arte, la identificación de objeto estético y objeto artístico y, sobre todo, contra la pretensión de neutralidad conceptual y de carácter ateórico de la actividad artística. La reflexión teórica no es posterior e interpretativa de la obra de arte, sino que pertenece a ella o, incluso, se identifica con ella, como ocurre con las primeras obras del grupo *Art & Language*. En contra de la habitual dicotomía entre sensibilidad y concepto, así como entre arte y filosofía se pronuncia también Joseph Kosuth, que sólo un año después de la declaración de Greenberg afirmaba: «(e)ste texto es teoría primaria, se encuentra al mismo nivel que las obras de arte. No habla sobre ellas, sino que forma parte de su mismo espacio. Está comprometido con ellas. La teoría se realiza en los paréntesis de las obras. Forma parte del mismo juego que las obras de arte»<sup>3</sup>. Estas palabras suponen la inversión de la relación considerada normal entre arte y teoría. La teoría no es aquello subsidiario de la obra, lo que surge como reflexión sobre ella, sino algo que está «en el

<sup>2</sup> A falta de un término mejor y por analogía con las propiedades «secundarias» que el propio Greenberg pone como ejemplo, las «cualidades estéticas» son experimentadas por un sujeto debidamente sensible y provocadas por propiedades de los objetos.

<sup>3</sup> Kosuth, J., *The play of the unsayable*, 1968, en *Art After Philosophy and After 1966-1990*.

---

Francisca Pérez Carreño es profesora de estética en la Universidad de Murcia. Entre sus libros: *Los placeres del padecido* (1988), la edición de *Escritos sobre arte* (1990) de Konrad Fiedler, *Artemisia Gentileschi* (1994) y *John Constable* (1996).

mismo nivel». No es ni algo previo, ni algo claramente posterior, sino que en ocasiones es supuesto y en otras ocasiones presupone ciertas obras. En el lenguaje wittgensteiniano que Kosuth adopta: «forma parte del mismo *juego* que las obras de arte», es decir, de la misma actividad, de la misma práctica. No es posible entender la teoría sobre el arte sin las obras, ni las obras sin la teoría. Por tanto, no están jugando a lo mismo el niño que casualmente mancha un lienzo que resulta en una armoniosa combinación de colores, el psicólogo que presenta una lámina del test de Rorschach, o el artista que realiza sus creaciones. En lo que ahora nos ocupa, la diferencia la marca la teoría. Aquello que da sentido a las diferentes acciones no es perceptible en el resultado, si no es bajo la asunción de la teoría que está supuesta en la práctica, que hace que esta práctica sea lo que es.

Por su parte, las conversaciones y las discusiones sobre el lenguaje del arte del grupo *Art & Language* se presentaron como las propias obras, aunque no era tanto el resultado de la conversación, una teoría compartida por los participantes, sino el proceso mismo lo que se presentaba para la recepción. Tanto en el caso de Kosuth como en el de *Art & Language* una de las preocupaciones fundamentales consistía en sugerir, en incitar a la reflexión sobre temas como el carácter del arte, de la obra, de la representación y del lenguaje. Naturalmente había diferencias: Kosuth, que durante un tiempo perteneció al grupo, se desenganchaba de sus actividades precisamente porque su actividad artística le parecía menos interesante que la teórica, aunque reconocía que en este grupo de artistas ingleses el nivel teórico era más elevado que entre los americanos. Éstos, por su parte, L. Weiner, M. Bochner, Huebler, aunque más inocentes filosóficamente, estarían más comprometidos con la realización de obras. Aunque las diferencias entre los autores no son menospreciables, en general se produce un énfasis característico sobre el carácter teórico de la actividad artística.

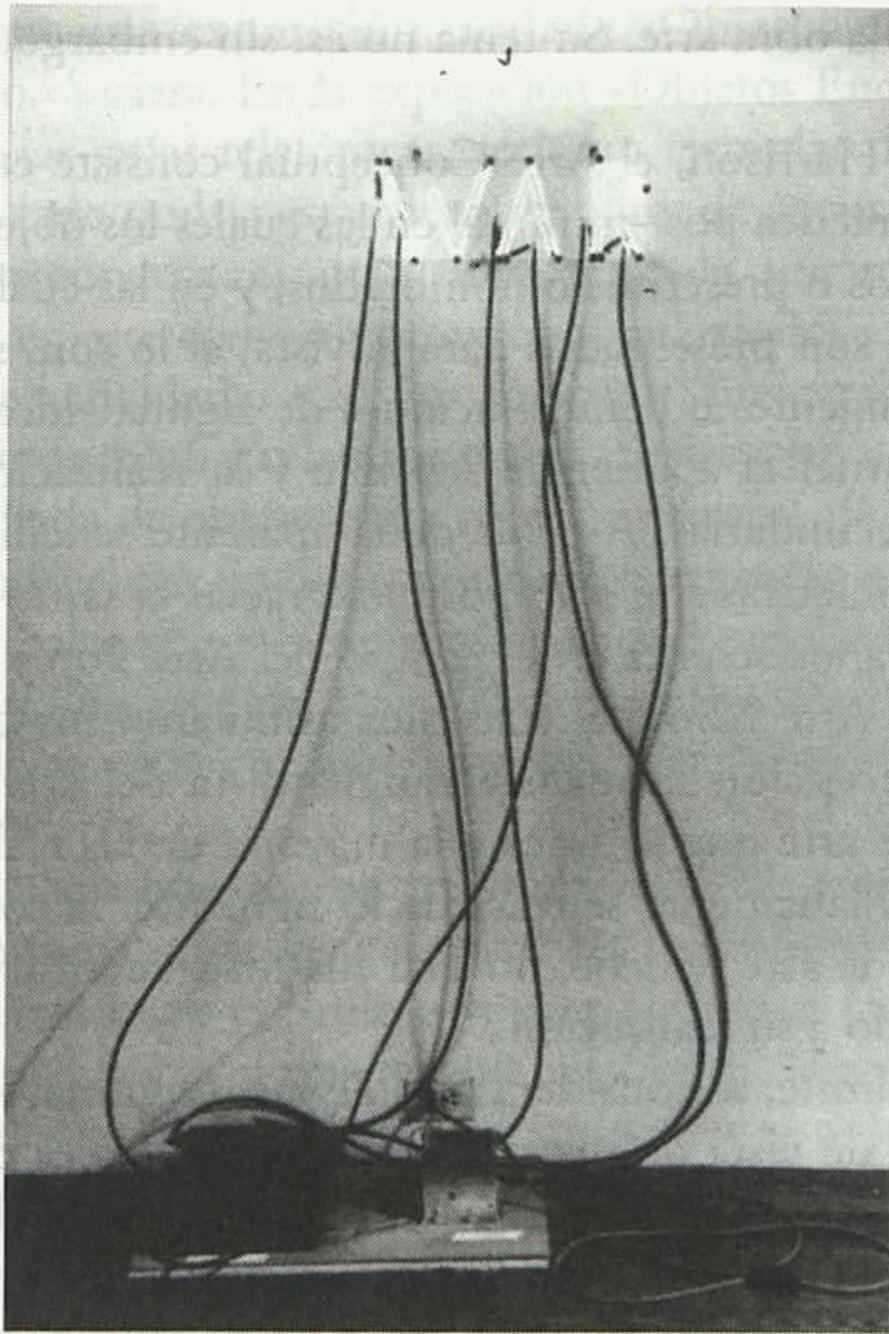
### *I. El poder de la teoría*

La introducción de la teoría en o al lado de la obra provocó enormes problemas, y no sólo de desorientación, en un público acostumbrado al arte en su versión «retiniana», aconceptual. Así como su rechazo podía deberse a prejuicios modernistas, tampoco su aceptación obedecía siempre a las razones adecuadas. Según un teórico postconceptual, Herwitz: «(Los artistas conceptuales) no han hecho sino descansar

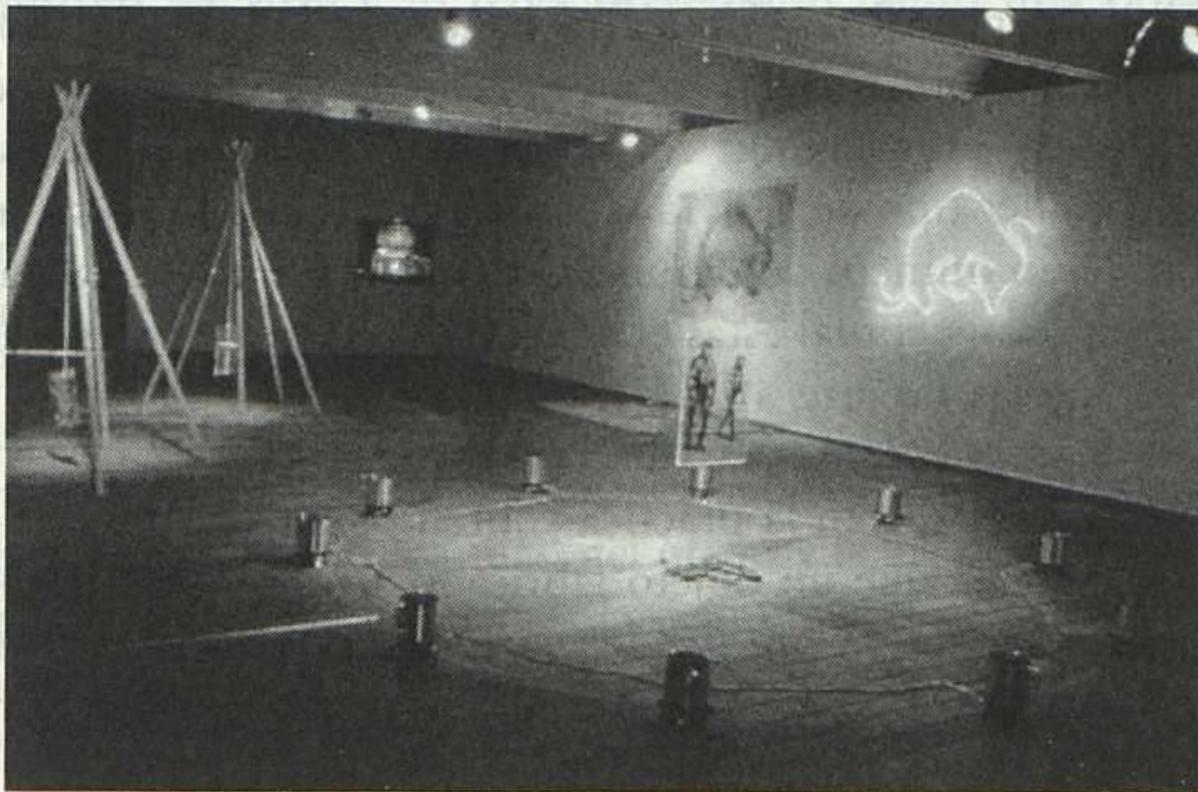
bien en el eslogan y la imagen para engendrar instantáneamente una idea, bien en altas dosis de teoría que realice la obra por ellos. Esta confianza en una mayor referencia a la teoría para fortalecer sus obras con un significado no puede hacer sino que nos preguntemos, ¿por qué no puede uno ahorrarse la exposición y leer tranquilamente los libros?»<sup>4</sup>. Parece que el reconocimiento del valor de la teoría en la actividad artística se convirtiera en la asimilación del arte por la propia teoría. O ¿posee el arte conceptual un concepto de arte alternativo? ¿Hay todavía alguna diferencia valiosa entre el arte y la teoría o es cierto, como mantiene Herwitz, que el arte de tendencia conceptual es intelectualista? ¿No resulta que el Arte Conceptual descansa en la misma sobrevaloración de la teoría que encadenara filosóficamente al arte occidental al mundo de la sensibilidad desde las reflexiones platónicas? Estos comentarios sobre Arte Conceptual surgen de la reflexión sobre estas cuestiones.

