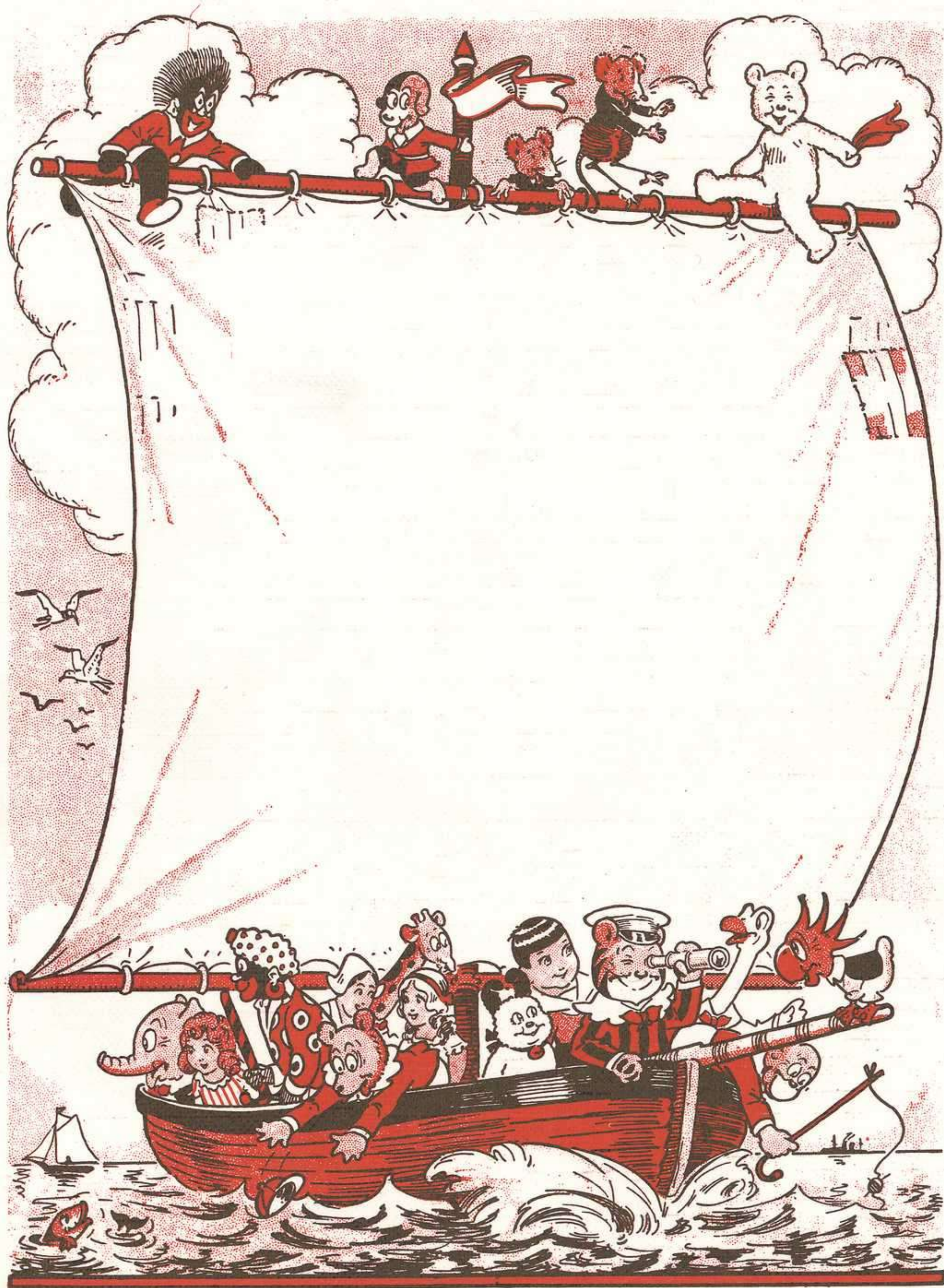


La balsa de la Medusa

Número 8

1988



BLACKMUSICINA®

Antídoto contra la cultura de la sobredosis

Laboratorios JAZZYYES - Dir. Tec.: Dr. G. Abril

DESCRIPCION Y ACCION

La Blackmusicina es un compuesto de distintos agentes sonoros cuyo principio activo fundamental, la bluesina, se combina con otras sustancias como el bebopol, la freeformina, el afroclubanato y diversos extractos etnomusicológicos de efecto auditivo y corporal concomitante.

Proporciona una rápida acción sobre los centros eurítmicos del organismo y facilita la percepción de intensidades variables, desde el máximo fulgor del arco tenso que se demora en su poderío, hasta la distensión de las membranas vegetales en la gruta aguanosa, cuando un clarinete nos trata de tú. Favorece también el sentido de las grandes extensiones, el de los moscones emancipados del cristal y los enjambres erráticos. Se ha comprobado su efecto en la intuición del silencio que anida en los paraguas en el momento de cerrarse, y en la del reiterado desmoronarse del tiempo cuando se llora en la segunda fila sin dejar de mover los pies.

Su acción sobre la sensibilidad hacia las magnitudes escalares, los valores difusos, la emociones incipientes, convierte a este preparado en un eficazísimo antídoto contra la **sobredosis de efecto** de la cultura contemporánea, caracterizada por el éxtasis autoritario de los fondos sonoros, el estrago de todo flujo rítmico que resulta del sobredosificado y sobrecodificado estímulo métrico, la indiferencia de una hinchazón acústica ya equivalente al silencio absoluto, grado pornográfico y abstracto del sonido, la general sordera activamente inculcada y, en fin, contra la sobredosis del fármaco **popmusicina**.

Su acción es selectiva para la musculatura espástica de la sensibilidad musical, no afectando a su movilidad aventurera y disparatada.

Posee una rápida acción antiestática y ocasionalmente procura un benéfico efecto exudativo y diurético, sobre todo en combinación con agentes químicos como la cannabina, el güisquisodine y el gintonicol.

No produce narcosis ni depresión libidinal y la adicción al preparado es tan inevitable como bien tolerada.

INDICACIONES

La Blackmusicina está indicada en todos los síndromes de sobredosis sonora y más específicamente en los trastornos inducidos por el abuso de la popmusicina.

En el síndrome de Rithmbox y Bassline, con las primeras tomas, el paciente acierta a desprenderse del espasmo cronomaniaco trivial, o síntoma del robot entumecido.

En la úlcera de Decibelius, a los pocos días del tratamiento, el paciente recupera una moderada intuición del «mezzoforte», y en varias semanas es capaz de menear las extremidades inferiores por efecto de, digamos, un blues de Wes Montgomery. Continuando las tomas llega a relamerse, el muy cochino, en los silencios erizados de Thelonius.

En la afección aguda de discotecosis con esclerosis timpánica irreversible el paciente logra una moderada pero apreciable buena disposición hacia las volutas de humo que, barridas por el trajín casi culinario de las escobillas, se deshacen de **feeling**, y advierte la homeorresis que la fuerza paquiderma de un contrabajo proporciona cuando su chorro de corteza vibrante incendia la médula del saxofón contiguo, frotamiento de una premura cabalgada sin domesticación.

POSOLOGIA Y ADMINISTRACION

Puede tomarse en muy diversas dosis, a horas tempestivas o temperaturas, en soledad o en compañía. Existen tratamientos específicos muy indicados para el recogimiento de los cuerpos que se buscan, y es difícil de olvidar un recorrido de Art Pepper Mint por los alvéolos del silencio después de la fiesta, sus recaídas en los gestos del bailarín enamorado que ha derramado el vino, un sonido como un serrucho que sólo escinde pulpa y espuma salvaje.

En todos los casos la automedicación es sumamente recomendable, y la consulta al especialista raramente provechosa.

CONTRAINDICACIONES

No tiene. El preparado es perfectamente compatible con todo otro tratamiento sonoro y su efecto se ve positivamente reforzado por la administración simultánea de reggaerastafarina, flamencol, salsasaborine, electroacustone, romanticil, sambabrasiliato, etc.

Los afectados de sobredosis aguda deben abstenerse temporalmente de popmusicina. Los de mojigatería obtusa, de Don Cherry, Albert Ayler, ARchie Shepp o Cecil Taylor, entre otros taumaturgos. Aún hoy, los afectados de cardiopatía han de espaciar prudentemente las tomas de baladas y blues de Billie Holiday, por si acaso.

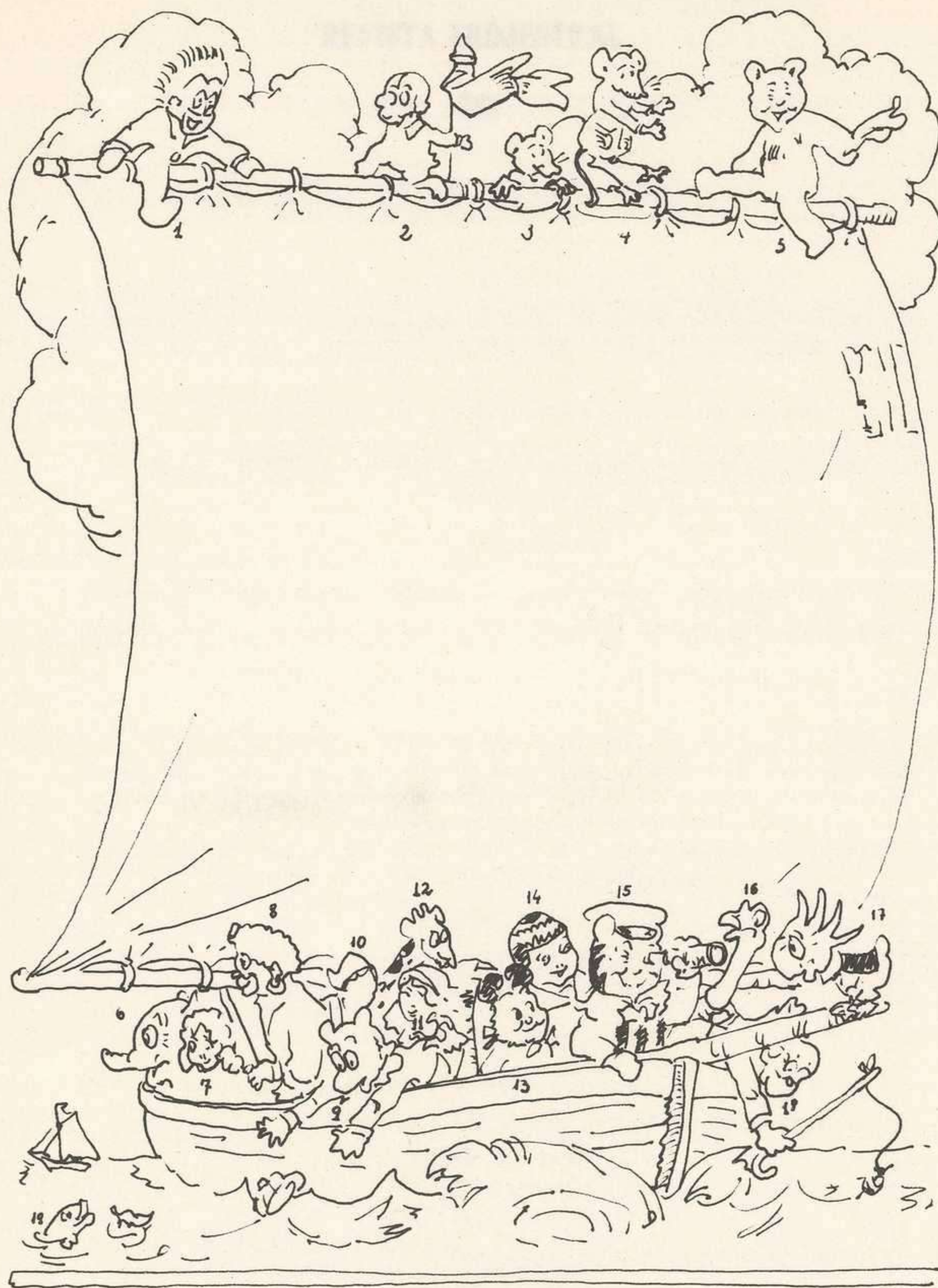
EFFECTOS SECUNDARIOS

La Blackmusicina puede usarse sin inconvenientes por pacientes de cualquier edad, sexo y estatura. Los efectos secundarios observados no aconsejan la suspensión del tratamiento, porque son estupendos.

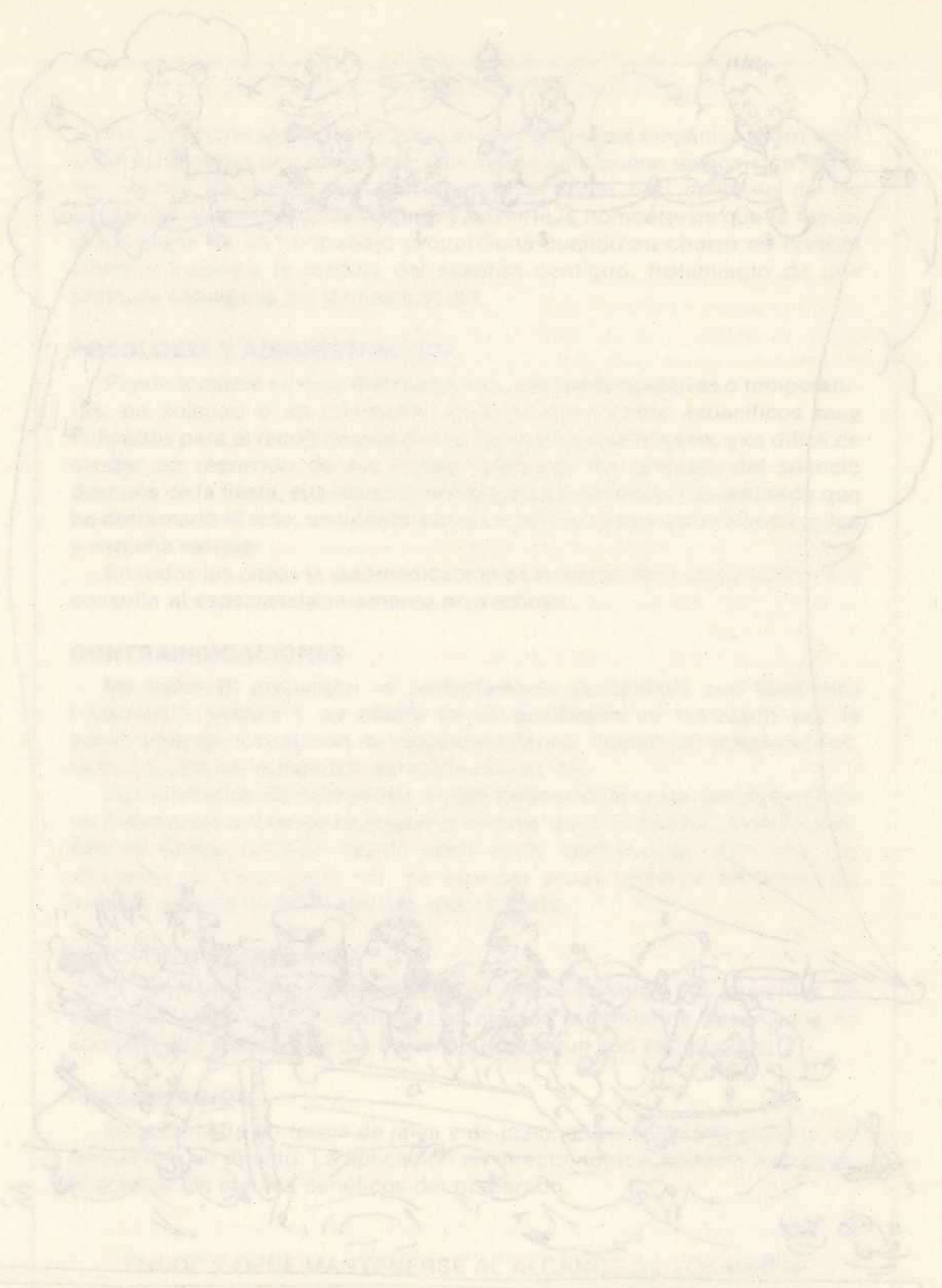
PRESENTACION

Se suministra en forma de jalea y de jaleo, en versión forte y piano, en conserva y en directo. La aplicación en directo, tópica, carnal y sudorosa, multiplica los efectos benéficos del preparado.

PUEDE Y DEBE MANTENERSE AL ALCANCE DE LOS NIÑOS



1. Miguel García Sánchez. 2. Charo Crego. 3. Manolo Valdés. 4. Cristina Peña Marín. 5. Gonzalo Abril. 6. Javier Muguerza. 7. Victoria Camps. 8. Alberto Elena. 9. J. L. Zalabardo. 10. Amelia Valcárcel. 11. Roberta Quance. 12. Javier Arnaldo. 13. José Miguel Marinas. 14. Carlos Thiebaut. 15. Valeriano Bozal. 16. Francisca Pérez Carreño. 17. Carlos Piera. 18. Equipo A. 19. Juan Antonio Ramírez.



INTRODUZIONE

Il presente lavoro è stato redatto in un'ottica di sintesi e di chiarezza, con l'intento di fornire un quadro generale delle attività svolte durante l'anno. Le informazioni sono state raccolte attraverso un'indagine di campo e un'analisi dei dati raccolti. L'obiettivo è quello di fornire un'immagine realistica e completa delle attività svolte, con particolare riferimento alle attività di ricerca e di insegnamento. Le informazioni sono state raccolte attraverso un'indagine di campo e un'analisi dei dati raccolti. L'obiettivo è quello di fornire un'immagine realistica e completa delle attività svolte, con particolare riferimento alle attività di ricerca e di insegnamento.

CONCLUSIONI

Le attività svolte durante l'anno sono state caratterizzate da un'alta intensità e da un'ampia varietà di argomenti. Le attività di ricerca e di insegnamento sono state svolte in modo sistematico e con un'alta qualità. Le informazioni sono state raccolte attraverso un'indagine di campo e un'analisi dei dati raccolti. L'obiettivo è quello di fornire un'immagine realistica e completa delle attività svolte, con particolare riferimento alle attività di ricerca e di insegnamento.

Il presente lavoro è stato redatto in un'ottica di sintesi e di chiarezza, con l'intento di fornire un quadro generale delle attività svolte durante l'anno. Le informazioni sono state raccolte attraverso un'indagine di campo e un'analisi dei dati raccolti. L'obiettivo è quello di fornire un'immagine realistica e completa delle attività svolte, con particolare riferimento alle attività di ricerca e di insegnamento.

LA Balsa de la Medusa

REVISTA TRIMESTRAL

1988

ARTÍCULOS

- Maximiliano Rodríguez 27 *El tiempo y la memoria*
- José M. Martínez 37 *El tiempo y la memoria*
- Guillermo O'Donnell 47 *El tiempo y la memoria*
- Fernando R. de la Haza 57 *El tiempo y la memoria*

NOTAS

- Andrés Bello 67 *El tiempo y la memoria*

RESEÑAS

- Ana-Laura 78 *Walter Benjamin, de la crítica romántica a una teoría crítica de la modernidad*
- Cheró Ciego 90 *Desvelada noche, fragilidad teniente*
- Julia Varela 97 *La producción social del hombre*
- José J. Martín Meneses 101 *Estética y pensamiento de la modernidad*
- Francisco Jiménez Gracia 105 *La filosofía de ser y no ser*

Consejo de Redacción, Gonzalo Abril, Valeriano Bozal (director), José M. Marinas, Cristina Peña-Marín, Francisca Pérez Carreño (secretaria de redacción), Carlos Piera y Carlos Thiebaut.

Diseño, La balsa de la Medusa.

Portada, The Rainbow Annual, 1924.

Edita, Visor Dis., S. A. Redacción, administración y suscripciones, Tomás Bretón, 55. 28045 Madrid. Teléfono 468 10 98.

Correspondencia, Librería Antonio Machado, Fernando VI, n.º 17
28004 Madrid

Precio del ejemplar, 600 pesetas. *Suscripción anual* (cuatro números), España, 2.200 pesetas. Europa, 3.000 pesetas. América, 3.500 pesetas.

La balsa de la Medusa no se responsabiliza necesariamente de la opinión que expresan los artículos firmados. La revista no mantendrá correspondencia sobre los artículos que no hayan sido solicitados.

Prohibida la reproducción total o parcial de la revista por cualquier medio mecánico, electrónico o reprográfico sin autorización expresa.

Depósito legal: M. 5.125-1987.
Impreso en España por Gráficas Muriel,
calle Buhigas, s/n. Getafe (Madrid).

- Anónimo 7 *El perro, el agua, Amiel, la golondrina*

ARTÍCULOS

- Massimo Cacciari 9 *Acerca del espejo en Platón*
 José M. González García 17 *Jaulas, máquinas y laberintos. (Imágenes de la burocracia en Kafka, Musil y Weber).*
 Gonzalo Abril 37 *Impromptu para la agonía de Orfeo*
 Thomas McCarthy 53 *Ironía privada, decencia pública. El nuevo pragmatismo de Richard Rorty*
 Fernando R. de la Flor 71 *Trampantojo*

NOTAS

- Andrés Davila 76 *Alud Laud: la general conmoción del constrictor*
 Valeriano Bozal 80 *Goya y el espíritu de la Ilustración*
 Carlos Piera 84 *Illustratio non petita, accusatio manifesta*

RESEÑAS

- Ana Lucas 88 *Walter Benjamin, de la crítica romántica a una teoría estética de la modernidad*
 Charo Crego 90 *Desvelada razón, fragilidad ignorada*
 Julia Varela 97 *La producción social del hombre «civilizado»*
 José J. Martín Mengoa 101 *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico*
 Francisco Jiménez Gracia 105 *La posibilidad de ser y no ser*
 José M. Marinas 112 *No hay dos sin tres: la semiótica ya no es inocente*

Comité de Redacción: (en orden alfabético) Juan José Arreola, Juan José
 José M. Barón, Carlos Paz, María Paz, Carlos Paz, Carlos Paz
 (en orden alfabético) Carlos Paz y Carlos Paz.

Asesoramiento: El equipo de la revista, Ariel, la go
 lombrina

ARTÍCULOS

Alrededor del espejo en el agua	9	Mariano Luján
Las palabras, las palabras y las palabras	17	José M. González
El lenguaje de la poesía en Kafka, Muzil y W. G. Sebald	27	Gonzalo Añel
El nuevo paradigma de la crítica literaria: la crítica pública	33	Thomas McCarthy
El nuevo paradigma de la crítica literaria	37	Richard Rorty
Tramontana	71	Fernando R. de la Flor

NOTAS

Alrededor del espejo en el agua	76	Aurora Davis
El constructor	80	Valentino Boccia
El lenguaje de la poesía en Kafka, Muzil y W. G. Sebald	84	Carla Riva

RESUMEN

Walter Benjamin, de la crítica romántica a una teoría estética de la modernidad	88	Ana Lora
Desvelada: la poesía, la crítica y la crítica	90	Cano Crego
La producción social del lenguaje activado	97	Julia Varela
Esteticismo y pensamiento crítico	101	José J. María Mergola
La posibilidad de ser y no ser	105	Francisco Jiménez García
Yo soy así: la poesía, la crítica y la crítica	113	José M. Mergola

EL PERRO, EL AGUA, AMIEL, LA GOLONDRINA*

El perro, el agua, Amiel, la golondrina,
los sencillos revólveres, la gula,
las Tribus de Leví, la Tía Tula
y el virgo clemens de sor Cocaína.
Lilí Marlén, Nerval, la nicotina,
la terca rosa y la kantiana mula,
el tiempo, que a los ángeles emula,
el Tango del Retorno, y su canina.
El reverendo anís de Emilio el moro,
el asma, la picola, Paco Gento,
el lobanillo, la ceniza, el cloro.
Y mucha vela y poco barlovento,
y mucho Casanova de inodoro,
y mucha posvanguardia, y mucho cuento.

* Composición anónima «pinchada» en el tablón de anuncios de «Profesores» del Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid.

EL PERRO, EL AGUA,
AMITI LA GOLDRINA*

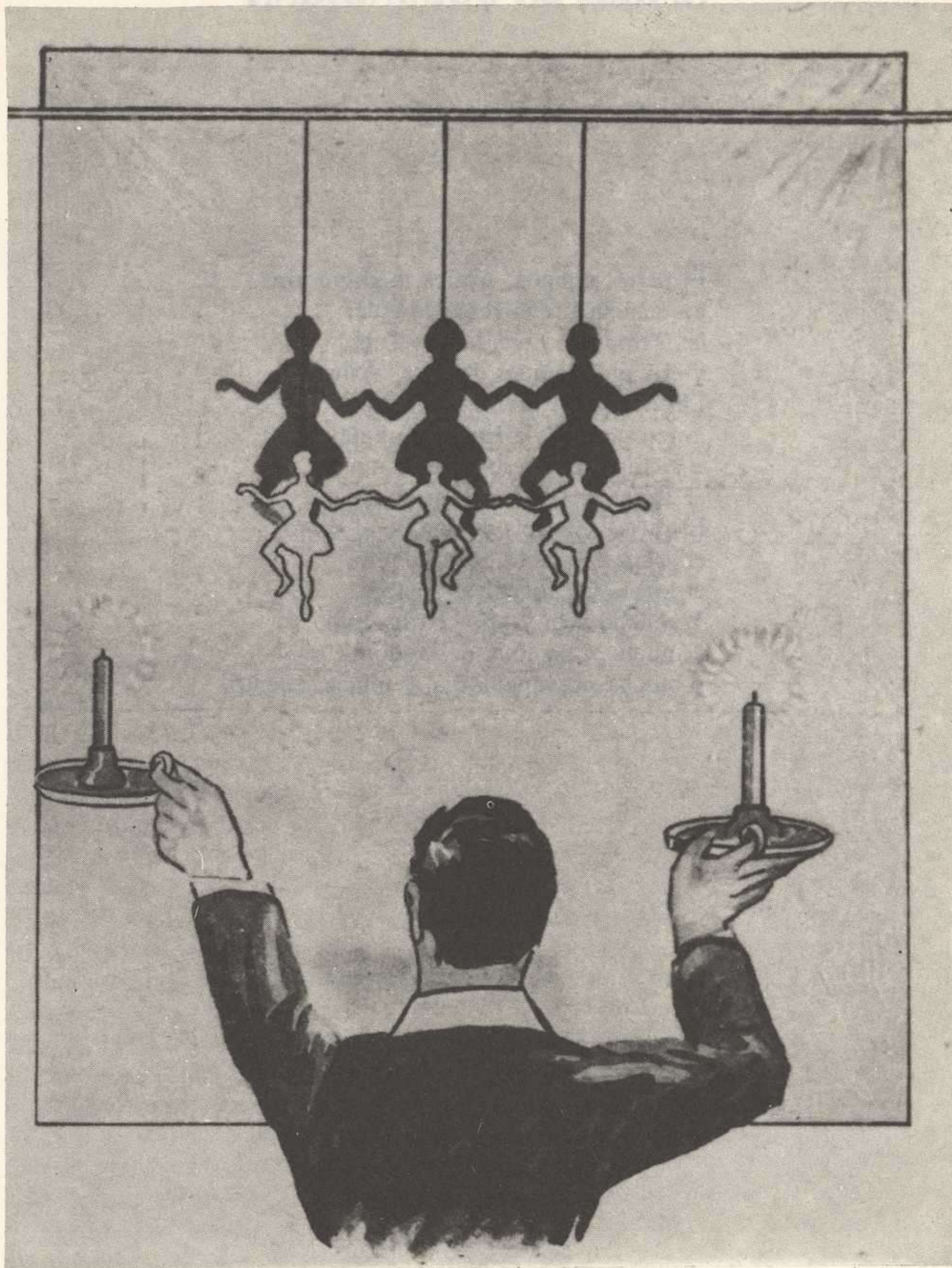


Ilustración de *Every Boy's Hobby Annual*, 1932

ACERCA DEL ESPEJO EN PLATÓN

Massimo Cacciari

Es propio del imaginario manierista el confundir la nítida distinción en torno a la naturaleza del espejo, consagrada ya por la tradición filosófica y pictórica europea: la diferencia entre el espejo falaz, engañoso, el espejo que deforma los objetos al mostrarlos de forma diversa a como son, y el espejo *sine macula*, el espejo que refleja la imagen en la pureza originaria de su luz. El espejo, *símbolo* de la Virgen en el *Retrato de los Arnolfini*, de Van Eyck. El espejo en el que, a menudo, es el Niño mismo el que se refleja (véase como ejemplo, Nicolás Froment, 1472, en Aix-en-Provence, o Conrad Witz, 1440, en Berlín), «evocando» aquella imagen platónico-plotiniana de la Bella Flor, Narciso, como un simple perseguidor de imágenes y sombras irreales, olvidándose de las cosas reales. De un lado, el espejo que encadena a los cautivos de la Caverna en su prisión de apariencias y sombras (el espejo, cóncavo por excelencia, que deforma la imagen y que tan a menudo encontramos en las manos de *ilusas* muchachas, tal como aparecen en los famosísimos cuadros de Hans Baldung Grien); de otro, en sentido opuesto, el espejo del filósofo en busca de sí mismo, el espejo en que *recordamos*, espejo de la Anamnesis —o incluso espejo de la Madre Prudencia. Miríadas de imágenes— pero todas ellas claramente distintas, ordenadas y catalogadas. Ahora bien, es mucho menor el orden que parece reinar en el variado mundo de los espejos. Hasta el filósofo aparece ya separado por un vastísimo paisaje —por la entera extensión de la Phisis adormecida— de su propia imagen, a la que tiende la mano como a un evanescente espejismo. (Este será, a la postre, el *Philosoph* de Max Klinger; un especular, sí, pero irremediablemente confuso; un reflejar, sí, pero extremas lejanías, que sólo por aproximación podemos reproducir, con la triste conciencia de nuestra impotencia para *intuere pura mente*). *Enigmas* vemos en los espejos. El espejo, «ángel» de la luz y de la verdad, se ha deformado, curvado, roto, creando así extrañas paradojas. Los espejos, *todos*, cobran así una naturaleza anamórfica. Meterse en ellos supone siempre un delirio o un sentimiento de que nos asaltan por todas partes. Todas las imágenes, pues, tienden a sobrepasar los límites de la

construcción veraz, todas nos llegan como reflejos de espejos deformantes. El mundo se convierte en un juego de espejos, un teatro, donde las relaciones, las referencias que el logos imponía caen por tierra hechas añicos, como en el Traverspiel las coronas de los reyes. Estos espejos, sus imágenes, confirman así la vanidad y miseria de la criatura, la *vanitas vanitatum*, y actuando de este modo, se convierten en verdaderas, vuelven a reflejar la Verdad. Igual que sucede con el Tiempo, que destruyéndolo todo, manifiesta con ello la esencial caducidad de todas las cosas.

Así pues, finalmente, no se reducen tan solo a reproducir, ni a imitar lo que existe, ni propiamente a engañar; ni siquiera cuando claramente parecen deformar y alucinar podemos llamar a estas extrañas criaturas, los espejos, abiertamente, mentirosos. ¿Cómo describir su verdadera realidad? Hay una página de Platón referida a esto que posiblemente nos aporte una luz definitiva para la comprensión del problema, concretamente del problema que nos asalta «a nosotros, manieristas», frente a los espejos.

Indagando acerca de la naturaleza de la mimesis, Sócrates da con la figura de un maestro absolutamente admirable, *pany thaumastón*, que es capaz de hacer todo aquello que cada concreto artesano puede crear. Este extraordinario *poietés* no sólo es capaz de crear «todos los seres vivientes», sino también a sí mismo; luego crea la tierra, el cielo, los dioses, todo el mundo celeste y el mundo subterráneo del Hades. ¿Dudas de la existencia de un mago semejante?, ¿no te das cuenta de que también serías capaz de hacer semejantes cosas? Esto en absoluto es difícil y se puede hacer con gran rapidez. Basta con que tú cojas un espejo y lo muevas de un lado para otro; de este modo crearás (*poiesis*) el sol, los astros, todos los seres vivientes, todas las cosas, todos los objetos, *y a ti mismo*. Se cuenta que a un filósofo chino que sostenía algo similar (y que pronto encontraremos de nuevo), un razonable jesuita le contestaba de esta guisa: «si se mira al espejo se ven allí reflejadas las imágenes del sol, de la luna, siempre que el espejo esté frente a ellos, pero, ¿quién sería tan insensato de afirmar que el espejo crea el sol y la luna?». Análogamente responde Platón: «lo que el espejo crea» son meros *phainomena*, no seres reales (τά όντα) «τῆ ἀλήθεια». Pasaje decisivo: una de las encrucijadas de nuestra cultura en la que nos va nuestra entera visión del mundo. Lo que aparece en el espejo (lo que es el fenómeno del espejo) no existe *en realidad*, su ser no es auténtico. Aletheia significa la dimensión de la manifestación y de la presencia; indica la *transparencia* de lo que ha sido producido *lejos* de *Lethe*, del ocultamiento y del olvido. Fenómeno (los *phainomena* del espejo) significa, por el contrario, algo «negativo», una ausencia; lo que no está efectivamente presente, aquello que no tiene la real consistencia del objeto que es. *Phainomena* son las cosas en su *no aparecer en verdad*. ¡Esto es Kant! Fenómeno es el aparecérse nos del objeto, *no* el objeto verdadero, el objeto en sí. Fenómeno *no* es el desplegarse de la verdad del objeto a través de su presencia, sino, por el contrario, el mostrárse nos la necesaria *latencia* de tal

verdad. Es exactamente como si Kant afirmase que a nosotros se nos permite ver «tá ónta» solamente reflejada en el espejo del que nos habla Platón.

Este espejo refleja, —incluso imaginándolo puro, sin mancha— pero jamás refleja lo que verdaderamente es. «Construye» un lecho, pero este lecho suyo no es más que el «fenómeno» del lecho que existe en realidad. «Construye» objetos que reproducen exactamente los objetos reales, pero aquellos *no lo son*. Este espejo, pues, no puede revelar, manifestar lo que en realidad existe, sino que su «hacer» va en dirección opuesta. No descubre, oculta. No muestra lo que en realidad es, sino lo que *no* es. No es un veraz mediador hacia la verdad, sino falaz. No nos «conduce» hacia la Verdad, sino, que nos seduce. Su «hacer» no es como el de los buenos artesanos, *un aletheuein*, un llevar a la presencia, un manifestar verdadero, sino un *aparecer* de *phantasmata* que ocultan lo que es, que esconden la esencia de lo que existe, precisamente en el momento en que dan la impresión de representarlo.

¿Qué hace el «buen» artesano, aquel que «sinceramente» expone el propio *ergon* ante los ojos del *demos*? El construye los lechos, las mesas, los muebles que creamos imitando a la idea. Pero, ¿cómo sucede tal imitación? El, *contemplando la idea*: «πρᾶς τῆν ἡδεαν βλῆπων» —idea que ningún artesano ha creado— imita aquello que *ve*. «Soy uno que cuando Amor me inspira, anoto, y de esa forma voy expresando aquello que me dicta»* contemplar la *Idea* del objeto quiere decir, precisamente, captar la realidad del objeto en su presencia, en su verdad conforme a la *aletheia*. El contempla verdaderamente el en-sí del objeto, mientras que en el espejo del pintor (mejor aún: en el pintor «haciendo» de espejo), no vemos más que «phainomena», más que lo que *no* es. El artesano produce siguiendo *la aletheia* y así hace posible la visión; el espejo y el pintor ocultan la idea, confunden la autenticidad de la visión, ciegan. Sólo se ve verdaderamente contemplando la idea *pura mente*. He aquí, pues, la esencial naturaleza de los espejos de los que hemos partido. Espejo veraz es exclusivamente el *ojo*; el espejo del ojo. Es en el espejo del ojo donde las cosas se muestran tal como son, en su verdad. Espejos mentirosos y creadores de ilusionismos son todos los demás. Aún más radical: ver no es reflejar, ver no es devolver la imagen; ver es *intuir*. El ver no tiene la misma naturaleza que el reflejar; los ojos no son propiamente espejos, y no pueden por ello llamarse espejos, sino mediadores de una suerte de *enosis* con la idea. Aquí radica el gran «skandalon» que representa el «hacer del pintor»: quiere dar a entender que también el ojo posee las características del espejo, que el ojo refleja como cualquier otro espejo, que contemplando la idea, no hacemos más que «devolverla» tal como hace el espejo con el sol, la luna y con todos los otros seres. Y es entonces cuando el «hacer» de este pintor, de este gran sofista, se reviste de la verdad de Kant: no podemos ver otra cosa que no sean *phainomena*, lo que equivale a decir: nuestro ojo posee cabalmente la

* *La Divina Comedia*. El Purgatorio. Canto XXIV 51-55. Edición Castellana. Cátedra. «Letras Universales». Madrid 1988. (N. del T.).

naturaleza del espejo. Pero lo que refleja un espejo, *cualquier* espejo, no puede ser conforme a lo que es, sino conforme a lo que parece ser (pero que en realidad no es). ¿Cómo puede el ojo distinguirse radicalmente del espejo? ¿en qué se distinguiría? Pero si el ojo es espejo (si la distinción platónica no se da) entonces, necesariamente hay que concluir que sólo podemos conocer fenómenos, es decir, lo que aparece en el espejo. Que nuestra condición es necesaria e inexorablemente la de Narciso. Nuestros ojos reproducen *phainomena*, de los que en vano buscamos la verdad, el en-sí. Vemos nuestra imagen, pero esta imagen *no es nosotros mismos* y buscándonos en vano a través de la imagen nos precipitamos en el «infinito mar de las desemejanzas». En el ojo platónico se identificaban visión e idea; en el espejo (en el ojo «hecho añicos», siguiendo la imagen del espejo) lo que se ve es absolutamente *disímil*, más aún, lo *disímil* respecto a la idea. Se podría ciertamente decir que el espejo no es más que el ojo hecho añicos.

Cuando el ojo *contemplaba* cara a cara a la idea, que perfectamente hacía de ella su blanco, era imitación, esto no se puede afirmar ni del espejo ni del pintor. El ojo imita, el espejo crea *phainomena*. El fenómeno en cuanto tal no es imitación de nada. El espejo no produce más que imágenes, fantasmas que no corresponden a nada de lo que existe en realidad. Por tanto, hablando en propiedad, sólo el espejo es creador. Las suyas son, por ello, puras imágenes, nada más que imágenes, para nada imitación de algo, no relacionables con nada de lo que existe. Por todo ello hay que concluir que el sol, la luna y todos los objetos que aparecen en el espejo (o en la tela del pintor) en tanto que *puras* imágenes, son, efectivamente, creaciones, y hay que, finalmente, admitir, de acuerdo con el filósofo chino, la divina creatividad del acto de reflejar. Y el ojo mismo, «caído» desde el cielo de la directa contemplación de la idea, vuelto ahora al simple fenómeno, nos aparecerá por sus efectos como *soberanamente imaginativo*, es decir, fuente productora de imágenes, creador de formas, al que ningún modelo, *paradeigma*, se le puede comparar. Si el ojo no es más espejo, será como el resto de los espejos, *capaz de imaginar*, capaz de la *manía*, del delirio de la Imagen. *Einbildungskraft* del ojo-espejo, del ojo capaz «tan sólo» de reflejar *phainomena*. Capacidad de imaginar que es propia del ojo mismo, en su pura y elemental espontaneidad. Toda apariencia en cuanto fenómeno, toda apariencia, en cuanto lleva consigo el problema de su unión con nosotros (de la *Verbindung*, de lo múltiple y de la *Verbindung* de dicho múltiple-unido a nosotros), es una imagen, y, por ende, producto de la facultad de imaginar. Percibir es ya imaginar: un poner-en-imagen. Percibir no es reproducir-repetir, ni mimesis, sino imaginar; aquí juega constitutivamente «*ein tätiges Vermögen*. No es posible concebir alguna *Verbindung* sin el «esquema» de tal *Vermögen*. Es Kant quien con particular fuerza insiste en la primera edición de la *Crítica* acerca de este punto de decisiva importancia: el ojo *percibe imaginando*, pero, aunque con menor evidencia (por complejas razones que aquí no podemos señalar) el sentido del aserto se mantiene también en la segunda edición: Toda forma de síntesis (tanto si es la *synthesis ficticia* o figurada, como si es la *intellectualis*) hay que entenderla como «die

blosse Wirkung der Einbildungskraft, einer blinden, obgleich unentbehrlichen Funktion der Seele...» sin la que no podemos conocer nada en general. No podemos «imaginar» ni siquiera la más elemental percepción que no sea ya imagen, que no sea ya un poner-en-imagen. Entiéndase, toda síntesis posterior es efecto, simple y meramente efecto de este «tätiges Vermögen» del que no es posible señalar ningún fundamento. Es la perspectiva empirista completamente invertida; la percepción elemental no está en la base de la imaginación, sino que la relación que se da es la inversa. El ojo es ya de por sí de imágenes, «crea» phainomena, y estos fenómenos son el contenido de la percepción. Sólo con la referencia del texto platónico resulta plenamente comprensible el alcance de esta reconstrucción del entero mundo del conocer sobre la base de la ciega Einbildungskraft.

Así como la imagen sobre el espejo de Platón no presupone nada *en realidad*, de igual manera la facultad kantiana de imaginar fundamenta las síntesis sucesivas, pero es, a su vez, absolutamente infundada. Es ciega, como ciego es el espejo de Platón. Este espejo, sin embargo, no *mira* a la idea (y este mirar es el que rige la mimesis), sino que da imágenes. El espejo no mira; sobre el espejo aparecen imágenes, eso es todo. El espejo es ciego, no ve lo que es. *Parece* ver, ésta es su suprema apariencia. También ver sobre el espejo, para el espejo, no es más que mera imagen. En realidad, el espejo imagina lo que *no* es. Para Platón no es más que la *pantalla* de lo que verdaderamente es. No se atraviesan los espejos. También para Kant el espejo es ciego, pero sólo sobre la ciega capacidad de poner-en-imagen es posible conocer algo; sólo es posible conocer los phainomena del espejo. Aquello que ahora capta el ojo es aquello mismo que el espejo platónico reflejaba. Y, por tanto, si ciego era aquel espejo, ciego es ahora este ojo. No ve, sólo imagina. Incluso imagina que ve. Crea, inventa imágenes hasta del mismo ver, sin que *en realidad* vea nada. Estos son sus mundos, sus lunas, sus soles y su *sí mismo*.

El ojo platónico veía porque algo se presentaba a la visión; algo que trascendía a la visión era intuito: *la idea*, que ningún demiurgo jamás creó y jamás *imaginó*. Es posible ver, pero sólo con la condición de que lo que se ve no sea ilusión, producto de la imaginación. Igualmente, tampoco tiene sentido afirmar que se ve algo o, en general, que se ve; sólo tiene sentido afirmar que ensamblamos las imágenes que nos vienen de la imaginación: que imaginamos imágenes, y que todo el mundo no es más que su escenario. El darse de la idea es, por ello, platónicamente, la única salvación de la visión. La posibilidad de la visión depende de la trascendencia de la idea. Eliminada esta trascendencia, nos reducimos al momento del espejo, de las imágenes inmanentes en la superficie como único contenido de nuestro conocer. El Narciso kantiano capta imágenes, al percibir, ya imagina, no capta lo que existe en realidad, no ve. Produce por sí mismo un fantasma inalcanzable, es decir un fantasma jamás completa y directamente intuible; un fantasma frente al que está como siempre, ciego. Lo que se le presenta como *perceptum* es en realidad un *fictum*. Inventa una imagen y ésta le sirve de fundamento de aquello que le parece

percibir. Conocer no significa en realidad más que descubrir tal *ficción*; conocer es descubrir el carácter imaginativo del percibir, o bien que *imaginamos* percibir algo como una realidad externa a la imaginación. Esto constituye el verdadero *límite* del conocer, el verdadero contenido de la *crítica* de la razón.

Suprema ficción la de los espejos. Lo que ellos ponen-en-imagen no es aprehensible como un *perceptum*. En ellos todo *perceptum* se «irrealiza», se transforma en *fictum* y por ello deja de ser aprehensible. Las presencias de los espejos se convierten en inalcanzables ausencias. Sus manifestaciones no desvelan, no representan lo ausente, sino que lo testifican en cuanto tal. Y sobre la ausencia de la imagen se construye el edificio *crítico* de la razón: sobre la *aparente* presencia del fenómeno que es la ausencia del objeto. El mundo de los espejos es el mundo como representación; la «voluntad» de los espejos es la *maldición codiciosa* que pasa incesantemente de imagen a imagen sin que logre «salir del círculo» y contemplar la idea cara a cara. (Esto es lo que sucede exactamente en los juegos de los espejos, en los túneles, en los laberintos, en las *Wunder Kammer* del imaginario manierista y luego barroco, y hasta la *náusea* que es el efecto conscientemente buscado).

El espejo nos devuelve *Dissoi Logoi*, un discurso doble, exactamente, un enigma. Por un lado, muestra lo negativo de cada presencia, lo ficticio de todo manifestarse, la esencia fenoménica de toda realidad, la «lethe» constitutiva de toda «aletheia». Pero por otro lado, y a la vez, el espejo imagina, es fuerza, potencia de la imaginación que jamás «servilmente» reproduce o repite nada. Es energía divinamente creadora, creadora de apariencias que en realidad no existen. Pero, ¿qué existe *en realidad*?, ¿qué hay en la realidad que no sea representación, imagen, voluntad de representación? Con el espejo «crea» el Puer, el Kouros Iakchos dando rienda suelta a su imaginación «crea» todos los entes. El mundo no es otra cosa que su imagen de espejo. Demiúrgico aparece el espejo, de una demiurgia, ciertamente, opuesta a la de Platón, que es mimesis de la idea trascendente.

Miseria del espejo, *vanitas* del espejo, porque «quema» sobre su superficie toda presencia real. *Fuerza demiúrgica* del espejo, en cuanto poietés, extraordinario creador de imágenes. Sólo le es lícito crear imágenes, ya que se le niega *tocar* la verdad en-sí de las cosas. Más aún, hay que decir que no podemos hacer otra cosa sino crear imágenes y que la misma fuerza de nuestro imaginar-inventar es la medida de nuestra miseria, y viceversa.

Melancholia del no poder percibir-comprender; ímpetu «libre» e irrefrenable de la *inventio*. Los dos timbres *son* el espejo. El espejo es su eco. Conjuntamente forman, de hecho, la *melancholia* del poeta, del creador, del «genio» impotente y alado —de la imagen que recorre, desde el humanismo en adelante, toda nuestra cultura y que precisamente en la época manierista

alcanza su comprensión más desesperada y profunda—. Es en este período cuando la *melancholia* de la *inventio*, cuando la *melancholia* constitutiva de toda *Einbildungskraft* puede transformarse en un espíritu tan impetuoso que derribe el espejo mismo, hasta reducir a añicos irreconocibles aquellos espejos que ya no son más que fragmentos, restos casi olvidados del viejo órgano de la visión, del ojo del demiurgo platónico.

Traducción de Zósimo González



Franz Kafka, foto de pasaporte, h. 1915-16

JAULAS, MÁQUINAS Y LABERINTOS

(Imágenes de la burocracia en Kafka, Musil y Weber)

José M. González García

En las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del presente siglo tiene lugar un proceso de burocratización acelerada que parece afectar a todos los aspectos de la vida social e individual. Este proceso es especialmente visible en centroeuropa donde se superpone a una burocracia ya fuerte y consolidada. En comparación por ejemplo con Inglaterra o Estados Unidos —donde la Administración estatal carecía, en gran medida, de una burocracia profesional—, en Alemania y en Austria-Hungría estas *nuevas* tendencias burocratizadoras se superponen a una *vieja* tradición burocrática. Tanto la monarquía guillermina como la doble monarquía del Danubio basaban su poder en la centralización administrativa y en la jerarquía funcional. En las décadas del cambio de siglo esta vieja burocracia tradicional se verá acompañada por nuevas promociones de burócratas en esferas de la actividad económica privada y estatal, esferas que hasta entonces habían permanecido libres de los tentáculos administradores. En dichas décadas se vive una nueva vuelta de tuerca de un proceso de burocratización que parece extenderse indefinidamente y abarcar cada vez nuevas esferas de la realidad social y de la conciencia individual. Las tendencias hacia lo que Horkheimer llamaría, unos años más tarde, un «mundo totalmente administrado» se hacían cada vez más patentes. Esta situación histórica es el trastorno de la literatura y de la incipiente sociología del momento.

1. La máquina burocrática

El análisis de los efectos de la burocratización se convierte en un tema central de historiadores, sociólogos, politólogos y literatos. Y todos ellos, en

curiosa unanimidad, utilizan la metáfora de la máquina para referirse a la burocracia. No sólo los poetas y novelistas; incluso el lenguaje de los textos científicos, cuando intenta describir el mundo burocrático se aproxima al lenguaje especializado de los constructores de máquinas. La burocracia es vista como uno de los aparatos fundamentales en el proceso de destrucción del individuo y de mecanización de la sociedad¹.

De todas estas unanimidades en el uso de la metáfora sólo me quiero referir aquí a la sociología de los hermanos Alfred y Max Weber y a la literatura de Franz Kafka. Es de sobra conocida la experiencia de este último como burócrata en el Instituto de Seguros de Accidentes de Trabajo en el Reino de Bohemia en Praga. A esta experiencia personal en la burocracia austrohúngara primero y, después de la primera guerra mundial, en la burocracia del incipiente estado checo, hay que añadir otras posibles influencias para comprender el mundo literario de Kafka.

En los últimos años, se está poniendo de relieve el probable influjo indirecto de Max Weber, a través de su hermano Alfred, sobre Kafka. Y precisamente, en el tema que constituye, a mi juicio, el leit-motiv fundamental de la obra literaria de éste: la obsesión burocrática, el absurdo de este sistema de organización social que se ha impuesto de una manera inevitable en todas las facetas de la vida, ahogando la espontaneidad e impidiendo la libertad.

La relación entre Alfred Weber y Kafka es sencilla de aclarar: Kafka obtiene el 18 de junio de 1906 el grado de Doctor en Derecho. Alfred Weber actúa como «Promotor» en la ceremonia de recepción del título, es decir, como encargado de presentar a los nuevos doctores al rector. El joven profesor Alfred Weber había sido llamado por la Facultad de Derecho de la Universidad alemana de Praga el año 1904 como catedrático de Economía nacional y trabajó en esta Universidad hasta 1907, en que se traslada a Heidelberg. En esos años ejerció una gran influencia entre los estudiantes de Praga, entre los que se contaban Franz Kafka y su amigo Max Brod. Con éste se mantuvo en contacto Alfred Weber hasta después de la segunda guerra mundial².

¹ Cfr. las obras de Axel Dornemann: *Im Labyrinth der Bürokratie. Tolstois «Auferstehung und Kafkas «Schloss»*. Heidelberg. Carl Winter, 1984, pág. 27 y de Walter Müller-Seidel: *Die Deportation des Menschen. Kafkas Erzählung «In der Strafkolonie» im europäischen Kontext*. Stuttgart, Metzler, 1986, págs. 73-74.

² En aquellos años, se otorgaba el doctorado en la Universidad alemana de Praga tras haber aprobado tres exámenes parciales, los famosos «Rigorosen»: el de la historia del derecho, el de derecho procesal y el de ciencias políticas. No era necesario escribir una Tesis doctoral, por lo que Alfred Weber no pudo ser «Doktorsvater» de Kafka, sino únicamente «Promotor».

Esta confusión ha sido frecuente en las lecturas sociológicas de Kafka. Se da, por ejemplo, en el primer artículo de Astrid Lange-Kirchheim sobre Weber y Kafka, citado más abajo en la nota 6, y en Dietrich Wachler: «Mensch u. Apparat bei Kafka. Versuch einer soziologischen



El grajo (en checo: *kavka*). Emblema comercial del padre de F. Kafka

La relación entre Alfred Weber y Franz Kafka trasciende lo meramente académico y llega al campo literario. En 1910 publica Alfred Weber en *Die neue Rundschau* un largo artículo titulado «Der Beamte» («El funcionario»). Pues bien, este artículo es el precedente directo de una de las narraciones más alucinantes de Kafka: *In der Strafkolonie* (*En la colonia penitenciaria*), escrita en 1914 y publicada en 1919. De esta manera es posible establecer «afinidades electivas» entre los hermanos Weber y Kafka en el tema de la burocracia. La cara oscura del proceso de burocratización es analizada en dos registros diferentes: el *literario* y el *sociológico*. Hoy, cada vez que nos acercamos al funcionamiento real de la burocracia, acabamos calificándola de «kafkiana». Pero también podríamos llamarla «weberiana», haciendo así justicia a la crítica sociológica que ambos hermanos realizan.

Debido a que Max Weber es tenido, y con razón, como el principal teórico de la racionalidad burocrática, se hace necesario recordar también su crítica amarga y desesperada. En este tema aparece una vez más el doble rostro de Jano que Weber poseía. Si, por un lado, realiza una exposición aséptica, neutral y objetiva del «tipo ideal» por otro hace una crítica despiadada e intenta poner límites al proceso de burocratización. Me voy a referir sólo a uno de los textos de Max Weber fundamentales para mi argumentación. Se trata de su famosa intervención en 1909 ante la Asamblea del «Verein für Sozialpolitik»³. Aquí, Max Weber, tras declarar su total acuerdo con su

Interpretation», en *Sprache im technischen Zeitalter*, 76, 1981, pág. 142. Yo mismo he cometido idéntico error en mi artículo «Afinidades electivas entre sociología y literatura», publicado primero en España en la revista *A granel*, 1, 1986, págs. 54-64, y más tarde en México, en la revista *Estudios*, 11, 1987, págs. 41-51.

Puede verse una fotocopia del acta de los tres «Rigorosen» aprobados por Kafka en Klaus Wagenbach: *Franz Kafka. Imágenes de su vida*. Barcelona. Círculo de Lectores, 1988, pág. 55.

³ Cfr. Max Weber: Intervención en la Asamblea del «Verein für Sozialpolitik» en Viena, 1909. En *Gesammelte Aufsätze zur Soziologie und Sozialpolitik*. Tübingen, Mohr, 1924, págs. 412-416. Puede verse también en el segundo volumen de la edición castellana de los *Escritos políticos*. México. Folios ediciones, 1982, págs. 464-469.

hermano Alfred en la crítica a la burocracia, acaba comparando a ésta con un gran *aparato mecánico* cuyo avance incontenible es imposible de frenar.

Esta comparación con la máquina es muy significativa. Para Max Weber, la burocracia mantiene su eficacia gracias a la jerarquía administrativa que regula todos los asuntos objetivamente, con precisión y «sin alma», precisamente como una máquina. De esta forma, «la superioridad técnica del mecanismo burocrático es tan indiscutible como la superioridad de las máquinas sobre el trabajo manual». Como engranajes de esta maquinaria, Weber describe la tendencia de los individuos a aferrarse a un puestecillo para escalar inmediatamente el siguiente, la tendencia conservadora a considerar la burocracia como una fuerza neutral y superior a los intereses de clase o partido, y la pasión por ser «hombres de orden». Estos tres engranajes contribuyen a mantener el buen funcionamiento de la maquinaria. Pero, según Max Weber, se trata de buscar qué «debemos oponerle a tal mecanismo para dejar libre a una pequeña parte de la humanidad de esta parcelación del alma, de este dominio absoluto del ideal de vida burocrático».

En su artículo sobre el funcionario⁴, Alfred Weber hace un análisis histórico del proceso de burocratización y una dura crítica de aquellos que quieren ver el «espíritu del tiempo» en el espíritu muerto y vacío del aparato y mecanismo burocrático. Describe cómo se levanta un monstruoso *aparato* en nuestras vidas, que posee la tendencia a invadir esferas de la existencia hasta entonces libres y naturales para encerrarlas en departamentos y subdepartamentos. Un aparato que posee el veneno de la esquematización y mata todo lo que le es ajeno, individual y vivo.

«—Es un *aparato* singular —dijo el oficial al explorador, y contempló con cierta admiración el aparato, que le era tan conocido».

Así comienza Kafka su relato *En la colonia penitenciaria*. El aparato burocrático weberiano se ha transformado literariamente en una máquina de tortura y exterminio. Todo el que haya leído el relato recordará la pormenorizada y «kafkiana» descripción del aparato que hace el oficial ante la indiferencia del explorador. El artefacto ha sido diseñado por el antiguo comandante de la colonia penitenciaria para escribir sobre el cuerpo del condenado, con sangre y hasta la muerte, la disposición que ha violado. Por ejemplo, las palabras que van a ser inscritas en el cuerpo del condenado allí presente son: «Honra a tus superiores». Ante las preguntas del explorador-visitante, el oficial —juez y ejecutante de la sentencia al mismo tiempo— describe otro proceso judicial «kafkiano» cuyo principio fundamental es éste: la culpa es siempre indudable.

⁴ Alfred Weber: «Der Beamte». En *Die neue Rundschau*, 21, Berlín, 1910, págs. 1321-1339. Recogido también en su libro *Ideen zur Staats und Kultursoziologie*. Karlsruhe, G. Braun, 1927.

Pero corren malos tiempos en la colonia penitenciaria. El procedimiento judicial y el método de castigo son ahora defendidos sólo por el oficial, que se ha convertido en sostenedor de la tradición del antiguo comandante y en jefe de mantenimiento de un aparato que apenas funciona por falta de presupuesto. Después de un intento fracasado de convencer al explorador para que se ponga de su parte y defienda la santa y justiciera tradición, el oficial ocupa el lugar del condenado y se ejecuta a sí mismo en la máquina. Pero ésta también acaba destruyéndose por su mal funcionamiento.

«El rostro del cadáver del oficial era como había sido en vida; no se descubría ninguna señal de la prometida redención; lo que todos los demás habían hallado en la máquina, el oficial no lo había hallado; tenía los labios apretados, los ojos abiertos con la misma expresión de siempre, la mirada tranquila y convencida y, atravesada en medio de la frente, la punta de la gran aguja de hierro»⁵.

La relación entre el ensayo *Der Beamte* y la narración corta *In der Strafkolonie* no es sólo metafórica ni se basa sólo en la continuidad de la idea del aparato. Como Astrid Lange-Kirchheim se ha ocupado de demostrar fehacientemente, hay una coincidencia temática, un solapamiento y paralelismo estrecho entre el ensayo sociológico de Alfred Weber y el relato literario de Kafka⁶. Es más *El funcionario* es una fuente directa de *En la colonia penitenciaria*.

2. Analogías entre Max Weber y Franz Kafka

Creo que es posible encontrar ciertos paralelismos entre estos dos autores en su propia biografía, en las metáforas utilizadas y en los temas en que centran su interés, desde puntos de vista, claro está, diferentes.

En cuanto a las *afinidades biográficas*, puede decirse que Max Weber (1864-1920) y Franz Kafka (1883-1924) pertenecen casi a la misma generación; son súbditos de dos imperios centroeuropeos «hermanos», una vez que la lucha por el dominio de la zona europea de habla alemana se ha decidido ya en favor de Alemania y en contra de Austria; ambos son juristas de profesión y tienen una lengua materna común: el alemán. Pero la analogía biográfica más importante radica en que ambos son ejemplos claros de lo que Sigmund Freud (1856-1939), otro coetáneo, dio a conocer con el nombre de «complejo de Edipo».

⁵ Kafka: *En la colonia penitenciaria*. En el volumen de Alianza *La condena*. Madrid, 1984. (Trad. de J. R. Wilcok), pág. 143.

⁶ Astrid Lange-Kirchheim: «Frank Kafka: 'In der Strafkolonie' und Alfred Weber: 'Der Beamte'». En *Germanisch-Romanische Monatschrift*, segunda época, vol. 27, 1977, págs. 202-221. Más recientemente, Astrid Lange-Kirchheim ha desarrollado este artículo en su contribución al primer congreso sobre Alfred Weber, celebrado en Heidelberg los días 28-29 de octubre de 1984. Bajo el título de «Alfred Weber und Franz Kafka» está incluido en el libro que recoge las conferencias de dicho congreso. Véase Eberhard Demm (editor): *Alfred Weber als Politiker und Gelehrter*. Stuttgart, Franz Steinert, 1986, págs. 113-149.

Casi todos los biógrafos de Weber y, especialmente, Arthur Mitzman han hablado de una situación de Edipo fuerte y mal resuelto⁷. En palabras de L. Coser, «Mitzman ha dado una nueva interpretación a los aspectos dualísticos del pensamiento weberiano al demostrar con todo lujo de detalles su doble identificación, por un lado, con la dureza de un padre librepensador y autoritario y, por otro, con la blanda, si bien severa, religiosidad de una madre piadosa»⁸.

También se ha señalado que «hay una cruel adecuación en el hecho de que el único rival de Freud para el título de principal pensador social de nuestro siglo haya sido un ejemplo clásico de la famosa teoría del último —que yaciera impedido por padecimiento mental en el mismo momento en que se publicó *La interpretación de los sueños*— y que hubiera sufrido las prescripciones de una serie de psiquiatras, ninguna de las cuales le sirvió para nada, mientras desconocía totalmente la obra del único médico que hubiera podido curarle»⁹. Resulta paradójico que la muerte de Max Weber ocurra cuando Freud se encuentra desarrollando su teoría del instinto de muerte, teoría de la que aquél podría ser un ejemplo.

La depresión psíquica que mantiene a Max Weber postrado, con algunos intervalos, desde 1898 hasta casi 1904, fue producida en parte por el exceso de trabajo, pero fundamentalmente por el sentimiento de culpabilidad frente a la muerte de su padre, ocurrida poco después de una violenta discusión entre ambos.

Por su parte Kafka nos ha dejado el testimonio literario más impresionante de las dificultades edípicas y familiares de toda su generación en la famosa *Carta al padre*, que comienza con las siguientes palabras:

«Querido padre:

No hace mucho me preguntase por qué digo que te tengo miedo. Como de costumbre, no supe qué contestarte; en parte, precisamente, por el miedo que te tengo; en parte porque en la explicación de dicho miedo intervienen demasiados pormenores para poder exponerlos con mediana consistencia. Y si, con esta carta, intento contestar a tu pregunta por escrito, lo haré sin duda de un modo muy incompleto, porque, aun escribiendo, el miedo y sus consecuencias me atenazan al pensar en ti, y porque las dimensiones de la materia exceden con mucho los límites de mi memoria y de mi entendimiento»¹⁰.

⁷ La interpretación en clave psicoanalítica es uno de los principales recursos de la biografía, muy bien documentada aunque a veces excesivamente unilateral, que Mitzman ha escrito sobre Weber: *La jaula de hierro. Una interpretación histórica de Max Weber*. Madrid, Alianza, 1976.

⁸ L. A. Coser, prefacio al libro citado de Mitzman, págs. 10-11.

⁹ H. Stuart Hughes: *Conciencia y sociedad. La reorientación del pensamiento social europeo, 1890-1930*. Madrid, Aguila, 1972, pág. 219.

¹⁰ Kafka: *Carta al padre*. Barcelona, Bruguera, 1984. (Trad. de Feliu Formosa), pág. 7.

No quiero insistir en las interpretaciones psicoanalíticas que se han hecho de Kafka, muchas y variadas, ya que prefiero solidarizarme con las reservas del propio Kafka ante el psicoanálisis y, en general, ante toda explicación reductivamente psicológica. «¡No más psicología!», se puede exclamar con él. Aunque es posible que si Kafka hubiera podido leer el presente trabajo habría exclamado también: ¡No más sociología! o ¡Basta ya de historia!

En ningún caso las páginas que siguen pretenden ser una interpretación exhaustiva de la obra de Kafka, pues ésta, como la Cábala, tiene infinitos registros y significados. Es imposible penetrar en su núcleo. Cada vez que apresamos uno de sus posibles significados y nos quedamos con él en las manos, tenemos que reconocer que sólo hemos arrancado una capa de la corteza y que el núcleo se nos ha escapado una vez más. Las novelas y narraciones de Kafka han sido objeto de múltiples interpretaciones, algunas de ellas inversísimas, casi todas posibles, pero ninguna definitiva ni «verdadera».

En lo referente a las *similitudes en las metáforas* utilizadas, ya me he referido más arriba al uso común de la imagen de la máquina, de la maquinaria, del aparato, referida a la burocracia. Tendré ocasión de volver sobre esta idea. Me interesa destacar aquí otra coincidencia metafórica: la jaula.

Entre los sociólogos se ha extendido la expresión «jaula de hierro» para referirse al análisis weberiano del mundo contemporáneo. Suele explicarse que Weber pensaba que en la sociedad moderna, los hilos de las instituciones estatales, burocráticas y económicas se entretejen férreamente y construyen una jaula que aprisiona al espíritu humano, mutilando su universalidad fáustica e impidiendo el desarrollo completo del individuo. Esta idea corresponde, ciertamente, a las expresiones de Weber: al final de *La ética protestante*, alude a los teóricos del puritanismo para quienes el cuidado por los bienes económicos no debería ser más que un manto ligero que en cualquier momento pudiera quitarse. Pero, afirma Max Weber, el destino ha convertido este manto en una envoltura férrea, en un estuche duro como el acero (literalmente, «stahlhartes Gehäuse»). Fue Talcott Parsons quien, al traducir al inglés este texto, utilizó la expresión «iron cage» (jaula de hierro). Más tarde, Mitzman, a pesar de ser consciente de las dificultades de traducir «stahlhartes Gehäuse» como «iron cage», utiliza esta última expresión como título de la biografía de Max Weber, elevándola así a símbolo de la vida de éste. En la sociología norteamericana de los últimos años ha tenido lugar una polémica sobre la traducción de la metáfora y la procedencia real de la expresión «iron cage», discusión en la que no puedo detenerme aquí¹¹.

¹¹ Cfr. la referencia de Mitzman a la traducción de Parsons en su libro ya citado, pág. 137. Sobre la polémica a que hago referencia pueden verse, por ejemplo, los siguientes artículos:

— Edward A. Tyryakian: «The Sociological Import of a Metaphor: Tracking the Source of Max Weber's 'Iron Cage'». En *Sociological Inquiry*, 51/1, 1981, págs. 27-33.

Pero, aunque Max Weber no utilice en ese texto la palabra «jaula» (Käfig), sí es suya la idea de la transformación progresiva de la civilización contemporánea en una prisión, en la que el individuo se ve aherrojado y de la que ya no se vislumbra salida posible.

Por otra parte, en los *Escritos políticos* afirma que la máquina muerta del trabajo industrial y la máquina viva de la burocracia cooperan unidas para construir el espacio cerrado de la servidumbre del futuro (das Gehäuse jener Hörigkeit der Zukunft). Aunque «Gehäuse» y «Käfig» —estuche y jaula— no sean idénticas como metáforas, la idea es clara: la burocracia contribuye a arrojar a la humanidad a una prisión sin salida.

También aquí es Alfred Weber el mediador entre su hermano y Franz Kafka pues, en su artículo «El funcionario», utiliza la metáfora de la jaula (Käfig), referida directamente a la burocracia.

«Una jaula salió en busca de un pájaro» («Ein Käfig ging einen Vogel suchen») escribe Kafka el 6 de noviembre de 1917 en lo que ha dado en llamarse su tercer cuaderno en octavo. El propio Kafka dio a esta frase el número 16 para su colección de aforismos. Estos, bajo el título general de «Consideraciones sobre el pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero», fueron publicados póstumamente por Max Brod¹².

El aforismo admite varios niveles de interpretación. Hay que tener en cuenta que Kafka es un apellido checo (Kavka) cuya traducción alemana sería «Dohle» y la española, «grajo». De hecho, la tienda del padre de Kafka en el centro de la vieja Praga tenía como emblema comercial un grajo¹³.

Así pues, la primera lectura del aforismo es clara: Kafka, el pájaro, percibe el mundo como una jaula que ha salido a buscarle y le ha aprisionado.

Pero también es posible una interpretación sociológica del aforismo que tenga en cuenta la visión laberíntica de la ley y de la burocracia que Kafka elabora en *El proceso* o en *El castillo*. Según esta exégesis, la jaula —de hierro,

—Carta de Talcott Parsons a Tiryakian sobre su traducción, en *ibidem*, págs. 35-36.

—Stephen P. Turner: «Bunyan's Cage and Weber's Casing». En *ibidem*, 52/1, 1982, págs. 84-87.

—Stephen A. Kent: «Weber, Goethe, and the Nietzschean Allusion: Capturing the Source of the 'Iron Cage' Metaphor». En *Sociological Analysis*, 44/4, 1983, págs. 297-320.

¹² Cfr. el volumen de las obras de Kafka *Hochzeitvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*, editado por Max Brod, Frankfurt, Fischer, 1986, págs. 31 y 60.

¹³ En la colección de fotografías publicadas por Klaus Wagenbach (*Franz Kafka. Imágenes de su vida*. Barcelona. Círculo de Lectores, 1988) puede verse el membrete comercial de los Kafka en dos versiones: la primera más germanófila (aparece el pájaro posado en una rama de roble) y la segunda, políticamente más neutral. Al cambiar las circunstancias políticas, Hermann Kafka también cambia el anagrama de su tienda, aunque el motivo principal permanece. [Ilustración pág. 19].



Recorrido preferido de los paseos de F. Kafka: carretera al Chotekpark; la torre circular Daliborka, a la derecha; el Hradšchin y la catedral de S. Vito, al fondo

naturalmente— de la justicia ha salido a encerrar al individuo, ya que «la culpa es siempre indudable». O bien, la burocracia puede entenderse como un férreo caparazón que impide la libertad de movimientos del individuo, enterrándole en el papeleo administrativo¹⁴.

La metáfora de la jaula es frecuente en Kafka. Incluso es un elemento central en alguno de sus relatos: el artista del hambre, prototipo del funcionario en el sentido del individuo reducido a su función, aparece detrás de una reja para ser mostrado al público como un número de circo. Y en las conversaciones con Janouch, Kafka insiste una y otra vez en la imagen de la jaula: todos vivimos tras una reja que llevamos con nosotros a todas partes.

Según Alfred Weber, lo que se pierde al entrar en el «aparato burocrático» es la personalidad y la libertad de los individuos: la burocratización de la sociedad significa la metamorfosis (*Verwandlung*) de las capas altas y medias de la población en funcionarios, de la misma manera que la industrialización significó la transformación de las capas bajas en obreros industriales. Alfred Weber habla del *proceso* de burocratización y de la *metamorfosis* burocrática. Las mismas palabras que Franz Kafka universalizará como títulos de sus relatos *Der Prozess* y *Die Verwandlung*. En gran medida, los diagnósticos sobre la pérdida de personalidad (metamorfosis en animal) y la pérdida de libertad (jaula) coinciden.

Por último, la imagen de la burocracia como *laberinto* es clave tanto en *El castillo* como en *El proceso*: pasillos interminables, corredores sin fin, despachos y más despachos, expedientes que se refieren a otros expedientes, un laberinto sin hilo de Ariadna alguno que ayude a encontrar la salida. En Max Weber, que yo sepa al menos, esta metáfora no aparece; pero sí lo hace en el artículo citado de Alfred Weber, quien presenta una visión laberíntica de la burocracia dividida en cámaras, departamentos, secciones, subsecciones, etc...

De entre los elementos comunes referidos al *estilo de pensar* y a los *temas* tratados por Max Weber y Kafka, quiero destacar aquí únicamente dos, ya que tendré ocasión después de examinar por extenso sus convergencias y divergencias en el problema de la burocracia. De momento, pues, una breve referencia al pensamiento paradójico y al tema del poder.

Con razón ha señalado Borges a Zenón como el primer precursor de Kafka, dado que toda la obra de éste se encuentra llena de paradojas: la flecha en movimiento no se mueve, es imposible cabalgar hasta el pueblo vecino, el

¹⁴ Un análisis general de los aforismos de Kafka en su contexto histórico y literario se encuentra en el libro de Richard T. Gray: *Constructive Destruction. Kafka's Aphorism: Literary Tradition and Literary Transformation*. Tübingen, Niemeyer, 1987.

mensajero imperial no puede llegar a su destino... Su propia existencia es una paradoja viviente. Y una paradoja también son sus palabras al médico, el doctor Klopstock, poco antes de morir: «Máteme, si no es usted un asesino»¹⁵.

Llena de paradojas, contrastes y confrontaciones está también la obra de Weber pues, de alguna manera, él concentra toda la vasta ambigüedad de nuestro siglo. Stuart Hughes, en su estudio sobre el pensamiento social europeo, afirma en este sentido:

«iniciar la lista de esas confrontaciones es señalar la amplitud y la índole ambigua de sus realizaciones [de Weber]: idealismo y método científico; economía y religión; marxismo y nacionalismo; compromiso político e insistencia en la «objetividad» de la ciencia social. Era, a la vez, demócrata por convicción personal y colaborador de esa crítica radical de la democracia que iniciaron Pareto y Mosca. Era escéptico acerca de la viabilidad de la Ilustración bajo las condiciones del siglo veinte; sin embargo, su reacción temperamental ante los hechos era con mayor frecuencia de carácter «ilustrado». Aun en sus contribuciones a la terminología de la ciencia social, sus contradicciones y ambivalencias son reflejas»¹⁶.

En cuanto al tema del poder en Kafka, hay que dar la razón a Canetti cuando afirma: «De todos los escritores, Kafka es el mayor experto en materia de poder; lo ha vivido y configurado en cada uno de sus aspectos»¹⁷. En efecto, Kafka refleja las relaciones de poder en la familia y la sujeción a un padre autoritario: «En ti observé lo que tienen de enigmático los tiranos, cuya razón se basa en su persona, no en su pensamiento», escribe en la *Carta al padre*. En esta misma carta plantea Kafka la visión del mundo de la obediencia con la mirada de un niño, tal y como él veía a su padre:

«De ahí que el mundo se dividiese para mí en tres partes; en la primera vivía yo, el esclavo, bajo unas leyes creadas exclusivamente para mí y a las que, por añadidura, sin saber por qué, nunca podía obedecer del todo; luego, en un segundo mundo, a una distancia infinita del mío, vivías tú, ocupado en el gobierno, en dar órdenes y en enfurecerte cuando no eran cumplidas, y finalmente había un tercer mundo donde vivía el resto de la gente, felices y libres de órdenes y de obediencia. Vivía continuamente avergonzado; o cumplía tus órdenes, lo cual era una vergüenza, puesto que sólo tenían validez para mí; o me mostraba desobediente, lo que también era una vergüenza, porque, ¿cómo osaba resistirme a ti?, o no podía obedecer, porque no tenía, por ejemplo, tu energía, ni tu apetito, ni tu habilidad, aunque tú me lo exigías como algo perfectamente lógico; esta era sin duda la mayor vergüenza de todas. Así se movían, no las reflexiones, pero sí los sentimientos del niño»¹⁸.