Utilizaré el término Arte Conceptual para referirme tanto a las obras de los años sesenta como para las neoconceptuales de los ochenta y los noventa, y, en general, para referirme a dos modos de práctica artística distintas, pero usualmente llamadas conceptuales. *WAR* de Bruce Nauman sería conceptual en sentido amplio; *Letrero de pared o ventana (El verdadero artista...)* (1967) sería conceptual en sentido restringido. El tema de la primera es la guerra; el de la segunda, el arte. Las dos presentan su tema en la obra mediante signos lingüísticos, pero no es necesario. Por ejemplo, *Sin Título (Nunca más seremos vistas pero no oídas)* (1985), de Barbara Kruger, es conceptual en sentido amplio y está realizada combinando fotografías y lenguaje; sin embargo, *Esta es una instalación que lleva por título...* (1979), de Francesc Torres, es conceptual en sentido estrecho, a pesar de ser una instalación en la que se hace uso de muchas clases de representaciones, no sólo de signos lingüísticos. Así pues, cuando el tema es explícitamente el arte y el lenguaje del arte se trata de Arte Conceptual en sentido restringido. Al alcanzar ese estadio de explicitud y conceptualización el arte se liberaría de la necesidad de una reflexión teórica sobre sí mismo y, sobre todo, de su supuesta inocencia sensible y sentimental. El Arte Conceptual en sentido amplio asume este segundo punto y se manifiesta como la crítica de una noción de arte en la que el carácter sensible, la cualidad única y el aura del objeto artístico encubren el carácter lingüístico y, por

<sup>4</sup> Daniel Herwitz, *Making Theory. Constructing Art*, Chicago y Londres, The U. of Chicago P., 1993.



Bruce Nauman, *War*.



Francesc Torres, *Esta es una instalación que lleva por título...*, 1979.

ende, social de la obra arte. Su tema no es, sin embargo, el concepto de arte.

Según Ch. Harrison, el Arte Conceptual consiste en «un conjunto de formas de práctica post-minimal en las cuales los objetos son mapeados o propuestos o prescritos o nombrados, y en las cuales esos mismos objetos u otros son presentados para la vista, si lo son, sólo como ilustraciones contingentes o demostraciones de alguna «idea»<sup>5</sup>. Es decir, en la obra conceptual la apariencia sensible y la realización material del objeto serían secundarias. A pesar de la aparente sencillez de esta concepción, estas prácticas son sólo posibles gracias al santo cualitativo que se dio en los años sesenta en el campo del Arte Pop y del que Harrison señala, del Arte Minimal. De ellos asimilaron los conceptuales, la crítica a la concepción formalista-vanguardista del arte, desarrollando un concepto de arte que subyace a la mayoría de las realizaciones postvanguardistas. Llanamente se trata de lo siguiente: la conversión de un objeto en obra de arte se debe, no a su cualidad estética, sino a la «idea» que ha precedido a su realización.

En el caso límite, se considera posible que dos objetos indiscernibles desde el punto de vista de sus cualidades perceptuales constituyan dos obras de arte distintas. Un botellero es un *Erizo* en Duchamp, las viñetas de comics se convierten en *Blam*, en Lichtenstein, y tres vigas con forma de L se convierten en *Vigas en L*, en Morris. Si un objeto cualquiera se ha convertido en arte ello se debe a que se percibe desde ciertos supuestos, es decir, como «ilustración» o «exposición» de algunas ideas de sus productores. En cierto sentido esto no es privativo sólo de las obras postvanguardistas. Un cierto concepto de lo que la obra debe ser la precede siempre, incluso cuando se trata de objetos cuyas cualidades perceptivas y estéticas son consideradas la clave de su artisticidad. Es decir, cualquier tipo de actividad social, y la artística lo es, supone la aceptación de un número determinado de creencias y de técnicas. En el caso del arte preconceptual estas creencias se organizan y se hacen explícitas en las teorías de arte a lo Greenberg, por ejemplo, cuya noción principal es la de arte como actividad atórica.

Lo que es diferente en la práctica contemporánea es que sea perfectamente imaginable que un objeto fabricado a propósito o tomado del mundo de los objetos ya-producidos se convierta en distintas obras de arte según el contexto. Por ejemplo, una guía telefónica tendría dife-

<sup>5</sup> Harrison, Ch., *Essays on Art & Language*, Oxford, Basil Blackwell, 1991.

rente sentido en una exposición titulada «Objetos encontrados», o «Identidades», o «Series». En la exposición «Objetos Encontrados» estaría en lugar de las guías telefónicas, sería un ejemplar de una clase. La estantería de al lado podría estar llena de botes de cocina y en la sala de al lado podría exponerse con gran éxito una pala quitanieves. La recepción de la guía en este contexto provocaría reflexiones sobre la variedad de objetos y de actividades que nos rodean y que caracterizan nuestra existencia postindustrial. En la exposición «Series», sin embargo, la guía estaría acompañada de objetos tales como un cuadro de madera del que cuelgan diferentes clases de flores, unas cajas contra la pared de las mismas medidas y colocadas a la misma distancia unas de otras, y también otro cuadro con números del 1 al 100. La percepción de la guía provocaría entonces pensamientos sobre el orden, las partes y el todo, la falta de jerarquización, etc.

Tanto da si las obras fueron realizadas para la exposición como si fueron seleccionadas entre las ya existentes (suponemos que acertadamente), en los tres casos el título nos proporciona el concepto, la idea, desde la cual interpretar el objeto guía telefónica. Sin el conocimiento previo de esa idea se haría imposible comprender el objeto, su razón de ser en la exposición, en el museo, en el mundo del arte, y por ende, su interpretación. Así pues, el concepto era previo y determinaba la interpretación correcta. No hay ninguna característica física o formal del objeto, igual en cada caso, que determine la interpretación, en cada caso distinta, de la obra. Pues bien, el hecho de que una artista haya elegido ese objeto entre los del mundo físico y haya decidido su inclusión en el mundo del arte y lo haya presentado como una obra de arte supone la intervención conceptual en dos momentos:

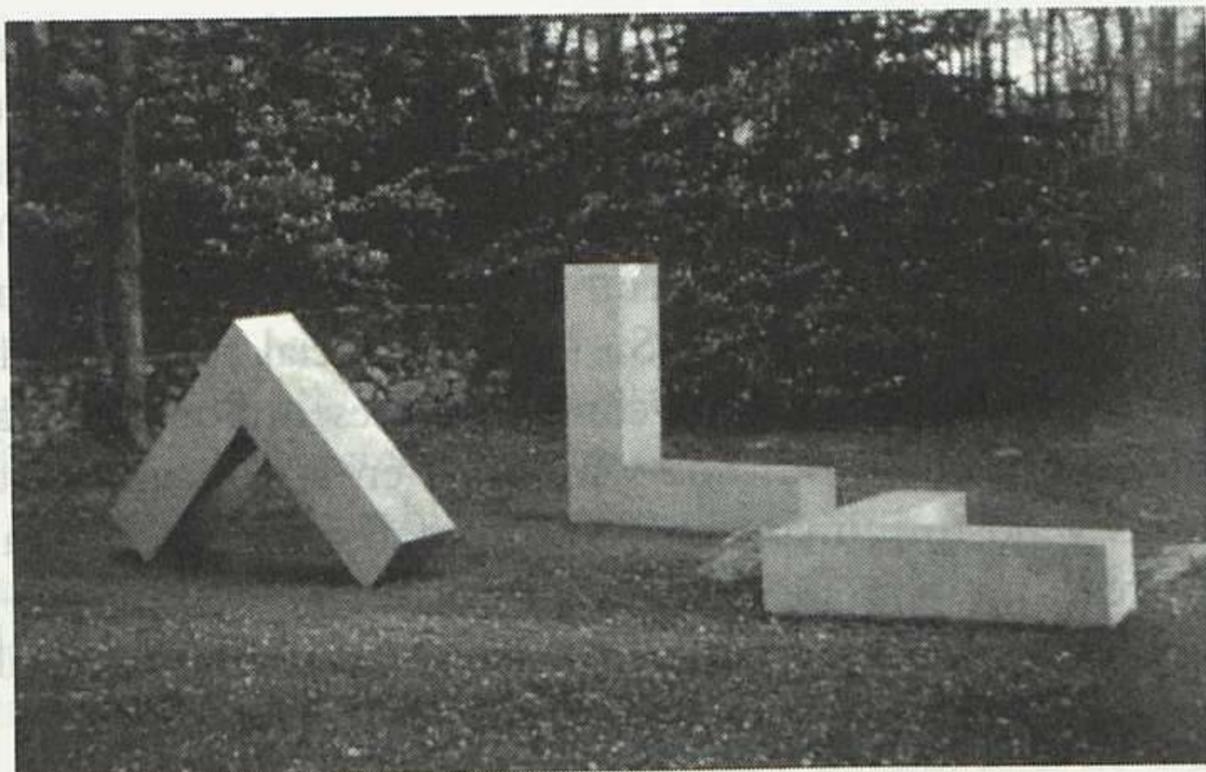
En primer lugar, como condición necesaria de artisticidad. Para que algo se convierta en arte es preciso considerarlo según un concepto de arte. Entendido en un sentido laxo cualquier artista posee ese concepto de lo artístico, tiene un sentido de su trabajo en relación a otros y entiende su actividad en el seno de una comunidad histórica y de una serie de prácticas dentro de las cuales es significativa. La historia del arte occidental ha ido intelectualizando el trabajo artístico, distinguiéndolo cada vez más del trabajo manual, del oficio y la artesanía, de modo que forma parte de su autoconciencia, la delimitación del territorio frente a otras prácticas. La actividad artística es autoconsciente y precisa de un concepto como no lo necesitaban las prácticas de las que surge. Frente a oficios cuyo aprendizaje consiste en la transmisión de una habilidad o un saber cómo, el aprendizaje artístico consistiría en la transmisión

también de un saber qué. Frente a oficios cuyo aprendizaje consiste en la transmisión de una habilidad o un saber cómo, el aprendizaje artístico consistiría en la transmisión también de un saber qué.

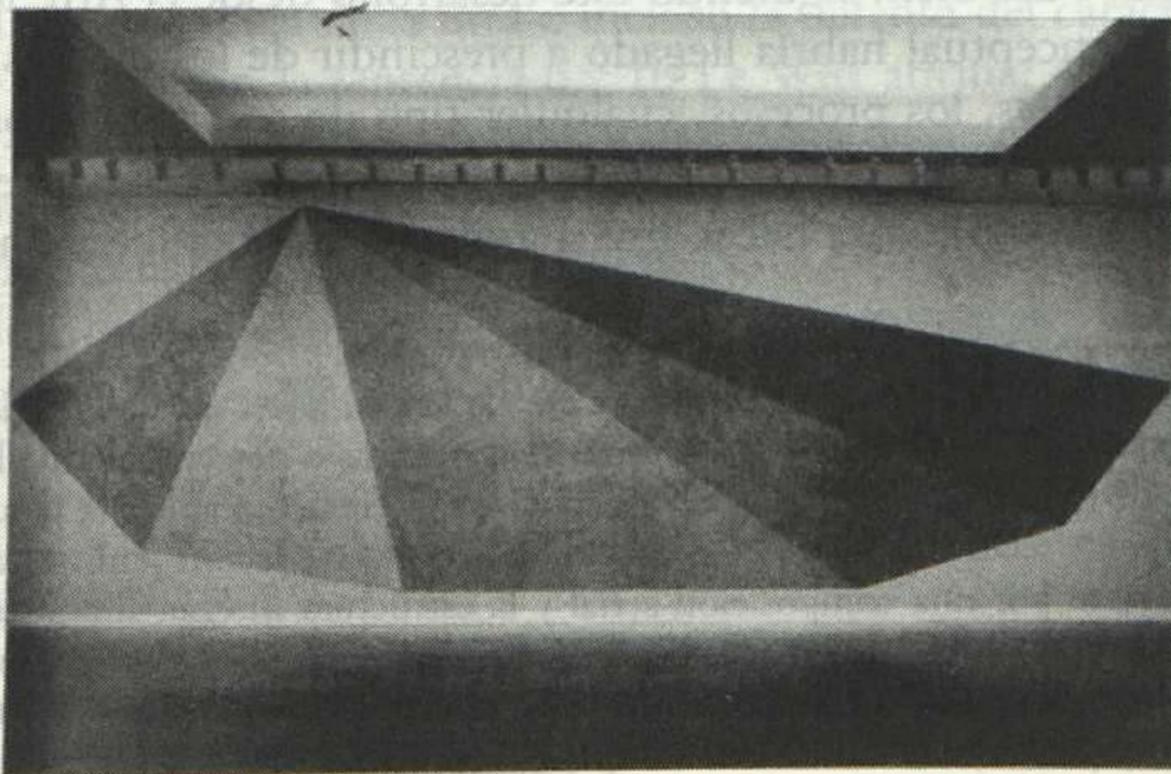
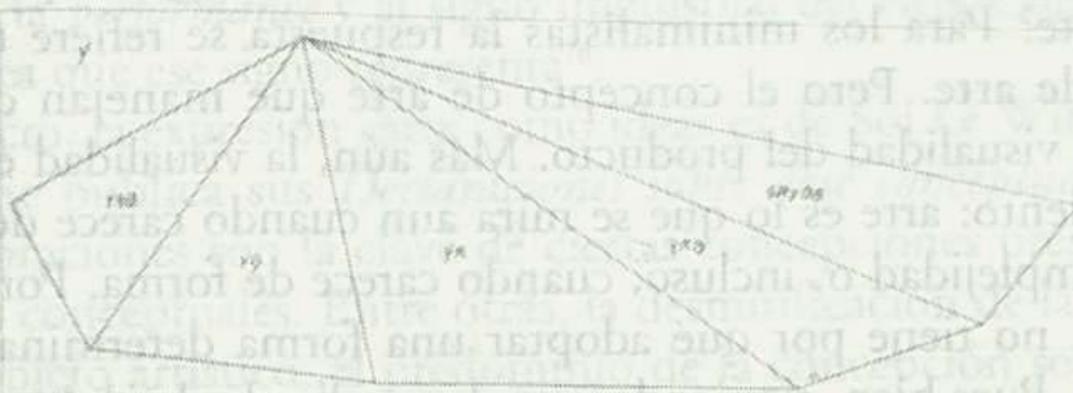
Así pues, la primera de las condiciones, que distingue una guía de teléfonos en uso y una guía obra de arte, no es privativa de la obra conceptual. Sirve también para distinguir entre las ilustraciones científicas de animales y las imágenes de animales en las obras de El Bosco, Potter o Bonheur. Un concepto ha precedido siempre a la fabricación de la obra, aunque la estética idealista no lo haya reconocido así, o más bien, no haya hecho hincapié en ello, sino en el carácter aconceptual de lo artístico, es decir, haya asumido un concepto de arte como representación aconceptual. Tratándose de una cuestión de grado, es preciso reconocer que el artista siempre partía de ciertos presupuestos sobre su medio, el género y en muchos casos el tema. Pero, también es preciso reconocer en sentido contrario, que sólo cuando la obra está terminada y no antes puede incluso su propio autor tener un concepto de lo que ha hecho.