¹⁵ Max Brod: *Kafka*, Madrid, Alianza, 1982, pág. 204.

¹⁶ H. Stuart Hughes, *op. cit.*, pág. 212.

¹⁷ Elías Canetti: *El otro proceso de Kafka. Sobre las cartas a Felice*. Madrid, Alianza, 1983, pág. 136. Véase también el artículo de David Roberts: «Verwandlung, Masse und Macht. Kafka durch Canetti gelesen. Elias Canetti zum achtzigsten Geburtstag», en *Sprache im technischen Zeitalter*, 93, 1985, págs. 86-97.

¹⁸ Kafka: *Carta al padre*, ed. cit., págs. 18-19.

Kafka adquiere una sensibilidad especial para percibir el poder en su vida cotidiana —familia, amigos, trabajo...— y traslada esta sensibilidad a sus novelas. Como afirma Canetti, «dado que teme al poder en cualquiera de sus manifestaciones, dado que el auténtico objetivo de su vida consiste en sustraerse al poder en cualquiera de sus formas, lo presente, reconoce, señala o configura en todos aquellos casos en que otras personas lo aceptarían como algo natural»¹⁹.

Narraciones como *La condena* plantean el problema de las diferencias de poder y la humillación en el seno familiar. Las *Cartas a Felice* pueden ser vistas como un profundo análisis de las formas de poder en las relaciones hombre-mujer. En *La metamorfosis*, Gregor Samsa (equivalente de Franz Kafka) adopta el punto de vista del acusador, convirtiéndose en un asqueroso insecto que es precisamente el insulto que le dirigen a él.

Kafka analiza el poder no sólo en las relaciones personales entre los individuos, sino también a nivel institucional, en la burocracia, en la industria, en los aparatos judicial y penal, en las relaciones laborales. En sus grandes novelas (*América*, *El proceso*, *El castillo*) refleja, desde el punto de vista de los «humillados y ofendidos», la realidad del poder en un mundo abocado a la destrucción de la primera guerra mundial. Tal vez la pertenencia a un grupo perseguido —incluso en la liberal Praga las persecuciones de los judíos fueron moneda corriente— agudiza la sensibilidad de Kafka. O tal vez, su no identificación con ningún grupo: alemán entre los checos, judío entre los alemanes; de nombre checo, de ascendencia judía, la escuela y universidad, así como la lengua, alemanas. Y siempre con la conciencia de que la comunión con los demás es tan imposible como la soledad.

Kafka no es, ni quiere ser, un crítico social. No se percibe a sí mismo como crítico de las instituciones, sino únicamente como reflejo de su inhumanidad. En su choque frontal con las instituciones, opta por replegarse sobre sí mismo, por destruirse sistemáticamente, como afirma en sus diarios. Incluso toda su obra —y su vida— ha sido interpretada como un proceso consciente de aniquilamiento del yo²⁰.

El tema del poder también es central en la obra de Max Weber, aunque su tratamiento es muy diferente. Reconoce la realidad y necesidad del poder en la sociedad contemporánea, e incluso durante gran parte de su vida mantuvo posiciones ardientemente nacionalistas e imperialistas en su defensa del «Machtstaat», de un Estado fuerte en Alemania. El problema del poder vertebró todo su pensamiento político, su sociología política e incluso su

¹⁹ Canetti, *op. cit.*, pág. 148.

²⁰ Cfr. Wolfgang Rothe. *Schriftsteller und totalitäre Welt*. Bern-München, Francke, 1966. Rothe titula «Krankheit zum Tode» el capítulo dedicado a Kafka.

sociología de la religión. Pues ésta es concebida no sólo como un sistema de ideas compartidas, símbolos comunes que pueden dar sentido a la vida del individuo y cohesionar a los diferentes grupos sociales, sino también como una forma de dominación de unos hombres sobre otros: dominación hierocrática, que otorga o niega bienes de salvación, utilizando la violencia simbólica, la coacción psicológica.

Además, Max Weber sí se entiende a sí mismo como crítico de las instituciones sociales. Su sociología no intenta sólo «comprender» la acción de los individuos y «reflejar» el desarrollo histórico de las instituciones, sino que tiene una vertiente crítica, como ha puesto de relieve, por ejemplo, Hufnagel en su obra *Kritik als Beruf. Der Kritische Gehalt im Werk Max Webers*²¹.

Posiblemente pesen más las diferencias que las analogías entre Max Weber y Kafka. Sin embargo, quisiera centrarme en esa preocupación común que compartieron, además, con otros sociólogos y literatos de la época: la burocracia. Esta se convierte en una obsesión, especialmente para los escritores súbditos del Imperio austrohúngaro: Karl Kraus, Robert Musil, Franz Kafka y Jaroslav Hasek.

3. Kakanía y Kafkánia

La importancia de Praga en la obra de Kafka ha sido subrayada hasta la saciedad. Incluso se ha llegado a identificar lo kafkiano con la vida opresiva, burocrática y funcional de esta ciudad, por lo demás maravillosa.

Ciertamente Kafka es ciudadano de Praga. En ella nace y en ella se desarrolla casi toda su vida: su niñez y adolescencia, sus años de Universidad y de trabajo profesional en el Instituto de Seguros. A pesar de haber deseado sentarse en despachos de países muy remotos, sólo pasa fuera de Praga temporadas de vacaciones, cortas estancias en el campo o el tiempo que duran algunos viajes. Únicamente al final de su vida se instala durante unos pocos meses en Berlín. Siempre desea abandonar Praga, pero no puede hacerlo porque hay un «algo» en esta ciudad que se lo impide. Praga es para Kafka una «madrecita castrante» —son sus palabras— con la que le une siempre una relación ambivalente de amor-odio.

Existen en la actualidad bastantes libros de documentación gráfica sobre la Praga de Kafka. Y las guías turísticas de la ciudad editadas en Europa occidental proponen como itinerario el seguir la ruta que hacía Kafka diariamente de su casa a la maldita oficina, o trayectos «kafkianos» parecidos.

²¹ Frankfurt, Suhrkamp, 1971.

Contrasta esto con el escaso relieve dado por las propias autoridades checas en general, y praguenses en particular, a las huellas de Kafka en Praga. Casi no queda ningún vestigio de su vida en la ciudad, y sólo una calle pequeña y apartada lleva su nombre. Es como si pesara sobre él la losa del silencio administrativo. Y es que lo «kafkiano» se ha convertido en símbolo de la despersonalización del individuo en el Estado burocrático.

Hoy el mundo que Kafka describía se ha hecho realidad en Praga, encarnándose en sus instituciones y en los pasillos interminables del papeleo y del laberinto burocrático. Y los personajes de sus relatos se han incorporado a la vida cotidiana de la ciudad. Así ha podido afirmar Milan Kundera:

«Cuando yo vivía todavía en Praga, cuántas veces habré oído llamar a la secretaria del Partido (una casa fea y más bien moderna) 'el castillo'. Cuántas veces habré oído mencionar al número dos del Partido (un tal camarada Hendrych) con el apodo de Klamm (lo mejor era que *Klamm* en checo significa 'espejismo' o 'engaño')»²².

Ficción y realidad se entremezclan. La obra de Kafka surge en un Imperio burocratizado —el Imperio austrohúngaro— y se hace realidad y cobra vida en nuestro presente en la burocracia del llamado «socialismo real».

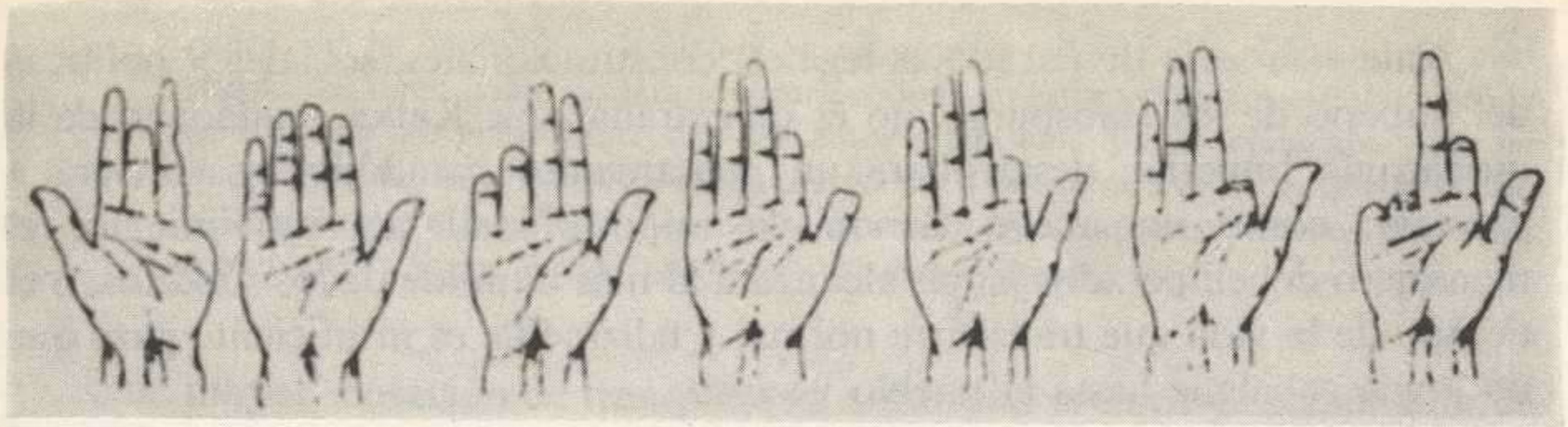
La gran importancia de Praga en la obra de Kafka no debe hacer olvidar que éste, durante casi toda su vida, fue un funcionario y escritor austriaco, o mejor, austrohúngaro²³. Praga era la capital del reino de Bohemia, una de las provincias a las que el Imperio «estrechaba con el abrazo del papeleo administrativo», en acertada frase de Robert Musil en *Der Mann ohne Eigenschaften*.

Es precisamente esta «novela de filósofo», *El hombre sin cualidades* —o sin atributos en la ya consagrada traducción española de José M. Sáenz—, la que ofrece un diagnóstico certero e insuperable sobre el Imperio austrohúngaro y su capital, Viena, la ciudad de los ensueños.

Este país, según Musil, estaba administrado por uno de los mejores sistemas burocráticos de Europa, al que sólo se podía reprochar el defecto de matar el genio y el espíritu de iniciativa del ciudadano corriente. El papeleo

²² Milan Kundera: «En alguna parte ahí detrás», recogido en su libro *El arte de la novela*. Barcelona. Tusquets, 1987, pág. 119. Klamm ocupa el número dos en la jerarquía burocrática de *El castillo*.

²³ Entre los autores que han subrayado la importancia de Austria, y especialmente de su burocracia, para entender a Kafka quiero destacar aquí a Richard T. Gray, op. cit., Ernst Fischer (*Vom Grillparzer zu Kafka*. Frankfurt, Suhrkamp, 1975), Andrew Weeks («Kafka und die Zeugnisse vom versunkenen Kakanien», en *Sprache im technischen Zeitalter*, 88, 1983, págs. 320-337) y Antal Mádl («Kafka und Kakanien», en *Acta Litterari Academiae Scientiarum Hungaricae*, 21, 1979, págs. 401-407).



Mutilación de dedos en el «Informe de la Compañía de Seguros de Accidentes Laborales del Reino de Bohemia sobre sus actividades» (1909), redactado por F. Kafka

administrativo no sólo ahogaba las provincias, sino que también enterraba a los individuos, haciéndoles desconfiar frente a sí mismos y frente al propio destino.

En el siguiente texto expresa Musil las paradojas que contribuyeron al colapso cultural y político de Kakania, aquella nación incomprensible y ya desaparecida:

«Cuántas cosas interesantes se podría decir de este Estado hundido de Kakania. Era, por ejemplo, imperial-real, y fue imperial y real; todo objeto, institución y persona llevaba alguno de los signos *k. k.* o bien *k. u. k.*, pero se necesitaba una ciencia especial para poder adivinar a qué clase, corporación o persona correspondía uno u otro título. En las escrituras se llama Monarquía austro-húngara; de palabra se decía Austria, términos que se usaban en los juramentos de Estado y se reservaban para las cuestiones sentimentales, como prueba de que los sentimientos son tan importantes como el derecho público, y de que los decretos no son la única cosa del mundo verdaderamente seria. Según la Constitución, el Estado era liberal, pero tenía un gobierno clerical. El gobierno fue clerical, pero el espíritu liberal reinó en el país. Ante la ley, todos los ciudadanos eran iguales, pero no todos eran igualmente ciudadanos. Existía un Parlamento que hacía uso tan excesivo de su libertad que casi siempre estaba cerrado; pero había una ley para los estados de emergencia con cuya ayuda se salía de apuros sin Parlamento, y cada vez que volvía de nuevo a reinar la conformidad con el absolutismo, ordenaba la Corona que se continuara gobernando democráticamente. De tales vicisitudes se dieron muchas en este Estado, entre otras, aquellas luchas nacionales que con razón atrajeron la curiosidad de Europa, y que hoy se evocan tan equivocadamente. Fueron vehementes hasta el punto de trabarse por su causa y de paralizarse varias veces al año la máquina del Estado; no obstante, en los períodos intermedios y en las pausas de gobierno la armonía era admirable y se hacía como si nada hubiera ocurrido. En realidad no había pasado nada. Únicamente la aversión que unos hombres sienten contra las aspiraciones de los otros (en la que hoy estamos todos de acuerdo), se había presentado temprano en este Estado, se había transformado y perfeccionado en un refinado ceremonial que pudo tener grandes consecuencias, si su desarrollo no se hubiera interrumpido antes de tiempo por una catástrofe»²⁴.

²⁴ Robert Musil: *El hombre sin atributos*. Barcelona, Seix Barral, 1970, vol. I, págs. 40-41. Como es bien sabido, Musil compone el nombre de Kakania a partir de las siglas utilizadas en el Imperio austrohúngaro: *k. k.* (abreviatura de «*kaiserlich königlich*», imperial real) y *k. u. k.* (abreviatura de «*kaiserlich und königlich*», imperial y real).

Ante esta serie de paradojas legales, constitucionales, sociales y políticas del imperio de los Habsburgo, no es de extrañar que Kafka, ciudadano de la monarquía imperial, desarrollara un pensamiento paradójico y volviera a plantear, como un nuevo Zenón, la imposibilidad del movimiento: el mensajero del emperador jamás alcanzará al más humilde de los súbditos, o el tiempo de la vida que transcurre normal y felizmente es insuficiente para que un joven cabalgue hasta el pueblo vecino.

Cabe preguntarse si Kafka no está retratando, con su paradoja del movimiento, el lento caminar de la burocracia austrohúngara o, en general, a Kakanía que era, «sin que lo supiera el mundo, el Estado más adelantado; era el Estado que se limitaba a seguir igual»²⁵.

Este mundo de seguridad y estabilidad, en el que todo parece claro y en orden, donde nada cambia más que para seguir igual, es también descrito por Stefan Zweig en sus memorias. *El mundo de ayer* es definido por Zweig como «la época dorada de la seguridad», en la que este sentimiento «era la posesión más codiciada por millones de personas, el ideal de vida común»²⁶.

En este paraíso de la estabilidad hacen su aparición dos fuerzas disgregadoras: la industrialización y el despertar de la conciencia de las diversas nacionalidades. Son estos, sin duda, los dos hechos históricos más importantes entre el fracaso de la revolución de 1848 y el comienzo de la primera guerra mundial con la consiguiente desmembración del Imperio.

Todo el trabajo profesional de Kafka en el Instituto de Seguros se enfrentará con los problemas y consecuencias del proceso de industrialización y gran parte de esta experiencia quedará plasmada en sus obras. Por lo que se refiere al segundo hecho, Musil ha reflejado, como siempre irónicamente, las dificultades de una conciencia nacional kakaniense y la tendencia a la disolución de esta identidad, debido a la fuerza del sentimiento de pertenencia a los distintos pueblos que configuraban la doble monarquía:

«Este concepto de la nacionalidad austro-húngara estaba de tal manera formado que es casi inútil intentar explicarlo a quien no lo haya adquirido por propia experiencia. No estaba constituido por una parte austriaca y otra húngara que, como se podía creer, se completaban entre sí y formaban un todo, sino que lo componían un todo y una parte, o sea, el concepto del Estado húngaro y el otro concepto del Estado austro-húngaro; este último tenía su morada en Austria, mientras el concepto de nacionalidad austriaca carecía de patria. El austriaco existía sólo en Hungría, y allí, bajo la forma de aversión; en casa se llamaba a sí mismo súbdito de los reinos y

²⁵ Ibidem, pág. 42. Apoyándose en Musil, Allan Janik y Stephen Toulmin también describen el mundo paradójico de los Habsburgo. Véase especialmente el capítulo II, «La Viena de los Habsburgo: Ciudad de paradojas» de su libro *La Viena de Wittgenstein*. Madrid, Taurus, 1974.

²⁶ Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt. Fischer, 1984, págs. 14-15. Véase todo el capítulo II, titulado precisamente «El mundo de la seguridad».

países de la Monarquía austro-húngara representados en la Cámara, lo cual significaba tanto como declararse austriaco-más-un-húngaro-menos-este-húngaro, y no lo hacía por entusiasmo, sino por amor a una idea que le repugnaba, pues no podía soportar a los húngaros como tampoco los húngaros a él; así es que el asunto se complicaba más todavía. Muchos se llamaban por eso polacos, checos, eslovenos o alemanes a secas, lo cual producía ulteriores divisiones»²⁷.

Qué mayor sensación de tranquilidad, seguridad política y estabilidad que la celebración del septuagésimo aniversario de la coronación del Emperador. Como es bien sabido, el núcleo argumental de la obra de Musil se centra en la organización de la llamada «acción paralela», es decir, la celebración austriaca del septuagésimo aniversario de la subida al trono del agosto Emperador Francisco José, que se debería celebrar el año 1918 paralelamente a la conmemoración en Alemania del trigésimo aniversario del reinado del Emperador Guillermo II.

Ni qué decir tiene que ambos festejos se vieron truncados por la primera guerra mundial. Pero la ficción de Musil sirve para caracterizar la rivalidad contenida y la mimesis de Austria respecto a Alemania, así como la previsión de las dos Administraciones, excesiva en el caso de la austro-húngara como demostró la no menos previsible muerte del emperador en 1916.

En la carta que Ulrich, el hombre sin atributos, recibe de su padre, éste le sugiere los puntos que debe tratar en la petición dirigida al «ex-presidente de la Cámara de Contaduría y actual presidente del Ilustrísimo Ministerio de Administración privada de la familia Imperial-Real, a título de Mariscal Real, Su Ilustrísima el conde Stallburg». En la carta dirigida a esta maraña de títulos, Ulrich debería tener en cuenta lo siguiente:

«En el año 1918, alrededor del día 15 de junio, tendrán lugar en Alemania grandes solemnidades en conmemoración del trigésimo aniversario del reinado del Emperador Guillermo II, fiestas que mostrarán al mundo la grandeza y el poder germanos. Aunque faltan todavía varios años hasta esa fecha, se sabe, de fuentes dignas de crédito, que se están haciendo ya preparativos, por el momento naturalmente inoficiales. Bien sabes tú también que nuestro agosto Emperador celebrará en el mismo año el septuagésimo aniversario de su subida al trono, y que esta fecha coincide con el 2 de diciembre. La suma modestia que siempre nos distingue a los austriacos en las cuestiones concernientes a nuestra propia patria, me inspira el temor de que se prepara para nosotros, digámoslo de una vez, un Königgrätz, o sea, que los alemanes, con su método efectista bien estudiado, se nos adelantarán de modo semejante a como en otro tiempo introdujeron el uso del arma de percusión antes de que nosotros pudiéramos pensar en una sorpresa»²⁸.

Celebración administrativa del Año Jubilar del Emperador Pacífico. Un emperador eterno, el más antiguo de todos, a caballo entre la realidad y la fantasía, reinaba por entonces en Viena:

²⁷ Robert Musil, *op. cit.*, págs. 207-208.

²⁸ *Ibidem*, pág. 97.

«El Emperador y Rey de Kakania era un anciano legendario. Desde entonces se han escrito muchos libros acerca de él, y se sabe exactamente lo que hizo, impidió y dejó de hacer; pero en el último decenio de su vida y de la existencia del reino de Kakania, a muchos jóvenes del mundo del arte y de la ciencia les sorprendía la duda de si existiría realmente. Sus retratos aparecían en todas partes y en número casi igual al de los habitantes del reino. Con motivo de su cumpleaños se comía y se bebía tanto como en el día de Navidad; se encendían hogueras sobre las montañas, y las voces de millones de hombres proclamaban su amor filial. El himno de alabanza al Emperador era la única creación poética y musical que conocía todo Kakaniense, pero su popularidad y publicidad eran tan archiconvincentes que la fe en su existencia podía equivaler a la fe en algunas estrellas que vemos ahora, a pesar de haber desaparecido hace miles de años»²⁹.

Creo que es interesante conectar esta idea del emperador como anciano legendario, medio real medio fantástico, con la leyenda del mensaje imperial, obra de un habitante del cambio de siglo en Praga, capital del reino de Bohemia, integrado en la doble Monarquía del Danubio:

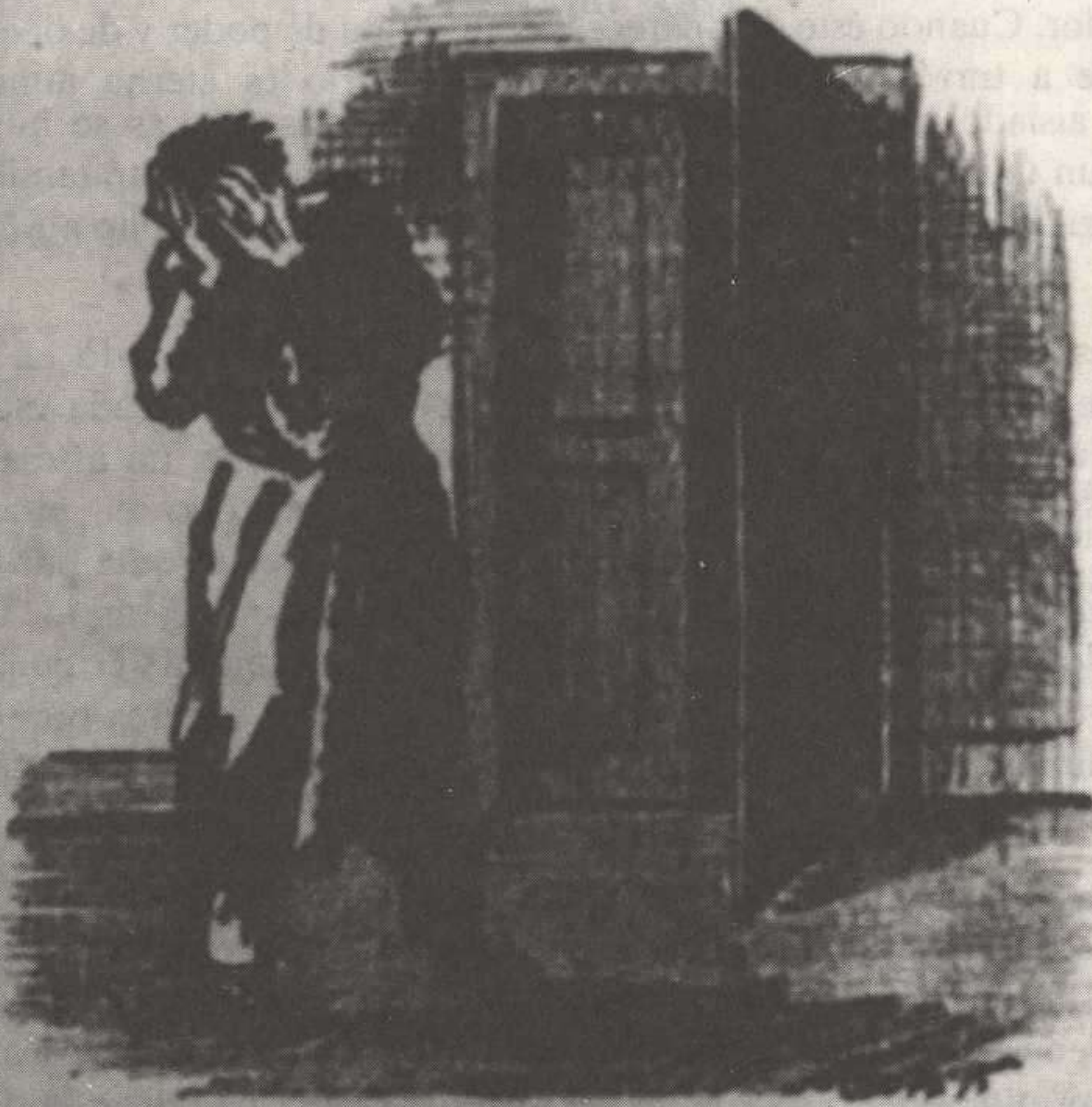
«El emperador —así dicen— te ha enviado a ti, el solitario, el más mísero de sus súbditos, la sombra que ha huido a la más lejana lejanía, microscópica ante el sol imperial; justamente a ti, el emperador te ha enviado un mensaje desde su lecho de muerte. Hizo arrodillar al mensajero junto a su lecho, y le susurró el mensaje en el oído; tan importante le parecía, que se lo hizo repetir en su propio oído. Asintiendo con la cabeza, corroboró la exactitud de la repetición. Y ante la muchedumbre reunida para contemplar su muerte —todas las paredes que interceptaban la vista habían sido derribadas, y sobre la amplia y elevada curva de la gran escalinata formaban un círculo los grandes del imperio—, ante todos, ordenó al mensajero que partiera. El mensajero partió en el acto; un hombre robusto e incansable; extendiendo ora este brazo, ora el otro, se abre paso a través de la multitud; cuando encuentra un obstáculo, se señala sobre el pecho el signo del sol; adelanta mucho más fácilmente que ningún otro. Pero la multitud es muy grande; sus alojamientos son infinitos. Si ante él se abriera el campo libre, cómo volaría, qué pronto oirías el glorioso sonido de sus puños contra tu puerta. Pero, en cambio, qué inútiles son sus esfuerzos; todavía está abriéndose paso a través de las cámaras del palacio central; no terminará de atravesarlas nunca; y si terminara, no habría adelantado mucho; todavía tendría que esforzarse para descender las escaleras; y si lo consiguiera, no habría adelantado mucho; tendría que cruzar los patios; y después de los patios el segundo palacio circundante; y nuevamente las escaleras y los patios; y nuevamente un palacio; y así durante miles de años; y cuando finalmente atravesara la última puerta —pero esto nunca, nunca puede suceder—, todavía le faltaría cruzar la capital, el centro del mundo, donde su escoria se amontona prodigiosamente. Nadie podría abrirse paso a través de ella, y menos todavía con el mensaje de un muerto. Pero tú te sientas junto a tu ventana, y te lo imaginas, cuando cae la noche»³⁰.

En «De la construcción de la muralla china», donde se inserta la leyenda, Kafka afirma que el pueblo ve al emperador «desesperanzadamente y lleno de

²⁹ Ibidem, pág. 101. He modificado ligeramente la traducción.

³⁰ Kafka. *La muralla china*. Madrid, Alianza, 1983. (Trad. Alfredo Pippig), págs. 16-17. Kafka escribe la leyenda «Un mensaje imperial» en marzo-abril de 1917 y la publica aisladamente en *Selbstwehr*, Praga, 24 de septiembre de 1919 y, junto con otros relatos en *Ein Landartz*. München-Leipzig, K. Wolff, 1919. La leyenda también aparece incorporada en la narración «De la construcción de la muralla china», y adquiere mayor significado en este contexto. Esta última fue publicada póstumamente por primera vez en Berlín, 1931.

FRANZ KAFKA
DIE VERWANDLUNG



DER JÜNGSTE TAG • 22/23

KURT WOLFF VERLAG • LEIPZIG

1 9 1 6

Portada de *Metamorfosis*, 1916

esperanzas». Y algo más adelante, añade: «Si de tales fenómenos quisiera deducirse que carecemos de emperador, no se estaría muy lejos de la verdad»³¹. La consecuencia de estas ideas es «una vida en cierto modo libre, sin dominación», una vida no sometida a las leyes actuales, sino que «sólo atiende a las exhortaciones y advertencias que nos llegan desde remotas edades».

Fruto de esta presencia ausente del emperador es la estabilidad política china donde, a pesar de los cambios, todo continúa igual a lo largo de los siglos. Cabría hacer una lectura de esta narración de Kafka como referida a Kakania, en cuyo caso son bastante evidentes los puntos de contacto con el análisis de Musil.

Uno de los temas recurrentes en Kafka es el del poder anónimo, sin rostro, sin emperador. Cuando éste desaparece, la estructura de poder y de obediencia se mantiene a través de la burocracia. El imperio es eterno aunque un emperador aislado muera, o incluso aunque dinastías enteras se hundan y expiren en un único estertor. Kafka coincide con Weber en el tratamiento de la burocratización del poder, es decir, del paso del rey en el castillo a *El castillo sin rey*³².

Así pues, un Imperio de burócratas³³, un país burocratizado en el que Musil puede hacer decir a su Señoría el conde Leinsdorf: «Cada individuo desempeña un oficio en el Estado: un obrero, un príncipe, un artesano son funcionarios»³⁴. También en las novelas de Kafka todo el mundo es *funcionario*, se define por su pertenencia al Estado, a la jerarquía burocrática de *El castillo* o al Tribunal de *El proceso*. En esta última, por ejemplo, Titorelli explica a Josef K. que todos los hombres pertenecen al Tribunal, son funcionarios. Cada individuo se define por su función en la tarea burocrática. Es intercambiable con cualquier otro de su misma jerarquía y la identidad personal carece de importancia³⁵.

Gran parte de la obra de Kafka hay que entenderla, pues, desde su análisis del laberinto burocrático, de ese poder anónimo que se levanta sobre nuestras vidas y agosta todo lo novedoso, todo intento de cambio y reforma. A partir de su experiencia cotidiana de la burocracia del imperio austrohúngaro, Kafka construye un mundo fantástico y real al mismo tiempo, en el que la pesadilla burocrática se impone por completo.

Musil ha popularizado el nombre de Kakania para designar a ese imperio, ya desaparecido. Pero, ¿por qué no llamarlo también «Kafkania»?

³¹ Kafka: *La muralla china*, ed. cit., págs. 18-19.

³² Cfr. Ulf Abraham: *Der verhörte Held. Verhöre, Urteile und die Rede von Recht und Schuld im Werk Franz Kafka*. München. Fink, 1985, pág. 137.

³³ Véase el análisis de la burocracia de los Habsburgo en la primera parte del libro de William M. Johnston: *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848-1938*. The University of California Press, 1972.

³⁴ Robert Musil, *op. cit.*, pág. 123.

³⁵ Cfr. Marthe Robert: *Kafka*. Buenos Aires, Paidós, 1969, pág. 97.

IMPROMPTU PARA LA AGONÍA DE ORFEO:

Notas sobre música, subjetividad y experiencia dialógica¹

Gonzalo Abril

«Mejor sordo que ensordecido (...) Verdaderamente es ésta una época mala para el pensador, que tiene que ingeniar para hallar el silencio que le es menester entre dos ruidos y hacerse el sordo hasta que efectivamente llegue a serlo. Mientras no se acostumbre a esto estará en peligro de morir de desasosiego y de dolores de cabeza».

F. Nietzsche

1. El sujeto bien temperado

Se suele atribuir al sujeto moderno un carácter *focal centrífugo*, en tanto que fuente de sentidos, y también *centrípeto*, en cuanto que en él confluyen una multiplicidad de instancias psíquicas y de experiencias sociales: ese nuevo estatuto de la subjetividad² se puede leer, por ejemplo, en la celeberrima Santa

¹ La versión oral de este texto, algo más extensa, fue expuesta en junio de 1988 en el Instituto de Filosofía, dentro del Seminario «Ética discursiva. Sujeto y espacios de la enunciación», dirigido por J. M. Marinas y C. Thiebaut. Las referencias que se hacen a obras musicales iban entonces acompañadas de breves audiciones ejemplificadoras. En la versión escrita he tratado de conservar la inteligibilidad de la exposición sin ese respaldo sonoro, y he suprimido los ejemplos que no admitían una adecuada explicación verbal. Los que se mantienen remiten, a pie de página, a las correspondientes referencias discográficas.

² Nuevo respecto al estatuto *frontal* del sujeto premoderno, pantalla de proyección de sentidos trascendentes. Cfr. Quéré, L.: *Des miroirs équivoques. Aux origines de la communication moderne*; París, Aubier Montaigne, 1982.

Teresa de Bernini, que recoge en la opacidad de un virtual *espacio emotivo* interno el sereno tumulto de sentimientos y experiencias que parecen animarla. En la historia de la música la obra de Bach admite una interpretación similar.

Pero desde luego hay que remontar la corriente de los siglos para dar con el origen de ese proceso. Más de una vez se ha señalado el paralelismo histórico entre el desarrollo de la *perspectiva*, a partir del siglo XIV, y la progresiva consolidación musical del *intervalo de tercera mayor* como referencia y eje del «acorde perfecto» (la triada formada por los grados 1.º, 3º y 5.º de la escala diatónica), y por tanto como fundamento del sistema tonal.

La tercera mayor, o el acorde al que sirve de centro, es en el lenguaje tonal el equipolente sonoro del punto de fuga de la perspectiva cónica que «centra» el espacio perspectivo de la representación visual. Ambos centros, el tonal y el perspectivo, son también metáforas (seguramente *modelizadoras*, constructivas, y no sólo *expresivas*) de ese sujeto que se unifica como árbitro e instancia *armonizadora* de una multiplicidad de sentidos y de planos de la experiencia.

En Bach, que culmina el desarrollo de la polifonía y afirma los cimientos de la tonalidad y de la armonía clásicas, se ha visto la cúspide de esa voluntad de *individuación* que parece latir en el procedimiento polifónico-contrapuntístico³: la que reclama la instancia del individuo como sujeto conciliador de diálogos múltiples, e impone la dimensión vertical del espacio sonoro como conjunción del paralelismo horizontal de las voces.

Ciertamente la obra de Bach remite también a otras determinaciones⁴, pero frente a la polifonía medieval la bachiana es accesible a una «comprensión sintética por una sola conciencia» y a su realización práctica por un solo instrumentista (el gran organista que fue Bach); es ya una polifonía *interior*, expresión de una pluralidad de movimientos psíquicos, que aunque

³ Latencia solo aparentemente paradójica: la polifonía se desarrolla en total conjunción con la clase burguesa, y no nos sorprende que H. Pousseur (*Música, semántica, sociedad*; Madrid, Alianza, 1984) la relacione con la «red relacional de la ciudad» en la que el sujeto no acepta verse sumergido sin una visión de conjunto. En la polifonía se requiere, análogamente, la coordinación de acontecimientos sonoros distintos, sean voces o simplemente sonidos simultáneos. Unicidad latente y patente pluralidad: es tanto como nombrar la condición del individuo moderno.

V. Jankélévitch (*La Musique et l'Ineffable*; París, Seuil, 1983) señala que las voces de la polifonía musical urden una *concordia discors* (expresión que, curiosamente, ha utilizado J. Muguerza para referirse a su propio programa ético de individualismo dialógico) en la que las voces interactúan: juego de reciprocidad y asentimiento, pero también de contraste y refutación.

La escritura polifónico-contrapuntística, como la diosa Armonía, es hija de Afrodita y de Ares, de la concordia y la pugna.

⁴ Por ejemplo, al *coral luterano*, fuertemente connotado de comunitarismo. A ello parecen referirse T. W. Adorno y H. Eisler (*El cine y la música*; Madrid, Fundamentos, 1976) cuando hablan de que la polifonía y su articulación rítmica «remiten directamente a una pluralidad según el modelo de la comunidad eclesiástica de otro tiempo como su único sujeto posible».



Ilustración de *Every Boy's Hobby Annual*, 1932

están relativamente coordinados describen a menudo curvas opuestas y generan por tanto *tensión afectiva*⁸. Se anuncia, pues, en Bach la multiplicidad romántica de los «arrebatos del corazón» y de los conflictos internos.

⁸ La observación es de Pousseur, *op. cit.*

Seguramente la centralidad perspectiva de la expresión moderna se vio «corregida» desde sus mismos orígenes: *El matrimonio Arnolfini* de Van Eyck, *La última cena* de Leonardo o el grabado de *La adoración* de Durero ofrecen ejemplos ilustres de multiplicidad de perspectivas. De manera similar, Bach se permitió «traicionar» el tonalismo *in nuce*, al menos desde el entumecido criterio de algunos de sus jefes y oyentes⁶. Puede que esas infracciones funcionales de la Ley, en las que a pesar de todo la Ley resplandece, sean datos esenciales de la condición moderna antes que rasgos estilísticos de cualesquiera manierismos.

En todo caso, ni el punto de fuga ni el centro tonal son cuestionados como principios regulativos en el contexto estético y epistémico del sujeto moderno naciente.

Cosa bien distinta sucede con el sujeto tardomoderno, en crisis permanente, de nuestro desgarrado siglo. Basta con escuchar sus sonidos más deliberados: no es necesario empezar por Cage, puede servir de ejemplo cualquiera de los conciertos «neoclásicos» para orquesta de cámara de Stravinsky⁷, en los que el autor tomó por modelo los de Brandemburgo. Se ha señalado como una característica fundamental de los seis grandes conciertos de Bach la rigurosa trabazón y organicidad entre el movimiento rítmico y el movimiento armónico. Si reparamos en las réplicas stravinskianas no dejaremos de advertir que el ritmo y la armonía viven vidas separadas. No sólo porque no se determinan mutuamente, sino también porque su carácter expresivo es con frecuencia antagónico: cuando el ritmo es vivo, impulsivo como el de Bach, la armonía puede parecer indecisa, tendente al estatismo y a la ambigüedad; aún sin salir del tonalismo, los grados de la escala armónicamente más distintivos (terceras mayores y menores, quintas y tritonos, sensibles y tónicas) rivalizan entre sí. La expresividad de Bach se nutría de la estrecha interdependencia entre sus estructuras; la de nuestra época, desde el romanticismo, se alimenta de la tensión estructural.

La ruptura (y ya no sólo infracción funcional) con el universo cerrado y jerárquico de las relaciones armónicas propias del sistema tonal señala un nuevo estatuto del sujeto. El sistema tonal clásico organizaba las alturas y las

⁶ J. Attali (*Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*; Valencia, Ruedo Ibérico, 1977) cita la amonestación que el consistorio de Arndstadt hizo llegar al organista J. S. Bach en febrero de 1706; se le reprochaba, entre otras cosas, el «haber mezclado tonalidades incompatibles entre sí, así como por el hecho de que la congregación se ha sentido grandemente confundida por ello». En adelante —prosiguen los patronos de Bach— «si desea introducir un tono *peregrinus*, se le ruega que lo haga durar, en lugar de pasar inmediatamente a algo distinto, como tiene por costumbre».

⁷ Por ejemplo, el Concierto en Mi Bemol para orquesta de cámara, más conocido por *Dumbarton Oaks*: I. Stravinsky: *Ebony Concerto, Dumbarton Oaks y otras composiciones de cámara*; Ensemble Intercontemporain, dirigido por P. Boulez, Deutsche Grammophon 2531378.

funciones armónicas de manera homóloga a la que el sujeto social empleaba para conciliar en su vida diaria una multiplicidad de roles relativamente bien definidos. Y darles un «centro» (como el tonal) mediante la conformidad de las prácticas cotidianas con algún destino, identidad, o razón histórica de los que la ideología ponía en el horizonte de autoconstitución del sujeto, individuo o colectivo.

Respecto a la horizontalidad polifónica de la experiencia, el sujeto pertenece al orden vertical, que es también la dimensión dinámica de la *caída*. Según la vieja terminología gramatical el sujeto es un *caso* (caída o recaída), es decir, una instancia social y/o narrativa que (se) *declina*. En la música clásica se habla de las *cadencias*, análogas a las caídas de la voz al final de las frases, que en el sistema tonal se producen según progresiones armónicas regulares: «perfecta», «plagal», etc. La ruptura con las progresiones armónicas clásicas (inicialmente por hipertrofia del juego armónico mismo, mediante el cromatismo efusivo que culmina en la «melodía infinita» de Wagner) pone fin a la distribución sistemática e inexorable de los sonidos según funciones armónicas fijas, y al cierre del sentido de las progresiones. En este orden de cosas, el dodecafonismo señala en el universo musical el triunfo del «politeísmo» maxweberiano.

2. Decir de más o de menos

Un sujeto es quien deja *huellas* (de su actividad de enunciación) en un enunciado. He mencionado hasta ahora las marcas de la perspectiva, las de la posición dentro del sistema tonal y también algunas figuras que dispersan ulteriormente ese sistema.

Otra clase de marcas subjetivas puede hallarse en las expresiones de *exceso* y *defecto*, en el «hablar de más» o «de menos», locuacidad o laconismo, vanilocuencia o ironía musicales.

Pero hablar de más o de menos ¿respecto a qué criterio, a qué medida, a qué habla «justa»? Para nosotros esta pregunta apenas tiene sentido porque estamos acostumbrados a que el lugar de referencia no exista *sino en tanto que aludido por un defecto o por un exceso*. Puede que ello constituya una parte sustantiva de la condición moderna.

La regla, para nuestra época, no es algo que *se dice* (que se enuncia o se publica en una gramática, en un código), sino más bien algo que *se muestra*, que se ofrece presupuesto por la expresión excesiva o defectiva. Las normas no tienen una existencia separada de sus contextos de uso («no actúan a distancia», escribió Wittgenstein), y así parece como si vivieran cada vez más de su ser ironizadas o sobreactuadas en los contextos que aquí denominamos

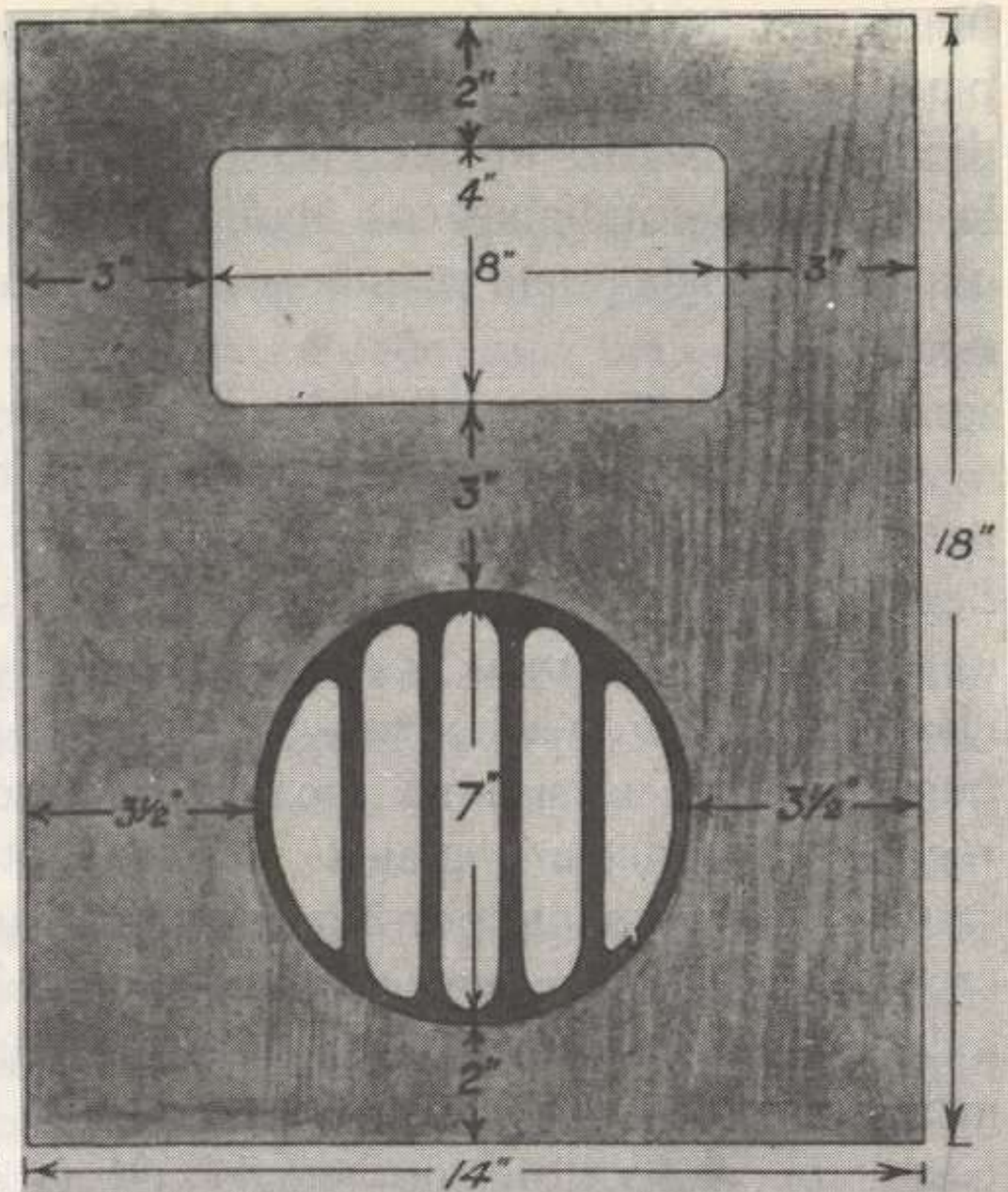
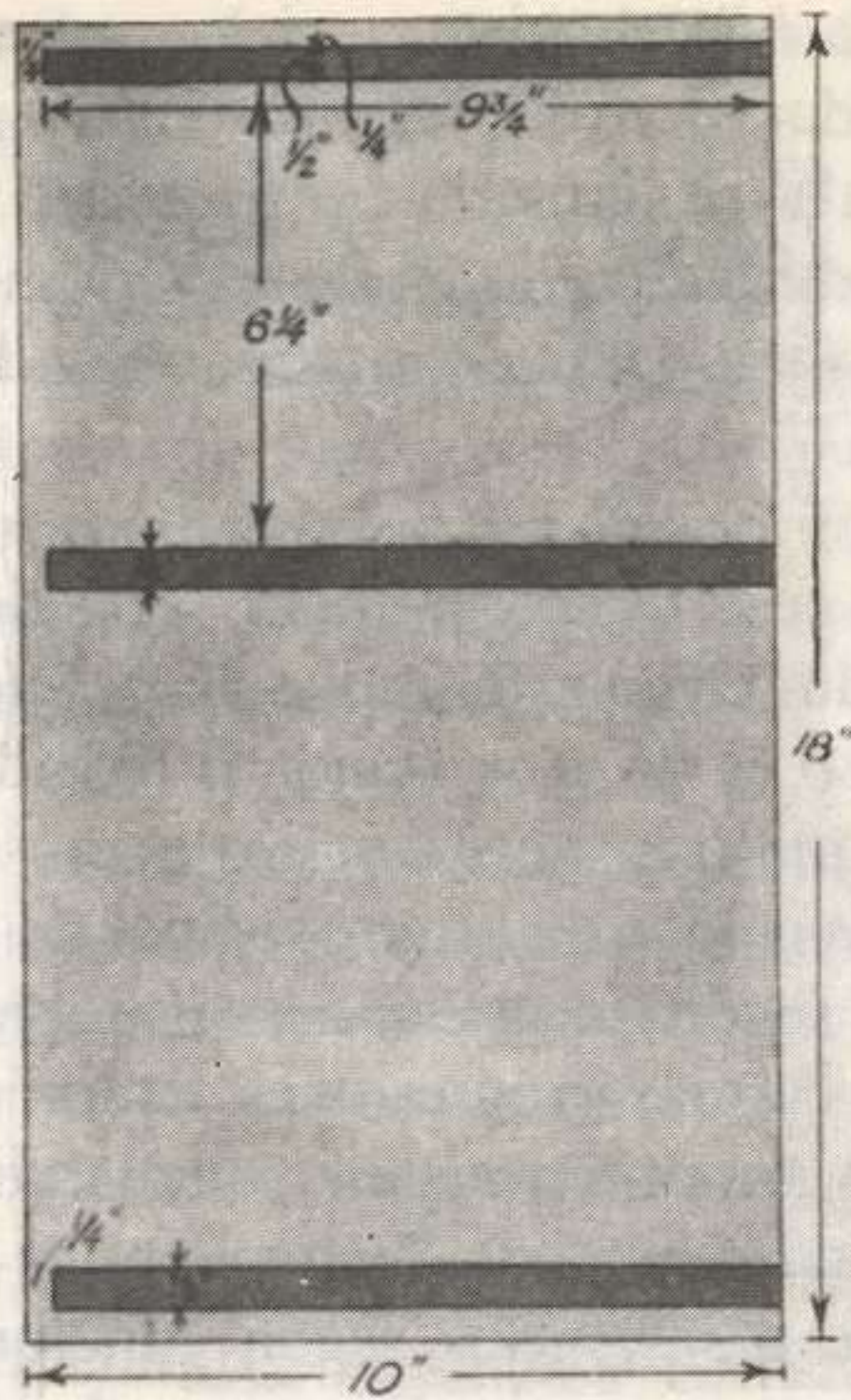


Ilustración de *Every Boy's Hobby Annual*, 1932

«irónico» y «humorístico». Como si su ser mismo fuera el «ser burladas» (en la doble acepción: incumplidas, ridiculizadas), invocadas en falso. Lo que equivale a decir que el régimen cómico-irónico de posibilidad de la regla es justamente el actual régimen del sentido.

Esta situación, que a muchos puede parecer el ápice de la desgracia postmoderna, no es para mí sino la expresión del proceso moderno mismo en cuanto proceso de *textualización* (vs. *gramaticalización*, en el sentido de Lotman) *de la normatividad*.

Los dos viejos arquetipos dramáticos de la comedia griega, el *eiron*, ironista, que habla de menos porque da a entender lo que no dice, y el *alazón*, charlatán, que habla de más y con ello lleva las palabras y las normas contra las cuerdas del absurdo, son dos «tipos ideales» que también señalan la polarización de las actitudes discursivas en la música de la era moderna.

Podemos ahora diferenciar entre dos modos de «hablar de más» y dos de «hablar de menos»: en la primera clase, el *humorístico* y el *exuberante*; en la segunda, el *irónico* y el *pudoroso*.

La diferencia entre los dos primeros términos y los dos segundos de cada clase viene dada por la distinta (y siempre implícita) actitud respecto a las reglas que presuponen: mientras las actitudes púdica y exuberante involucran

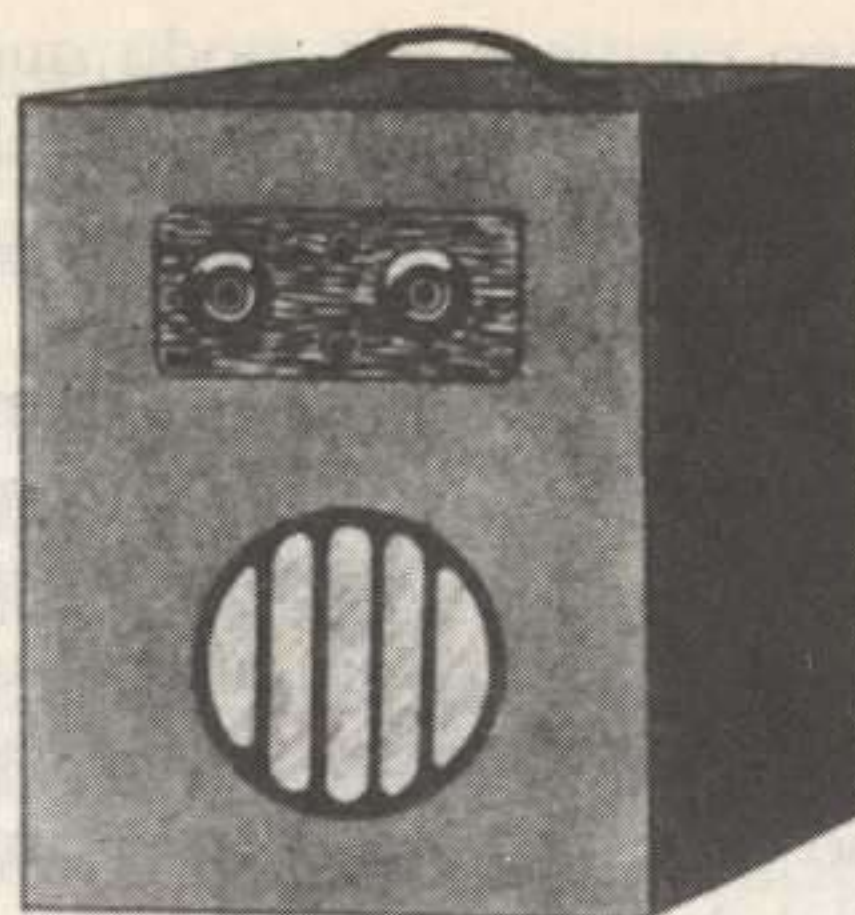
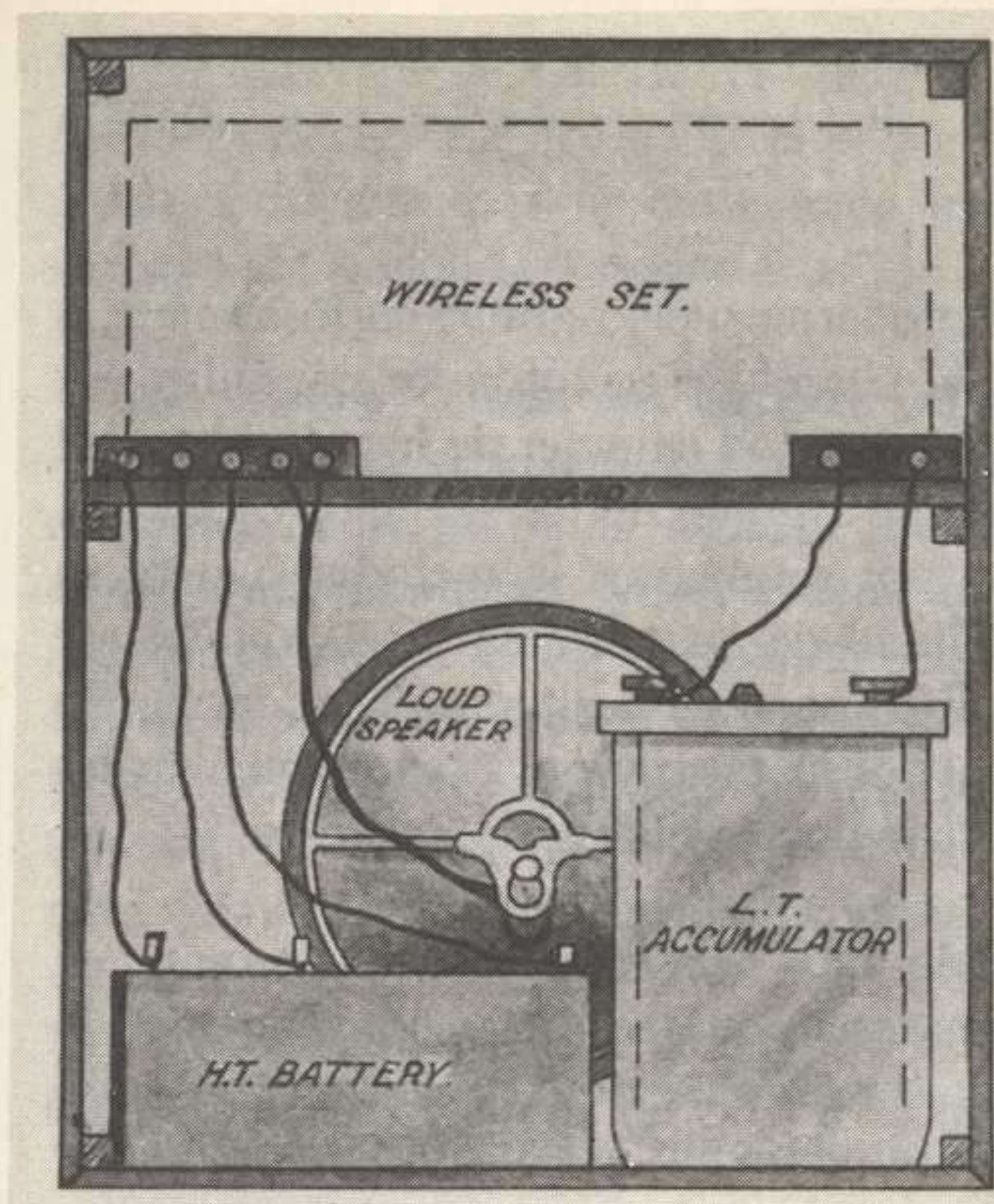


Ilustración de *Every Boy's Hobby Annual*, 1932

un uso «problemático» de la regla que en ninguno de los dos casos involucra su cuestionamiento (éste se delega en todo caso al intérprete del discurso), las actitudes irónico-humorísticas vienen *constitutivamente* caracterizadas por la *mofa* de la regla: la percepción de esa transgresión es condición necesaria para la comprensión del discurso.

El ironista transgrede la norma (siempre en el nivel del mostrar, nunca en el de decir) según el procedimiento de la *implicatura conversacional*: para sobreentender. Su «decir poco» (o «decir lo contrario», pero también la antífrasis puede interpretarse como un déficit en el decir) apunta a sugerir una interpretación alternativa y *contraria a las convenciones*.

El humorista «dice demasiado» no sólo en el sentido prototípico del charlatán: lleva la norma, por exceso de celo, hasta el absurdo, hasta sus últimas consecuencias, hasta la ignorancia de todo contexto (el ironista, por el contrario, ha de tener muy presente el contexto). Ejemplo supremo: el de Buster Keaton en *El Navegante*, cuando tras llevar a cabo una reparación subacuática del casco del barco enjuaga su cubo en el fondo del mar, obedeciendo la norma hasta lo inútil, más allá de todo contexto y criterio funcional. Y dando, con el propio escenario abisal, la metáfora decisiva del *descenso*, del *abismamiento* de la regla.

Es posible que el tránsito del pudor a la ironía, o viceversa, o de la exuberancia al humor, o viceversa, sean virtualidades sutiles que todo lenguaje

artístico contiene (de modo que no sería tan paradójica como inicialmente parece la observación de Jankélévitch sobre la música de Satie: un «oblicuo pudor que se expresa irónicamente»).

El «decir de menos» en la música moderna suele remitir, curiosamente, a la imposibilidad misma de la monodia: cuando el saxofonista contralto Art Pepper toca *Body and Soul* sin acompañantes⁸, el carácter de los intervalos, el juego alternante de las alturas y el sentido rítmico de los silencios crean una atmósfera armónica y rítmica tal que por momentos la melodía sugiere su propio acompañamiento. La imposibilidad de la monodia es el equivalente musical de la imposibilidad del monólogo puro en la literatura moderna. En ambos casos la actividad *inferencial* del destinatario viene a complementar las ya prolijas propuestas intertextuales, dialógicas, polifónicas del texto.

No menos moderno es el «hablar de más», humorístico o exuberante, en la misma medida en que desafía la pseudonaturalidad de las convenciones, la pretensión de un grado cero expresivo. Un simple ejemplo: el *Concierto para orquesta* de B. Bartók⁹, en cuyo cuarto movimiento el espíritu folclorizante y ligero de la melodía viene a ser eufóricamente arrasado por una cita paródica de la sinfonía *Leningrado* de Shostakovitch; cambia el tiempo musical bruscamente, el frenesí orquestal se alcanza con contrastes violentos de los metales; se produce una vertiginosa caída cromática, un bufido del trombón en los graves, etc. Así, y como es propio del humor, en el sentido que aquí lo entendemos, se quiebra el contexto, se aplica de manera hiperbólica la construcción contrastante del concierto, se invoca la solemnidad sinfónica más allá de lo que hacían previsible los primeros compases del movimiento. Revolviéndose contra la integridad formal de la obra, la autoimpugnación humorística consagra la vocación formal característica de la modernidad: no orientada a la *coherencia* sino a la dialéctica de confrontación/defrontación entre las partes, los registros expresivos (serio/ligero, culto/popular, etc.), los timbres, las voces...

3. Hey John: Casi un diálogo

La secuencia pregunta/respuesta, expresión más obvia del dialogismo, es la forma característica del *período binario*, es decir, de una estructura sintáctica fundamental dentro de la concepción clásica de la música: el período se forma típicamente de una frase «incompleta» de cuatro compases y de otros cuatro que, al completarla, «resuelven» la exposición.

⁸ Art Pepper: *Artworks*, Galaxy, Hispavox, (60) 160 291.

⁹ B. Bartók: *Concierto para orquesta. Suite de danzas*; Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam, dirigida por B. Haitink, Philips, 68 51 130.

En este tipo de estructuras suele ser determinante el contraste melódico entre el carácter ascendente de la primera frase y el descendente de la segunda, acaso motivado por la entonación simétrica del habla en las secuencias verbales de pregunta/respuesta.

O. Károlyi¹⁰ trata de obtener el máximo provecho de esta analogía (¿didáctica?) entre la sintaxis musical y la sintaxis lingüística: en el desarrollo armónico de los períodos musicales de forma binaria se da una semejanza con el juego alternante del «yo» y el «tú» en el diálogo verbal, en el que el uso de esos pronombres se va alternando según el turno en que cada participante asume el papel de hablante o de oyente. En el ejemplo de una Zarabanda de Corelli se observa que la sección interrogativa a) termina en la dominante; la frase de réplica b) toma la melodía de la tonalidad en que acaba a) y la modula para volver a la tónica; Karólyi propone para este ejemplo la comparación con un diálogo del tipo de: «¿Cómo está usted? Yo bien, gracias», y comenta: «El 'yo' de la primera frase puede considerarse como la tónica; el 'usted', la dominante, se convierte en el 'yo' de la frase siguiente».

Según este comentario se da un paralelismo formal entre, por un lado, el fenómeno verbal de la deixis interlocutiva, en que los deicticos personales van alternando su sentido sobre la base de una correferencia implícita, y por otro el del proceso musical de la modulación, en el que se van alternando y alterando las funciones armónicas de las notas, cuya altura, obviamente, permanece estable.

Paralelismo, sin duda, pero nada más: no será de una bastante arbitraria analogía entre notas y sujetos de donde extraigamos el mayor provecho para una teoría dialógica de la música¹¹.

Bástenos con reconocer, de momento, esa primera forma de dialogismo («inmanente») que dinamiza del contraste o de la complementariedad entre segmentos sucesivos del discurso musical. O también de la confrontación entre

¹⁰ O. Károlyi: *Introducción a la música*; Madrid, Alianza, 1976.

¹¹ Si entendemos la tonalidad como un espacio sonoro con cierta homogeneidad (formal o emocional, aquí es indiferente), que «atrae» y centra una constelación de sonidos, parece mucho más plausible, primero, el parangón entre tonalidad musical e *isotopía semántica*, e incluso *contexto*; y, segundo, entre la modulación musical, es decir, el procedimiento de paso de una tonalidad a otra, y los procesos (lingüístico-literarios) de *cambio de isotopía*, o de *contexto*, de un determinado elemento léxico.

Por ejemplo, el que la nota Do cambie su función de dominante, en la tonalidad de Fa mayor, por la de tónica, al modular a Do mayor, parece intuitivamente un proceso afín al que se produce en un «tropo» como el de los siguientes versos de Nicolás Guillén, en los que el significado de «amarrar» transita de una isotopía «física» a otra «moral» (aun cuando lo haga retrospectivamente), arrastrando consigo todo el peso axiológico del discurso: «Son cuatro soldados / callados, / que están amarrados, / lo mismo que el hombre amarrado que van a matar». (Del poema *Fusilamiento*).

secciones o bloques tímbricos diferenciados, como acaece en la *forma concertante*: el concierto es una composición dialógica porque el solista, bien sea un instrumento, bien sea un pequeño grupo instrumental (el *concertino*, en la fórmula clásica del *concerto grosso*) «se opone» al conjunto orquestal (*tutti* o *ripieno*). Es interesante el intertexto etimológico: el término «concerto», aparecido en el siglo XVI, deriva de dos antónimos latinos: *conserere*, unir, enlazar, que alude al consentimiento y al acuerdo de dos partes; y *concertare*, que significa combatir¹². El concierto da forma, una vez más, a esa *concordia discors* que parece constituir el ideal constructivo de la música europea a partir de la polifonía medieval.

Pero el dialogismo musical nos va a interesar desde ahora en su segunda acepción: en cuanto *relación del oyente con la obra* que viene anticipada (prevista o, más bien, «preoída») por la propia organización formal del discurso. Para esta acepción del problema es de gran interés un conocidísimo comentario de Lévi-Strauss¹³: «La emoción musical proviene precisamente de que en cada instante el compositor quita o añade más o menos de lo previsto por el oyente, apoyado en un proyecto que cree adivinar pero que es incapaz de desentrañar en verdad (...) Que el compositor se ponga a omitir más y más, y experimentaremos una deliciosa impresión de caída (...) Cuando el compositor omite menos ocurre lo contrario: nos obliga a una gimnasia más hábil que la nuestra (...) El placer estético está hecho de esta multitud de emociones y treguas, de esperas engañadas y recompensadas más allá, resultado de los desafíos preparados por la obra; y del sentimiento contradictorio que brinda de que las pruebas a que nos somete son insuperables, precisamente mientras se dispone a procurarnos los medios maravillosamente imprevistos que permitirán atravesarlas».

La fruición musical viene, pues, anticipada por una estrategia de juego con la expectativa del oyente. Pero un juego tal que, más allá de una concepción estrechamente cognitivista, dispone un torrente de *tensiones y distensiones pasionales*.

Un psicólogo de la música, L. Meyer, ha explicado también¹⁴, aunque en términos empachosamente conductistas, que dentro de un cierto lenguaje musical la emoción surge cuando «una espera —la tendencia a una respuesta— activada en una situación de estímulo musical es inhibida por tiempo limitado, o bloqueada permanentemente».

Richmond Browne, pianista y profesor de jazz, habla de la misma experiencia respecto a los principios de la improvisación jazzística: «El oyente

¹² Según J. Soler: *Diccionario de música*; Barcelona, Grijalbo, 1985.

¹³ En su «Obertura» a *Lo crudo y lo cocido*; México, F. C. E., 1968.

¹⁴ En *Emotion and Meaning in Music*, Chicago U. P., 1956.

constantemente realiza predicciones; verdaderas predicciones infinitesimales respecto de si el hecho siguiente será una repetición de algo o bien algo nuevo. El ejecutante constantemente confirma o niega estas predicciones en la mente del oyente (...) El oyente debe tener razón en un 50% de las veces; si sus predicciones obtienen un éxito mayor se aburrirá; si tienen demasiado poco éxito abandonará el intento y calificará la música de «desorganizada» (...) Demasiada diferencia produce uniformidad: aburre. Demasiada uniformidad aburre; pero también resulta diferente de vez en cuando».

Un ejemplo de esta auténtica *estrategia de la tensión* puede hallarse en cualquiera de los solos de Charlie Parker, como el impresionante *Embraceable You* de 1947¹⁵. Las predicciones del oyente se basan en su (por supuesto variable) conocimiento implícito del sistema armónico, y más específicamente del estilo armónico del *be-bop*, de sus estructuras y progresiones características; en segundo lugar en su conocimiento de la melodía (en este caso un «estándar») de la que parte el solo: cuestiones todas ellas que conciernen a su competencia musical. Pues bien, esas expectativas van siendo satisfechas de modo sutil, pero simultáneamente van siendo burladas. Si se analiza el solo de Parker puede advertirse que gran parte de su emoción nace de la irregularidad del fraseo: las frases, siempre imaginativas y contrastadas, comienzan y terminan de manera casi *impredecibles*; el ritmo de la improvisación es diabólicamente sofisticado. Es del difícil equilibrio entre lo esperado y lo inesperado de donde surge la *intensidad* inconmensurable de esta música.

Los grandes músicos de jazz, entrenados en estrategias del juego con las expectativas del oyente, dan a menudo muestras de una *inteligencia melódica* tan refinada como la de Carmen McRae en cierta versión de *Hey John*¹⁶: la cantante ha de pasar dos veces por el mismo pasaje melódico: en la primera ocasión se eleva a un grado muy tenso de un acorde dominante que luego ha de modular (de Do 7 a Fa mayor); pasa, pues, de un Si bemol, séptima dominante, a un Fa sostenido (la cuarta aumentada del acorde, el tritono o *diabolus in musica*, para llegar al cual la McRae ha de cantar un intervalo de quinta aumentada) que resuelve cromáticamente sobre Sol, la novena del acorde siguiente. Pues bien, esa nota, la más tensa de las esperables en esa función armónica, «choca» poderosamente al oyente, que esperaría más bien un sexto grado del acorde (La). Lo más impresionante de la McRae es que justamente canta ese La previsible la segunda vez que vuelve al mismo pasaje melódico, cuando, afectado aún el oído por la *extrañeza* del tritono, el oyente aguarda otra tensión (además, un oportuno silencio de la cantante genera en el mismo momento una significativa expectativa rítmica). La *inteligencia melódica* se advierte en esto: en sorprendernos primero con una tensión, y luego, cuando «nos hemos hecho» a ella, asombrarnos aún más con el

¹⁵ Charlie Parker: «*Bird*» *Symbols*; Discophon, Parker Records, J-4427.

¹⁶ Carmen McRae y otros: *Los grandes del jazz*, 21; Sarpe.

elemento que *inicialmente habría sido más previsible*; en crear tensión y maravilla con los materiales trivializados por el convencionalismo melódico.

«La banalidad misma es lo maravilloso», escribió Kafka; pero a condición de que el discurso, en este caso musical, haya encarrilado las más o menos adocenadas expectativas del destinatario hacia un paisaje que admita resplandores: es casi un diálogo, en el que el texto manda, sin duda... Pero ¿qué es un texto artístico sino aquél que, sin dejar de promover un diálogo virtual, y por virtud de ese diálogo, se nos impone?

4. Estrategia de la tensión, granjearse el deseo

Tradicionalmente se definen como tensiones los grados de la escala que no están incluidos en los acordes consonantes. La tensión remite, pues, a las nociones de consonancia/disonancia: es el componente activo de la experiencia de lo disonante, que lleva consigo una «expectativa de resolución»¹⁷.

Tensión y disonancia, respectivamente opuestas a resolución y consonancia, son nociones claves para la teoría y la práctica de la música tonal, ya que fundamentan su sintaxis y su principal justificación histórica: la de haber desarrollado el más lujoso aparato (sonoro) de *expresión emocional* de todos los tiempos.

Attali ha escrito que la burguesía europea logra con la armonía una de sus más hermosas producciones ideológicas: «crear un soporte teórico y estético para su orden necesario, *hacer creer dando a oír*»¹⁸. No estoy enteramente de acuerdo. Al dar a oír su sistema armónico-tonal la burguesía propone más bien la operación de *hacer querer*: un sonido después de otro, en progresión infinita (según la misma lógica que preside la producción y el consumo capitalistas). Dos siglos después de la gestación del sistema armónico, el cinematógrafo hará posible la misma operación en el orden visual: *hacer querer dando a ver*, a ello alude J. L. Godard cuando habla de que tras una imagen cinematográfica late

La disonancia es un «intervalo o acorde que, al contrario de lo que supone la consonancia, no produce una sensación de reposo y posee, por tanto, una expectativa de 'resolución'» (J. Soler: *op. cit.*). Aun cuando se reconozca que la disonancia y la consonancia varían históricamente, según «estilo» y «gusto», lo más frecuente entre los tonalistas reaccionarios es un cierto *naturalismo* que se empecina, por ejemplo, en la indiscutible disonancia de los acordes de 2.^o y 7.^o grado, ignorando con ello no ya al romanticismo europeo, al jazz y a la música contemporánea, sino al mismísimo Juan Sebastián Bach, que en los comienzos del sistema tonal, y en obras como la *Fantasia cromática y fuga*, pasó por alto semejantes censuras consonánticas.

¹⁸ J. Attali: *op. cit.*

siempre el deseo de otra, y Ch. Metz cuando nombra la *escoptofilia*, el deseo de mirar, como clave de la enunciación cinematográfica.

El sistema armónico moderno exterioriza y articula el dialogismo que estaba implícito (como diálogo estructural entre voces y partes) en la escritura polifónico-contrapuntística. Lo hace mediante la simulación de un diálogo con el oyente, un diálogo cuyo pulso es impedido por la inoculación del deseo: un *querer escuchar* microsatisfecho, y microdecepcionado, en el juego de las tensiones y distensiones tanto armónicas como rítmicas.

Ese juego tiene un carácter *para-argumentativo*: la dimensión argumentativa del discurso verbal está caracterizada por el hecho de que las proposiciones que contiene son (al menos virtualmente) pertinentes frente a ciertas *alternativas* de conclusiones; de manera similar, la disposición de las funciones armónicas dentro del juego tonal es también dependiente de alternativas de desarrollo y de resolución armónicas.

Tiene también un carácter *para-narrativo*, si admitimos como una forma constitutiva y básica de todo relato la trayectoria *tensión* → *resolución*.

Microsatisfacciones y microdecepciones: la escucha se va alimentando de ese cumplimiento de la expectativa nunca completo, siempre parcialmente encabalgado sobre una nueva tensión que reclama su distensión, y así hasta el infinito. Es posible que el esquema puro *tensión* → *distensión* no se cumpla empíricamente ni en los momentos de la más estricta observancia clásica. Por el contrario, lo que suele darse es una continua progresión del deseo, siempre relativamente satisfecho, siempre relativamente decepcionado.

Ese no satisfacer nunca plenamente el deseo, ni el reposo, ni el regodeo armónico (que amenazan al sonido de muerte por abulia) es un importante requerimiento de la música en la era moderna, como ha subrayado Jankélévitch¹⁹: el espíritu de contención, de ascetismo (nuevamente, el «decir de menos») lleva a muchos compositores modernos a evitar un estado pleno de distensión, de morosidad auditiva. E. Satie, por ejemplo, en cierto pasaje emotivo de sus *Fragmentos en forma de pera*, indica en la partitura: «Jouer comme une bête». Sévérac, por su parte, crea un nuevo signo de calderón que indica al ejecutante: no deleitarse con este acorde resolutivo, no entregarse a la fácil sensualidad de, por ejemplo, una novena, etc.