El segundo momento de intervención conceptual se refiere al contenido y, según los conceptualistas, es previo a la realización de la obra. No sólo son necesarias ideas sobre las que realizar una obra, sino que éstas son o determinan el contenido preciso de la obra. Sol Le Witt manda instrucciones sobre cómo ha de pintarse la pared que ha de ser la realización de su concepto, por ejemplo, en *Pirámide asimétrica con colores asimétricos*, realizada en el Museo de Brooklyn en 1985. Las instrucciones gráficas determinan la realización y la apariencia de la obra, pero el artista no trabaja directamente en esta realización, es decir, en el producto sensible de su invención. El resultado es una disociación de partida entre el contenido y la forma o entre la idea y la realización, extraña a y rechazada por el ideal de arte como símbolo. Batchelor ha señalado la importancia del dibujo en la obra de Le Witt<sup>6</sup>, de modo que la presentación conjunta del diseño y la realización mostraría la radical diferencia entre una y otra y las experiencias que proporcionan. El mismo tema es tratado en las descripciones escritas de lugares inexistentes en las que Smithson expone juntamente la presunta descripción escrita y un objeto escultórico, sin ninguna relación formal o estructural entre ellos. Nauman, por su parte, expone las instrucciones para realizar la obra que en realidad constituye la propia obra, provocando una reflexión también sobre esta dicotomía.

<sup>6</sup> Batchelor, D., *Minimalism*, Londres, Tate Gallery Publishing, 1997.



Robert Morris, *Vigas en L*, 1965.



Sol Le Witt, *Pirámide asimétrica con colores asimétricos*, Museo de Brooklyn, 1985.

En este punto, y aún sin llegar a la tercera fase de intervención conceptual posible, prescindir de la realización, los artistas conceptuales se han distanciado ya de sus predecesores. Para minimalistas y buena parte de postminimalistas, el énfasis en la concepción previa y la crítica del formalismo no implicaba considerar la forma como determinada por un contenido conceptual previo. Su impulso inicial consistía más bien en escapar de la dualidad forma-concepto, presente como ideal en la estética idealista y como buscada y asumida en la conceptualista. Para minimalistas y postminimalistas o antiformalistas el problema inicial era cómo crear una obra de arte que no pareciera arte. Su idea rectora era, por tanto, hacer coincidir objeto físico y obra de arte de tal modo que forma y concepto coincidieran<sup>7</sup>.

## II. *La existencia conceptual del arte*

El Arte Conceptual parece una derivación del Arte Minimal precisamente en este punto: ¿qué es lo que convierte un objeto, que no parece arte, en arte? Para los minimalistas la respuesta se refiere también al concepto de arte. Pero el concepto de arte que manejan contiene el rasgo de la visualidad del producto. Más aún, la visualidad es central a su pensamiento: arte es lo que se mira aun cuando carece de originalidad, de complejidad o, incluso, cuando carece de forma. Por el contrario, la idea no tiene por qué adoptar una forma determinada para el conceptual. Pues bien, siguiendo este desarrollo desde el Arte Minimal, el artista Conceptual habría llegado a prescindir de los objetos, incluso de los materiales, los procesos, cualquier tipo de realización, para crear arte. Es decir, en el tercer momento de intervención conceptual el artista decidiría que para hacer arte sólo hace falta una idea. Puesto que

<sup>7</sup> Su literalismo, más o menos acentuado, consistiría en hacer que la experiencia estética fuera explicable en términos de las propiedades físicas o perceptuales de la obra: de su tamaño, de su forma externa, de su situación en el espacio real, de la percepción de su forma, de las relaciones entre elementos... Sustituir la relación jerárquica entre las partes del objeto por una composición serial y la estructura interna altamente diferenciada de la obra moderna por la ausencia de composición serían sus estrategias. Para los autores de la antiforma —el postminimalismo— también es prescindible el objeto de límites definidos y perdurable. Para éstos, aunque el carácter antiilusionista pervive, la estrategia es acabar con la propia forma del objeto: «Se ataca a algo más que el arte como icono. Se ataca la idea racionalista de que el arte es una forma de trabajo que conduce a un producto acabado» (Robert Morris).

no es su cualidad formal lo que hace artístico un objeto, sino el concepto, es indiferente la forma, el material y la técnica que se utilicen para vehicularlo. Lo artístico es el concepto y el concepto es algo esencialmente abstracto, puede transmitirse de muchas maneras y, además, puesto que la manera no es relevante, muchas veces de la misma manera.

Es una línea de argumentación asumida por buena parte de la historiografía artística y sustentada por ciertos comportamientos artísticos que el desarrollo inevitable del arte desde las prácticas minimalistas conduce a prácticas en las que la realización material es finalmente prescindible. Desde el famoso artículo de Lucy Lippard y John Chandler, «Six years. The Dematerialization of the Art»<sup>8</sup>, el argumento que organiza la historia del arte de los años sesenta y setenta es el de una progresiva desmaterialización de las obras. En 1969, Barbara Rose hace una lista de «... objetos o más bien no objetos de arte»<sup>9</sup> y entre nosotros Simón Marchán Fiz escribe *Del arte objetual al arte del concepto*, con la misma trama: del objeto de formas sencillas y geométricas del Arte Minimal al objeto de dimensiones y forma variable del Postminimal, al proceso, a la *performance* y al signo lingüístico del Arte Conceptual y a la mera idea que ese signo representa<sup>10</sup>.

En efecto, la expresión «arte como idea» es de Sol Le Witt, un minimalista que publica sus *Declaraciones sobre arte conceptual* de 1968. Estas declaraciones son la clave de ciertas concepciones presentes entre los artistas conceptuales. Entre otras, la desmitificación de la forma sensible del objeto artístico, el predominio de la concepción sobre la realización, la importancia de la idea e incluso la defensa del carácter inmaterial de la obra. En la sentencia n.º 10 Le Witt afirma: «las ideas solas pueden ser obras de arte; se dan en una cadena de desarrollo que eventualmente encuentra alguna forma. No todas las ideas necesitan ser realizadas físicamente»<sup>11</sup>. El género de manifiesto explica el énfasis en la no realización que en realidad era contrario a la propia actividad de Le Witt, que incluso consistía en la realización material previa de un

<sup>8</sup> En Lippard, L. (ed.), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York, 1973.

<sup>9</sup> Rose, B., «Problemas de la crítica. La política del arte», *Artforum*, 1969. En español en Armstrong, G., y Marshall, R., *Entre la geometría y el gesto, Escultura norteamericana, 1965-1975*, Cat. Exp., Madrid, 1986, pp. 69-77.

<sup>10</sup> Marchán Fiz, S., *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1986.

<sup>11</sup> En Stiles, K., y Selz, P. (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art*, California, Berkeley University Press, 1996.

boceto o diseño. Sin embargo, algo que en sentido literal es manifiestamente absurdo tuvo cierta repercusión, aunque al cabo el problema termine siendo siempre el mismo: ¿cómo transmitir las ideas? y, sobre todo, ¿cómo tener buenas ideas?

Aunque «conceptual» no implique necesariamente «sin materialización» y a pesar de las protestas de los artistas contra Lippard<sup>12</sup>, confundiría mis deseos con la realidad si no admitiera que el impulso racionalista de algunos artistas conceptuales no es comparable al misticismo Uri Geller que se impuso en la escena artística tras la época materialista minimal. Es ilustrativo el ensayo «Arte Conceptual» de R. Smith<sup>13</sup>, que afirmaba: «el arte conceptual abarcaba desde el puro pensamiento, como en la *Acción telepática* de Robert Barry del año 1969 —una declaración de que «durante la exposición intentaré comunicar telepáticamente una obra de arte, cuya naturaleza es una serie de pensamientos que no se dejan plasmar en lenguaje o imagen»— hasta la perversa existencia física del *Kilómetro vertical en tierra*»<sup>14</sup>. En particular sobre *Acción telepática* Smith dice que se trata de «un puro pensamiento», pero después aclara que es «una declaración», lo cual parece contradictorio. ¿En qué consiste realmente la obra de arte *Acción telepática*? Pongámoslo de la manera que Smith parece estar considerando: *Acción telepática* es «una declaración» cuyo contenido es un «pensamiento». No pretendo hacer una desconstrucción de lo que Smith en efecto dijo, sino mostrar que es incomprensible. Pensamiento «puro» parece referirse a aquel que no se puede declarar, aunque ignoro por qué es más puro en ese estado. De hecho, Smith parece pensar que la obra de arte no consiste en la declaración, sino el contenido de la declaración y, en concreto, en esa «serie de pensamientos que no se dejan plasmar en lenguaje o imagen», según

<sup>12</sup> Protestaron entre otros *Art & Language* y Mel Bochner. Los primeros escribieron: «(t)odos los ejemplos de obra de arte a los que se refiere en su libro son, con pocas excepciones, objetos artísticos. Quizá no sean objetos artísticos tal como los conocemos en su habitual estado sólido, pero son materia en alguna de sus formas, o en estado sólido, o líquido o gaseoso... Consiguientemente cuando afirman sobre un objeto realizado por Atkinson, «Mapa para no indicar, etc.» que «se ha eliminado casi por completo el elemento físico visual, siento cierta aprehensión hacia la descripción. El mapa es un objeto sólido (i.e. papel con líneas de tintas sobre él) como lo es cualquier Rubens (lienzo con pintura sobre él)». Mel Bochner llegó a decir del artículo que «... por sus falsificaciones, puede considerarse un acto de mala fe contra el arte», en Stiles y Selz (eds.), *op. cit.*, p. 832.