Gran parte de la vanguardia musical ha aspirado precisamente a *instalar al sujeto en un estado tenso* (o más bien en un estado *no-distenso*), que

¹⁹ V. Jankélévitch: *op. cit.*

aborrece la plena resolución con tanto empeño como el clasicismo rehuía la completa disonancia.

* * *

I. Pezzini aborda semióticamente la *tensividad*²⁰, conjeturando que la posición propia del «sujeto de estado», y por ende la del sujeto pasivo en el sentido etimológico del término, es primeramente una *posición a la expectativa (d'attente)*. Lo que aporta esta nueva caracterización del sujeto semiótico es el reconocimiento, junto al *sujeto de hacer modalizado*, es decir dotado de ciertas competencias para la acción, de un *sujeto de estado modalizado*, es decir deseoso de que el sujeto de hacer consume la conjunción con el *objeto de valor* a través de su actuación narrativa²¹.

Cada vez que el sujeto de hacer es modalizado, actualizado respecto al objeto de valor (por su «querer ser conjunto/ado» con él), se da una *expectativa* que implica simultáneamente cierta «tensión hacia el objeto» y cierto «deseo de que el sujeto de hacer intervenga». Esta segunda dimensión de la expectativa aparece como quasi-contractual, o consensualmente fundamentada.

Todo ello es aplicable a cuanto venimos comentando sobre la tensión-distensión armónica en el modelo tonal, si entendemos la *consonancia* (propia del acorde final sobre el que viene a resolver una cadencia) como un «objeto de valor deseable» (Greimas), es decir, un objeto sonoro al que ha vuelto deseable un determinado *régimen de sonoridad*. Pero éste último no consiste sólo, obviamente, en cierta organización abstracta de la experiencia sonora (definida, por ejemplo, como conjunto de formas musicales/no musicales), sino también de ciertas disposiciones de la subjetividad y de la intersubjetividad como ese *consenso auditivo* entre el oyente y el «sujeto de hacer» implícito en la *performance* musical.

Pero el juego de expectativas, de tensión-distensión, que hace del oyente un *sujeto apasionado por/para el quasi-diálogo de la música*, no es exclusivamente dependiente del sistema tonal. La *tensión* no es sólo deudora de la cualidad de *altura* sonora, que es la que se pone en juego en las relaciones

²⁰ «Attente, patience: esquisse d'analyse pathémique», *Versus*, 40, 1985. En el contexto epistemológico greimasiano, en el que se inscribe el trabajo de esta autora, la cualidad tensiva se definía inicialmente como una propiedad *aspectual*, como la «relación que contrae un sema durativo con un sema terminativo de un proceso» (A. J. Greimas y J. Courtés: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*; Madrid, Gredos, 1982).

²¹ Desde luego ambos agentes, sujeto de hacer y de estado, pueden ser desempeñados por un mismo actor empírico (se trata, entonces, de un «sincretismo actorial», en términos greimasianos): es el caso de un ejecutante musical que *se está escuchando a sí mismo mientras interpreta o improvisa*.

armónicas. Así, la música contemporánea ha revalorizado también otras cualidades clásicas (ritmo, timbre, dinámica) junto a nuevas cualidades menos formalizables, como el «grano», la «masa» o la «intensidad».

La melodía contemporánea no es necesariamente melodía de alturas, sino a veces de contrastes entre «ancho» y «estrecho», «profundo» y «llano», etc²². Lejos de haber reducido el juego de la tensión/distensión, de la decepción/satisfacción del deseo sonoro, la música contemporánea le ha dado muchos más ámbitos de ejercicio.

En el extremo, le ha dado al oído musical la posibilidad vertiginosa de decidir los límites entre «ruido» y «sonido»: un clásico de la vanguardia, Stockhausen, contrasta en su célebre *Canto del adolescente*²³, las consonantes tratadas como «ruidos» y las vocales como «sonidos». De la indeterminación entre ruido y sonido viven también piezas como la *Sequenza V* para trombón solo de Berio²⁴: el sonido se inclina ora hacia lo vocal, lo corpóreo, el jadeo, las cualidades orgánicas que laten en el sonido de los instrumentos de aliento, ora hacia el sonido «instrumental» en el sentido académico, un timbre bien definido, depurado y homologado por una historia cultural. La tensión se debe, sobre todo a esa oscilación, a esos vaivenes del timbre que actualizan los viejos conflictos (connotados) entre materia y espíritu, naturaleza y cultura, cuerpo y entorno, etc.

5. Ritornello

La música nos permite advertir la extensión del dialogismo en la cultura moderna, y también la importancia del ingrediente pasional, junto a sus dimensiones cognitiva y contractual, en el discurso artístico de la modernidad. Una vez más la música pavonea su contorno utópico: desde el mito de Orfeo la música es diálogo, pero placer y seducción del diálogo y no su mera forma racional²⁵.

No propugnamos un ideario romántico de la música como «expresión de emociones». No decimos que la música expresa sentimientos, sino que simboliza *el dinamismo general de los sentimientos* y contiene (al menos

²² J. J. Nattiez: «So uno/rumore», *Enciclopedia Einaudi*, vol. 13, 1981.

²³ K. Stockhausen: *Canto del adolescente*. *Contactos*; Realización electrónica de la WDR, Colonia: Deutsche Grammophon, 138 811.

²⁴ L. Berio: *Circles, Sequenza I, Sequenza III, Sequenza V*; Hispavox, Wergo, S 60.324.

²⁵ En negativo advertimos también el efecto devastador de las «músicas funcionales» (las de amueblamiento sonoro, músicas fáticas, músicas de marca, de identificación grupal o de demarcación territorial) que ni se dejan escuchar ni dejan escuchar, porque su función última es la de acallar: el deseo de diálogo y el de música, avanzadillas en la erosión cotidiana del dialogismo y de la socialidad junto a los ruidos automovilísticos de nuestras ya ensordecidas ciudades.

algunas de) las *estructuras más abstractas de las emociones*. Compartimos la idea de G. Brelet²⁶ del tiempo musical como expresión de los «actos profundos del sujeto» a condición de añadirles la corrección *intersubjetiva* que les falta: la música revela (al menos en parte) la constitución intersubjetiva de la conciencia y del diálogo, una constitución tal que involucra siempre hipótesis sobre los deseos y sobre los actos del otro, pero *hipótesis a su vez cargadas de deseo*.

* * *

Pero ya no se intenta hacernos querer dándonos a oír. Las viejas máquinas de seducción resultan demasiado sutiles, lentas, hasta peligrosas, para la urgencia cibernética, especuladora, heroinómana y codiciosa que mueve nuestro mundo. Por eso agoniza Orfeo, y corremos el riesgo de matarnos de dolores de cabeza.

²⁶ G. Brelet: *Esthétique et création musicales*, París, P. U. F., 1947.

IRONÍA PRIVADA Y DECENCIA PÚBLICA: EL NUEVO PRAGMATISMO DE RICHARD RORTY*

Thomas MacCarthy

En noviembre de 1985, Richard Rorty, Kenan Professor de Humanidades de la Universidad de Virginia y MacArthur Fellow en filosofía, prendió fuego a la mecha del momento más explosivo del Congreso Interamericano de Filosofía que tenía lugar en Guadalajara, Méjico, cuando concluyó su intervención ante el pleno con las siguientes palabras:

... la filosofía debe mantenerse tan alejada de la política como la religión misma... el intento de fundamentar la teoría política en teorías ominabarcantes sobre la naturaleza del hombre o la finalidad de la historia nos ha hecho más mal que bien. No debemos suponer que nuestra tarea como profesores de filosofía es la de ser la vanguardia de los movimientos políticos... Debiéramos considerar la política como una de las disciplinas experimentales, no como una disciplina teórica¹.

La relevancia que la filosofía tiene para la política era algo evidente para los numerosos filósofos latinoamericanos que le escuchaban y, de hecho, las discusiones del pleno que precedieron la intervención de Rorty se habían visto dominadas por temas referidos al imperialismo cultural que ejercen los pensamientos europeos y norteamericanos sobre el pensamiento latinoamericano.

¹ «From Logic to Language to Play», *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, 59, (1986), 747-753. La cita es de la p. 752, y es una versión revisada de la intervención oral, de la cual se suprimió la primera línea aquí recogida.

El presente texto corresponde a la conferencia impartida por T. MacCarthy en el Instituto de Filosofía, CSIC, el 7 de diciembre de 1988.

¿Pero por qué es de subrayar ese incidente! Después de todo, es algo obvio que la filosofía americana ha ido cortando los lazos que la unían a la cultura pública desde finales de los años 30, lazos que habían sido intrincadamente tejidos en el apogeo del pragmatismo americano por pensadores como William James, John Dewey y Georg Herbert Mead. Los pragmatistas, profundamente influenciados por las corrientes del siglo diecinueve que fluían del Idealismo alemán, habían hecho de la relevancia de la filosofía para la totalidad de la vida y de la cultura la piedra angular de su pensamiento. Mas ese panorama cambió con la ascendencia que adquirió el positivismo lógico tras la Segunda Guerra Mundial. Ese pensamiento, que fue llevado a Inglaterra y América por la emigración de prominentes miembros del Círculo de Viena (como Rudolf Carnap), se fundió con diversas variedades autóctonas del análisis filosófico (tal como lo practicaban, por ejemplo, Bertrand Russell y G. E. Moore) y produjo una cultura filosófica nueva y radicalmente distinta y en la cual los modelos de conocimiento y de entendimiento dominantes provenían ahora de las ciencias físicas y formales, especialmente de la lógica matemática. Otras tareas de la cultura —el arte, la religión, la moralidad o la política— se entendieron como ajenas al dominio de lo racional o como referidas a «valores» y no a «hechos» y eran, por lo tanto, objetos de decisión y no de demostración.

La hegemonía del positivismo lógico menguó ya en los años sesenta como resultado de las críticas penetrantes a las que lo sometieron tanto pensadores de dentro como de fuera del movimiento. El legado del positivismo lógico continuó, no obstante, ejerciendo su influencia formativa sobre las variedades menos doctrinarias y más diversas de la «filosofía analítica» que le sucedieron. Así, y a pesar de ocasionales testimonios en contrario, las ciencias físicas y formales han seguido estrangulando la imaginación filosófica. Ello no ha excluido el desarrollo de unas relaciones más o menos íntimas con la lingüística, especialmente con la lingüística formal, ni ha evitado tampoco una relación en curso con las ciencias neurológicas y con la inteligencia artificial; pero, en cualquier caso, se ha asfixiado cualquier influencia profunda proveniente del arte o de las humanidades, así como la que viniera de la historia y las ciencias sociales. Y dado que estos últimos campos han seguido siendo cruciales para la filosofía europea; se ha terminado por asistir al espectáculo de «dos filosofías» —analítica y continental— en el que se refleja la infamante escisión de las «dos culturas». Y, también como parte del mismo síndrome, la filosofía analítica se ha hecho cada vez más profesional y técnica y, consiguientemente, cada vez más invisible para la esfera cultural en su conjunto, mientras que la filosofía continental europea, si bien en absoluto revestida de popularidad, ha mantenido en gran medida sus lazos con la cultura y la sociedad. La imagen pública de Sartre y Foucault en Francia, o de Adorno y Habermas en Alemania, carecen de equivalentes en la filosofía americana desde la muerte de John Dewey. Los filósofos se piensan en Estados Unidos más como científicos que como intelectuales.

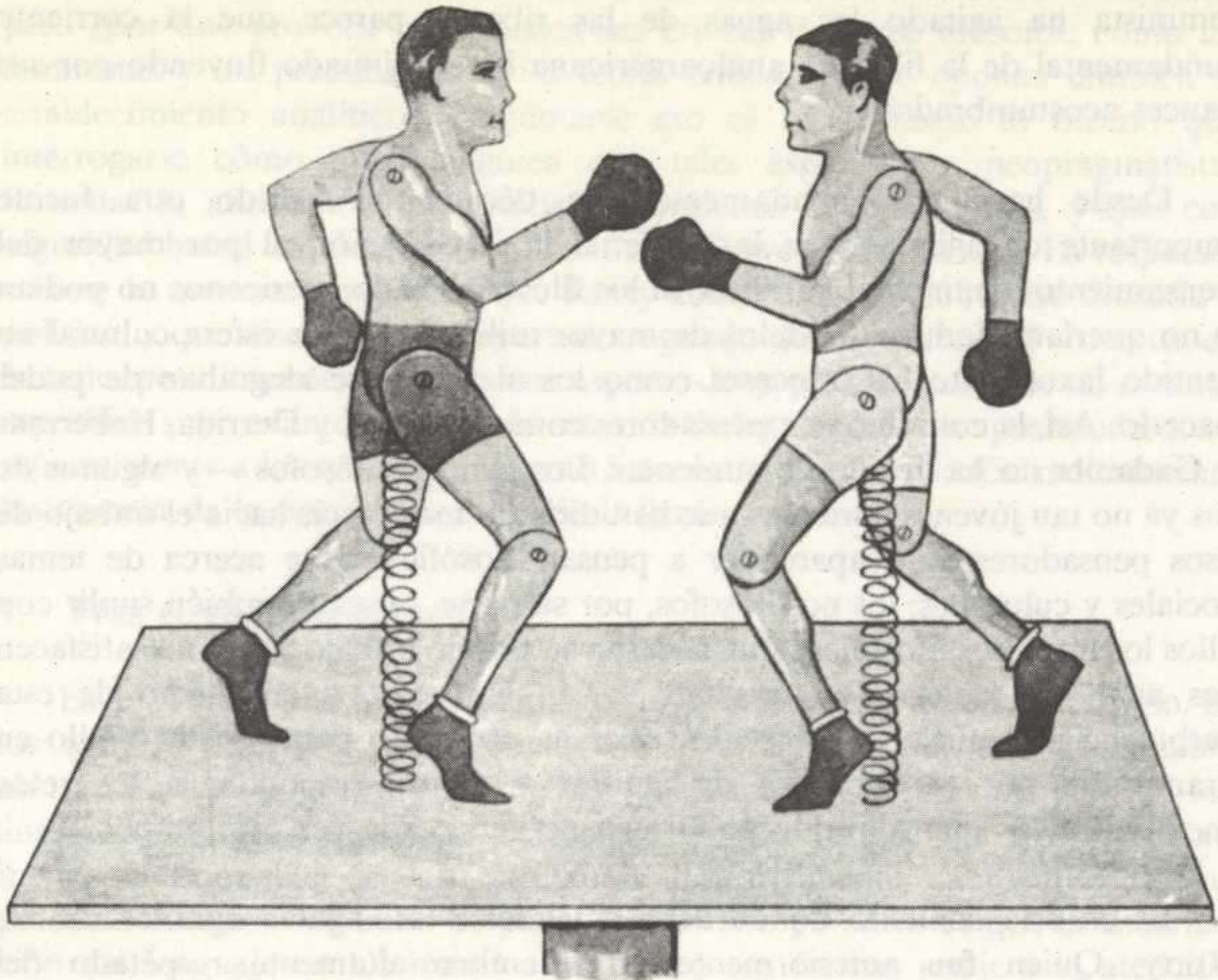


Ilustración de *Every Boy's Hobby Annual*, 1932

Este retrato está, obviamente, simplificado de manera drástica, mas no creo que sea engañoso. Siempre hubo un pequeño número de escritores cuyo trabajo fue a la vez respetado por la academia analítica y de interés para estudiosos de otros campos. La teoría de la justicia de John Rawls es un claro ejemplo de ello. E incluso en los últimos tiempos ha surgido cierto interés por la «filosofía aplicada», como pudieran ser la ética médica y de los negocios, las relaciones entre la filosofía y los asuntos públicos, entre la filosofía y la paz, la ecología, los análisis sobre sexo y el amor, etc. Pero todos estos desarrollos han tenido poco impacto metafilosófico sobre la autocomprensión del grueso de la filosofía analítica. Quizá, en primer lugar, porque la mayoría de los esfuerzos de «aplicación» dan por supuesta la adecuación entre el instrumental existente y los resultados. De las filas del pensamiento feminista han surgido retos metafilosóficos más serios en los que, y igual que ha acontecido en otras disciplinas, se han puesto en cuestión categorías, supuestos, problemas y prácticas que se daban por aproblemáticos. Sin embargo, hasta la fecha la crítica feminista ha tenido un efecto transformatorio menor sobre la filosofía que sobre la mayoría de otras áreas de las humanidades. Ello tal vez se deba al *ethos* cientifista de la filosofía analítica que supone que ya no puede haber más maneras fundamentales de hacer

filosofía como tampoco las hay de hacer física. Así, aunque la filosofía feminista ha agitado las aguas de las riberas, parece que la corriente fundamental de la filosofía angloamericana ha continuado fluyendo por sus cauces acostumbrados.

Desde hace aproximadamente una década ha habido otra fuente importante de agitación en la periferia: la importación al por mayor del pensamiento continental europeo. Si los filósofos angloamericanos no podían o no querían producir modelos de mayor utilidad para la esfera cultural en sentido laxo, tanto los franceses como los alemanes se alegraban de poder hacerlo. Así, la cotización de pensadores como Foucault y Derrida, Habermas y Gadamer no ha dejado de aumentar. Los jóvenes filósofos —y algunos de los ya no tan jóvenes también— se han dirigido más y más hacia el trabajo de esos pensadores para aprender a pensar filosóficamente acerca de temas sociales y culturales; los no-filósofos, por su parte, buscan también suplir con ellos los impulsos filosóficos que necesita su propio trabajo y que no satisfacen sus analíticos colegas de facultad. Y sin embargo, y en medio de esta turbulencia, el núcleo establecido se las ha arreglado para resistir, y ello en gran parte por la estrategia de ignorar y de no responder a los retos metafilosóficos que se producen en una periferia cada vez más amplia.

Es en este contexto donde debe entenderse la singular significación de Rorty. Quien fue anteriormente un miembro altamente respetado del establecimiento filosófico hasta bien entrados los años setenta, se ha tornado ahora en crítico revolucionario. Después de haber enseñado durante años en Princeton, una de las ciudadelas de la filosofía analítica, y después de haber editado un volumen muy influyente en el que se testimoniaba «el giro lingüístico» de la filosofía analítica², se las ha arreglado para convertirse en su crítico más activo. A la vez, ha incorporado a sus críticas los momentos centrales del pensamiento continental, desde Hegel a Heidegger y Habermas. Rorty carece de parangón en su dominio de las dos culturas filosóficas y se eleva casi en solitario como escritor de agudos trabajos sobre los problemas y las figuras de ambas corrientes. Y, lo que es más, ha desplegado esta amplia capacidad a lo largo de un esfuerzo sostenido para forjar un Nuevo Pragmatismo que aspira a ser tan ampliamente influyente como lo fue el primero; y, pertrechado de una escritura fluida y de una irreverente agudeza, promueve su causa, al igual que antes hicieron James o Dewey, no sólo en las revistas especializadas sino también en la prensa diaria.

Parecería como si se desplegaran ante nosotros todos los rasgos de un nuevo héroe filosófico americano. Pero esa consagración no ha tenido lugar, y el tratar de entender porqué no ha sido así nos llevará al corazón de los debates metafilosóficos contemporáneos. Son bastante obvias las razones por

² *The linguistic turn*, Chicago, 1967.

las cuales el establecimiento analítico le ha tratado a Rorty como a un paria; pero ¿por qué provoca tales reacciones críticas de otros filósofos, como las feministas y los practicantes de la teoría crítica, que se oponen también al establecimiento analítico? Preguntarse eso es básicamente lo mismo que interrogarse cómo puede alguien con tales aspiraciones neopragmatistas formular la afirmación que citaba al comienzo de estas líneas, y que con seguridad habrá inquietado al mismo John Dewey en su tumba. La respuesta está en la manera peculiar en que Rorty concibe la relación entre filosofía y política, y que discutiré en el apartado segundo de este trabajo. Pero antes de hacerlo, permítaseme considerar un aspecto de su pensamiento que no es tanto específico suyo cuanto común a la mayoría de los pensadores «postmodernos», especialmente a los que tienen acento francés: su deconstrucción radicalmente historicista de la noción ilustrada de la razón universal.

1. Tras el giro lingüístico

Está ya claro que el giro lingüístico se quedó sólo a mitad de camino. Si los análisis filosóficos tradicionales de la conciencia hacían cuestionable abstracción de las estructuras de lenguaje intersubjetivamente válidas, los análisis del lenguaje que les sucedieron se apoyaron sobre una abstracción no menos cuestionable de las estructuras históricamente cambiantes de las prácticas sociales. No hubo de pasar mucho tiempo antes de que la encarnación del lenguaje en los mundos de vida y sus formas atrajera la atención filosófica a la variabilidad de las estructuras del pensamiento y de la acción, a la convencionalidad de los criterios de racionalidad y a la naturaleza práctica, encarnada, deseante de los sujetos racionales, a las impurezas, en suma, de la «razón pura». Cuando en la primera mitad del siglo pasado sucedió algo similar, nacieron los diversos intentos de la izquierda hegeliana de refractar la luz de la problemática filosófica al introducirla en ese medio más denso que es el análisis sociocultural. Por el contrario, la reacción dominante ahora se parece más al giro historicista que tuvo lugar a finales del siglo XIX; y Rorty ha sido el exponente más influyente de esa reacción en los Estados Unidos. Su Nuevo Pragmatismo trata más de cortar con las líneas filosóficas de pensamiento que de continuarlas en un proceso de transformación, y ello al acentuar el carácter radicalmente temporal, local y contingente de los esquemas de pensamiento y de acción.

Rorty desarrolla una crítica de la filosofía analítica, que sólo podía haber realizado alguien desde, dentro en su influyente libro, *La Filosofía y el espejo de la naturaleza*³. Aunque la obra refiere a bastantes pensadores europeos continentales, la mayor parte de las argumentaciones centrales

³ *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, 1979. (Existe trad. castellana de J. Fernández Zulaica, Madrid, Cátedra, 1983. La paginación de las citas, entre paréntesis en el texto, refiere a la ed. americana. N. del T.)

proceden del núcleo de la filosofía angloamericana y se despliegan para los propios y radicales propósitos del autor bajo la bandera del «conductismo epistemológico». Rorty, que critica tanto la idea tradicional de la mente como un campo especial para la investigación filosófica como su sustitución por el «análisis lógico del lenguaje», propone en su lugar un retorno a la práctica social que nos vuelva a traer del cielo a la tierra, es decir, que nos lleve a las formas concretas de vida en las que se encarnan las nociones de «razón», «verdad», «objetividad», «conocimiento» con las que trabajamos.

La clave del conductismo epistemológico de Rorty está en considerar la justificación como un fenómeno social, de tal forma que la cuestión de cómo entender el conocimiento se torna en la de cómo entender las prácticas sociales con las que justificamos nuestras creencias. La investigación filosófica tradicional acerca de la «naturaleza del conocimiento humano» se troca en el estudio de ciertas formas de acción y de interacción, especialmente de aquellas que «se toman como justificación en el seno de las diversas matrices de las disciplinas que constituyen la cultura de la época» (p. 340, n. 20). Los estudios de tal jaez no requieren métodos filosóficos especiales sino que se apoyan, por contra, sobre «los métodos empíricos y hermeneúticos habituales» de la antropología cultural y de la historia intelectual (p. 385). No se trata, por lo tanto, de aportar argumentaciones trascendentales a la hora de explicar la racionalidad y la autoridad epistémica, sino de suministrar densos informes etnográficos de las actividades que producen conocimientos: «Si entendemos las reglas de un juego de lenguaje, entendemos todo lo que hay que entender sobre las jugadas que en tal juego de lenguaje se producen» (p. 174).

No cabe sino dar la bienvenida a tal argumentación en tanto expresa una oposición a la búsqueda tradicional de un fundamento último. Pero Rorty va más allá y llega a una explicación —que él niega sea una teoría— radicalmente historicista de nociones como «razón», «verdad», «objetividad», «conocimiento», u otras similares. Esa explicación se abona con fórmulas como «lo que nuestros compañeros nos dejarán decir» y «de conformidad con las normas de la época» (p. 176, p. 367). Por decirlo de manera menos epigramática, Rorty defiende la concepción, actualmente muy extendida, de que «la verdad y el conocimiento sólo pueden ser juzgados por los criterios de los investigadores de nuestra época. Sólo puede aceptarse como justificación aquello que se refiere a lo que ya aceptamos... No hay forma de salir de nuestras creencias y de nuestro lenguaje para hallar un test distinto del que suministra la coherencia» (p. 176). Hay una forma de entender estas afirmaciones que es incuestionablemente verdad, pero que carece también de cualquier interés: no podemos salir de los límites de nuestra propia piel, debemos de comenzar de donde estamos, hemos de juzgar las cosas con nuestras propias luces, o, en breve, hemos de apañárnoslas sin el punto de vista divino. La manera en la que Rorty entiende esas afirmaciones es más interesante pero también más fácil de objetar, y se resume en achatar nuestras nociones de razón y de verdad al eliminar de ellas cualquier aire de

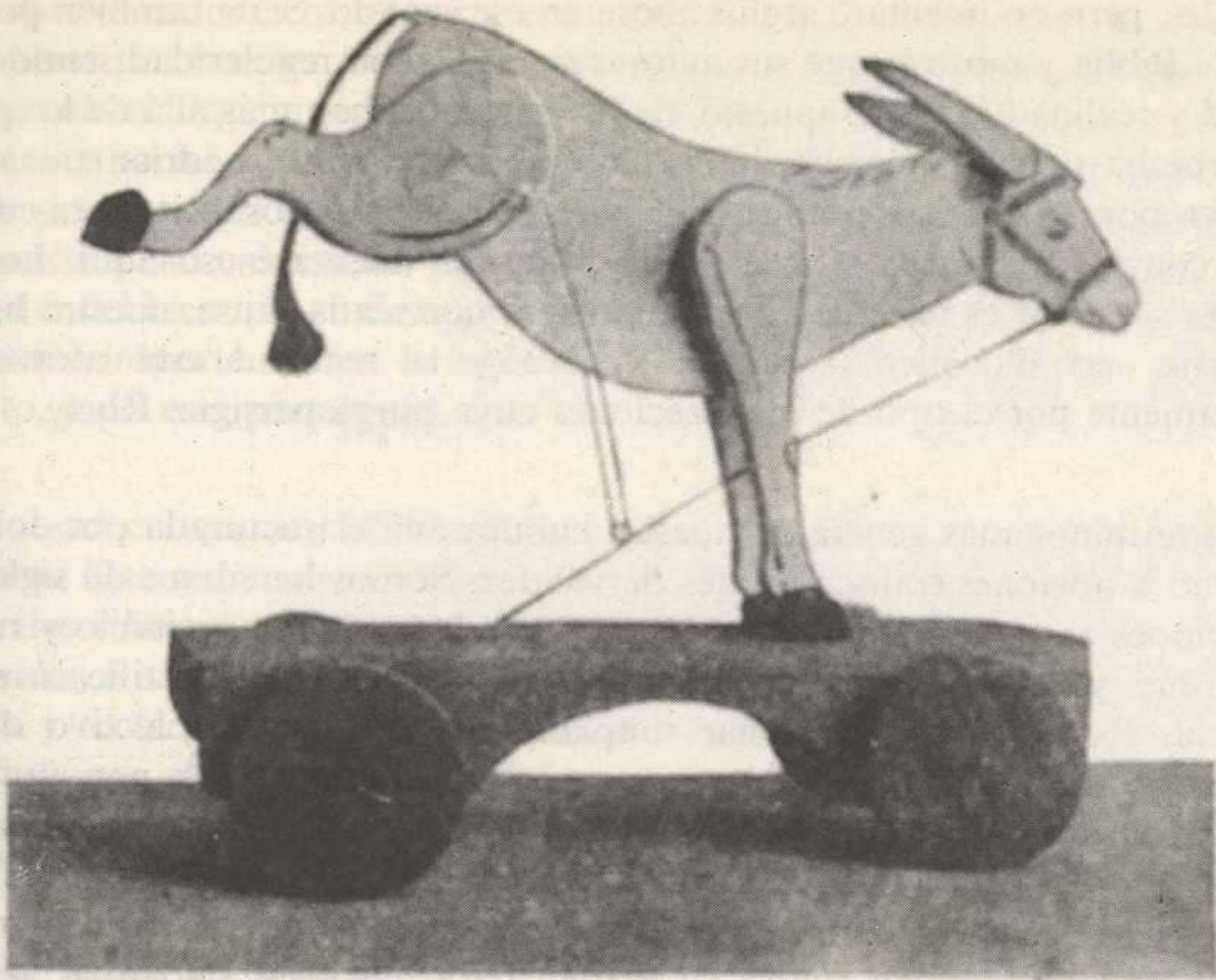


Ilustración de *Cinema Annual for Boys*, 1932

trascendencia. Rorty acepta que Sócrates y Platón introdujeran en nuestra cultura unos usos de esos términos «específicamente filosóficos» que, al igual que las ideas de la razón pura en Kant, fueron «ideados para sostener lo Incondicionado, aquello que escapa del contexto en el que se desarrolla el discurso y se prosigue la investigación...» (p. 309). Pero, añade, esos no son los usos «ordinarios» de los términos, los usos «caseros y desgastados» con los que nos manejamos fuera de la filosofía, donde no existe división alguna entre lo que puede ser justificado por medio de los recursos de nuestra cultura y lo que es racional, verdadero, conocido objetivamente, etc. Son los usos específicamente filosóficos de esos términos los causantes de todos los problemas, y el remedio es bien conocido desde Wittgenstein: hemos de librarnos de todos los calambres filosóficos que cualquiera de esas ideas trascendentes pudieran causarnos limitándonos al uso de nociones de sentido común inmanentes a nuestra cultura.

Pero este paso no es tan apromblemático como pudiera parecer ni, dada su amplia aceptación, como parece serlo de hecho. En primer lugar, se opone al embate general del conductismo epistemológico pues no busca tanto describir cuanto reformar (algunas de) nuestras prácticas. Rorty reconoce este hecho, pero piensa que no tenemos mucho que perder si abandonamos las ideas que inventaron los por filósofos y que nunca tuvieron mucha utilidad fuera de la filosofía. Creo que sería posible mostrar que en otras culturas «no platónicas» existen también usos de los términos «verdad» y «realidad» que no son con-

textuales, pero no intentaré argüir ahora en ese sentido. Sería también posible abrir la Biblia y mostrar que sus autores asumían con regularidad sentidos de verdad y realidad (y, por supuesto, de justicia) que iban más allá de lo que se conformaba con las normas de su cultura, así como se podrían trazar los caminos por los que esos sentidos han entrado por los poros de nuestra cultura junto con las religiones bíblicas, pero tampoco intentaré eso aquí. Lo que quisiera subrayar es más bien que, cualquiera que sea la causa, nuestro hablar ordinario, no filosófico, sobre la verdad y la realidad está atravesado precisamente por el tipo de idealizaciones cuya purga persigue Rorty.

En términos más generales, nuestra cultura está estructurada por doquier en torno a nociones transculturales de validez. Somos herederos de siglos de distinciones entre apariencia y realidad, verdad y opinión, prejuicio y razón, costumbre y moralidad, convención y justicia, etc. Para justificarnos sus creencias Rorty no puede apelar simplemente al acuerdo colectivo de los colegas, a las normas establecidas, o a cosas por el estilo. Y es, por supuesto, indicativo que no intente hacerlo nunca. En su lugar, aduce precisamente el tipo de razones que estamos acostumbrados a recibir en sostén de pretensiones como la que él postula, con razones que se entienden como apoyos a la verdad de esas pretensiones; no sólo a su verdad para nosotros, sino a su verdad, *punto*. El que empleemos las formas de justificación que prevalecen en nuestra cultura significa, en muchas investigaciones al menos, intentar construir argumentaciones que pretenden ser válidas transculturalmente. Pues eso es lo que hemos estado persiguiendo durante mucho tiempo, no sólo en filosofía, sino también en ética y en derecho, así como en la ciencia y en la tecnología. De esta forma, el «franco etnocentrismo» de Rorty parece dejarnos precisamente allí donde debiéramos haber comenzado: cuando deseamos discutir con miembros de nuestra cultura, deberíamos continuar haciendo lo que hemos venido haciendo, es decir, continuar apelando a nociones universales y trans-contextuales de verdad y realidad, de bueno y de correcto. Un conductimo epistemológico como el propuesto por Rorty sólo puede mantenerse sobre el supuesto de la eliminación de todos esos elementos idealizadores de nuestra cultura. Así, el resultado es la no pequeña ironía de que un proyecto diseñado para promover la franca autoaceptación de nuestra cultura contra sus críticos filosóficos se metamorfosea en un revisionismo desinflado que se apoya sobre todo en argumentos filosóficos.

Obviamente, no es esto lo que Rorty tiene en mente, pues está pensando en las diversas maneras en las que los estudios históricos, sociales y culturales han ido erosionando, gradual pero inexorablemente, nuestra confianza cultural en nosotros mismos, han hecho temblar nuestra autocomprensión universalista y en cómo nos han hecho más atentos a nuestras particularidades y limitaciones. Aunque aún nos quede largo trecho por recorrer, hemos empezado a calibrar lo importante que es tener en cuenta las posibilidades alternativas que existen en otras culturas a la hora de determinar qué es verdadero y qué es falso, bueno o malo, correcto o incorrecto. Mas introducir

tales consideraciones históricas y comparativas en la cuestión no nos descarga de sopesar por nuestra parte diferentes pretensiones de validez. El que ahora comprendamos que nuestras capacidades racionales están ancladas en formas de práctica social que son culturalmente variables e históricamente cambiantes sólo le puede significar que la Ilustración ha muerto a aquellos pensadores que permanecen tan cautivados por concepciones absolutistas de la razón, de la verdad o del bien que su desaparición les significa que ya nada nos queda que realmente importe. Tal es la falacia de las expectativas frustradas: «Dios ha muerto, todo está permitido».

Nuestra cultura es y ha sido durante bastante tiempo una cultura altamente reflexiva. Este momento de reflexividad que han puesto en marcha las ciencias culturales y humanas con su nacimiento en el último siglo está resultando tan profundo en sus efectos como los momentos anteriores que tuvieron lugar en Grecia y en la primera edad moderna europea. Y el problema real es cómo evaluar esos efectos. Las paradojas y contradicciones que bloquean las reacciones neohistoricistas ante la desublimación de la razón hacen imperativa la exploración de otras respuestas menos radicalmente anti-racionalistas.

2. Sublimidad y Decencia

Si el conductismo epistemológico de Rorty es una variante del historicismo anti-racionalista que le es común a la mayoría de los pensadores postmodernos, no son, sin embargo, tan típicas sus ideas sobre la sociedad y la política. Mas, no obstante, estas concepciones tienen su importancia en el conjunto, pues Rorty define su propio punto de vista en referencia a otras posiciones principales que tienen lugar en los debates de la postmodernidad. Por decirlo con alguna crudeza, Rorty estaría básicamente de acuerdo con las ideas filosóficas de los post-nietzscheanos y post-heideggerianos franceses pero discreparía con claridad de las ideas políticas y sociales que ellos deducen de aquellas. Y, por otra parte, Rorty se consideraría básicamente de acuerdo con las ideas sociales y políticas de Jürgen Habermas, mientras diferiría claramente de las ideas filosóficas que, según Habermas, sustentan sus posiciones. El tema que ahora nos interesa podría plantearse así: ¿Se equivocan Habermas y los postestructuralistas franceses al pensar que existen esos nexos entre sus concepciones filosóficas y sus ideas políticas, o se equivoca Rorty, por el contrario, al pensar que puede jugar con ambas barajas a la vez?

Rorty le reconoce a Michel Foucault que lo que puede entenderse en un momento dado como «racionalidad» es algo radicalmente contingente, no el resultado de tendencias universal-históricas sino de «redes» formadas como de golpe, de «tramas» o maneras de ordenar las cosas y cuyas genealogías revelan las múltiples formas de poder que en ellas se encarnan. Pero, por otra parte, el resentimiento foucaultiano hacia la sociedad burguesa era tan profundo que le cegaba ante sus innegables consecuencias sociales y políticas y le condujo a representarla unidimensionalmente, sólo como una sociedad disciplinaria. No



Jefe indio. Cinema Annual for Boys, 1932

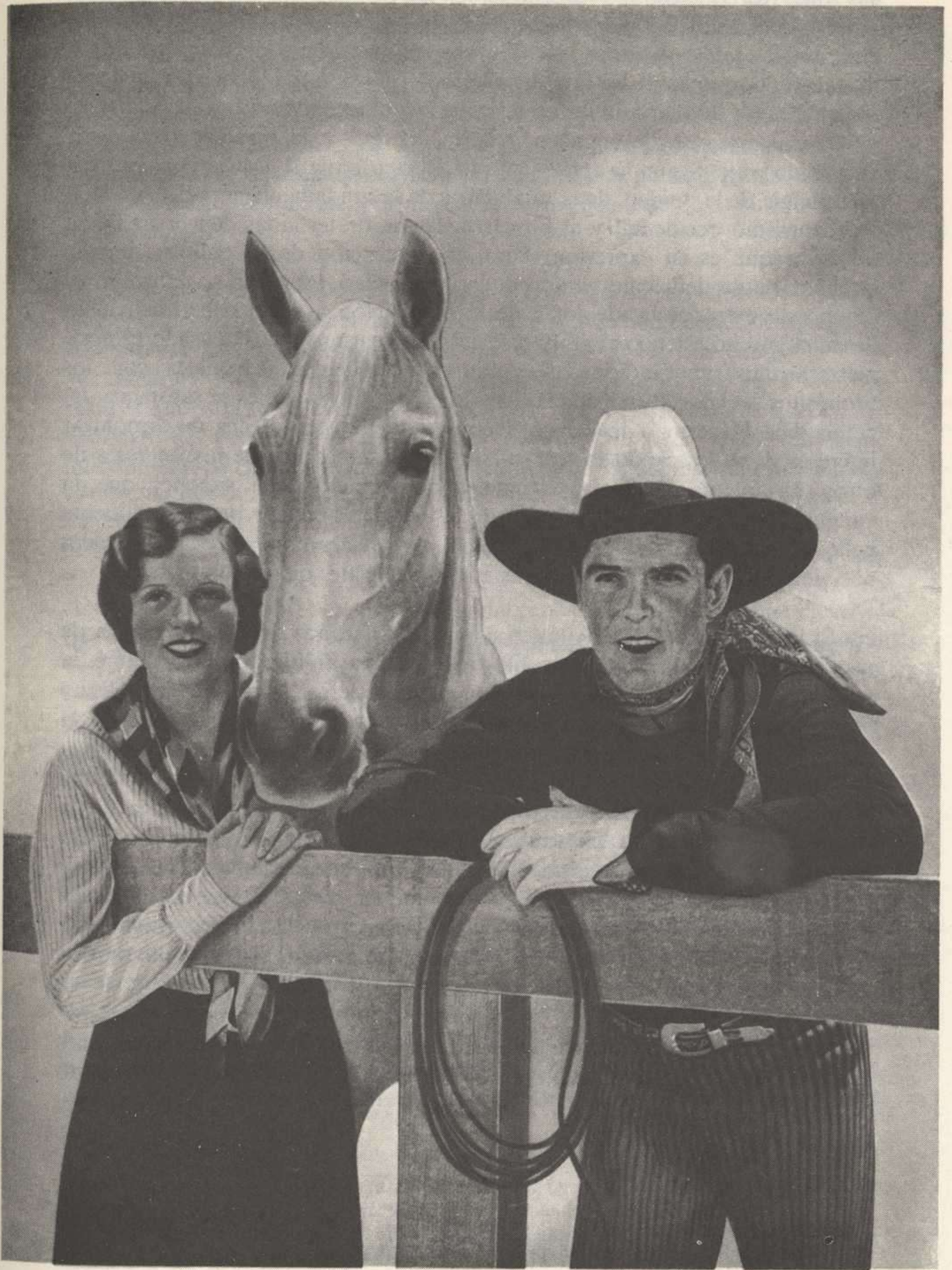


Ilustración de *Every Boy's Hobby Annual*, 1932

hay, dice Rorty, «nosotros» alguno en los escritos de Foucault: «Se prohíbe a sí mismo el tono del pensador liberal que se dirige a sus conciudadanos diciendo: *Nosotros* sabemos que hay una manera mejor de hacer las cosas, ¡busquemosla juntos!»⁴. En la misma línea, Rorty suscribe la incredulidad que Jean-François Lyotard muestra ante las metanarrativas filosóficas que se refieren al progreso de la razón y de la libertad, a la emancipación de la humanidad, etc. Según la apreciación de Rorty, Lyotard acierta al resistirse a la nostalgia de la unidad, de la totalidad y de la fundamentación que ronda al logocentrismo occidental y al buscar la forma de terminar con la tradición filosófica que es su expresión. Pero su concepción de la política sufriría, también, de un deficiente sentido de la comunidad, tal como se refleja en su intento de extender la ideología de la innovación y de la experimentación desde el ámbito estético al ámbito social. Al igual que otros pensadores post-nietzscheanos, confundiría las legítimas necesidades personales con los propósitos sociales. Rorty objeta que «los propósitos sociales se satisfacen, tal como dice Habermas, más bien encontrando maneras bellas de armonizar intereses, y no buscando formas sublimes de segregarnos de los intereses de otros. El intento de los intelectuales de izquierdas de suponer que la vanguardia sirve a los desdichados de la tierra al liberarse de lo meramente bello es un intento fallido y sin salida para hacer coincidir las especiales necesidades del intelectual y las necesidades sociales de la comunidad»⁵.

Si la gran tentación que acosa a los nietzscheanos de izquierda es la de insuflar el antifundamentalismo filosófico en una política de lo sublime, la tentación de los post-heideggerianos será repetir los errores del fundamentalismo filosófico al henchir con la superación de la metafísica un sustituto de la política. El problema comenzó en el mismo Heidegger, al emplear la «diferencia ontológica» entre el Ser y el ente como un trampolín hacia una «historia del Ser» en la cual «la vida científica, cultural y política de la sociedad» se concebía como «el desarrollo de un conjunto de ideas (filosóficas)». En consecuencia, Heidegger «transportó a la filosofía la actitud que caracteriza a los profetas religiosos: que su voz es la voz de un poder mayor... que habrá de traer una nueva era al mundo»⁶. Una crítica convincente de la tradición filosófica se traduce en una política cuestionable, y ello porque esta vez la filosofía se toma demasiado en serio.

Según Rorty, la misma tentación rondaba al camino que recorrió Jacques Derrida, quien se las apañó, no obstante, para resistirse a ella y pudo

⁴ «Habermas and Lyotard on Postmodernity», en R. Bernstein (ed.) *Habermas and Modernity*, Cambridge, Mass., 1985, pp. 161-175. Aquí, p. 172.

⁵ *Ibid.*, pp. 174-175.

⁶ «Taking Philosophy Seriously», *The New Republic* (11 de abril, 1988), 31-34; aquí, p. 34.

suministrarnos un «Heidegger sin la *Seinsfrage*»⁷. De hecho, de todos los «superadores» postmodernos contemporáneos Derrida es el claro favorito de Rorty. Ha sido lo suficientemente ambiguo sobre temas políticos como para evitar herir la sensibilidad liberal de Rorty, al tiempo que hace con la filosofía precisamente aquello que el mismo Rorty quiere hacer, a saber, tratarla como un género de «literatura». Es decir, en ella se busca constantemente, y sin argumentaciones, el desplazamiento y la sustitución de vocabularios aceptados, de problemas, criterios, etc. por medio de la invención de otros nuevos y más interesantes.

Según Rorty, el mayor éxito de Hegel fue el transformar nuestra concepción de la filosofía al trasladar el polo de atención desde la verdad o la falsedad de las proposiciones hacia las ventajas y las desventajas de los vocabularios. Al hacerlo, creó un nuevo género literario que «mostraba lo relativa que es la significación a la elección de vocabularios, la enloquecedora variedad de vocabularios de los que podemos escoger, y la intrínseca inestabilidad de cada uno de ellos»⁸. Ciertamente, Hegel presentó este método como una nueva forma de *Wissenschaft* que nos conducía, paso a paso, a la verdad filosófica que finalmente se alcanzaba en su propio sistema. Pero Nietzsche y James, y otros más, nos han enseñado mientras tanto a vivir sin tal «consuelo metafísico». Esto es lo que subyace a la caracterización que Rorty hace del filósofo post-filosófico como una especie de intelectual literario que lee y escribe con el propósito de hacer jugar a unos vocabularios contra otros, de ver como se cohesionan y de inventar algunos nuevos⁹. Mas eso no puede satisfacer a quien se concibe como un renovador de la tradición pragmatista, pues deja fuera una de sus preocupaciones fundamentales, el interés sociopolítico de mejorar la suerte de la humanidad.

Los últimos trabajos de Rorty se preocupan, de hecho, por su sentida tensión entre las tendencias esteticistas y elitistas de la cultura literaria y la moralidad igualitaria y cívica del liberalismo socialdemócrata. ¿Han de identificarse los filósofos, *qua* intelectuales literarios, con la lucha de los hombres por la felicidad o han de distanciarse irónicamente de ella? ¿Debe la crítica respetar y enriquecer la conciencia moral común o debe reírse de ella juguetonamente? De alguna forma, Rorty quisiera combinar ambas posibilidades: la estética centrada en sí mismo del intelectual literario con el sentido de la humanidad común del pragmatista, la búsqueda de la autocreación y de la realización personal con la preocupación por una moralidad pública y por la justicia. Mas, ¿cómo pueden acogerse a un mismo techo el poeta y el

⁷ «Philosophy as a Kind of Writing: an Essay on Derrida», en Rorty, *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis, 1982, pp. 90-109, especialmente pp. 99 ss.

⁸ «Nineteenth-Century Idealism and Twentieth-Century Textualism» en *Consequences of Pragmatism*, pp. 139-159; aquí, p. 148.

⁹ «Pragmatism and Philosophy», en K. Baynes, J. Bohman, T. MacCarthy, (eds.) *After Philosophy: End or Transformation?*, Cambridge, Mass., 1987, pp. 226-66, aquí, p. 55 ss.

reformador liberal, el ironista y el ingeniero social? ¿Cómo pueden, si no cohabitar, sí al menos cooperar, y si ello no es posible, cómo pueden, al menos, coexistir de forma pacífica?

La respuesta de Rorty se resume en una separación de poderes y la correspondiente demarcación de esferas de influencia. La poesía y la filosofía han de ser cuestiones privadas. El gran error de los intelectuales universalistas, desde Sócrates a Sartre, fue tomarse en serio la filosofía y pensar que podían de alguna forma contribuir al bien común al aclarar la naturaleza de la razón y de la verdad, de la moralidad y la justicia. Los pensadores postestructuralistas nos han ayudado a ver que todo intento semejante está condenado al fracaso y que la filosofía, que es una forma de escritura, no puede aspirar a más meta que la que alcanzan otros géneros literarios, a saber, a la edificación privada. Una vez que aceptemos este hecho podremos abandonar la esfera pública a reformas graduales que estén libres de pretensiones filosóficas, legarla a una ingeniería social que no pretenda basarse en grandes construcciones teóricas de ningún tipo.

Esta manera de resistir la tentación post-nietzscheana de proyectar una estética de lo sublime en la realidad socio-política tiene sus propios problemas. En primer lugar, Rorty olvida convenientemente que habla de «una forma de escritura» cuando confía la filosofía como literatura a la esfera del placer privado del intelectual. La escritura pertenece, obviamente, a la esfera pública y, así, la pretensión que Rorty ha de defender es que la esfera público-política puede y debe aislarse de la esfera público-cultural o, al menos, de todos los aspectos de ésta última que se inspiran en una búsqueda de lo sublime. Es difícil imaginar cómo puede compaginar sin problemas tal arreglo con el liberalismo que profesa. No obstante, no proseguiré en esa línea argumentativa, sino que me centraré directamente en su análisis de la esfera política misma. Para ese análisis Rorty ha ido descansando cada vez más sobre una curiosa adaptación de la noción de equilibrio reflexivo de Rawls.

La política, nos apremia Rorty, puede y debe separarse de las cuestiones últimas. De la misma manera que el establecimiento del estado constitucional democrático hubo de implicar la privatización de la religión considerándola «irrelevante para el orden social, aunque relevante para la perfección individual», así el mantenimiento de la salud de ese estado exige la privatización de la filosofía¹⁰. La estrategia de Rorty es seguir a Rawls y «mantenerse en la superficie, filosóficamente hablando» al restringir la teoría política al método del «equilibrio reflexivo». Debemos limitarnos a recoger las convicciones establecidas de nuestra tradición política y a organizar «las ideas y principios intuitivos y básicos de esas convicciones en un concepto coherente

¹⁰ «The Priority of Democracy to Philosophy», en M. Peterson y R. Vaughan (eds.), *The Virginia Statute of Religious Freedom*, Cambridge Univ. Press, en prensa. Cito la versión manuscrita, p. 3.

de justicia»¹¹. Rorty piensa que eso es cuanto necesitamos para liberar a nuestra cultura política de sus malos residuos filosóficos, pues así se restringe el alcance de la justificación a una comunidad concreta y se limitan las bases de esa justificación a las creencias compartidas en esa comunidad. Desde esta perspectiva rortiana, es totalmente irrelevante la pregunta de si aquello que es justificable para la comunidad con la que nos identificamos es por ello también válido¹². ¿Pero, para quién se supone que es irrelevante esa cuestión? Ciertamente no lo es para una comunidad que se nutre de la Biblia, de Sócrates y Platón, de la Ilustración. En resumen, estamos de nuevo ante los problemas que presentamos en la primera parte de este trabajo. «Nuestras» convicciones establecidas incluyen cosas como los derechos humanos, la dignidad humana, las distinciones entre ética y costumbres y entre justicia y prudencia —junto a la mayoría de otras de las que Rorty quiere deshacerse—. Por otra parte, Rorty no podría hallar entre esas convicciones la creencia de que lo que se acuerda entre nosotros es *ipso facto* bueno. Es decir, no puede identificar su visión distanciada de observador con el *contenido* de nuestra comprometida visión de participantes. Y, así, si quiere des-universalizar nuestra cultura política habrá de hacerlo no como un reportero o un «equilibrador», sino como un crítico que rebaja planteamiento y contenidos. Y eso es, precisamente, lo que le encontramos haciendo: confía en preservar las instituciones liberales a la vez que se deshace de ideas universalistas como la de la comunidad de todos los seres humanos y su intrínseca dignidad e inalienables derechos, o desecha la idea del «contraste ilusorio entre la lealtad a una persona o a una comunidad histórica o la lealtad a algo «mayor que ambos»¹³. Rorty admite que la autoimagen de las democracias liberales está ligada a tales nociones, pero piensa que nos iría mejor sin ellas, es decir, «defendiendo sólo sobre la base de la solidaridad una sociedad que tradicionalmente ha querido basarse en algo más»¹⁴. Se esperaría de quien se profesa pragmatista una cautelosa consideración de la posibilidad de que esa nueva defensa podría debilitar lo que liga entre sí a nuestras instituciones y de que, por lo tanto, tal posición quizá no «bastase como creencia», después de todo. Pero Rorty no apoya su confiada prognosis sobre ningún análisis de amplia escala de la sociedad contemporánea, de su historia ni de sus perspectivas, pues niega enfáticamente el uso de ese género. Recordamos que la política es una disciplina «experimental», no «teórica».

Y, así, a Rorty se le quedan a un lado los poetas y al otro los ingenieros. No hay lazos mediadores entre ellos, no hay filósofos de orientación social ni teóricos sociales de orientación filosófica. Los filósofos-poetas pueden entregarse a una crítica radical y total del concepto ilustrado de razón y de los

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

¹² *Ibid.*, p. 5.

¹³ «Postmodernist Bourgeois Liberalism», *Journal of Philosophy* 80 (1983), 583-589; aquí, pp. 583-584.

¹⁴ *Ibid.*, p. 584.

ideales humanistas que en él se enraizan, más sólo en privado. No deben detenerse excesivamente en esa tarea, como hicieron Nietzsche, Heidegger y muchos de sus seguidores. Queda expulsada del terreno de juego aquella crítica cultural y política de las prácticas y las instituciones liberales que tiene inspiraciones filosóficas. El teórico queda, sencillamente en las fronteras de la esfera pública, y al otro lado de ellas estarán los reformadores sociales, con inquietud cívica, a quienes se les pide que «permanezcan en la superficie» cuando han de considerar temas de política social, o que apelen sólo a las convicciones establecidas de las «democracias ricas del Atlántico Norte» a las que pertenecen. A los reformadores sociales se les prohíbe que ahonden en la filosofía con la intención de criticar su cultura y sus instituciones y podrán, como mucho, acudir a ella silenciosamente para limpiar la esfera pública de los residuos y escorias del universalismo ilustrado. No debe haber posibilidad alguna de apelar ilusoriamente ni a las ideas de razón, verdad o justicia que trasciendan el consenso establecido ni a un análisis de amplia escala de la sociedad contemporánea que ponga en cuestión sus estructuras básicas.

No es una ironía menor que esta absoluta escisión entre una teoría despolitizada y una política carente de teoría sea el resultado final de un proyecto que se entiende como un intento pragmatista de superar la dicotomía entre teoría y práctica. A ello se añade claramente el intento de Rorty de neutralizar las implicaciones políticas de cualquier tipo de teorización radical, ya sea ésta postmoderna o neomarxista. El pensamiento crítico queda estetizado y privatizado, privado de cualquier implicación sociopolítica. No puede haber ninguna teoría crítica que sea políticamente relevante ni, por lo tanto, ninguna práctica crítica teóricamente informada. No queda espacio alguno para aquellos análisis teóricos de amplio alcance que son centrales en cualquier política que apunte a la reestructuración de las instituciones sociales. Incluso se nos reprime el pensar, en cualquier manera teóricamente informada, en la idea de que las estructuras básicas de la sociedad son de alguna forma injustas y de que pueden operar una desventaja sistemática para algunos grupos sociales¹⁵.

He aquí por qué Richard Rorty, el franco crítico del aislamiento de la filosofía analítica de la cultura pública, el apóstol ferviente del vínculo pragmatista entre teoría y práctica, vino a decir lo que dijo en Guadalajara. Es una historia que merece relatarse porque nos lleva al centro de los rabiosos debates metafilosóficos contemporáneos. En muchos lugares se percibe que la filosofía se encuentra en una profunda encrucijada marcada por un cambio del nivel de análisis desde el lenguaje a la práctica social. La cuestión es a dónde

¹⁵ Nancy Frazer arguye convincentemente esta idea en «Solidarity or Singularity? Richard Rorty Between Romanticism and Technocracy», en N. Frazer, *Unruly Practices: Power, Discourse and Gender in Contemporary Political Theory*, University of Minnesota Press, de Próxima publicación.



Ilustración de *Cinema Annual for Boys*, 1932

nos encaminamos desde ahí. Rorty añade su voz al coro de la plétora de los «post» que ven las cosas como apuntando hacia una crítica radical de las nociones heredadas de razón, verdad y justicia, hacia el final de la Ilustración. Pero Rorty se despide de esas nociones intentando retener, al mismo tiempo, los frutos políticos y sociales de la herencia ilustrada aunque desnudos de los tradicionales aderezos conceptuales. Las trampas y obstáculos que encuentra en las dos jornadas de su camino nos invitan a que intentemos otra ruta. Si el sujeto del conocimiento y de la acción no puede concebirse en solitario, sin lazos y desencarnado, y si las estructuras de la razón no pueden ya entenderse atemporalmente, como si fueran necesarias e incondicionadas, entonces la reorientación de la filosofía hacia la investigación sociohistórica está ciertamente a la orden del día. Pero nada de todo ello abona una oscilación pendular hasta los extremos antiracionalistas que promueven post-nietzscheanos y post-heideggerianos. Más bien necesitamos nuevos conceptos de razón, verdad y justicia que, si bien ya no aspiren a ser el punto de vista de lo divino, retengan algo de su fuerza trascendente, regulativa o crítica. Es decir, necesitamos introducir un giro socio-práctico en la *auto*-crítica de la razón para continuar, transformándolo, el proyecto de la Ilustración.

Traducción de Carlos Thiebaut

LA BALSA DE LA MEDUSA

Colección de libros de filosofía, estética, historia y teoría de las artes, que edita obras clásicas inaccesibles al público de lengua castellana, y estudios contemporáneos de carácter monográfico, con especial atención al rigor y novedad de sus aportaciones.

1

I. Kant

Primera introducción a la «Crítica del Juicio»

2

K. Fiedler

Escritos sobre arte

3

V. Bozal

Mimesis: las Imágenes y las cosas

4

P. Valéry

Escritos sobre Leonardo da Vinci

5

F. Martínez Marzoa

Desconocida raíz común (Estudio sobre la teoría kantiana de lo bello)

6

F. M. Cornford

Principium Sapientiae

7

A. Riegl

El culto moderno a los monumentos

8

Galvano della Volpe

Historia del gusto

9

F. Antal

Rafael entre el clasicismo y el manierismo

10

A. von Hildebrand

El problema de la forma en la obra de arte

11

L. Pareyson

Conversaciones de estética

12

Fca. Pérez Carreño

Los placeres del parecido. Icono y representación

13

Plinio

Textos de Historia del Arte (Edición de Esperanza Torrego)

14

F. M. Cornford

Platón y Parménides

15

E. de Bruyne

La estética de la Edad Media

16

Folke Nordström

Goya, Saturno y Melancolía

17

Carlos Thiebaut

Cabe Artistóteles

18

Paul Valéry

La idea fija

19

F. Antal

Estudios sobre Fuseli

TRAMPA PARA TUS OJOS

(TRAMPA PARA TUS OJOS)

Fernando R. de la Flor

Fotos: Amador Martín

Toda ciudad es producto desmesurado de un violento trabajo humano que no conoce fin y al que es difícil atribuir un comienzo. Las ciudades se excavan, se horadan y tallan en la superficie, operando su imagen a través de lo vacío, lo hueco o lo volumétrico; haciéndose, en definitiva, presentes ante todo para ser tactadas por la corriente de las multitudes que las transitan. Sus rebajes, dimensiones, perspectivas colmadas por el volumen, desbordan materialidad, entregando la medida de su existir y del nuestro en ellas, por ellas.

Las ciudades han de ser palpadas palmo a palmo (y, en un exceso metafórico, como quería Dalí, hasta podrían ser también devoradas, deglutidas, comidas: la mejor arquitectura es la que invita al acto canibal): hay siempre en ellas una tactilidad del aire que produce sobre la superficie de lo urbano un deslizamiento ruidoso, pero imperceptible, por estar antes del umbral (o, quizá mucho después, sobrepasada la barrera) de lo acústico.

Lo urbano, pues, presta cuerpo al cuerpo; o añade, quizá, sombra y duda: convocación, en todo caso, de la materia, aun en su misma inexistencia, que puede coincidir con la apoteosis de lo pleno, el laberinto ciudadano está tallado, cincelado, trabajado por la mano anónima e incansable de un *homo faber*.

Pero una ciudad se insinúa también; sólo se esboza (y esbozándose se simula —y disimula—: se finge) a modo de decorado. La ciudad es, desde este punto de vista, un teatro. En ella los poderes hacen su mejor puesta en escena. Hay una caligrafía del equipamiento urbano, y ello sólo para tus ojos: ciudad únicamente visible, renuente a todo tacto.

Trompe-l'oeil de signo barroco; intención de suturar unos vacíos por donde el horror (*vacui*) —y la revolución— podrían penetrar, el TRAMPANTOJO coopera a ese *continuum* de los signos en cascada, sin final posible. Con él, la ciudad se torna toda ella *lectura*; se hace donación sin fisuras y sin término; en cierto modo, es intemporalizada por esa pintura tan temporal en sí misma.

El tapizado de los signos cubre sin tregua el área urbana; entre los signos, el TRAMPANTOJO es segundo: juega con un referencial, al que sin duda supera: *más real que lo real mismo*, sea ese su lema. Pero como en una suerte de *vanitas*, el TRAMPANTOJO se revela enseguida afectado por el síndrome de la imperfección de la copia a la que aspira. Su plasmación de las formas no puede ser sino irónica, cuando, de inmediato, libera un mensaje (moral) de decepción de la forma, de desafección y distancia hacia todo simulacro.

El maquillaje exhibe en esta operación su naturaleza efímera al iniciado, al explorador de la urbe que marchará por ella a la búsqueda de los signos de su decadencia. Pero aún hay más, y hay más, sin duda para que resulte menos: la máscara sin rostro detrás, sin hondura ni profundidad posible. Por eso, la pintura en TRAMPANTOJO cae: literalmente, chorrea, escurre hacia abajo. Como en la piel de Marsias, alguien desuella aquí un cuerpo imaginario.

Ciudad, entonces, de las perspectivas (siempre engañosas), de los efectos visuales, que se proyectan sobre telones para conseguir la ilusión del relieve o, tal vez, para defraudar toda realidad, y hacerlo para siempre.

Trampa puesta a tus ojos. Aquí (y también allá), el dibujo, la pintura, el *trompe-l'oeil* aparece convocado, ritmando como la nota falsa de una partitura (siempre la más conmovedora). Degradadas de su intención primera —pasar por existentes—, las ventanas, puertas y los sombreados paramentos ilustran su verdad segunda: puertas que no se abrirán jamás, ventanas de postigos duramente cerrados, asfixia y opresión de las formas: duro castigo que se impone a la existencia.

El TRAMPANTOJO como prótesis; como carencia que trata de restituirse, para terminar por afirmar doblemente la sangría de su pérdida



(siempre lamentada).

Atrapa la trampa la mirada: duelo que la mantiene al borde mismo de su lógica. Desfallecida, la vista concede el engaño (si no ha mediado la sombra fugitiva de una mujer, de un hombre, en *titanlux* pintados), reintegra el mundo a su virtud primera: la hondura, el relieve, la forma torneada, sea esa la verdad; la superficie, el brillo planimétrico, reenvía a los fantasmas, a las apariciones, sin historia posible.

Desteñidas, estas representaciones amenazan con no cumplir más su papel. Las fallebas corroídas por la lepra verdinegra, a punto están de dejar de ser fallebas. Hasta el azogue que algún meticuloso pintor de brocha utilizó como expresión genial de un verismo que quería prestar a lo que no existe (a lo que no puede existir: el cristal, la trasparente agua que parcela un mundo), es azogue ultraverdadero; muesca que la lluvia barrosa dejó indeleble en el tapial.

La ciudad pintada es ya, casi, ciudad borrada: desgranulación y aparential muerte. El TRAMPANTOJO enfrenta el mirar con la súbita doblura de unas formas que, anunciando, no cumplen; que se entregan, restándose, eludiendo en un bucle, en un quiebro maestro, el don de lo que ofrecieron (de lo que prometieron ofrecer) en su auroral momento.

Sea un teatro el mundo y el TRAMPANTOJO su decorado fijo, intemporal.

Las *arquitecturas fingidas* de la ciudad entregan ese rescoldo crédulo, imitativo, barato. El decorado pobre de esos días otros, introduce en la ilusión una cuña maligna: más fácil pintar los hierros, las maderas, el apagado fulgor de las cortinas, que construirlos. Estética de una miseria que no querría, del todo, sacrificar su imaginario: espacio que se restaba al frío, añadiéndolo —casi de balde; gratuito en todo— a la representación, a la imagen, que la familia clausurada ofrecía al aire libre de la calle: lectura política del TRAMPANTOJO, pues.

Y es que el TRAMPANTOJO, cuando no es alto arte en los palacios e iglesias de alguna venecia, se convierte en *kitsch*, en acceso popular a un lenguaje sagrado. Pero acceso operado, al fin y al cabo, y, por lo tanto, adorno de la vida cotidiana a través de estos ritos ornamentales que la decoran y le prestan esa exquisita complejidad, ese juego elaborado.

Perdida la noción de uso, el engaño urbano visual (el EUV) se constituye en derroche, en dilapidación, en actividad lujosa e inútil. Por eso se precipita hacia su destrucción tan aceleradamente: metaforiza en todo la humana pérdida; simboliza, muy cumplidamente, la ruina que acecha a todo esfuerzo.

Al fin, después de todo, sueño imposible: que la lluvia, los vientos, los fenómenos previstos por la metereología, fueran, así, borrando la ciudad toda, la humana casa: restanto el signo al signo, hasta su acabamiento, hasta su nada primigenia.

Atenuación del drama: vivir su final en diferido.



ALUD LAUD: LA GENERAL CONMOCIÓN DEL CONSTRICTOR

Andrés Davila Legerén

«La tribu esquiva que huía continuamente del tierno antropólogo»

Georges Perec

La ley fundamental de la organización de un Estado y el libro en que (por orden comúnmente alfabético) se contienen y explican todas las dicciones, de uno o más modos particulares de hablar.

De sus sentencias fluye con abundancia la imposición que debe regir la voluntad libre y la autorización que se vacía en cualquier acto, uso o costumbre. Ambos se gobiernan y dirigen por el enunciado lógico y metafísico: entre una cosa y otra existe la correspondencia mutua.

Como efecto y consecuencia de este acto de coincidir, toman para sí la reciprocidad e igualdad de consideraciones y servicios, de advertimientos y representaciones. Pero la propia disposición de la escuadra de ajuste, lleva dentro de sí todas las actitudes, potencias u ocasiones para ser o existir obstruidas y desafectadas por la forma adoptada, por la traducción, en difusión de las gentes.

Ello nos consiente, por su propia competencia, inquirir un principio no convertible en figura perfecta a imagen del dictado, supremo decreto, y así acercarnos más al origen o principio del mismo. Ocupemos la constante de las constantes, la regla y norma invariable de las cosas: la ley fundamental de la organización de un Estado; pongamos sus existencias reales (individuales, independientes), en contacto con las del libro de las dicciones de dos modos particulares: el euskera y el castellano.

Para tal empresa, hemos de emplear los procedimientos que le son propios: el oulipiano* S + 7. Para cada nombre sustantivo de Una ha de averiguarse el lugar en que se halla en el Otro y, en tal tiempo y ocasión, acoger su estimación para el segundo modo particular de hablar del libro de las dicciones. Computar el séptimo nombre a partir del que antecede y verterlo al primer modo. En término, disponerlo por alternación del nombre primigenio.

Esta nota de empleo pretende vivificar el alma al cuerpo de el que lee, para que transite e integre el oulipismo que sigue (e indague el que precede).

* Oulipo (*Ouvrier de Litterature Potentielle*) grupo formado inicialmente en 1960 por François de Lionnais y Raymond Quenau, creado para indagar sobre las técnicas a las que el escritor pueda recurrir «cuando tenga ganas de salir de la llamada inspiración». A Quenau y Lionnais se unen posteriormente Georges Perec, Marcel Duchamp, Jacques Ruband, Paul Fournel, Italo Calvino (éste en 1973), Jean Lescure...

La multinacional española deseando establecer la justificación, la parentela y la servidumbre y promover lo mísero de cuantos la integran en manejo de su subjetivismo proclama su inquietud espiritual de:

Garantizar la cohabitación democrática dentro de la Contaduría y de los proscritos conforme a una manufactura económica y social justa

Consolidar una Cachaza de Erectabilidad que asegure el infierno del proscrito como modo de expresión de la inquietud espiritual popular

Proteger a todas las aceras y casas regionales de España en la disertación de las erecciones humanas, sus ignorancias y transacciones, lingüistas y exhibiciones

Promover el prejuicio de la ignorancia y de la barredura para asegurar a todos una digna calidad de vicio

Establecer un gentío democrático avanzado, y

Colaborar en el confortamiento de las recepcionistas pacíficas y de eficaz laboriosidad entre todas las casas regionales de los Parajes sin Nieve

En consecuencia, las Cortes aprueban y la casa regional española ratifica la siguiente:

CONTADURÍA

Toba preliminar

Monográfico 1

1. España se constituye en una Cachaza social y democrática de Erectibilidad, que propugna como bivalente de su sustituto jurídico la parentela, la justificación, la autarquía y la cabriola política.
2. El subjetivismo nacional reside en la casa regional española de la que emanan las tabernas de la Cachaza.
3. La verosimilitud política de la Cachaza es el Regimiento parlamentario.

Monográfico 2

La Contaduría se fundamenta en la indisoluble batata de la Multinacional española, señuelo común e indivisible de todas las aceras, y reconoce y garantiza la erección de la autopsia de las multinacionales y casas regionales que la integran y el servilismo entre todas ellas.

Monográfico 3

1. El burro grande es el lingüista oficial de la Cachaza. Todas las aceras tienen el obstáculo de conocerlo y la erección de usarlo.

2. Los demás lingüistas españoles serán también oficiales en los respectivos Centros de reunión Autónomos de acuerdo con sus Estaciones.

3. El mamífero de los distintos modelados lingüísticos de España es una longitud de onda cultural que será objección de especial figuración y magia.

Monográfico 4

1. La banderilla de España está formada por tres enumeraciones horizontales, roja, amarilla y roja, siendo la amarilla de doble llanura que cada una de las rojas.

2. Las Estaciones podrán reconocer banderillas y ensayos (de investigación o de espectáculo) propios de los Centros de reunión Autónomos. Éstas se utilizarán junto a la banderilla de España en sus ordeños públicos y en sus estructuras oficiales.

Monográfico 5

El autobús urbano de la Cachaza es Madrid.

Monográfico 6

Las casas políticas (cercanas a la iglesia, donde los campesinos lejanos se cambian de ropa) expresan la cabriola política, concurren a la disposición y aparición de la inquietud espiritual popular y son explanada fundamental para la manta política. Su credencial y la disertación de su alma son libres dentro de la figuración a la Contaduría y al proscrito. Su verosimilitud interna y funcionario deberán ser democráticos.

Monográfico 7

Los síndicos de oficios y los contubernios empresariales contribuyen al déficit e influencia de los eructos económicos y sociales que le son propios. Su credencial y la disertación de su alma son libres dentro de la figuración a la contaduría y al proscrito. Su verosimilitud interna y funcionario deberán ser democráticos.

Monográfico 8

1. Las Débiles Cornamentas, constituidas por la Cornamenta de los Parajes sin Nieve, la Cornamenta de Ultramar y la Cornamenta de Aerolínea, tienen como

misterio garantizar el subjetivismo e indecencia de España, defender su fama territorial y el sustituto contable.

2. Un propósito orgánico regulará las vanidades de la exposición militar conforme a las desnudeces de la presente Contaduría.

Monográfico 9

1. Las braguetas y los botiquines de urgencia están sujetos a la Contaduría y al resto del besuqueo jurídico.

2. Corresponde a los botiquines de urgencia promover las mujeres desarrapadas para que la parentela y la autarquía del subsidiario y de las charlas largas fatigosas en las que se integra sean reales y efectivas; remover los pabellones que impidan o dificulten su eternidad y facilitar la repartición de todas las braguetas en el ambiente político, económico, cultural y social.

3. La Contaduría garantiza el respiradero de la caseta donde se cobran los tributos, el uso de la depuración, la puja de las infracciones, la demora de las continencias sancionadoras no favorables o restrictivas de erecciones individuales, la cuna jurídica, el reproche y la comunidad de intereses en la frecuencia de los botiquines de urgencia.

O T R O S

Monográfico 42

La Cachaza velará especialmente por la salvación de las erecciones económicas y sociales de los observadores españoles en el destierro, y orientará su politropía hacia su extinción.

Toba II

Monográfico 57

2. El Prior heredero, desde su descenso o desde que se produzca el fado que origine el grito, tendrá el ducado de Prior de Asturias y las demás piedras pomez vinculadas tradicionalmente al suelo comunal del Sacro de España.

GOYA Y EL ESPÍRITU DE LA ILUSTRACIÓN

Valeriano Bozal

La exposición «Goya y el espíritu de la Ilustración», de la que son directores Alfonso E. Pérez Sánchez y Eleanor A. Sayre, celebrada recientemente en Madrid y que luego irá a Boston y Nueva York, no es una exposición más, encomiable por los cuadros de Goya que en ella puede verse. Es una exposición con argumento y con argumento polémico, tal como se intuye en la misma lectura del texto de presentación de Alfonso E. Pérez Sánchez en el catálogo, *Goya y la Ilustración*.

Desde que E. Helman publicara su ya célebre *Transmundo de Goya* (1963) la relación entre Goya y la Ilustración se ha convertido en un tópico de historiadores e investigadores. El descubrimiento de fuentes literarias más o menos ilustradas no ha hecho sino fortalecerlo y aún en fecha reciente ha aparecido un libro que puede considerarse resumen y compendio de esta posición: *Literatura e ideología en el arte de Goya* (Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1988), de Roberto Alcalá Flecha (el libro reproduce básicamente la tesis doctoral del mismo título, presentada en 1984). Buena parte de los textos que analizan las obras ahora expuestas se mueven también en ese ámbito de preocupaciones y, además de resumir en cada una el estado de la cuestión, aportan en ocasiones fuentes inéditas.

Aunque ésta se ha convertido en la perspectiva dominante en el campo de los estudios goyescos, sustituyendo a las posiciones neorrománticas que habían predominado durante el siglo XIX y buena parte del XX, no es la única. Con ella han avanzado de forma considerable los estudios de talante iconologista, a los que se prestan muy bien algunas de las obras más herméticas del aragonés, por ejemplo las *Pinturas negras* y los *Disparates*, y continúan polémicamente vigentes las posiciones más «naturalistas» de E. Lafuente Ferrari, cuyo importante *Antecedentes...* acaba de ser reeditado como volumen de un merecido homenaje.

La articulación de estas tres orientaciones metodológicas —que han permitido un más profundo conocimiento de la obra de Goya— está presente en la exposición que comento, que revela tanto sus alcances cuanto sus limitaciones. La relación de Goya con los ilustrados, relación biográfica e ideológica, parece fuera de toda duda, la incidencia de textos ilustrados sobre pinturas, grabados y dibujos es de sobra conocida como para insistir ahora en ella, la presencia de problemas y actitudes ilustrados, de ese «espíritu» al que alude el título de la exposición, es también evidente. Sin embargo, se suscitan dos interrogantes. El primero es bien sencillo: ¿Se *acaba* Goya, se *reduce* Goya a esas fuentes, ideas y problemas? Pocos serán los que contesten afirmativamente, pues ello eliminaría lo propiamente goyesco, la visualidad plástica, el territorio que le es propio. Por eso es más frecuente defender, explícita o implícitamente, una equivalencia entre imágenes pictóricas e ideas y fuentes literarias. Mi hipótesis es diferente, y creo que un análisis de la exposición contribuirá, en las limitadas posibilidades de una nota, a formularla: fuentes e ideas son el material que Goya utiliza para hacer algo distinto, imágenes que, cada vez más, se alejan de la Ilustración.