<sup>13</sup> En Stangos, N., *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 218. Cursiva mía.

el artista. Así pues, la pureza del pensamiento consistiría en que es imposible de declarar, aún más, de poner no sólo en palabras, sino tampoco en imágenes. Con independencia de su imposibilidad física y lógica, el contenido de la declaración del artista no fue ése, sino: «voy a intentar comunicar telepáticamente una obra de arte». Es decir, Barry dijo que intentaba realizar una obra de arte mental y comunicarla también mentalmente. Literalmente, esto es sólo el anuncio de la obra. La obra, por otro lado, es imposible tal como se anuncia, como pensamiento puro.

Barry no puede estar teniendo una intención seria de realizar una obra de arte de esas características. Tener una intención seria de realizar una obra de arte implica, entre otras cosas: que sea realizable o, al menos, que se considere realizable. Más verosímil es que Barry tuviera la intención de hacer una declaración sobre la naturaleza del lenguaje, del pensamiento y de la obra de arte. Es decir, que su declaración no fuera seria, sino irónica. En realidad no hay más opciones: o es un sinsentido o es una ironía. En un contexto artístico, es decir, de ficción, el artista habría aprovechado para mostrar indirectamente que el pensamiento es algo social, así como su comunicación, que es, por tanto, material y que el arte, si tiene algo que ver con todo esto es, a su vez, material y social. Por eso la obra no se titula «declaración», o «pensamiento puro», sino *Acción telepática*.

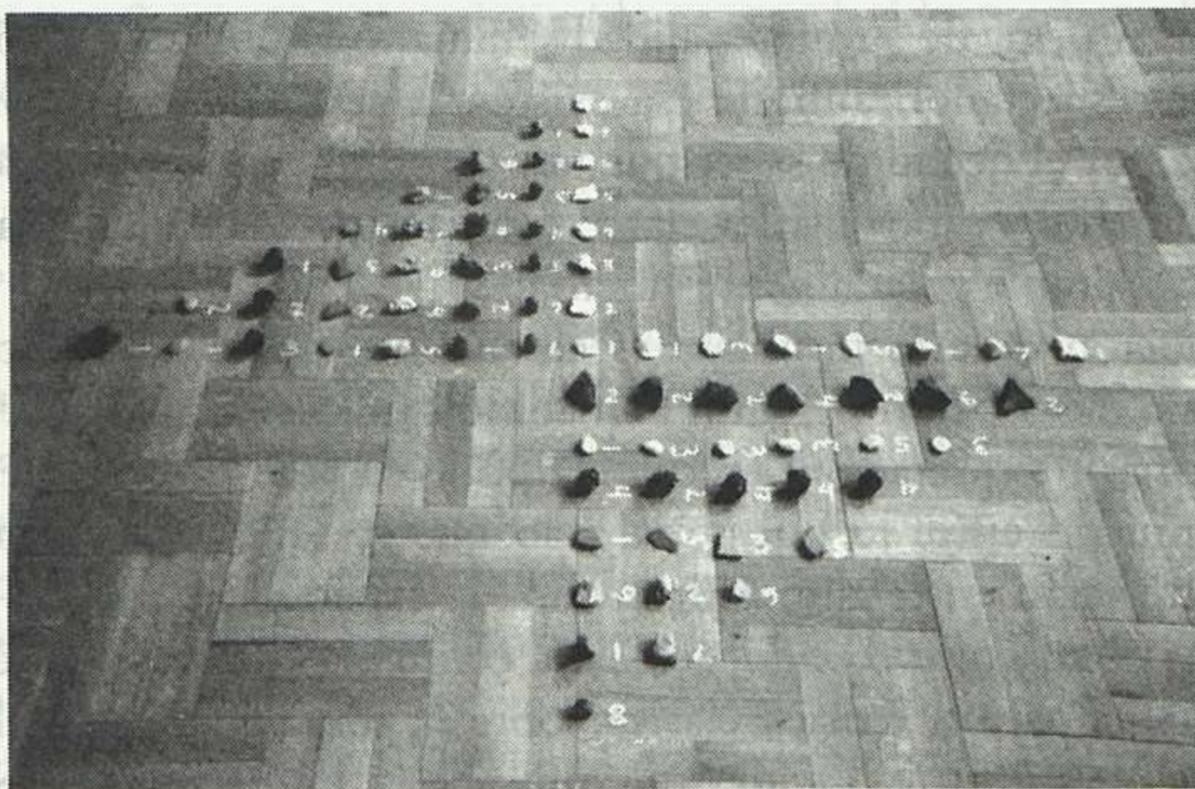
Así pues, la obra de arte sólo puede ser de hecho la declaración de Barry y toda la acción en la que se realiza, que cobra sentido en un contexto artístico determinado y vehicula una intención determinada, que supongo indirectamente. La obra de arte sólo puede consistir en la declaración de Barry o, en realidad, en toda la acción, que cobra sentido en un contexto artístico determinado y vehicula una intención determinada, que supongo indirectamente. En primer lugar, supongo que la declaración es irónica, puesto que no es de esperar que artistas que están criticando la noción idealista de experiencia estética y afirmando el carácter convencional y social del lenguaje y las representaciones crean en pensamientos puros ni en comunicaciones telepáticas. En segundo lugar, si el artista hubiera tenido efectivamente esa intención irónica *podría* haber realizado esa obra de arte. Ahora bien, si la intención del artista no coincidiera con la que yo he supuesto, entonces no habría habido obra de arte. Y no se trata tanto de una cuestión general, sino de que esta es la conclusión estricta a la que hemos de llegar a partir de los propios supuestos conceptualistas. *Acción telepática*, entendida como la producción y comunicación sin signos de un pensamiento, no

es una obra mala de arte, sino que no es obra en absoluto. No se trataría de una obra mala de arte, sino en sentido estricto de la carencia de obra. En los propios límites conceptualistas: sólo hay obra si hay concepto, si no hay concepto —o si el concepto es imposible, tanto da—, entonces no hay obra de arte.

Afirmar el predominio artístico de la idea inmaterial presupone la creencia en significados, nociones, conceptos, que los signos lingüísticos sólo transmiten, pero que existen con anterioridad a su representación mediante esos signos. Afirmar que esas ideas son individuales, es decir, creación de la imaginación o el pensamiento del artista es además pecar de un mentalismo bien ingenuo. Del rechazo de las nociones idealistas de Greenberg se habría pasado a un mentalismo incomparablemente menos sutil que el de Croce. Este mentalismo encuentra su lugar en algunas versiones inadecuadas del Arte Conceptual. La versión autoritaria del arte conceptual considera al artista como autor de la obra antes de su realización, puesto que él la concibe, tiene la idea. Pero existe además una versión democrática, que consiste en afirmar que la obra de arte no sólo está en la mente del artista, sino de todo aquel que la contempla. Esta versión enlaza con las estéticas de tipo fenomenológico.

En este sentido, la obra de Barry parece un extremo de una serie de obras, de las que son también paradigmáticas las *Afirmaciones* de Weiner, quien comparte generosamente la autoría de sus frases con todos aquellos que las leen. En una serie de oraciones como «Un rotulador normal arrojado al mar» lo que pretendía era hacer de la experiencia del receptor —consistente en imaginar el hecho descrito—, la obra o, al menos, parte importante de la obra. Con ello el artista conceptual estaba utilizando la teoría estética tradicional y fenomenológica, según la cual un objeto físico sólo se convierte en obra de arte en una experiencia receptora. La diferencia radicaría en que la imaginación actuaría en este caso a partir del concepto. En realidad se trata de ilusionismo en grado máximo, puesto que la frase —lo que me atrevo a llamar obra— permite todo tipo de experiencias imaginativas, dependientes de la biografía del espectador y de su apetencia de hacerse la obra por sí mismo a partir de tan exiguo material.

Volviendo al ensayo de Smith, nos encontramos con la descripción de la «perversa existencia» de *Kilómetro vertical en tierra*, una obra de 1977 de Walter de Maria: «... una *earth-work* consistente en una vara de latón de un kilómetro enterrada en el suelo, de la que no se ve sino su extremo superior, un pequeño disco de latón de cinco centímetros de



Mel Bochner, *Principio de distanciamiento*, 1972.

# PURE BEAUTY

John Baldessari, *Obra de una sola cualidad*, 1966-8.

diámetro. A pesar de su materialidad y tamaño la obra existe sólo en la mente del espectador, aunque esa existencia se intensifique considerablemente por el hecho de saber que tan grandiosa concepción se ha llevado realmente a cabo»<sup>15</sup>. Está claro cómo aquí «conceptual» ha pasado a significar simple y llanamente «mental».

La noción de arte implícita es claramente dualista y difícilmente sirve como descripción y menos aún como explicación de la obra de De Maria. Una interpretación alternativa podría apelar efectivamente a la discontinuidad entre lo que se ve y lo que se sabe, por un lado, y a cómo la relación entre ambos determina la experiencia, incluso perceptiva, de la obra. Por otro lado, señalaría cómo esa es una forma de abordar la preocupación teórica clásica sobre la diferencia entre el objeto físico y la obra de arte. La idea que subyace en las palabras de Smith es que ese objeto es una barra enterrada de un kilómetro. La obra de arte, por el contrario, sería la experiencia de esa barra. Sin embargo, la propia expresión de la idea es contradictoria: «A pesar de su materialidad... la obra existe sólo en la mente del espectador». Si existe sólo en la mente del espectador es una idea: una representación mental de cierto tipo, sin materialidad y sin tamaño. Quizá por eso Smith continúa explicando que esa experiencia es intensa: «pero esa existencia (es decir, inmaterial y sin tamaño) se intensifica considerablemente...». Quizá insinuando que tener la idea de un kilómetro enterrado es una idea potente, aunque no lo es, quizá, apelando al efecto que provoca el contraste entre lo que de hecho se ve y lo que se sabe que hay. Nuestra experiencia perceptiva es diferente según su transfondo teórico, es decir, lo que sabemos o lo que creemos saber. Lo que se denomina «la idea en la mente del espectador» debe de ser la experiencia del objeto, y ésta no se intensifica, no se hace más intensa, ni más grande porque sea muy grande la barra, ni muy profunda porque esté enterrada. Sin embargo, todo ello se sugiere. Pero Smith continúa tratando de explicar: lo que intensifica la existencia de la obra es «saber que tan grandiosa concepción se ha llevado a cabo». Aquí, el «grandioso» que se aplicaría correctamente a la barra se aplica a la «concepción», suponemos que del artista. ¿Es grandiosa la idea de enterrar una barra de hierro de un kilómetro? Parece que lo grandioso (para una obra de arte, es decir, sin ningún fin utilitario, excepto el de proporcionar esta experiencia intensificada) es la tarea de enterrar esa barra, pero el último giro retórico

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 218.

consiste en afirmar que lo admirable es que la idea se haya llevado a cabo. Lo cual, en coherencia con la noción conceptual de arte, debería ser lo de menos.

Lo que me interesa señalar es cómo a menudo se aplican las nociones que supuestamente había rechazado al arte conceptual para interpretarlo. Este en particular me parece un caso claro de cómo la teoría ha pretendido fortalecer la obra. Pero también de cómo la teoría sobre el Conceptualismo es a veces muy débil y no ha sido asimilada. Por último, es un ejemplo de cómo tener un concepto es algo diferente de creer tener un concepto. En «Sentido y sensibilidad», Rosalind Krauss<sup>16</sup> afirmaba que el valor del Minimalismo y del Postminimalismo consistía en buena medida en su antiilusionismo y en las consecuencias filosóficas de este antiilusionismo. Para ella, el Arte Conceptual constituiría una regresión a las teorías cartesianas del significado y del yo<sup>17</sup>. Finalmente, la afirmación del concepto frente al objeto presupone aquella dicotomía que tanto minimalistas como postminimalistas rechazaban. La dicotomía que se establece entre materia y espíritu, cuerpo y mente, expresión e intención. Toda la lucha antiidealista que formaba parte del programa minimal acabaría en la defensa de otro tipo de experiencia, pero tan incorregible, privada y mental como la experiencia estética que se trataba de rechazar.

### III. Idea y espectáculo

La interpretación mentalista no es, sin embargo, adecuada para muchas obras conceptuales. Tampoco lo es para *Kilómetro vertical en tierra*. El Arte Conceptual no es necesariamente regresivo, aunque quizá sea un límite al que sólo se puede acceder desde uno de los lados, como propuesta crítica y no autoconsistente. Hemos de aceptar que la obra de arte conceptual no coincide con la idea, el concepto, sino, una vez más con la manifestación sensible de la idea, es decir, con la idea comunicada, expresada, representada. De otro modo estaríamos reproduciendo el mismo vicio que se criticaba a la concepción idealista del arte.

<sup>16</sup> Krauss, R., «Sentido y sensibilidad», 1969, en Armstrong, G., y Marshall, R., *Entre la geometría y el gesto, Escultura norteamericana, 1965-1975*, Cat. Exp., Madrid, 1986, pp. 152-159.

<sup>17</sup> «... el tipo de conceptualismo revelado por el arte del segundo grupo (el de Barry, Kosuth o Huebler) nace de las semillas de un tradicionalismo profundamente arraigado con respecto a significado, sentido y sensibilidad», *op. cit.*, p. 153.

De hecho, en la forma más tradicional una obra de arte debe también su existencia a la representación de una IDEA. Sin embargo, sólo es su símbolo, señala hacia ella, aspira a ella, que es impresentable, e inconcretable como el pensamiento de Weiner. Es el pretexto para una experiencia, es la materia que hace posible una cualidad con el concurso de un espectador. El Minimalismo debilita esa noción porque presenta un objeto cuyas propiedades físicas son indiferenciables de las estéticas, o al menos porque examinan esa relación. De ahí sus lemas: «Lo que se ve es lo que se ve», etc. Otros artistas conceptuales, por su lado, ponen ante el intérprete palabras o representaciones que tienen primeramente un contenido conceptual y muy secundariamente representacional, pero lo hacen con la misma intencionalidad minimalista. «Lo que se ve es lo que se ve» podría sustituirse por «lo que se lee es lo que se lee». Por eso Baldessari decía sobre *Obra de una única cualidad, Pure Beauty* (1967-68): «al menos la gente no podía llegar y decir: «no lo entiendo», porque de hecho lo leía. Podían decir «no entiendo lo que piensas», pero al menos podían leer. Se trataría de un lenguaje común»<sup>18</sup>.

*Kilómetro vertical en tierra*, una obra conceptual en sentido amplio, presenta como *Pure Beauty* un objeto que tiene las propiedades nombradas en el título. Hay, por tanto, una eliminación en primera instancia de la dualidad objeto físico-obra de arte, aunque la interpretación procura mantenerla. Considerar el objeto físico determina la experiencia artística de la obra, aunque no pueda ser una experiencia perceptiva del objeto completo. La experiencia tiene algo de peculiar, pues lo que se percibe es un disco de cinco centímetros a sabiendas de que se trata del extremo visible de una barra de un kilómetro de longitud. Una interpretación artística buscaría poner en conexión esta experiencia con el arte. «¿Por qué esta barra es arte?» o «¿Cómo lo es?» o «¿Qué significa como arte?» son preguntas que guían la interpretación. No hay una experiencia sensible previa a esta interpretación que pueda denominarse estética. La interpretación, la teoría la hace posible. El objeto provoca una reflexión sobre la naturaleza de la obra de arte que tendrá que ver con la primera experiencia: con el valor de lo que se sabe y su influencia sobre lo que se ve, de la creencia sobre la percepción visual. Como obra de arte: de la relación entre la forma, lo que se ve, y el contenido, lo que está bajo lo que se ve.

La apreciación estética considera además la adecuación entre el contenido y la forma en la obra de arte. Siguiendo a Hegel, en una época

<sup>18</sup> Citado en la guía de la Exposición *John Baldessari*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1991.

postclásica, el contenido excede a su representación sensible. Mas, aun en su exceso, la forma muestra una necesidad, y esta es la verdad de la obra de arte. En una época postartística y postfilosófica, como la nuestra, la adecuación entre forma y contenido no está ya regida por la necesidad o la motivación. Sucede así porque forma parte de su contenido la pregunta sobre su naturaleza artística, que surge precisamente por la falta de motivación perceptible de la forma del objeto artístico. En la obra de De Maria, el contenido parece exceder con mucho a su expresión, que no mantiene ninguna relación analógica o simbólica, de necesidad, con el contenido. Otros objetos podrían haber servido, ilustrado o incitado la reflexión que antes hemos esbozado. Pero además hay un exceso expresivo, una artificiosidad en el procedimiento mediante el cual se pretende transmitir esta idea.

El Arte Conceptual y muy especialmente el Neoconceptualismo de los ochenta llega en algunas de sus expresiones paradójicamente a convertirse en arte-espectáculo: por la grandiosidad de sus instalaciones, y porque algunos llegan, como hemos visto, a confundirla con la grandiosidad de la idea. El exceso de contenido del arte postclásico tornaba imposible hacer sensible lo que no se consideraba tal, la subjetividad. El exceso expresivo del arte postfilosófico parece encubrir, al contrario, la magreza del contenido. En todo caso, parece llevar la crítica de la concepción interiorizante de la subjetividad al extremo de su pura negación o pérdida en el mundo de la pura exterioridad. Es un exceso que no contradice la falta de necesidad que rige las relaciones entre forma y contenido en el arte postfilosófico. Si espectáculo es el modo de representación que causa su efecto en el espectador no por la necesidad del argumento o de la representación, sino por su mera apariencia, entonces el arte conceptual es espectacular. Sólo la teoría podría redimir al objeto conceptual de su exterioridad.

Lo que caracteriza al Arte Conceptual es precisamente que sólo posibilita dos tipos de respuestas: una altamente teórica y otra puramente mecánica. Entre la estimulación que produce el arte como espectáculo y la reflexión teórica que hace posible no cabrían otro tipo de respuestas interpretativas. El amplio rango de experiencias que permite y que provoca la obra de arte tradicional es sustituido por los dos extremos del espectro: la respuesta más primaria sensible y la puramente intelectual<sup>19</sup>. Como en las malas tragedias de catarsis no surge de una

<sup>19</sup> Debo estas ideas a Valeriano Bozal, quien las ha expresado en varias conversaciones mantenidas sobre el tema.

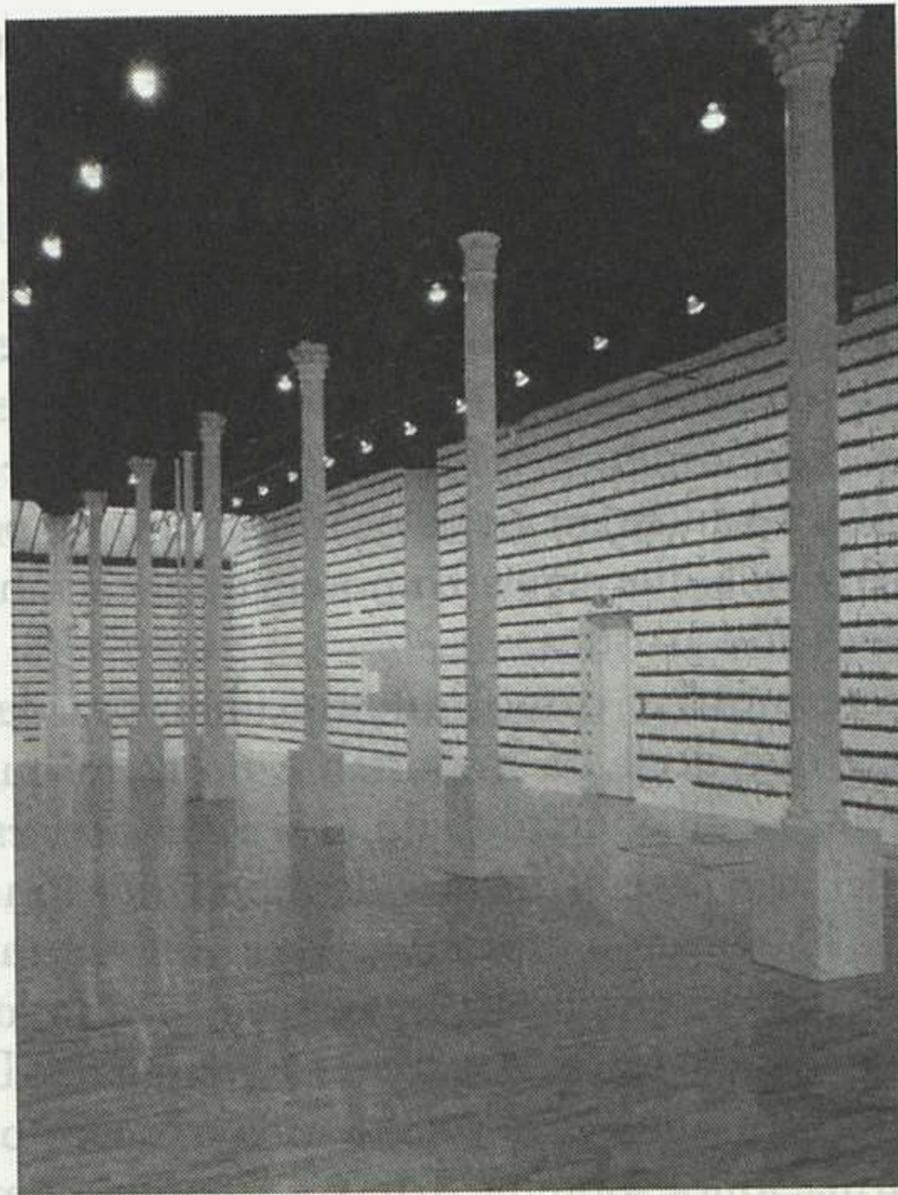
mímesis adecuada de la acción, sino del espectáculo, con el agravante de que el propio contenido conceptual puede convertirse en espectáculo. De este modo la grandeza exterior subrayaría y estaría subrayada por la presunta profundidad del mensaje<sup>20</sup>.

En cierto modo, el carácter espectacular de la obra de arte conceptual y postconceptual parece responder a la necesidad de demarcación entre teoría y obra de arte. Pero también responde a otro motivo que trato de esbozar: la obra de arte es espectáculo, porque muestra de forma escandalosa o grandilocuente la inadecuación de la forma y el contenido. De ser cierto que el arte es una reflexión sobre sí mismo mantendrá su razón de ser frente a la teoría si llama la atención sobre sí aunque sea como espectáculo. Es decir, no como encarnación auténtica y adecuada de la idea, sino como envoltorio posible de ésta, mostrando su inadecuación al máximo.