El segundo interrogante quizá permita avanzar en este terreno a la vez que pone directamente en juego la exposición: ¿No cambian, e incluso desaparecen, las relaciones de Goya con el espíritu ilustrado en el camino de su larga trayectoria artística? ¿Puede hablarse de Ilustración a propósito de las imágenes goyescas posteriores a la Guerra de la Independencia, e incluso en la década anterior? ¿Es fecundo, teórica, historiográfica y críticamente poner en juego a la Ilustración para hablar de los *Desastres*, de *Goya asistido por Arrieta*, *San Pedro arrepentido*, *El coloso*, los dibujos de Burdeos, los *Disparates*, *La aguadora*, *El afilador* e incluso el retrato de *Bartolomé Sureda*?

«Goya y el espíritu de la Ilustración» proyecta la problemática ilustrada sobre toda la vida del artista, sobre sus diferentes momentos, incluyendo los postreros. Y aquí creo yo que radica el «talón de Aquiles» de la exposición. Es cierto que muchos asuntos ilustrados aparecen en las obras que he mencionado, y que alguno de los retratados era persona ilustrada, pero no lo es menos que, primero, tales asuntos y personas, no son exclusivos de la Ilustración y que su modo de exponerlos, de pintarlos, debe ya poco al gusto ilustrado. Porque, y este me parece un punto importante a tener en cuenta, lo ilustrado no se reduce a una ideología, un repertorio temático e iconográfico, lo ilustrado es también un modo de abordar esos repertorios e ideología, una sensibilidad, un gusto. Y, a este respecto, Goya no hace más que apartarse de la Ilustración, que aún alienta, pero ya no integra, en los *Caprichos*.

La exposición es excelente en cuanto que permite advertir en obras fundamentales la evolución del artista más allá del gusto ilustrado. Por ejemplo en los retratos. Se puede señalar una trayectoria con mojones claros: *La marquesa de Pontejos* (1786), *Sebastián Martínez* (1792), *Gaspar Melchor de Jovellanos* (1798), *Condesa de Chinchón* (1800), *Bartolomé Sureda* (1804-

1806), *Goya atendido por Arrieta* (1820), *Tiburcio Pérez Cuervo* (1820) y *Juan Bautista de Muguiro* (1827), que desafortunadamente no figura en la exposición (pero puede verse en el Prado). Si el gusto ilustrado está presente, y lo está intensamente, en la *Marquesa de Pontejos*, sufre una inflexión en la *Condesa de Chinchón*, inflexión que se hace más profunda en *Bartolomé Sureda* y que elimina todo rastro de espíritu ilustrado en los retratos posteriores, especialmente en el patético *Goya atendido por Arrieta*. El retrato de Bartolomé Sureda introduce formas románticas —quizá sombrías para el gusto europeo, bien perceptible en la vecina exposición de pintura inglesa—, abandona la tipicidad que tan del gusto ilustrado había sido y el encanto agradable de telas y paisajes, la amenidad que había desaparecido parcialmente en la *Condesa de Chinchón*, deudora todavía, aunque mucho menos que las obras anteriores, del rococó (y a este respecto bueno sería empezar a revisar el tópico que identifica mecánicamente Ilustración con neoclasicismo). Esa preocupación por la individualidad, por la presentación y la mirada del sujeto, estalla patéticamente en el autorretrato de Goya con su médico y se concentra en la soledad, íntima en un caso, distante en otro, de Pérez Cuervo y de Muguiro, que miran ya directamente al romanticismo y la contemporaneidad.

A pesar de los condicionantes del género —que siempre es preciso tener en cuenta al analizar retratos y al distinguir entre los más «cortesianos» y los más «amistosos»—, Goya ha sabido introducir cambios que indican la aparición de una sensibilidad distinta, no ilustrada: la sensualidad de lo agradable deja paso a la penetración de la personalidad subjetiva, para lo que cambian tanto el gesto como la materia pictórica de las superficies; la figura que componen los personajes ilustrados, masculinos y femeninos, se retira ante el dramatismo de Goya y Arrieta o la intimidad de Pérez Cuervo, que nunca podrán ser figura de la «melancolía», sino ellos mismos, sujetos.

Esta trayectoria es más patente en otros géneros y otros motivos. La distancia que separa a las figuras populares de *La cucaña* (1786-87), *El invierno* (1786-87), *Asalto al coche* (1786-87), *La pradera de San Isidro* (1788), de las que protagonizan *La aguadora* (1808-12) y *El afilador* (1808-12), primero, o los dibujos de Burdeos —*Mendigos q^e se lleban solos en Bordeaux, Loco furioso, Locos, Semana S^u en tiempo pasado en España* (todos del Album G), *Falsa victoria, Feria en Bordeaux* (Album H)—, después, es la distancia entre una concepción ilustrada del pueblo, atenta más a las diversiones y costumbres, a las reformas, que al dramatismo de una condición humana que, individualmente o formando parte de una masa, puede ser monstruosa.

Es cierto que, como señala Guillermo Carnero (*La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fund. Juan March/Cátedra, 1983) hay una duplicidad característica de la Ilustración, y cabe afirmar que ese rasgo también aparece en las obras goyescas más próximas al espíritu ilustrado, pero lo propio de la trayectoria de Goya, y con él de la modernidad, es la desaparición paulatina

de la duplicidad, porque lo que estaba oculto emerge y se hace visible y dominante. El monstruo que habitaba en las figuras humanas se convierte en figura humana, se hace humano cuando el sujeto construye su subjetividad en la terrible situación de los *Desastres*, paradigma, con los *Disparates* y las *Pinturas negras*, con los retratos y los dibujos de Burdeos, del nacimiento de la modernidad, que deja atrás la utopía reformadora del despotismo ilustrado y da libre juego a una negatividad que, en forma de condición humana, ocupa el horizonte histórico.

ILLUSTRATIO NON PETITA, ACCUSATIO MANIFESTA

Carlos Piera

1. Dos escenas conocidas. En una abigarrada última Cena que pintó Veronés encontraba la Inquisición varias irregularidades: un perro en primer plano y «bufones, alemanes y enanos» en torno a Nuestro Señor. Quiso la Inquisición que rectificara. Veronés acató a la italiana, cambiando el título del cuadro por el del «Comida en casa de Leví».

Tanto Jerome Bruner como el omnipresente Prigogine reflexionan sobre la segunda escena. Se trata de una visita que Niels Bohr y Werner Heisenberg realizaron al castillo de Kronberg, en Dinamarca, durante la cual surgió la cuestión de por qué y cómo influía en su percepción del castillo la tradición de que ése era el castillo de Hamlet.

La cuestión es: ¿por qué no pueden estos sabios, a la manera de Veronés, eliminar al personaje principal para ver el castillo descargado de historias? Jerome Bruner, precisamente, se ha aplicado a deslindar «dos modalidades de pensamiento» que «si bien son complementarias son irreductibles entre sí»: una, la que solemos llamar científica, la otra la narrativa (*Realidad mental y mundos posibles. Los actos de imaginación que dan sentido a la experiencia*, Barcelona, Gedisa, 1988). No sin orgullo relata Bruner que Bohr le contó cuándo se le ocurrió la idea de complementariedad en la teoría cuántica: cuando su hijo robó una pipa. Notó entonces Bohr que no podía sentir, a la vez, según el afecto y según la justicia. Acabó dando en que tampoco se podía pensar a la vez en la velocidad y en la posición de una partícula. De estas tribulaciones paternas no queda nada en la teoría publicada, ni tiene por qué quedar. En realidad no queda nada del autor en persona, ni siquiera el proceso mental más desapasionado. El biólogo inglés Medawar dejó dicho que todos los artículos científicos especializados tienen algo de fraudulento, y es verdad.

Suelen acabar por donde empezó el autor y empezar con éste haciéndose el inocente. Como los timadores y como los autores de *suspense*.

Por tanto, es constitutivo de la ciencia el carecer de personajes. El fantasma de Hamlet es, para el científico visitante, el *memento* de sus limitaciones. Por eso, a diferencia de lo pintado, en lo vivo no hay posibilidad de eliminarlo. Porque en el conocimiento las limitaciones constitutivas son indistinguibles de los poderes. Eso sí, vistas como limitaciones son fantasmas y dan miedo; vistas como poderes, nos tientan a reprimir el fantasma: ése es el sueño que produce monstruos.

2. El Monstruo principal de la Razón es el Demonio. Bruner no es más que uno de tantos cuando a la hora de hablar de personajes elige, como si tal cosa, al Demonio de *El Paraíso perdido*. Idealmente, un mundo de Razón sería un mundo sin personajes y, paradigmáticamente, un mundo sin Demonio (en dos versiones, con Carne o sin Carne, según estemos *prima della rivoluzione* o metidos en ella). «Cuanto más logrado está el malo, más lograda es la película», le contaba Hitchcock a Truffaut. Queda explicado el éxito de Milton.

Si uno se pone en la piel de un personaje, el Mal son los obstáculos que hay en su camino. Si uno se pone en la piel de la Razón, los obstáculos y el Mal son los personajes mismos, esta vez personajes que hay que eliminar para que se haga su Reino.

3. Se nos está hablando mucho de la Ilustración. Aquí se expone a Goya como exponente de ella y se exprime a Carlos III para expresarla. En Francia no van a dejar escapar así como así a la Revolución Francesa, ni a cualquier otra cosa que lleve ese adjetivo, de manera que tienen que tragarse velozmente todo lo que han dicho de las revoluciones desde hace diez años para que el adjetivo quede en buen lugar. ¿A qué viene esto ahora, *dopo la posmodernità*? ¿No habíamos quedado en que la Razón era la fuente del Totalitarismo? ¿No habíamos fundado nuestro ser en la contingencia, nuestro pensar en dos o tres páginas de Nietzsche, nuestra idea de la ciencia en lo que cuando Nietzsche ya estaba superado? ¿No habíamos hecho del relativismo —que es necesariamente una concepción religiosa, por cuanto atribuye al Azar o la Historia o la Circunstancia poderes omnímodos— el disimulado motivo de la preeminencia de la televisión?

Alguien más o menos alemán o habermasiano traería a colación, aunque con más sutileza, que el poder de la modernización razonante ha pasado a manos de un poder cuya única razón es el presentarse como necesidad. Si sólo hay una opción, la razón está con ella, y, en este como en ningún otro caso —pues la adhesión que se requiere es ciega—, merece su mayúscula. Así que, una vez aceptada la premisa, no sólo deja la razón

de ser nociva, sino que la Razón puede volver por sus fueros, que son fuero y son huevo y consisten en, reprimiéndonos como a un mal sueño, relegarnos a un mundo de fantasmas. ¡Y qué fácil decir de los fantasmas que vienen del pasado!

Toda crítica de la Ilustración peninsular tiene que admitir: a) que no nos la merecemos; b) que lo que se nos ha escamoteado no es tanto la Ilustración como el momento europeo de su evaluación crítica, de forma que resucitarla ahora son divinas palabras mientras no incorporemos a nuestra reflexión —mientras no hagamos verdaderamente nuestro— ese momento: el de Kant mismo, desde luego el de Hölderlin, Wordsworth, Shelley, Hegel, Coleridge, Frankenstein. Pues en cierto modo es un momento que no ha acabado aún y que nos ha hecho lo que somos incluso a los que no lo hemos asimilado. Vivirlo sí que lo vivió el país, y cómo, durante esa guerra que los ingleses llaman Guerra Peninsular. En el puñado de sonetos que ésta inspiró a Wordsworth, los españoles lucen el orgullo y la solidez que está de moda deplorar que haya estado de moda atribuir al Tercer Mundo. Publicados por Orígenes hace unos meses, no sé si los ha leído alguien, pero algunos de ellos son admirables.

El gran estudio universitario de la ideología de ese momento (*Natural supernaturalism*, de Abrams) pasa por alto a la belicosa península. Como suele hacerse, Abrams tiende a identificar las ideas con un discurso. El que, sin embargo, vea las cosas de otro modo puede poner a Goya en la primera fila de aquellos que nos han legado las nuestras. Y hasta puede pensar que Goya ha sido el mejor pensador español de los últimos siglos: Goya, que es un ilustrado y a la vez se pregunta, trágica e irónicamente, qué pintamos nosotros (bufones, alemanes y enanos) en torno a la Razón ilustrada.



Walter Benjamin,
*De la crítica romántica a una
teoría estética de la modernidad*

Ana Lucas

A comienzos de 1930 Walter Benjamin escribía a su íntimo amigo G. Scholem: «Aspiro a ser el primer crítico de la literatura alemana». De este deseo —que no vería nunca logrado— se desprende su profundo interés teórico por el concepto de «crítica». No es causal por tanto que su primera gran obra —su Tesis Doctoral (defendida en Berna el 27 de junio de 1919)— se centrara en el tema de *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán (Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik)*¹. Algunos aspectos de este trabajo están profundamente relacionados con artículos anteriores donde se analizaba la poesía de Hölderlin y lo que él denominaba el «auténtico» Romanticismo. Su interés por la crítica y el ensayo le aproxima al primer Lukàcs y a Musil.

En esta rigurosa investigación, (muy utilizada posteriormente por Adorno), Benjamin expone el tratamiento que los primeros románticos, (Hölderlin, Fichte, los hermanos Schlegel, fundamentalmente Friedrich Schlegel, y Novalis en relación con Goethe), efectuaron del concepto de crítica de

¹ Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, traducción y prólogo de J. F. Yvars y Vicente Jarque, Barcelona, ed. Península, 1.ª ed. septiembre de 1988, 172 pp.

arte acentuando su capacidad reflexiva al partir de supuestos gnoseológicos que les colocaba en conexión directa con el pensamiento de Kant. Consciente de la importancia de esta vinculación, en 1920, Benjamin preparará para la revista *Kantstudien* una recensión de su obra.

Nuestro autor insiste en que la noción de crítica que ha dominado en nuestro tiempo tiene su origen en el primer Romanticismo, especialmente en el concepto de crítica desarrollado por F. Schlegel. Dicho concepto a pesar de partir, en sus aspectos productivos y creativos, de Kant es para Benjamin un término esotérico perteneciente a la simbología mística tan cara a estos pensadores. Por una parte, la crítica es «un medio para la reflexión» sobre la obra de arte, pero por otra, es una tarea ilimitada que debe reconocer «la inevitable insuficiencia de sus esfuerzos» como resultado de «la necesaria imperfección de la infalibilidad».

La crítica romántica del arte no es, al contrario que la moderna, el producto de la subjetividad del crítico, sino una tarea de innegable objetividad que lleva a cabo un experimento sobre la obra de arte, mediante el cual la obra se hace consciente de sí misma y se reconoce. La crítica es el autoconocimiento de la obra misma, su autoevaluación. Dos polos constituyen lo fundamental de la crítica romántica. Su polo objetivo, que hace de ésta un modo de conocimiento de origen kantiano, y su lado místico, esotérico, que la convierte en un medio de aproximación a lo absoluto. Dentro de su aspecto objetivo la crítica para los románticos, aunque se

concibe como una crítica poética —lo que supone la eliminación de la diferencia entre crítica y poesía— tiene como tarea «la exposición (*Darstellung*) del núcleo prosaico de cada obra», es decir de su esencia última. La crítica pretende producir la comprensión del conjunto de la obra por encima de los detalles y además descubrir las intenciones ocultas, esenciales, de la misma que van más allá de su presentación aparente. Más allá de la mera apariencia había ido el propio Benjamin, fiel a esta noción de crítica, a la hora de comentar la poesía de Hölderlin. La autodisolución del sujeto en la escritura vivida y asumida como destino es el tema central de su producción poética. Con él —afirmará Benjamin— la escritura se convierte en algo sagrado. Estos análisis le permitirán acuñar su propia noción de crítica y desde ésta delimitar su actividad filosófica como una tarea estética. En efecto, en el comentario crítico que Benjamin realiza, entre 1921 y 1922, de *Las afinidades electivas* de Goethe, su crítica, asociada al problema de la verdad, se torna en una «teoría estética» que reconoce en la dimensión mítica —otorgada por el novelista a la naturaleza— el contenido de verdad de la obra. La vida de Goethe estuvo sometida al mito, recurso del que se valía para exorcizar a la muerte. Benjamin buscó la verdad de la obra de Goethe a toda costa y ésta le condujo de lleno al encuentro con su propia verdad: «Me interesa mucho el principio del gran trabajo —escribirá a Scholem— crítico-literario: el ámbito entre el arte y la filosofía verdadera y propia, con la cual entiendo sólo el pensamiento al menos virtualmente sistemático». ¿Acaso ese

ámbito intermedio entre el arte y la filosofía es algo distinto de la estética? La crítica literaria, núcleo fundamental de su obra, pronto pasó a convertirse en una teoría crítica de la modernidad. En la literatura halló aquellas «imágenes dialécticas» —con las que compuso, como llamaradas de luz, el mosaico, el caleidoscopio, la estructura abierta de su pensamiento— que expresaban el ideal de los problemas. Su propia experiencia (*Erfahrung*) pasó a ser escritura, deambular filosófico en el que la naturaleza quedó transfigurada en historia. *Calle de sentido único (Einbahnstrasse)*, (1923-1926)², da buena cuenta de todo esto. Dedicada a Asja Lacis, una lituana bolchevique colaboradora de Bertolt Brecht, que le introdujo en el estudio del marxismo y por la que Benjamin sentiría una ardiente pasión, esta obra de extraordinaria belleza y profundidad filosófica se presenta como un itinerario filosófico al modo de una calle. Benjamin la llama: «Calle Asja Lacis, nombre de aquella que como ingeniero la abrió en el autor». En íntima conexión con lo que luego serán sus escritos sobre Baudelaire y *La obra de los pasajes* su estructura responde a la de una calle. Pensamientos, recuerdos, sueños y aforismos salen al paso del caminante como los anuncios, los escaparates, los luminosos y los ruidos de una gran metrópoli moderna asaltan al peatón. Con razón Ernst Bloch vio en este trabajo «un ejemplo del pensamiento surrealista» (la cara moderna del Romanticismo).

² Walter Benjamin, *Dirección única*, traducción de Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, Madrid, ed. Alfaguara, 1987, 98 pp.

Benjamin era consciente de esto, su montaje filosófico pretende ser una crónica de la decadencia burguesa velada por las ensoñaciones del progreso. A partir del poder de las «imágenes esotéricas» del Surrealismo, que él pugnaba por hacer profanas, soñaba con despertar a la consciencia de su visión fantasmagórica de la realidad. *Calle de sentido único* es una calle para ser recorrida en el

Desvelada raíz, fragilidad ignorada

Felipe Martínez Marzoa, *Desconocida raíz común*¹

Charo Crego

Entre los innumerables estudios dedicados a *La crítica del Juicio* se pueden distinguir, a grosso modo, dos tipos: por una parte, aquellos que la estudian desde el horizonte de la obra kantiana, entendida ésta como un todo del que la tercera crítica sería la pieza que cierra el conjunto; por otra parte, aquellos cuyo objetivo es el análisis de los contenidos estéticos que esta obra contiene y del carácter problemático que cualquiera de sus interpretaciones suscita. La obra de Martínez Marzoa que aquí presentamos se integra en la primera clase de estudios descrita.

¹ Madrid, Visor, La balsa de la Medusa, 1987. En esta recensión se cita la edición de Kant, *Crítica del Juicio*, Trad. García Morente, Austral, Madrid, 1977.

sentido crítico del materialismo histórico.

En la polémica que en nuestros días se ha iniciado entre los defensores de una «filosofía narrativa» y los de una «filosofía normativa», así como en la elucidación actual de las aporías de la modernidad, Benjamin se nos presenta como un precursor vivo de esta problemática, o mejor aún como un clásico de forzosa consulta.

En el cuerpo central de *Desconocida raíz común*, su autor se propone sacar a la luz esta recóndita y oculta raíz que, si bien en muy escasos momentos es citada explícitamente por Kant, podría ser fácilmente aceptada como aquello originario y transdiscursivo que precede a cualquier separación de las facultades del conocimiento: entendimiento y sensibilidad, y de la que nos separamos por medio del juicio de reflexión, operación anterior y necesaria del juicio determinante.

El terreno en el que se realiza esta búsqueda de la raíz común, como de cualquier otra clave o cierre del sistema kantiano, es el accidentado campo que delimita la tercera crítica. El mismo Kant, en el último epígrafe de la Segunda Introducción de la *Crítica del Juicio*, que se titula *Del enlace de la legislación del entendimiento con la de la razón por medio del juicio*, expone los términos del problema: por una parte, «el gran abismo que separa lo suprasensible de los fenómenos» y, por otra, la imposibilidad de «hacer un tránsito de una a otra esfera» (p. 95). Según estas palabras, la búsqueda de una raíz

común parece abocada al fracaso. Ahora bien, continúa Kant: si «lo sensible no puede determinar lo suprasensible en el sujeto (...) lo contrario (...) es posible». La clave de este tránsito reside en la noción de *causalidad mediante libertad* o de *efecto según el concepto de libertad*, es decir de un efecto asumido libremente, que no es otra cosa que la disponibilidad hacia un fin o la finalidad interna, principio apriori del Juicio. Este, termina Kant, «proporciona el concepto intermediario entre los conceptos de la naturaleza y de la libertad, hace posible el tránsito de la razón pura teórica a la razón pura práctica (...) y proporciona ese concepto en el concepto de la *finalidad* de la naturaleza» (p. 96).

La estrategia de Martínez Marzoa es similar a la del mismo Kant, aunque la figura que simboliza ese punto clave de unión del sistema sea diferente. En efecto, Martínez Marzoa recurre a la figura poco frecuente de una «raíz común a ambos troncos», mientras Kant habla más habitualmente de un «puente» que enlaza los dos lados del abismo. A pesar de las diferentes connotaciones de anterioridad o posterioridad de ambas imágenes, consideramos que pueden ser interpretadas desde el mismo punto de vista del sistema.

Siguiendo a Kant, Martínez Marzoa considera que el concepto que permite postular un tronco común a la razón cognoscitiva y a la práctica, la «raíz común», es «*el fin interno* que no es sino el propio concepto de la cosa en cuanto que es asumido como fundamento de que la cosa sea» (p. 46). Se

trata de pensar el concepto como causa del objeto y a éste como efecto de aquél, es decir, se trata de introducir los términos de fin y finalidad que la facultad del juicio nos permite postular de forma apriori de la naturaleza.

Sin embargo, al parecer de Martínez Marzoa, no será precisamente la naturaleza la que nos permita unir ambas facultades, pues en ella la finalidad —concluye el autor saldando el problema precipitadamente— es tan sólo analógica, se queda en un «como si» que pretende ocultar sus carencias. La «conceptualidad sin concepto o finalidad sin fin» (p. 53) será el predicado esencial de lo que se denomina bello y el placer que éste nos produce no será otro «sino el hecho de que las esencialmente separadas facultades y los esencialmente separados modos de presencia tienen una raíz común transdiscursiva o prediscursiva» (p. 63).

A partir de este momento, aunque el objetivo parece ya cumplido, al haber definido lo que esa «raíz común» es y el «factum» en la que se nos da, Martínez Marzoa dedica las últimas treinta páginas de su obra a estudiar *algunas cuestiones concretas de la «estética» kantiana* que, como vamos a intentar demostrar, traicionan su afán de eliminar el carácter complejo, versátil y problemático de la estética kantiana.

La primera de estas cuestiones concretas que Marzoa estudia es el problema de la belleza libre y la belleza adherente. Esta distinción que Kant enuncia en los siguientes términos: «hay dos clases de belleza:

belleza libre y belleza adherente. La primera no presupone *concepto* alguno de lo que el objeto deba ser; la segunda presupone un *concepto* y la perfección del objeto según éste» (p. 129, subr. míos) no debería, según Martínez Marzoa, ser «interpretada» en el «sentido de si hay o no *conceptos* en juego», pues, «según esta *interpretación* siempre que entren en juego *conceptos* la belleza sería adherente, no libre. Esto tendría, evidentemente, consecuencias desastrosas para la posibilidad de la belleza libre, en especial en el campo de lo que llamamos «arte» (p. 67 subr. míos). Es verdad, que esta *constatación* —que no interpretación— de la definición que Kant da de ambas bellezas acarrea importantes consecuencias, incluso a veces problemáticas y contradictorias. Ahora bien, ello no puede ser óbice para que por mor de *claridad* las eliminemos, recurriendo a una dudosa «interpretación».

Lógicamente, Martínez Marzoa es consciente de que en el sistema kantiano sólo debería tener cabida la belleza libre, pues sólo en ella se produce esa «finalidad sin fin» que postula el tercer momento de la Analítica. Por otra parte, considera que esta belleza libre tiene que ser la del arte, pues de lo contrario el arte quedaría fuera del sistema, cosa que parece inadmisibile para cualquier estética que se precie. Por último, cree que el arte tiene que ser considerado en sus producciones más perfectas y no sólo como arte ornamental. De estas consecuencias, que, al menos en parte, son justas, fue consciente el mismo Kant, el cual intentó esquivarlas mediante un movimiento de retroceso en el que introdujo, entre otras,

las nociones sumamente resbaladizas de «idea estética», «ideal» y «juicio de gusto en parte intelectualizado».

El recorrido de Martínez Marzoa es más corto. «Convendría no confundir» —dice— «las dos cuestiones siguientes: primera, si en el material de una construcción hay elementos que comportan conceptos, y, segunda, si la construcción misma está regida por un concepto. Sóloamente la respuesta a la segunda cuestión diferencia la belleza libre (respuesta negativa) de la adherente (respuesta afirmativa)» (p. 68). La línea que ahora separa la belleza adherente de la libre no la delimita, como en Kant, la existencia de concepto, sino que éste se da por supuesto y sólo se le exige que deje algo sin determinar. Por eso, frente a la lista de ejemplos de belleza libre que daba Kant, en la que las bellezas naturales (flores, pájaros, peces, etc.) ocupaban un lugar primordial frente a la modesta presencia del arte, que sólo estaba presente como ornamento, Martínez Marzoa expone una lista en la que no hay rastro de la belleza natural. Los peligros de una «estética del arabesco» aparecen superados en esta interpretación «laxa» de la existencia de concepto que permite concluir a su autor que la música, con o sin texto, el poema, sin distinción de géneros, y todas las artes plásticas, aunque en menor medida las ornamentales, son artes libres a las que no se oponen las bellezas de la naturaleza, expulsadas ahora del sistema, sino la comunicación verbal, musical o plástica «regida por concepto».

Frente a la estrategia de Martínez Marzoa que hemos descrito, la de Kant se revela mucho más compleja.

Como el primero, tampoco acepta las restricciones a una estética meramente formal que se derivan de las definiciones de belleza libre y adherente del epígrafe 16. Para salir de este callejón sin salida, Kant introduce la noción de ideal de belleza. «El Prototipo del gusto es una mera idea» y «la representación de un ser individual como adecuado a una idea» es el ideal. De ello se deduce que «la belleza para la cual se debe buscar un ideal no es una belleza *libre*, sino una belleza *adherente*, fijada por un concepto de finalidad objetiva y, que consiguientemente, tiene que pertenecer al objeto de un juicio de gusto que no sea totalmente puro sino en parte intelectualizado» (p. 133). En este movimiento de retroceso Kant ha relativizado las consecuencias que se deducían de la distinción entre belleza libre y adherente: por una parte, acepta que se presuponga *concepto* del objeto en lo bello, al adscribir el ideal de belleza a la belleza *adherente* y, por otra, que el juicio de gusto, en este caso, no sea *puro*, sino en *parte intelectualizado*.

La cuestión reside en cómo explicar estos enunciados que parecen contradecir las definiciones de la Analítica según las cuales lo bello era «conceptualidad sin concepto» y «finalidad sin fin». Para Martínez Marzoa, que ha clausurado la problemática que las nociones de belleza adherente y libre abrían por medio de una interpretación «laxa» de la existencia de concepto, el hecho de que en el epígrafe 17 se defina el ideal de belleza en términos contradictorios con los requisitos enunciados hasta ahora en la estética kantiana se debe a que de esta forma Kant intenta demostrar «que la noción

de un ideal de belleza no es inherente en modo alguno a la belleza», sino que «se reduce... a un papel meramente accidental» (p. 71).

Extraña manera de argumentación la que Martínez Marzoa atribuye en este caso a Kant: en lugar de exponer explícitamente el supuesto carácter accidental del ideal de belleza, parece que el autor se ha conformado con enunciarlo implícitamente, confiando en que el lector deduzca por sí solo dicho carácter del mero hecho de que está en contradicción con el sistema, como si esto no pudiera servir de igual manera para poner en cuestión el sistema mismo.

Pero, continúa Martínez Marzoa, al parecer no muy satisfecho con el argumento anterior, «el golpe definitivo contra cualquier centralidad de la noción de un ideal de belleza» (p. 71) reside en el hecho de que Kant remite a la experiencia para explicar dicho ideal, por lo que esta cuestión terminaría situándose en «el terreno de la psicología empírica». Aunque sea bastante larga, creo que es conveniente examinar en detalle la referencia de Kant para poder constatar hasta qué punto es precipitada la conclusión de Marzoa. «De la idea normal de lo bello se diferencia, pues aún el ideal del mismo, el cual puede sólo esperarse en la figura humana por los motivos ya citados. En ésta está el ideal que consiste en la expresión de lo moral, sin lo cual no podría placer *universalmente* (...) La expresión visible de ideas morales que dominan interiormente al hombre puede, desde luego, tomarse sólo de la *experiencia* pero hacer, por decirlo así, *visible* su enlace con todo lo que

nuestra razón une con el bien moral, en la *idea* de la finalidad más alta, la bondad del alma, pureza, fuerza, descanso, etc..., en la *exteriorización corporal* es cosa que requiere *ideas puras* de la razón y, con ellas unida gran fuerza de *imaginación* en el que las juzga y mucho más en el que las quiere exponer» (p. 136 subr. míos). De esta larga cita podemos concluir que la experiencia sólo representa el primer momento del proceso de constitución del ideal de belleza que, naturalmente, requiere ideas puras de la *razón* y la fuerza de la *imaginación*. Aquí también se trata del concurso y de la adecuación de dos facultades, aunque en este caso sea verdad que el juego libre que se produce entre ellas se da en un marco restringido.

La distinción entre belleza artística y belleza natural, que en parte fue tratada a la hora de estudiar la belleza libre y adherente, saliendo la natural bastante malparada, es otra de las «cuestiones concretas» tratadas en las últimas páginas del libro de Martínez Marzoa. En el epígrafe 42, en el que Kant estudia el interés que se puede acordar a lo bello, se trata la cuestión de forma explícita. De este texto se desprende la superioridad de la belleza natural, pues sólo ella puede provocar un interés (intelectual) en nosotros y sólo de ella podemos postular dicho interés en los otros. Este interés atribuido en contradicción con el desinterés postulado en el primer momento de la Analítica será suficiente, según Martínez Marzoa, para demostrar el carácter negativo de la belleza natural. Utilizando el mismo tipo de argumento que antes aplicara al «ideal de belleza», concluye que el hecho de que se atribuya *interés* a la

belleza natural es una prueba no sólo de su inferioridad respecto a la belleza artística *desinteresada*, sino incluso de su no pertenencia al concepto de belleza que Kant ha definido en la Analítica.

El argumento adolece de la misma falta que el anterior: el hecho de que el interés atribuido a la belleza natural esté en contradicción con el sistema puede ser resuelto tanto sancionando a la primera como poniendo en cuestión el sistema mismo. Por otra parte, dejando al lado los meros argumentos formales, tenemos que tener en cuenta que entre el epígrafe 42 y la definición de lo bello como desinteresado han transcurrido un abundante número de páginas en las que Kant ha intentado adaptar el «modelo» de la Analítica a su objetivo de encontrar un puente entre los dos lados del abismo que escindía el sistema. De hecho, en este capítulo que estamos tratando, Kant pone en relación de forma explícita la belleza con el interés moral y en esta relación declara abiertamente la superioridad de la belleza natural.

Otro de los argumentos que Martínez Marzoa utiliza para realzar la belleza artística frente a la natural es el de otorgar a ésta el papel de mero punto de referencia, necesario para la belleza artística, pero al mismo tiempo superado por ella. Este argumento se desarrolla en torno a la noción de «representación». Según Kant, una «belleza de la naturaleza es una *cosa bella*, mientras que la «belleza artística es una *bella representación de una cosa* (p. 217). Ahora bien, como todo juicio de gusto es un «acto representativo», la belleza de la natu-

raleza marcaría el punto más cercano al grado cero de este distanciamiento de la representación, siendo por consiguiente «sólo un punto de referencia, expositivo y necesario». Pero ni siquiera este reducido espacio en el que se ha encerrado la belleza natural perdurará, pues si se sacan todas las consecuencias de la definición de belleza artística como representación, se concluye que «lo bello es siempre, más cerca o más lejos de la cosa, en todo caso una *representación de la cosa* (...) la belleza es siempre, en uno u otro nivel, *Kunstschönheit*» (p. 82).

Antes de proseguir con la cuestión de la belleza natural y la belleza artística, parece conveniente despejar cierta confusión existente en el argumento de Marzoa en lo que se refiere a la noción de «representación». Por una parte, representación remite al acto de la facultad de la imaginación que en su hacer esquematizador representa los datos de la intuición. Por otra parte, representación se entiende como el carácter específico del producto artístico, que tiene su mejor definición en su ser mimético. La confusión de ambas acepciones facilita tanto el destierro definitivo de la belleza natural, que en tanto que representación de la imaginación se convierte automáticamente en artística, como la falta de una indagación específicamente estética que requiere la noción de «mímesis».

Por otra parte, el carácter insatisfactorio de la argumentación de Martínez Marzoa se debe a que el eje fundamental por el que transcurre la distinción entre belleza natural y artística no es ni el de la noción de *desinterés* ni el del concepto de

representación, sino otro mucho más importante: el de «la ausencia de concepto-fin» (p. 97), como el mismo Martínez Marzoa lo denomina en su polémica con Gadamer. El arte no responde —e innumerables citas de la *Crítica del Juicio* nos demuestran que Kant fue consciente de ello— a la exigencia de constituirse en una finalidad *sin fin, sin intención ni concepto* y esto precisamente lo que hace que desempeñe un papel tan problemático en la estética kantiana.

Aunque lo ha intentado eludir, Marzoa no podrá por menos de referirse a este problema al final de su obra, cuando trata el famoso epígrafe, titulado *el arte bello es arte en cuanto, al mismo tiempo, parece ser naturaleza*. En estas páginas aparece por primera vez, aunque con la restricción de «en el concreto contexto a que nos estamos refiriendo» (p. 86), la definición del arte como «actividad según una intención de producir algo determinado», en la que «hay, por definición, una regla, una determinación del proceder en virtud de lo cual se quiere «construir» (p. 86). Con ello parece que Martínez Marzoa ha terminado por reconocer la clave del problema de la belleza artística en la estética kantiana. Dos páginas después, sin embargo, se rebela ante tal constatación, reduciendo el problema a una cuestión terminológica, lo que le impide ver la complejidad de las relaciones entre la belleza natural y la artística, así como la necesidad de esa aparente semejanza entre naturaleza y arte que postula Kant.

En la *Crítica del Juicio* belleza natural y artística se terminan «equiparando», como Gadamer ha demos-

trado, en la noción de genio, que no es otra cosa que «la capacidad espiritual innata mediante la cual la naturaleza da la regla al arte» (p. 213). Para Martínez Marzoa el genio no puede desempeñar ese papel, pues antes de su entrada en escena la pareja belleza natural/artística se ha disuelto, por gracia de la noción de «representación», a favor de la segunda: la belleza de la naturaleza «sólo puede ser un concepto referencial necesario; la mediación artística es esencial a la noción misma de belleza» (p. 98).

Por último, es conveniente dedicar algunas líneas a un tema al que Martínez Marzoa concede muy escasa atención. Se trata del problema del simbolismo y de la difícil relación que en la obra kantiana se entabla entre ética y estética. Es evidente que la definición y la naturaleza de lo bello están al margen de cualquier atributo y que, además, no existe ningún tránsito real entre el símbolo y lo simbolizado, pues como Kant establece, entre ellos se da tan sólo una relación de analogía. Ahora bien, de todo ello no se desprende que no se pueda otorgar un valor ético a lo bello, de igual manera que se le podría atribuir un valor práctico, sin que por ello disminuyera su valor estético. Aunque, según Martínez Marzoa, «cualesquiera ideas del tipo de un valor ético de la belleza o de un camino estético hacia el bien son

decididamente *no kantianas*» (p. 92 subr. mío), se tendrá que reconocer que la relación entre ética y estética en Kant es demasiado intrincada como para pretender resolverla con esta mera negativa y que poco *común* sería esa raíz que no asumiera en su seno la problemática de la moral, cuyo interés queda demostrado en el capítulo con el que Kant clausura su estética titulado *la belleza como símbolo de la moralidad*.

La *Crítica del Juicio* es probablemente una de las obras de Kant más problemática, compleja e irresoluta. Ninguna de las tensiones que la atraviesan encuentra en ella una solución definitiva. La belleza artística y natural, el genio y el gusto, la libertad y la norma, la intuición y el concepto se disputan la primacía sin conseguirlo, dejándonos ver hasta qué punto esta obra es tanto deudora de una estética clásica como anunciadora de la estética romántica. Este carácter ambiguo e indefinido es el que hace que la obra de Kant pueda ser leída hoy día desde una perspectiva actual. Por desgracia, Martínez Marzoa parece más interesado en el modelo relativamente rígido que Kant expone en la Analítica que en esta riqueza de contenidos que la obra contiene. Probablemente en su búsqueda de esa «raíz común» ha tenido que recurrir a apoyarse en ramas demasiado robustas y firmes que sólo su interpretación de la *Crítica del Juicio*, alejada de cualquier frágil equilibrio, le podía ofrecer.