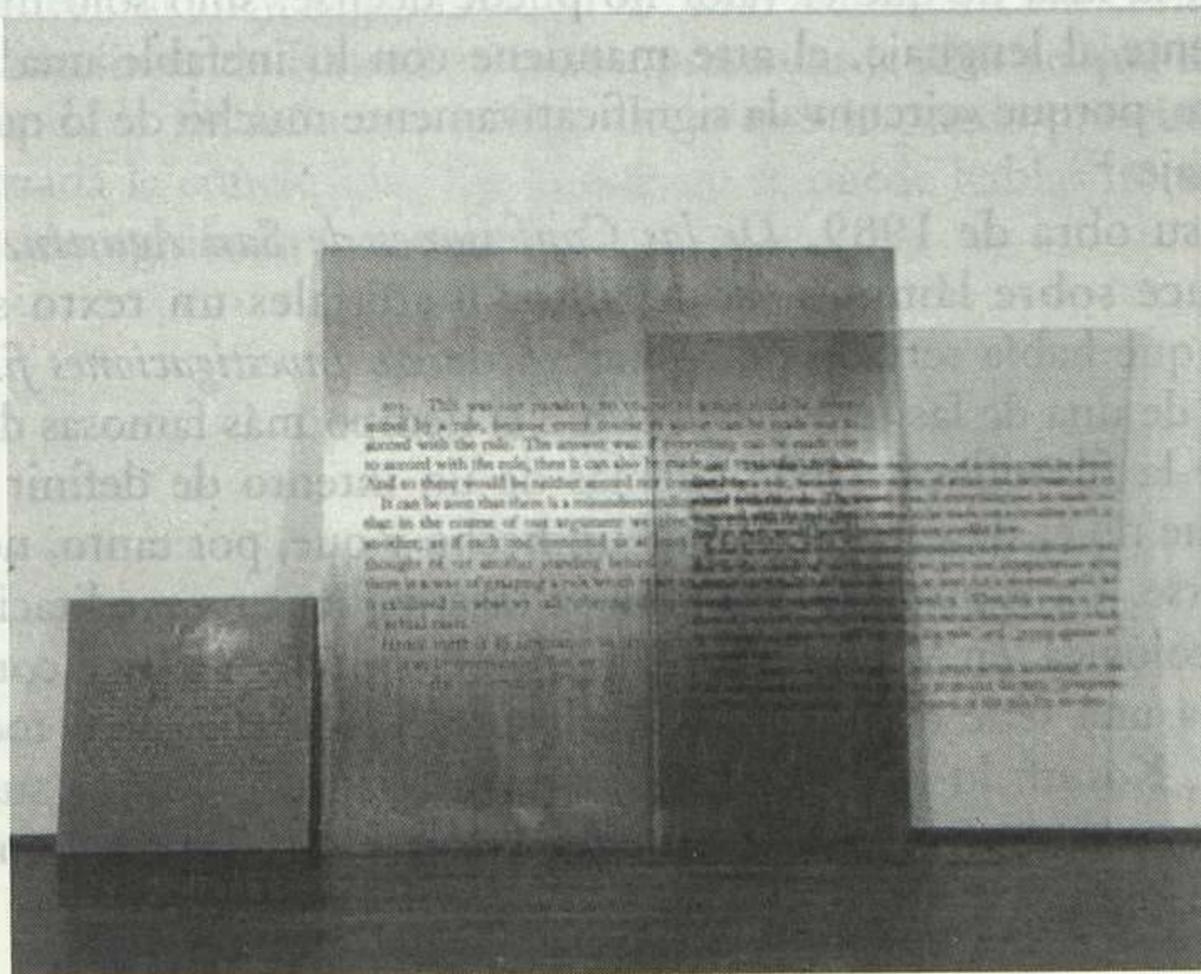
La evolución hacia el espectáculo se ha dado también en cierto sentido en autores como Kosuth. En *El juego de lo inefable*, inspirándose en la filosofía de Wittgenstein y haciendo una sutil síntesis de su primer y su segunda etapas concibe el arte como una forma, un juego del lenguaje. Como otros, sirve para describir, representar, preguntarse por la realidad, pero además el arte mostraría cómo el lenguaje (y el propio arte) describe, representa o se pregunta por la realidad. Lo cierto es que el arte no inventa juegos del lenguaje alternativos a los de la vida cotidiana, sino que investiga sobre éstos, poniéndolos bajo observación. Pongamos una definición, por ejemplo, de tiempo, de significado o de agua. La definición es un juego del lenguaje con reglas precisas sobre cómo especificar el significado de las palabras. Su importancia en la obra de Kosuth reside precisamente en este hecho, ya que el arte no es cuestión de formas, sino de significados. Por tanto, investigar en la forma en que se dan los significados es investigar sobre el arte. Algunas obras de Kosuth son definiciones que tienen como contenido las propias definiciones y no su objeto.

No hay formas que sean *a priori* artísticas a diferencia de otras. De hecho, las definiciones también son arte en la obra de Kosuth. Porque descontextualizadas, o en el contexto artístico, muestran, señalan a cosas distintas que en un diccionario, señalan la propia forma de la definición. Por eso, el juego del arte es el juego de lo inefable. Las

<sup>20</sup> También Herwitz señala al respecto que la propia teoría debería ofrecer «resistencia a los teatros consumistas de Warhol, Koons y el mercado artístico». En Herwitz, *op. cit.*, p. 272.



Joseph Kosuth, *Cero & no*, 1986.



Joseph Kosuth, *De las confesiones de San Agustín*, 1989.

definiciones usadas en el juego del lenguaje artístico nos muestran cómo funciona una definición. Y para eso se hace preciso convertir la definición en algo que llama la atención y que puede mirarse. Se espectaculariza. Este siempre ha sido un problema para Kosuth —como para muchos artistas conceptuales—: ¿cómo conseguir que el público preste atención a un objeto sin señalarlo artísticamente? Por ejemplo, *Una y tres sillas* es una reflexión sobre tres modos de representar una silla: ejemplificando, verbalmente y fotográficamente. Según cuenta él mismo, en el MOMA insistían en colocar una tarima, por mínima que fuera, debajo de la silla que servía como ejemplificación, con el objeto de señalar su condición artística.

Kosuth quiere mostrar cómo muestra una obra de arte. Aunque para mostrar hay que decir, lo importante no es lo que se dice, sino *cómo se dice y por qué*. El contenido de *Una y tres sillas* es la mostración en el contexto del arte de esas formas de representación y su presentación simultánea. El sentido «profundo» es lo que se muestra. Pero el arte de la mostración es el espectáculo, incluso cuando lo que convierte a un objeto en artístico sea el concepto de lenguaje. De hecho para Kosuth la idea de arte sigue siendo la de presentación o mostración, a pesar de sus afirmaciones sobre el Arte Conceptual como «una actividad postfilosófica que, como práctica, consiste en la investigación de la producción de significado en la cultura»<sup>21</sup>. Conserva del primer Wittgenstein la idea de que el valor no puede decirse, sino sólo mostrarse, pero frente al lenguaje, el arte mantiene con lo inefable una relación diferente, porque «circunvala significativamente mucho de lo que limita al lenguaje»<sup>22</sup>.

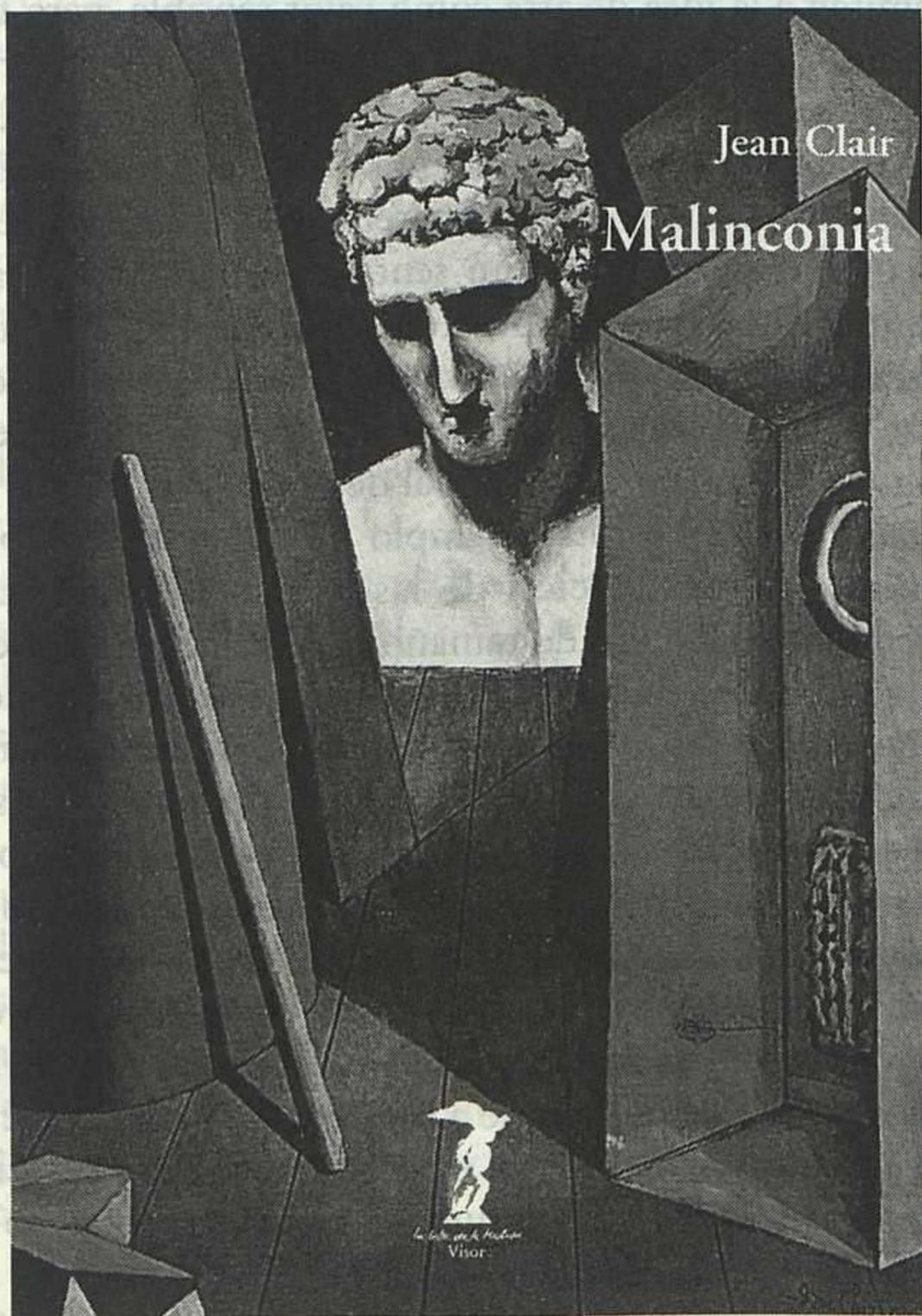
En su obra de 1989, *De las Confesiones de San Agustín*, Kosuth reproduce sobre láminas de distintos materiales un texto sobre el tiempo que había servido de comienzo de las *Investigaciones filosóficas*. Se trata de una de las reflexiones sobre el tiempo más famosas de la historia de la filosofía. Se trata además de un intento de definir un término que no es de un objeto o de un hecho y que, por tanto, no puede describirse. En Agustín la reflexión se inscribe en una meditación filosófica-teológica, en Wittgenstein ya es un ejemplo, que sirve como ilustración a una serie de observaciones sobre el lenguaje, pero todavía es filosofía. Kosuth lo retoma en el contexto artístico, aunque sus intenciones no son muy diversas de las de Wittgenstein. Pero el contexto, a

<sup>21</sup> Kosuth, *op. cit.*, p. 22.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 20.

diferencia del filosófico, no abre por sí mismo nuevas posibilidades comunicativas. Además del contexto museístico, son artísticos los materiales, que remiten a la idea de arte como valor sensible, pero también a lo erróneo de esa concepción. Kosuth lo hace precisamente mostrando la inadecuación entre el texto escrito y su soporte material. Es puro espectáculo porque no sirve directamente a la transmisión del sentido: pulidos, transparentes u opacos, los materiales no tienen nada que ver con lo que hay escrito, que tiene un sentido (fuera de la obra) enteramente diferente. Pero, indirectamente, en virtud de su gratuidad, el objeto muestra la inadecuación de forma y contenido, la imposibilidad misma de que algo signifique aisladamente, en sí mismo, fuera de un juego del lenguaje, de una práctica social determinada.

*Cero & no*, de 1986, es otro ejemplo de cómo, pese a persistir el mismo impulso de investigación de las formas de significación, el objeto artístico ha aumentado de tamaño y de carácter. Explícitamente su objeto es lo que no se puede decir. *Cero & no* presenta la negación y la ausencia no como absolutos, sino como relativos siempre a algo: como en el tachado de un texto, que se dice a pesar de negarse, que se necesita para ser negado. *Cero & no* es «arquitectura» conceptual, que consiste en unas habitaciones en las que está escrito y tachado un texto de *Psicopatología de la vida cotidiana*, que empapela el espacio espectacularmente. Las puertas y los huecos también se conciben como interrupciones, vacíos y negaciones en la obra. Además, *Cero & no*, como otras realizaciones de Kosuth, tiende a presentar la idea de que el arte, a diferencia de la filosofía, no es algo de lo que se pueda prescindir una vez alcanzada la conclusión. De lo que no se puede hablar no es mejor callarse, sino escribirlo más grande.



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

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

<sup>1</sup> Kosuth, *op. cit.*, p. 22.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 20.



## *Filosofías feministas: discursos críticos y autocríticos\**

Elvira Burgos Díaz

Damos la razón a la autora cuando en su «A modo de prólogo» advierte de una peculiar característica de su libro, que aquí también queremos resaltar en primer lugar, porque constituye uno de los múltiples atractivos de su lectura. Se trata de su estructura, que permite dos posibilidades de aproximación diferentes: atender a la obra como un todo donde se desarrolla una argumentación unitaria y coherente desde su inicio hasta su conclusión; o bien, desgajar los capítulos como si de elementos independientes se tratara, dotados cada uno de ellos de sentido en su individualidad. Esta apertura de la forma, lo que es aún más interesante, va acompañada de una ausencia de contenido doctrinario estrecho. En el libro se ofrecen, de un modo minucioso y preciso, los instrumentos adecuados para una inteligente reflexión crítica, desenmascaradora, sobre los pensamientos de importantes autores de la historia de la filosofía, en su conexión con algunas de las

\* Luisa Posada Kubissa, *Sexo y Esencia. De esencialismos encubiertos y esencialismos heredados: desde un feminismo nominalista*, Madrid, Editorial Horas y Horas, Colección Cuadernos Inacabados, n.º 26, 1998.

La balsa de la Medusa, 48, 1999.

propuestas más actuales de la teoría feminista. Se trata ahí, entonces, de filosofía y de feminismo, en una aproximación de la cuestión en donde se resaltan los problemas de ciertos modos teóricos cerrados, dogmáticos y de claras consecuencias práctico-vitales, de enfocar la dinámica de los sexos. O de otro modo, en este trabajo de Luisa Posada Kubissa, no se apuesta por la defensa de un camino, único y exclusivo, cuando se trata de transitar lo humano como mujeres y como hombres. Y esto, en nuestra opinión, confiere a su obra una encomiable lucidez, máxime en una época, como la nuestra, en la que los «fanatismos» ideológicos, feministas, filosóficos, acechan y, en circunstancias determinadas, afloran.

En la primera parte del libro se trata «De esencialismos encubiertos», dando cumplida cuenta así de lo prometido, en primer lugar, en su título. Aquí asistimos a un detallado rastreo de la filosofía kantiana en cuanto lo que ella dice sobre la diferencia de los sexos. Una vez demostrada, en función del análisis de los textos mismos que Luisa Posada conoce en profundidad dada su especialización doctoral en la filosofía del ilustrado alemán, la no tangencialidad de esta ocupación kantiana en virtud del primado que su pensamiento otorga a la razón práctica, se dirige directamente a situar ante la luz de la reflexión, en diálogo con las principales teóricas feministas alemanas, el fondo esencialista del juicio kantiano sobre el tema. El de Kant es un discurso, en línea con el de Rousseau, que se descubre como legitimador de una diferencia sexual, concebida de un modo onto-

lógico substancial, y, por tanto, no sometida al movimiento del tiempo de la historia y de la cultura, y dotada de una valencia desequilibrada de claras implicaciones práctico-sociales. El ejemplo de Kant es paradigmático de las incongruencias e incoherencias presentes en la aplicación de ciertos postulados del ideal emancipatorio de la Ilustración.

Mucho más equívoco se presenta el discurso del Marqués de Sade, al que se le dedica seguidamente la atención. Realmente interesante y enriquecedor es ya inmediatamente el hecho, inusual, de introducir a este autor en una obra de contenido filosófico. Se nos sitúa su pensamiento y su obra en el contexto de la llamada «filosofía popular», de la que se ofrece un condensado recorrido histórico, y del pensamiento libertino con ella vinculado. Dentro de este marco, interesadamente menospreciado por la tradición académica dominante que casi de un modo exclusivo se ha atenido al tópico de «maníaco sexual» en el caso de Sade, la autora subraya la deconstructora crítica sadeana del modelo de los sexos formulado por Rousseau —y Kant—; modelo que implica, además de una timorata, una desigualitaria moral sexual. Pero la contrapropuesta de Sade, no careciendo en absoluto de interés, sobre todo por la pluralidad de tipos de mujer, y de hombres, que dramatiza no ateniéndose, por tanto, a una definición única y cerrada, por «naturalidad», de lo que ello signifique y resaltando su carácter de constructos socioculturales modificables, es problematizada de acuerdo con las diferentes perspectivas de análisis femi-

nista de la que ha sido objeto, desde Simone de Beauvoir hasta nuestros días, y de las que da cumplida cuenta el libro que aquí nos ocupa. Este es otro gran acierto del texto de Luisa Posada Kubissa.

Una vez abierta y situada la polémica: diferencia sexual irreductible, por un lado, derrumbe de la «virtud» del modelo esencialista, por otro, llega el momento de la revisión, igualmente lúcida e inteligente, del vigente, en la actualidad, pensamiento de la diferencia sexual desde el feminismo. Este es el tema de la segunda parte del libro, titulada «De esencialismos heredados». Efectivamente, aquí se trata de una aproximación a esta línea del discurso feminista a través del hilo conductor de la «ilustrada» filosofía de la diferencia entre los sexos. Y la pregunta que se nos propone para la discusión es la viabilidad y la fuerza crítica de un planteamiento que, primero, arranca del presupuesto de la diferencia sexual dotándolo del carácter de hecho en sí, irrenunciable, por tanto. Esto quiere decir que únicamente existimos los humanos como mujeres o como hombres. Segundo, que afirma que sólo desde esta óptica de partida y en el trabajo de acrecentamiento de la distancia entre los sexos es posible situarse fuera de la tradición de pensamiento patriarcal —orden simbólico exclusivamente masculino que se ha negado a pensar la diferencia—; y que sostiene, en tercer lugar, que únicamente desde esa exterioridad se puede llevar a efecto el desmantelamiento del predominio opresivo del pensamiento logocéntrico a la vez que se pueden sentar las bases para el fortale-

cimiento y la revalorización de lo femenino que ha permanecido latente históricamente. Por este camino, quizá poblado de demasiadas imposiciones al pensar y al hacer, se pregunta Luisa Posada si se consigue, tal vez, acabar con las herencias negativas para abrir paso a nuevas concepciones positivas que no privilegien a un sexo para excluir al otro, o, más bien, se logra una reformulación, una nueva organización de los materiales heredados mismos.

En este contexto, la filósofa francesa Luce Irigaray es objeto de un importante estudio que se atiene, de modo principal, a los escritos que ella misma ha subrayado (en intercambio epistolar, según nos indica Luisa Posada) como aquellos que cobijan el fundamento de su pensamiento sobre la diferencia sexual. Aunque el planteamiento de Luisa Posada no deja de indicar algunos puntos de interés de la filosofía de Luce Irigaray, no puede por menos que desembocar en la constatación de una extraña paradoja: cómo esa universalista y esencialista diferencia sexual puede ser vehículo apropiado para la solución del pro-

blema de las diferencias entre los sexos.

El feminismo italiano de la diferencia es también analizado, fundamentalmente a través de las tesis de Luisa Muraro, a las que, como es conocido, se han vinculado algunos grupos feministas españoles. En este caso, el libro de Luisa Posada ofrece el atractivo añadido de presentar un texto cedido por la propia filósofa italiana. Mas aquí, tampoco dejamos de observar una curiosa paradoja, pues tras la lectura del escrito de Luisa Muraro que pretende ser, obviamente, una defensa del feminismo de la diferencia sexual, al menos algunos lectores encontramos argumentos que se vuelven a favor de las tesis de Luisa Posada, abiertas hacia un feminismo nominalista, contrario a todo universalismo y a todo esencialismo. Y, finalmente, también de otro modo es sometido a revisión este feminismo de la diferencia sexual: nos referimos a los inteligentes análisis de Celia Amorós que dan fin al libro. El conjunto, en definitiva, no es otro sino una obra de gran interés filosófico y feminista, que no cabe por menos que aplaudir.

## *Esteticismo y moralismo como desmesura\**

Fernando Rodríguez

Si en el principio fue la palabra, ¿qué ocurrió después? ¿De quién es el terreno donde habita? ¿Qué deviene de ella: sentido de experiencia o experiencia de sentido? La filosofía se engendró en origen dentro del seno de un marco agonal donde rivalizaban el imperio del Mito y de la Poesía y el ámbito del Logos incipiente, el cual demandaba un espacio autónomo donde poder crecer. Los ecos de aquella pugna resuenan en los foros o lugares de encuentro donde se cruzan. La voz evocadora como fuerza de declamación y seducción, el encanto del verso fluido, no han cedido gustosamente su influjo al discurso racional, a la palabra argumentada, garantes de contenido objetivo. El lenguaje se convierte así en el campo de maniobras donde filosofía, gramática y retórica dirimen sus diferencias y exhiben sus competencias. Sofistas, Sócrates y Platón ya afilaron sus razones para delimitar el perfil del contencioso y el carácter de su posterior evolución: el discurso como hablar bien (en cuanto técnica de persuasión) o como hablar del bien (en cuanto instrumento de verdad), es

\* Carlos Pereda, *Sueños de vagabundos. Un ensayo sobre filosofía, moral y literatura*, Madrid, Visor, 215 pp.

La balsa de la Medusa, 48, 1998.

decir, entender el lenguaje como un valor en sí mismo, sin referentes ni criterios externos acerca de su significado y su validez, o como teoría pura de razones formadoras y abarcadoras de totalidad sin mácula. En el primer supuesto, el filósofo entendido como constructor de experiencia queda excluido; en el segundo, los poetas deben ser expulsados de la ciudad. ¿No queda más opción?

En otro frente de debate, la literatura es erigida con fachada de institución y encumbrada con el fin de colonizar toda manifestación de la palabra, muy sublime, tal vez, pero amenazadora de la comunicación y del juicio estético, y, lo que todavía es más grave, también del juicio moral. Realidad y ficción se repliegan en una línea de sombra donde vida y representación se solapan. Efecto: la literatura se degrada y se arruina en radiación de moralina y la filosofía se humilla al verse reducida a cumplir el papel de emisora de mensajes, sin *fundamento* pero con mucha enjundia. Decepcionante perspectiva.

Cuando triunfa el «totalismo» y la incapacidad para reconocer la autonomía de las esferas de saber hacia sus dominios, instituciones, valores, textos y lecturas, un horizonte avasallador se cierne sobre ella, sellado por los estigmas de la desmesura e incapacitado para emitir juicios susceptibles de poder elegir y discriminar entre lo razonable y el simple desatino. Carlos Pereda, profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México y miembro de su Instituto de Investigaciones Filosóficas, en su ensayo *Sueños de vagabundos* señala y califica a los máximos responsables de estas impos-

turas, de los excesos del verbo y del entendimiento, asignándoles un nombre propio: esteticismo y moralismo.

El primer ejemplar lo identifica de esta forma: «El juicio que irrumpe cuando se predica «esteticismo», «esteticista» hace referencia a la tendencia sectaria a creer, desear, sentir, evaluar o actuar con el arte con una complacencia desproporcionada» (p. 19). El esteticismo, del mismo modo que el resto de las «palabras-ismo», es expresión de desmesura. No frena la furia que homogeneiza y homologa ni modera sus aires de grandeza ni sus ínfulas de conquista de otras esferas, sino que funde y confunde al mismo tiempo en su penetración y superposición de discursos, al manifestarse como actitud vital (Oscar Wilde), como programa doctrinario (Schelling) o como proyecto retórico (de Man, Derrida y la deconstrucción). En todos los casos, planea una ruta de desventura que Pereda ve concentrada en esta prevención escrita por Augusto Monterroso: «La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas veces». Breve y sabia plática, tan razonable y tan desatendida... El «aunque» de Monterroso actúa como eje para construir el recorrido del ensayo por medio de argumentos, pruebas y testimonios que le confieren convicción, sensatez y medida. Este recurso ayuda a mostrar la viabilidad de la mediación, el buen juicio y la familiaridad hacia la complejidad y la perplejidad como formas de interpretación de texto y vida (sin mezclarlos), opuestas

al arrebatado de la desmesura que todo lo arrasa con su uniformidad («más de lo mismo»). Una manifestación paradigmática de dicho descomedimiento se aprecia en el anhelo «esteticista» de la literatura por invadir y ocupar (ocuparse de) la filosofía: la comunicación, entonces, se eclipsa ante la exhibición de palabras y el ruido se introduce hasta el punto que «obstaculiza la tarea de «desenredar nudos» del pensamiento» (p. 38). ¿Qué es la desmesura?: el desconocimiento del límite del sentido y la ceguera ante el sentido del límite.

Ante esta deriva, el libro de Carlos Pereda lanza un aviso para navegantes y vagabundos («la imagen del vagabundo, del modo nómada de existir, conviene a los humanos», p. 185), una advertencia a todos aquellos que crean sueños que se tornan pesadillas, expresada mediante una prudente máxima antisectaria: «No olvides que cualquier tipo de querencia posee un techo, un límite: más allá de él habita la aridez o la locura; en ambos casos, poco a poco o de súbito, comienza el sinsentido». En primera línea de este *más allá* se sitúan las llamadas «novelas filosóficas» y demás artificios estéticos, cuyo empeño por traspasar su propio escenario de imaginación y sentimiento, conduce a una generalización de experiencia que finalmente sólo queda en «vértigo argumental», fetiche y máscara de la realidad. En segunda línea, flotan el sueño de Alonso Quijano de convertirse en su personaje, Don Quijote, y la desmesura subsiguiente fundada por el moralismo, el «quijotismo», tal si fueran mundos vividos y gérmenes de

experiencia, cuando, como sabemos, son nada más (y nada menos) que «marea textual», textos itinerantes en vez de textos vivos.

¿A qué jugamos cuando pensamos y escribimos? El esteticismo se vale de la seducción como arma de sugestión, canto de sirena que hace peligrar la travesía de la reflexión y de la crítica, y el moralismo eleva la voz hacia las alturas y en su salida de tono se vuelve sermón y sospechosa prédica, admonición, propaganda. ¿Se trata de un juego? ¿Juegos de lenguaje? Repárese en el precio a pagar: sacrificar la comunicación. ¿Se trata de tomarse demasiado en serio la «lectura itinerante» de la literatura y demasiado a broma las lecturas «argu-

mentadas» de la filosofía? No olvidarse de recoger el cambio: perder el juicio y su capacidad. Juegos hay, en fin, más gráciles que nos divierten —si de juego y diversión se trata—. Carlos Pereda evoca en momentos puntuales una conocida canción, coreada en juegos infantiles e inocentes, la cual sin ánimo de ilustrar cuentos ni verter moralejas, llena de luminosidad el irónico y amable trayecto del ensayo que reseñamos. Es muy conocida. ¿Por qué olvidarla?:

Antón, Antón, Antón Pirulero,  
cada cual, cada cual,  
que atienda su juego  
y quien no lo atienda  
pagará, pagará una prenda.



Remo Bodei

# La forma de lo bello



G. Bodei A. M. Vior

ENCICLOPEDIA DE ESTÉTICA

Remo Bodei, *La forma de lo bello*  
176 págs., I.S.B.N.: 84-7774-591-9

Introducción. Fuentes y confluencias. Las palabras para nombrarlo. I. La belleza del mundo. Medida y orden. Lo verdadero, lo bueno, lo bello: nacimiento y desarrollo de una trinidad. II. Todos los rostros de lo bello. En abanico. Lo vago. Complejidad y sencillez de lo bello. Claros del bosque. III. Más allá de lo sensible. El delirio divino. Hacia la casa del Padre. La transcendencia moderna: de lo sensible a lo sensible. De lo bello a lo sublime. IV. La sombra de lo bello. De lo bello a lo feo. Metamorfosis de lo feo. El arcángel de lo bello. Los monstruos del Guernica. La parábola de lo feo. Bibliografía. Índice de nombres.

Valeriano Bozal

## El gusto



LÉXICO DE ESTÉTICA

Valeriano Bozal, *El gusto*.

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

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

# La cultura pasa por aquí



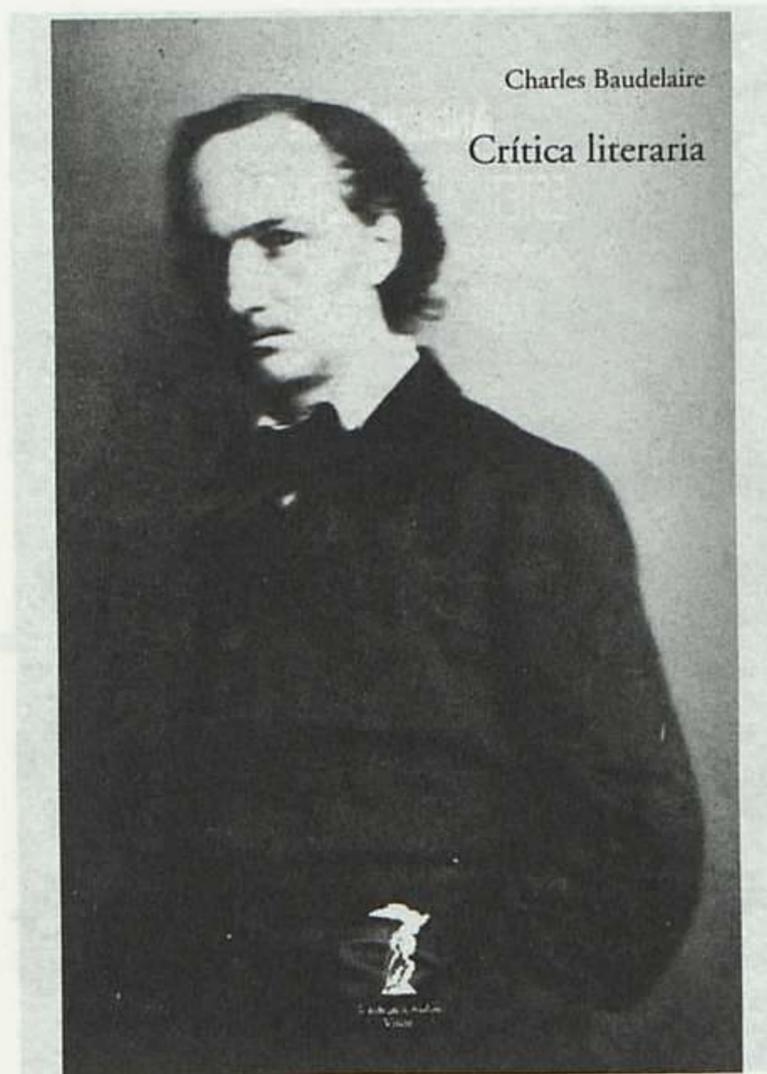
A&V	Bitzoc	Dirigido	Leer	Reseña
Abaco	La Caña	Documentos A	Letra Internacional	Revista de Occidente
Academia	CD Compact	Ecología Política	Leviatán	RevistAtlántica
ADE-Teatro	El Ciervo	ER	Lletra de Canvi	Scherzo
Afers Internacionals	Cinevídeo 20	El Europeo	Ni hablar	Síntesis
Africa América Latina	Claridad	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

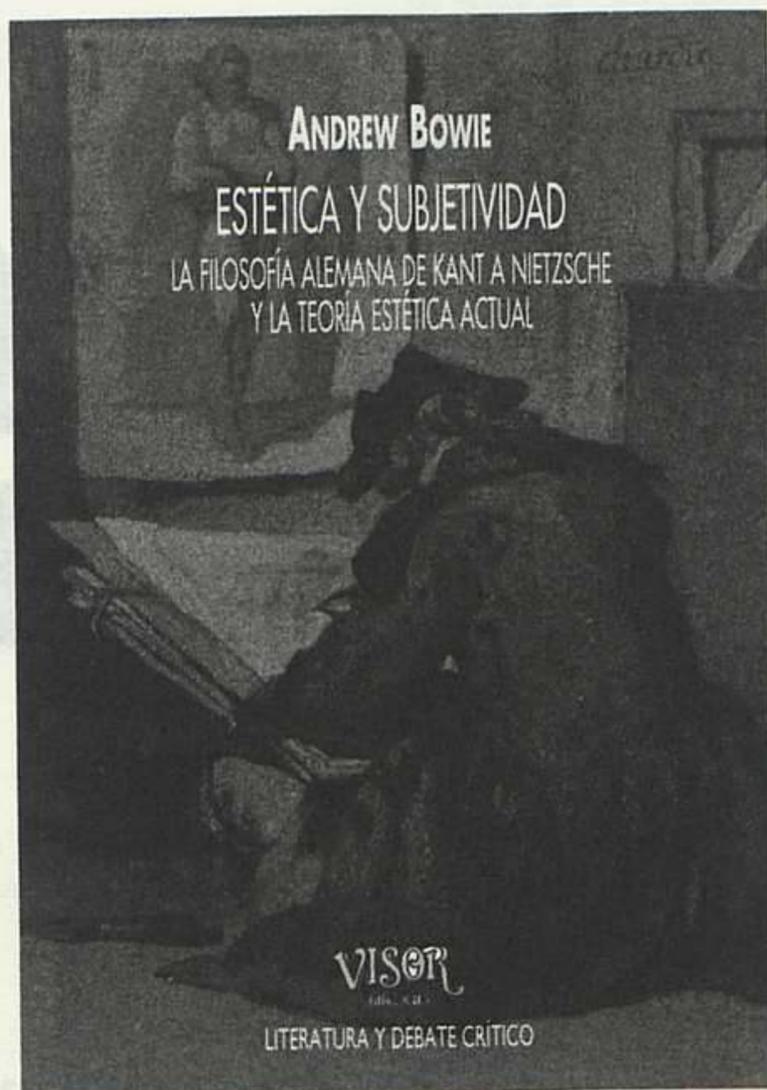
**Exposición, información,  
venta y suscripciones:**

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



Charles Baudelaire, *Crítica literaria*  
La balsa de la Medusa, n.º 93. 388 pp., ISBN: 84-7774-593-5

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



Andrew Bowie, *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*  
Visor, Literatura y Debate Crítico, n.º 25. 288 pp., ISBN: 84-7774-725-3

**Índice:** Prólogo. Introducción. Estética y modernidad. Estética y «post-modernidad»  
1. La filosofía moderna y el surgimiento de la teoría estética: Kant. Autoconciencia, conocimiento y libertad. La unidad del sujeto. La unificación de la naturaleza. El propósito de la belleza. Los límites de la belleza. 2. El idealismo y el primer romanticismo alemanes. Introducción. La «nueva mitología». La «nueva mitología» romántica.  
3. Reflexiones sobre el sujeto: Fichte, Hölderlin y Novalis. Fichte. Hölderlin. Novalis.  
4. Schelling: el arte como «órgano de la filosofía». Introducción. El desarrollo de la conciencia. La estructura del *Sistema del Idealismo Trascendental*. El Absoluto estético. Mitología, arte y modernidad. Mitología, lenguaje y ser. 5. Hegel: el comienzo de la teoría estética y la muerte del arte. El Absoluto reflexivo. La música y la idea. Lenguaje, conciencia y Ser. La Idea como apariencia sensible. La prosa del mundo moderno. Estética y no-identidad. 6. Schleiermacher: estética y hermenéutica. La individualidad. La autoconciencia inmediata. El arte como producción libre. La interpretación como arte. La literatura y lo «musical». 7. Música, lenguaje y literatura. El lenguaje y la música. Hegel y la música: lo decible y lo indecible. La presencia de la música. La reflexión infinita y la música. 8. Nietzsche: la separación entre el arte y la razón. Schopenhauer: el mundo como música materializada. Marx, el mito y el arte. El arte, el mito y la música en *El nacimiento de la tragedia*. Mito, música y lenguaje. La ilusión de la verdad. La música y la metafísica. Estética, interpretación y subjetividad. Conclusión. Apéndice: El «primitivo programa sistemático del Idealismo alemán» (1796 ó 1797).



**TARJETA POSTAL**

FRANQUEO

**VISOR DIS., S. A.**

Tomás Bretón, 55.  
28045 MADRID.

Telefono  
Provincia



Número 45/46 - 1998

A. Lotha y L. Barreira, *Et consolari et desolare.*  
Alan D. Sokal, *Transgrediendo los límites: hacia una  
hermenéutica transformadora de la gravedad cuántica.*

*Epílogo (remitido a «Social Text»).*

*Un físico experimenta con los estudios culturales.*

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

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

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

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

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

NOTAS

M. Hernández Iglesias, *Vasconia según Juaristi.*

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

LIBROS

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

L. Romera Barrios, *Los prejuicios lingüísticos.*

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

Número 47 - 1998

J. A. Ramírez, *Dios te ve: retablo de la carne tentadora,  
el ángel caído y el (gran) hermano Starr.*

S. González Noriega, *«Joyce y Dublin».*

T. Raquejo, *El sujeto y su doble: de cómo Jonathan Harker  
se disfraza ante la mirada de Nosferatu.*

S. Blas Brunel, *El cuerpo del televisor.*

V. Santamaría, *Salvador Dalí, lector de Freud (1927-1930).  
Una aproximación a las fuentes del pensamiento daliniano.*

V. Bozal, *Política y arte: una visión del 98.*

NOTAS

K. Bohrmann, *Anotaciones.*

LIBROS

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