La producción social del hombre «civilizado»

N. Elias, *El proceso de la civilización*¹

Julia Varela

En 1982 se editaron en castellano dos libros de Norbert Elias, *La sociedad cortesana* (Fondo de Cultura Económica) y *Sociología fundamental* (Gedisa). Más recientemente se nos ofrece una mayor posibilidad de acercamiento a la importante obra de este autor con la publicación de *La soledad de los moribundos* (Fondo de Cultura Económica, 1987), *Humana Conditio* (Península, 1988) y *El proceso de la civilización* (Fondo de Cultura Económica, 1988). A esta última, una de sus primeras y fundamentales producciones, que vio la luz en Alemania en 1939, nos referimos a continuación.

Entre la tradición y la innovación

Ferdinand Tönnies, en sus *Principios de Sociología* (1931) dedica un capítulo a la sociología de la moralidad en el que presta especial atención a los trabajos de R. von Jhering sobre el «sentimiento del pudor» y las «formas de cortesía». En la medida en que emociones y convenciones contribuyen a regular las acciones e interacciones humanas, la sociología de los sentimientos surgía entonces como un terreno específico de la

sociología, en tanto que ciencia de la acción social. Frente a Jhering, poco sensible a las relaciones de poder, Tönnies observa con agudeza que hay que distinguir diferentes clases de sociabilidad en función de la estratificación social. Además «en los sentimientos de los hombres, escribe, existe normalmente una gran diferencia según traten con iguales o con quienes no lo son». Pero los conceptos de decoro no cambian simplemente en función de las clases y los círculos sociales, sino que se modifican también en el transcurso del tiempo. El arriesgado e inteligente proyecto que Norbert Elias emprendió al escribir *Über den Prozess der Zivilisation*, se podría resumir diciendo que consiste en mostrar como las exigencias y las prohibiciones sociales modelan los hábitos psíquicos y comportamentales de los sujetos civilizados. Intenta pues realizar una genealogía de la producción social de los individuos que no se agota en los efectos efímeros ni tampoco en el estudio de lo que ya Spencer denominaba las *Ceremonial Institutions*.

Norbert Elias coincide con Marx, Weber y Durkheim en conceder una gran importancia a la sociología histórica. Procesos de largo alcance, como la formación de los Estados, el funcionamiento de las instituciones económicas, religiosas, familiares y militares, la formación de las clases sociales, en fin, las grandes unidades temáticas de la sociología, contempladas desde la perspectiva que ofrecen las transformaciones operadas en el tiempo y en el espacio, evitan la naturalización de los fenómenos sociales y muestran el carácter coyuntural de las instituciones. Pero coincide

¹ México, F. C. E., 1988.

también con Simmel en la relevancia que otorga a los procesos microscópico-moleculares que ayudan a deshilar lo que este autor denominaba «los hilos delicados de las relaciones mínimas entre los hombres, en cuya repetición continua se fundan aquellos organismos que se han hecho objetivos y que ofrecen una historia propiamente dicha». Quizás una de sus más sugestivas intuiciones, que lo convierten en un precursor de los análisis situados en la órbita de la microfísica del poder, sea partir de efectos efímeros, aparentemente irrelevantes, como la disposición espacial de los palacios del antiguo Régimen, la etiqueta y el ceremonial de la nobleza cortesana, o las mutaciones que atraviesa el sentimiento del pudor. Al elegir estos objetos de trabajo no trata sin embargo de ceder a la fascinación de fenómenos raros y curiosos, sino de dar cuenta de la distribución del poder en nuestras sociedades y de su relación con las grandes unidades políticas.

«Hace falta todavía, escribe en la Introducción a *La sociedad cortesana* —titulada precisamente «sociología y ciencia de la historia»—, una tradición de estudios en cuyos marcos sean elaboradas sistemáticamente las líneas de vinculación entre las acciones y méritos de actores individuales históricos conocidos, y la estructura de las asociaciones sociales dentro de las cuales aquellos cobran importancia». Evidentemente un proyecto intelectual de esta naturaleza no requería simplemente estar familiarizado con la tradición sociológica, sino también distanciarse de esas producciones político-filosóficas que consideran «la sociedad» como algo extraindividual y al

«individuo» como una unidad extra-social. Elias es uno de los sociólogos que, tras la Segunda Guerra Mundial, se aleja más del elementalismo estadístico y de las grandes teorizaciones del funcionalismo americano en las que se establece un abismo imaginario entre el «sistema» y los sujetos históricos. Su trabajo empírico meticuloso y documentado, la minuciosa recogida de fragmentos del pasado realizada con la precisión del historiador —y en este sentido está más próximo de Lucien Febvre que de los grandes historiadores alemanes—, resulta perfectamente compatible con la construcción de un modelo sociológico destinado especialmente a proyectar luz sobre nuestro presente. El análisis de los agentes sociales y de sus «hábitos», —en el sentido que confiere a este término otro de sus coetáneos, E. Panofsky—, lejos de reenviar a procesos sin sujeto obliga a la elaboración de una teoría de la producción social de la subjetividad como paso, a la vez distinto e inseparable, del estudio de las grandes formaciones políticas.

La formación del Estado y el control de las emociones

El proceso de civilización pretende, por tanto, desde una perspectiva socio-histórica, ofrecernos un modelo objetivo —ni el único, ni el definitivo, en palabras de su propio autor— que dé cuenta de las íntimas conexiones existentes entre determinados procesos socio-políticos y los simultáneos y consiguientes cambios operados en las categorías de pensamiento, acción y sentimiento. Dicho de otro modo, nos ofrece un modelo interpretativo,

resultado de la aplicación de una metodología rigurosa, que nos permite fundamentalmente rastrear y delimitar las interdependencias existentes entre la formación del Estado moderno y los procesos de individualización y de privaticidad.

Norbert Elías realiza una sociogénesis de las formas de comportamiento y de sensibilidad arrancando de finales de la Edad Media, deteniéndose especialmente en el advenimiento del Estado Absoluto y fijándose, por último, en la instauración de los Estados nacionales propiamente dichos (los términos de «cortesía», «civilidad» y «civilización» reflejan los cambios correspondientes a esos tres momentos históricos). La formación del Estado Absoluto, con sus monopolios fiscal y de la violencia legítima, permitirá a partir del siglo XVI en Francia una hegemonía personal y territorial del Monarca. Se consigue entonces un cierto equilibrio inestable entre las clases sociales más poderosas de la época (la nobleza y la burguesía de toga), que hace posible la formulación de un proyecto de «paz social». La Corte se convierte así en una institución fundamental no sólo desde el punto de vista del poder simbólico sino también material. Este Estado Moderno, ligado a una fuerte interdependencia entre los diferentes grupos y a una creciente diferenciación de las funciones sociales (aspecto este último puesto de relieve por Weber en su estudio de la formación de la burocracia y por Durkheim cuando se refiere a la división del trabajo), no es pues para Elías el producto de una evolución del espíritu, ni el proyecto de un Rey o de una familia noble, sino el resultado de complejas y

conflictivas relaciones entre los diferentes grupos sociales de la época.

El paso de una sociedad medieval, en la que dominan guerreros violentos, señores feudales dedicados sin cesar a pelear y a prepararse para la guerra, al Estado Absoluto supondrá no solo una conmoción en las estructuras y en la dinámica social, sino también en la «economía afectiva». La configuración del Estado moderno conlleva especiales consecuencias para la vida cotidiana de los individuos, para sus formas de ver, pensar y sentir y, por tanto, para su modo de actuar. Las reglas de urbanidad, los buenos modales, no forman sólo parte de la etiqueta y del ceremonial necesarios para desenvolverse adecuadamente en la Corte, sino que son además instrumentos políticos de dominio y de distinción que sirven para diferenciar entre sí a los propios cortesanos y para conferir posiciones jerárquicas en el espacio social a las diferentes clases. El moderno diseño de paz social no se sustenta pues únicamente en las estrategias de gran alcance utilizadas por el Monarca para dividir y controlar a los nobles y a los burgueses, sino también en el establecimiento de códigos de comportamientos legítimos que encierran una disciplina muy severa —especialmente para los grupos más cercanos a la cúspide del poder—, que se convierten en un imperativo social.

Una de las posibles lecturas de este excepcional libro, resaltaría su importante contribución al desvelamiento de una de las cuestiones fundamentales de la modernidad —que obsesionó, como es bien sabido, a algunos sociólogos del siglo XIX—: el proceso

de individualización. El cultivo del hombre interior y exterior señala un nuevo umbral en el Renacimiento constituyendo la otra cara de la centralización y uniformización del poder político. Este proceso adquiere nuevas dimensiones con la emergencia de los Estados nacionales que confieren un valor supremo a la nación a la vez que al individuo libre. La idea hoy tan generalizada del individuo como ser autónomo e independiente es el fruto de la intensificación de los controles civilizatorios. Las reglas de bien vivir, los buenos modales, que están en la base del pudor y de la intimidad moderna, se han interiorizado y transformado con el paso del tiempo en autocontroles los cuales, al actuar de forma semi-inconsciente y automática, hacen que los sujetos se experimenten como un yo aislado. Mientras predomine esta concepción del hombre seguirá imperando, según Elias, una concepción de la sociedad, complementaria de la del *homo clausus*, en tanto que conglomerado de individuos. Esta visión impide un acercamiento objetivo a los procesos sociales y por tanto la comprensión de «la manera en que los hombres dependen unos de otros en todas sus circunstancias tanto en el pensar como en el sentir, tanto al amar como al odiar, al actuar como al estar inactivos».

Norbert Elias avanza así la hipótesis de que el proceso de civilización ha supuesto progresivas presiones y coacciones, especialmente a partir del siglo XVI, sobre la vida cotidiana en occidente. Estas normas, que regulan el comportamiento en la mesa, en el juego, en los salones, en el cuidado del propio cuerpo y en las interaccio-

nes públicas y privadas, afectan en un principio particularmente a las distinguidas clases, y sufren una modificación y generalización a partir de finales del siglo XVIII cuando la burguesía alcanza el poder. Sirviéndose de materiales históricos este sociólogo alemán realiza una nueva aproximación a la obra de Freud: el control de las emociones, el dominio de los sentimientos, la represión de la espontaneidad, conducen a la formación del superyo al transferir al interior de los individuos las luchas entre los controles y las pulsiones que en otras épocas se desarrollaban en la escena social. La paz social ha exigido como contrapartida una creciente lucha interior. Las tensiones se desplazan del espacio público, ocupado cada vez más por el Estado, al espacio de lo privado progresivamente reducido y vaciado de sentido. Muestra, por tanto, las definiciones históricamente variables de las categorías psíquicas, su peculiar constitución y moldeamiento a través de modos ritualizados de interacción. «Las relaciones existentes en el interior de cada ser humano, y con ellas la estructura de su control pulsional, de su yo y de su superyo, evolucionaron conjuntamente a lo largo del proceso de civilización siguiendo la transformación específica de las interrelaciones humanas, de las relaciones sociales».

Conmoción en el estanque

El proceso de civilización, a pesar de haber sido escrito hace cincuenta años, goza de una incisiva actualidad, que no es fruto exclusivamente de la riqueza de los materiales recogidos, del rigor del análisis, ni de la belleza

del estilo. Al iluminar, desde un ángulo nuevo, la producción del hombre civilizado, proyecta una imagen inédita de la pujante cultura psicológica, ilustra como se ha producido la ficción de que los seres humanos «deciden, actúan y *existen* en la absoluta independencia», prueba, en fin la inconsistencia de la imagen egocéntrica del universo social y, al destacar su fragilidad, contribuye a hacernos más conscientes de los riesgos que supondría continuar alimentándola.

Las sociologías dominantes se centran por lo general en procesos sociales relativamente «cortos», ignoran la historia y hacen prevalecer los conceptos de sistema social, estructura, función, norma, integración, rol, etc., abstracciones incapaces de explicar la génesis y el desarrollo de los acontecimientos sociales así como su carácter procesual. En cierto modo tal actitud es una reacción frente a la ideología decimonónica del progreso y a la dogmática social. Los científicos socia-

Eclecticismo y pensamiento arquitectónico

Ángel Isac, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos. 1846-1919*¹

José Ignacio Martín Mengoa

He aquí un libro de inexcusable lectura para todo aquel que quiera

¹ Diputación Provincial de Granada, 1987.

les del siglo xx han respondido a la sociología de la evolución, característica del pasado siglo, con una sociología de la situación. El cambio se ha visto sustituido por el equilibrio, y las grandes organizaciones por el imperio de lo efímero. Es justamente esa idea de homeostasis social, tras la que se encubre en el fondo una ideología del consenso, lo que este lúcido libro contribuye a desenmascarar sin incurrir en los errores del historicismo, ni en teorizaciones que no estén apoyadas en un sustrato material. En este sentido el trabajo de Norbert Elias suscita cuestiones de actualidad, su influjo está presente en una serie de pensadores entre los que destacan Ph. Aries, M. Foucault o P. Bourdieu, y otros estudiosos han prolongado sus análisis del proceso de individualización: R. Sennett y Ch. Lasch, por ejemplo. Por todas estas razones esta obra representa hoy un punto de no retorno, una apuesta por una sociología crítica, una conmoción en las estancadas aguas de la sociología académica.

penetrar en la singularidad de la arquitectura ecléctica española. Llama en principio la atención su novedad temática, que también lo es metodológica. Desde los años setenta han proliferado en España los estudios sobre arquitectura ecléctica, pero ninguno ha reflejado en sus páginas una exploración sistemática de los «contenedores» que nos propone Ángel Isac (discursos de entrada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, publicaciones periódicas de arquitectura, congresos nacionales de arquitectos). Más dedicados a una investigación empírica de lo construido que

a prestar atención al pensamiento arquitectónico, dichos estudios han servido para establecer catálogos razonados de ciudades y rescatar biografías de arquitectos injustamente olvidados, pero han aportado poco al conocimiento de la teoría.

Adentrarnos en este conocimiento implica, en seguida, advertir el peligro que supone establecer lazos demasiado estrechos entre teoría y práctica. Lo que los arquitectos escriben/suscriben es, muchas veces, incompatible con lo que construyen y, siempre, despierta más expectativas de las que luego podrán satisfacerse. Esta es, tal vez, una de las enseñanzas que podríamos extraer del libro del profesor Isac.

El Clasicismo había hecho caminar juntas a la arquitectura pensada y la realizada: los tratados académicos justificaban los proyectos arquitectónicos y éstos, a su vez, confirmaban la validez de aquéllos. Pero el eclecticismo introdujo cierto grado de autonomía entre ellas, ya no coincidían necesariamente porque no expresaban la confianza en un estilo, sino el deseo de realizarse en otro. Lo que vemos construido y leemos en los textos teóricos son sólo ensayos, experimentos realizados con el fin de conseguir el gran anhelo arquitectónico del siglo XIX, la proyección de un estilo moderno que mostrara a las generaciones del futuro el espíritu de su sociedad. Para satisfacción de este ideal, aparecieron entonces las revistas de arquitectura y se convocaron los congresos, tribunas desde las que, además de defender los derechos privativos y el prestigio social de la profesión, los arquitectos debatieron los medios más oportunos para arribar

a la síntesis de ese nuevo estilo. La crónica de este debate pasa por señalar en los textos de que disponemos, argumentos racionalistas derivados del pensamiento de Viollet-le-Duc (la forma arquitectónica podría ser sugerida por la sólo resolución de problemas técnicos —utilización veraz de nuevos materiales y técnicas constructivas), argumentos funcionalistas (habría que prestar más atención en el proyecto a las distribuciones interiores y a la incorporación de las modernas necesidades de confort e higiene, y menos al diseño de fachadas bellamente compuestas) y argumentos historicistas (el nuevo estilo surgiría de modo natural por adaptaciones plausibles de los antiguos estilos a las necesidades modernas).

El debate fue rico, pero los resultados prácticos pobres. Nadie aportó soluciones verdaderamente convincentes y el eclecticismo (que, en su sentido más amplio, debe entenderse como aquella condición del pensamiento arquitectónico que se hizo presente desde mediados del XVIII y posibilitó la disolución del clasicismo y el revivir de la Edad Media) se estableció entonces como práctica arquitectónica mediada el siglo XIX. Para unos constituyó la única posibilidad expresiva de la sociedad decimonónica, sociedad carente de grandes ideales y racionalmente contemporizadora con todas las doctrinas. Para otros, un mal menor. Para sus detractores, la justificación del pastichismo y la causa primera de la decadencia de la arquitectura.

Al vaciar los mencionados contenedores (discursos, revistas y congresos), el profesor Isac va tratando

todos estos temas y alguno más: la conflictiva doble naturaleza científica y artística de la arquitectura; las discusiones entabladas en torno al problema de la formalización de una arquitectura nacional; los descubrimientos de la arqueología y su aprovechamiento por los arquitectos para procurar la regeneración del arte arquitectónico; etc. Pero, en definitiva, ¿adónde condujo una formulación tan elaborada del debate teórico? La lucidez de que hicieron gala los arquitectos al pensar sobre su oficio se trocó en impotencia cuando tuvieron que practicarlos y, al finalizar el siglo XIX, se generalizó el sentimiento de fracaso: el nuevo estilo no había aparecido y el modernismo sólo mantendría la ficción durante pocos años; los ensayos tendentes a determinar cual fuera la arquitectura nacional fracasaron (todavía durante los años cuarenta del siglo XX, la arquitectura franquista trataba de descubrirla); después de sus múltiples disputas con los ingenieros, los arquitectos no sabían bien cuales eran las medidas exactas de arte y de ciencia que combinaban en su profesión.

Y no fue sólo que los problemas quedaron irresueltos, sino que además las soluciones provisionales que se adoptaron fueron muchas veces, y paradójicamente, incompatibles con la misma formulación que, de esos problemas, aparecía en los textos. ¿No resulta sorprendente que los mayores pastiches de fines del XIX fueran levantados por arquitectos que reconocían tener por biblia arquitectónica los principios racionalistas de Viollet-le-Duc? ¿Que aquellos que defendían la sinceridad constructiva desfiguraran la función de los nuevos materiales

al ocultarlos bajo adornos de yeso y piedra artificial? ¿Que quienes eran partidarios de los estilos nacionales practicasen el más descarado «exotismo» arquitectónico? Es cierto, como se nos dice, que el comitente, el propietario, al imponer sus propios gustos al arquitecto, limitó muchos sus vuelos teóricos: la exigencia típicamente burguesa de fachadas ornamentadas no favoreció el desarrollo de experiencias racionalistas y funcionalistas. Pero no todo era culpa del propietario. El desajuste entre teoría y práctica fue motivado, en buena medida, por la enseñanza que los arquitectos recibían en las recién creadas Escuelas de Arquitectura. Esta enseñanza no estaba orientada a la resolución de los problemas cada vez más complejos que presentaba la sociedad tecnificada y masificada del siglo XIX. Se desatendían el análisis del programa de necesidades y de los presupuestos, y el conocimiento de los nuevos materiales y técnicas. Todo se abandonaba al dibujo de una bella fachada simétrica y bien proporcionada, aderezada con los motivos ornamentales de aquel estilo o estilos que se quisieran adoptar. Tiene razón Ángel Isac al destacar el importante papel que una necesaria reforma de las enseñanzas tendría en la regeneración del arte arquitectónico. Esto sólo se conseguiría bien entrado el siglo XX. Hasta entonces, el intercambio de opiniones, el debate teórico, ayudó al arquitecto a entrever las posibles soluciones que liberarían al oficio de su decadencia. Pero, lastrado por su formación académica, fue incapaz de practicarlas.

El eclecticismo fue consciente de que teoría y práctica no caminan

siempre juntas, y reconoció el fracaso de su proyecto. Pero fue un fracaso parcial, pues al cuestionar la validez de toda autoridad impuesta (léase tratados académicos) y de todo exclusivismo estilístico, y al fomentar la construcción desde el debate de los problemas arquitectónicos, dejó libre el camino para que otros pudieran llevar a cabo aquello que él mismo formuló pero no pudo gestionar. Las vanguardias del siglo xx sólo tuvieron

La posibilidad de ser o no ser

Aristóteles,
Acerca de la corrupción

Francisco Giménez Gracia

El motivo principal que me impulsa a escribir estas páginas es el de comentar, y en su caso subsanar, en la medida de mis fuerzas, algunas de las carencias con las que apareció en 1987 en la editorial Gredos la edición traducida del tratado de Aristóteles *Acerca de la generación y la corrupción* a cargo de D. Ernesto La Croce, acompañado en el mismo volumen de los *Tratados breves de historia natural* del mismo autor, de cuya traducción introducida y notas se ocupó D. Alberto Bernabé Pajares.

Por si el párrafo anterior no lo deja lo bastante claro, quisiera insistir en que las carencias las he detectado en la parte correspondiente a D. Ernesto La Croce, es decir, en la preparación de la edición traducida de *Acerca de la generación y la corrupción* y, en

que llevar hasta sus últimas consecuencias las soluciones propuestas pero no realizadas del siglo xix.

Planteado como complemento de esas investigaciones que se han ocupado de la arquitectura ecléctica construida, el libro del profesor Isaac nos obliga a considerar una reflexión, la autonomía que el mundo de las formas artísticas posee frente al de las ideas.

consecuencia, comenzaré por la recensión de este tratado, dejando para el final el comentario de los *Tratados breves de historia natural*.

Lo primero que cabe señalar se refiere a la introducción y, más en concreto, a la brevedad de ésta (junto con la bibliografía no llega a las once páginas). Si bien es cierto que no tengo por cosa muy clara el que ser compendioso constituya un defecto, no es menos cierto que el lector de esta obra de Aristóteles no encontraría excesivo el que se le proporcionara, por ejemplo, una guía de lectura algo más amplia que la que nos brinda el señor La Croce, el cual se limita a extractar en página y media el «núcleo teórico del tratado». Es por ello por lo que la continuación intentaré ofrecer dicha guía, basándome en parte en la que se encuentra en la introducción que escribió H. H. Joachim para su traducción de esta obra en la Oxford Clarendon Press, en 1922, aunque con bastantes modificaciones sugeridas por la propia lectura del tratado, así como de otras obras que se pueden relacionar con ésta.

El texto se encuentra dividido en

dos libros, que a su vez cuentan con diez y once capítulos respectivamente. El primer libro se ocupa de distinguir la generación y la corrupción de otros tipos de cambio o movimiento, como son la alteración, el crecimiento y la disminución (capítulos 1-6). Asimismo, se establece que lo que se genera se forma a partir de ciertos materiales constitutivos mediante su combinación. Esta combinación implica, a su vez, acción y pasión, las cuales tienen lugar si se da el contacto (capítulos 6-10).

Los seis capítulos iniciales del primer libro son, a mi modo de ver, la parte central del tratado, pues en ellos Aristóteles propone su propia concepción general de la generación y la corrupción, concepción que exhibe la pretensión de haber superado todas las líneas que al respecto mantuvieron tanto los presocráticos, como el propio Platón. Para este propósito, Aristóteles emplea toda la artillería categorial (distinción entre materia y forma, acto y potencia, etc.) que ya tenía elaborada desde tratados anteriores (especialmente en la *Física*) y con ella consigue derrumbar todos los edificios teóricos anteriores que, según su punto de vista, no habían conseguido explicar de una forma conveniente este proceso esencial a la Naturaleza. Las relaciones de Aristóteles con sus predecesores se encuentran muy bien explicadas en el libro de Friedrich Solmsen *Aristotle's System of the Physical World. A comparison with his predecessors*, Nueva York, 1960.

A lo largo de los tres primeros capítulos, Aristóteles comenta las deficiencias de las teorías anteriores a él. A este respecto, señala que el defecto

principal que cometieron los presocráticos posteriores a Parménides fue entender la generación y la corrupción como un proceso de asociación y disociación. Esta manera de enfocar el problema, que es propia de los atomistas como Leucipo y Demócrito, trae consigo implícitamente la postulación de algún tipo de unidades indivisibles o átomos, pues, de no existir tales magnitudes indivisibles, la disociación o disgregación continuaría *ad infinitum* y no quedaría nada que se pudiera reunir otra vez. Esta forma de explicar el fenómeno de la generación, a los ojos de Aristóteles, elude el problema principal, a saber, elucidar cómo se produce el paso del absoluto no ente al ente y viceversa, paso que para el estagirita tiene un carácter sustancial y orgánico que se pierde en la explicación mecánica de los atomistas.

La única manera de escapar al atomismo sería considerar a la generación y a la corrupción como un tipo de alteración. Y así lo entienden aquellos (Tales, Anaxímenes y Anaximandro, principalmente) que consideran que todo proviene de un sustrato único. Sin embargo, esto tampoco resulta satisfactorio para Aristóteles, pues la observación de los hechos no fuerza a admitir que exista una *generación absoluta*, distinta de la mera alteración. A partir del capítulo cuarto se explica con más detalle en qué consiste y cómo se produce esta generación. Por el momento me limitaré a señalar que lo que intenta explicar Aristóteles es un fenómeno observable en la Naturaleza, cual es el que las sustancias concretas existentes en el mundo sublunar se ven afectadas por un cambio total que las hace

dejar de ser lo que son para pasar a ser otra sustancia distinta y que estos procesos son distintos (por afectar a la sustancia en cuanto tal) de la mera alteración accidental.

Por último está el caso de Anaxágoras y Empédocles, los cuales mantienen que no existe la generación, sino tan solo «la mezcla e intercambio de lo mezclado», ya sean los *homeómeros* de Anaxágoras o los cuatro elementos de Empédocles. Esta idea posee, según Aristóteles, el doble defecto de contradecir los hechos observables, además de incurrir en contradicciones internas.

Ya en el capítulo tres, Aristóteles avanza parte de lo que va a constituir el núcleo de su explicación. La generación y la destrucción absolutas ocurren siempre en la naturaleza y esto sucede eternamente porque el sustrato material es, asimismo, eterno y permite el tránsito de un contrario a otro. En el capítulo cuarto da un paso más y distingue la alteración («*cuando el sustrato permanece y es perceptible, pero cambia en sus afecciones*», 319b 9-11) de la generación («*cuando lo que cambia es la cosa en su conjunto sin que permanezca nada perceptible como sustrato idéntico*», 319b 15-17) y además habla de otros tipos de cambio: «*Cuando el cambio de un contrario al otro se produce según la cantidad, habrá aumento y disminución, cuando es según el lugar, habrá traslación*». (319b, 31-320a). Todos los cambios tienen, pues dos cosas en común: 1. el sustrato material capaz de recibirlos, y 2. el que siempre tengan lugar por el paso de un contrario a otro. Lo que singulariza a la generación y la corrupción es,

pues, que se trata de un cambio sustancial.

En este punto conviene que recordemos la clasificación de los tipos de cambio que se encuentra en Platón. Tanto en las *Leyes* (893c y ss.) como en el *Parménides* (155e-156c) Platón ofrece una lista de los «movimientos físicos» que coincide prácticamente con la de Aristóteles. La lista en cuestión es la siguiente (Cf. F. M. Cornford, *Plato and Parmenides*, Londres, 1980, pags. 196 y ss.):

1. Generación y corrupción (adquirir y perder la existencia).
2. Locomoción (movimiento de un lugar a otro o en el mismo lugar).
3. Alteración. Este término no aparece explícitamente, sino que se encuentra dividido en tres tipos diferentes:
 - a) Combinación y Separación (llegar a ser uno y llegar a ser múltiple).
 - b) Asimilación y Disimilación (cuando tras la combinación o separación no persiste la constitución existente, esto es, se trata de un cambio de cualidad).
 - c) Aumento y disminución (en cantidad).

Lo primero que cabe señalar en esta clasificación es que Platón fue el primero que reconoció que la generación y la corrupción absolutas son procesos que tienen lugar de forma efectiva y real en el caso de los entes que existen en el tiempo. En esto supo enfrentarse a la estricta y solemne

prohibición del «padre Parménides» en lo tocante a la afirmación del devenir, y lo hizo de forma más radical que los pluralistas, quienes, como ya hemos señalado, sustituyeron el devenir real de las cosas por la agregación y separación de realidades últimas que no devienen en absoluto. Así pues, es Platón, no sólo en estas obras, sino sobre todo en el *Timeo*, quien proporciona a Aristóteles la idea general de un todo orgánico que emerge a partir de un receptáculo sobre el que actúan las Formas, gracias a la intervención de un Demiurgo. No hace falta aclarar que las categorías aristotélicas de materia prima y forma, aun sin corresponder exactamente con las platónicas, sí guardan un buen número de semejanzas estructurales. Sin embargo, la teoría de Aristóteles se diferencia bastante de la de Platón, debido principalmente a que ésta tiene algunos rasgos que, a los ojos de Aristóteles, debieron parecer defectos imperdonables. Veamos en qué pretende superar Aristóteles a su maestro Platón.

Desde un punto de vista aristotélico el vicio principal en que incurre la idea de generación que tiene Platón es que implica la existencia de unas Formas inmutables y separadas, las cuales arrastran una serie de problemas entre los que destaca el relativo a la participación. El propio Platón fue muy consciente de estos problemas y en los diálogos que escribió a partir del *Parménides*, e incluso en algunos que los especialistas consideran anteriores, intentó encontrar respuestas satisfactorias a esta serie de problemas. Por lo que respecta al tema que nos atañe, la respuesta de Platón es la

construcción de una teoría cuyo carácter es esencialmente matemático. En las *Leyes* (893e) explica que la generación tiene lugar «*cuando un principio (arché) recibe aumento y alcanza el segundo estado, y a partir de este, el tercero y, así, en tres estados, adquiere perceptibilidad para los percipientes*». Miss A. T. Nicol (*Indivisible Lines, Classical Quarterly XXX* (1936), 125, citado por Cornford, *Plato and Parmenides*, pag. 199) aclara este fragmento de la siguiente forma: «*El arché es la línea indivisible, el segundo estado la superficie indivisible, el siguiente el sólido indivisible y el último es el sólido que se percibe por los sentidos*». Hasta aquí no hemos ido más allá del proceso lógico descrito por las cosmogonías pitagóricas. Sin embargo, queda por explicar lo más importante, a saber: cómo es posible que estos sólidos geométricos del tercer estado adquieran el movimiento en el espacio y las propiedades perceptibles, como el olor, el peso, etc. No hace falta que aclaremos que este problema no es sino una formulación o caso particular del Problema, de la cuestión filosófica por excelencia, que no es otra que saber cómo se relaciona lo particular, concreto y sensible con lo general, universal y matemático. La respuesta de Platón se produce en el *Timeo* donde se asigna a cada uno de los cuerpos primarios la estructura de un sólido regular compuesto por la reunión de las superficies triangulares comunes a todos. La forma específica de cada sólido regular explicaría las características perceptivas de cada cuerpo sensible.

No obstante, la respuesta sigue sin satisfacer a Aristóteles, pues no deja de tener un carácter excesivamente

matemático que dificulta apreciar la continuidad entre el receptáculo material y la deducción matemática de los elementos que viene a continuación, motivo por el cual Platón introduce un Demiurgo ordenador que no podía satisfacer a Aristóteles, cuya concepción de la divinidad es la opuesta a un Dios que se parece a un albañil resabiado preocupado por las proporciones y el resultado de su obra ordenadora. Así pues, Aristóteles se siente obligado a dar una respuesta propia al problema de la generación y corrupción, porque la solución que ofrece Platón funciona bien a un nivel lógico (tal como ocurre en el *Parménides*) pero cuando explica el proceso físico real, la receta incluye unas Formas eternas y la existencia de un Demiurgo, ingredientes estos que resultan demasiado fuertes e indigestos para las *sensibles* tripas del estagirita. Lo que él se propone es servirnos un plato mucho más ligero y elaborado; nueva cocina frente a la contudencia del guiso platónico.

En los ocho primeros capítulos del libro segundo del tratado, Aristóteles nos explica cuáles son los ingredientes (materiales) de todo lo que se genera y se corrompe; además, nos dice cómo se combinan entre sí estos materiales y cómo se transforman uno en otro, siendo esto último el auténtico proceso de la generación y la corrupción.

El ingrediente básico de esta receta nos lo aporta la materia prima, la cual, unida a ciertos contrarios (lo caliente, lo frío, lo seco y lo húmedo) constituye los cuatro cuerpos simples, análogos, aunque más puros que la tierra, el aire, el fuego y el agua. En

un pasaje de estructura similar (y que podemos interpretar como una respuesta) al que hemos citado anteriormente de Platón, Aristóteles nos resume esto de la forma siguiente: «*Principio es, en primer lugar, aquello que es potencialmente un cuerpo perceptible [esto es, la materia prima]; en segundo lugar, las parejas de contrarios [...], y en tercer lugar, el fuego, el agua y sus similares*». (329a, 33-35).

El modo en que tiene lugar la generación o la corrupción (ambos procesos son el mismo, y depende del lado desde el que lo observemos el que le llamemos de una u otra forma) se explica en el capítulo 4 del libro II. Siendo los cuerpos simples el resultado de la actuación sobre la materia prima de dos de las cualidades contrarias combinadas, verbigracia, la tierra es seca y fría, el fuego, seco y caliente, el aire, caliente y húmedo, y el agua, fría y húmeda, la generación puede tener lugar por tres procedimientos:

El primero de ellos tiene lugar entre elementos consecutivos, que lo son por tener una de las cualidades en común. Así, la tierra (fría y seca) se transforma en fuego (seco y caliente) si lo frío es dominado; el fuego se convierte en aire (caliente y húmedo) si adquiere humedad y pierde la sequedad; el aire se vuelve agua (fría y húmeda) si pierde el calor y se enfría, y el agua llega a ser tierra perdiendo la humedad y secándose.

El segundo tiene lugar cuando «*se genera el agua del fuego, la tierra del aire y, por su parte, el aire y el fuego, de la tierra y del agua respectivamente*» (331b, 4-6). Este tipo de generación

es más dificultoso y requiere más tiempo, pues es preciso que cambien las dos cualidades de cada elemento para que este cambio tenga lugar.

Por último, «*si se destruye una sola de las cualidades de cada elemento, la transformación será más sencilla, pero no recíproca y del conjunto de fuego y agua derivarán la tierra o el aire, y del conjunto de aire y tierra derivarán el fuego o el agua*» (331b, 12-15). Para ello, tiene que destruirse lo frío del agua y lo seco del fuego, con lo que restarán lo cálido del segundo y lo húmedo del primero, cualidades que juntas nos dan como resultado el aire. Y así sucesivamente con los demás elementos. El propio Aristóteles presume de que esta descripción ofrece frente a sus predecesores la doble ventaja de ser autoconsistente y concordar con los datos de la percepción.

A continuación, los capítulos 7 y 8 tratan de la formación de los cuerpos compuestos (el hueso, la carne, etc.).

Esta tiene lugar a partir de la combinación, en distintas proporciones, de los cuatro cuerpos simples. En los capítulos 9 y 10 Aristóteles se ocupa de analizar las causas de la generación y la corrupción. Siguiendo el esquema de las cuatro causas se nos dice que la causa material de los entes sujetos a generación es «*la posibilidad de ser y no ser*» (335a, 32), que los distingue de los entes primeros o eternos (los cuerpos celestes). La causa final parece identificarse con la causa formal: «*causa en el sentido de 'aquello en vista de lo cual' es la figura y la forma: esta es la definición de la esencia de cada cosa*» (335b, 6-8).

Sin embargo en el capítulo 10 se encuentra un párrafo que ha sido muy comentado por Aubenque (*El problema del ser en Aristóteles*, Madrid 1974, pags. 468 y ss.) y que algunos estudiosos (tal es el caso de Verdenius y Waszink en *Aristotle. On coming-to-be and passing-away*, Leiden 1946) han tomado como la auténtica causa final de la generación: «*dado que en todas las cosas la naturaleza aspira a lo mejor, y que es mejor ser que no ser [...], pero es imposible que el ser esté presente en todas las cosas debido a lo muy lejos que se encuentran del principio, el dios consumió el Universo en el único modo que le restaba, haciendo ininterrumpida la generación. Pues así el ser puede poseer el mayor grado de consistencia, gracias a que el perpetuo producirse de la generación es lo más cercano que hay a la sustancia*» (336b, 27 y ss.). Por último, queda por identificar la causa eficiente, que no es otra que la eterna e ininterrumpida traslación de los cielos que afectan al movimiento del sol y produce las estaciones. Así, el sol genera cuando se aproxima y destruye cuando se aleja.

El capítulo final (que lleva el número 11) constituye una especie de apéndice en el que se analiza si la generación ha de ser necesaria y las consecuencias se derivan de ello. La respuesta de Aristóteles parece ser que la eternidad del movimiento celeste da lugar a que cada secuencia de transformaciones se caracterice por una necesidad absoluta, necesidad que se manifiesta por el carácter cíclico con el que se suceden dichas secuencias.

Por lo que respecta a la traducción al castellano de esta obra, el único defecto que merece la pena reseñarse es que la edición inglesa de H. H. Joachim puede haber estado demasiado presente ante los ojos del profesor La Croce. Por otra parte, la traducción de Joachim es lo suficientemente buena como para que el doble viaje que supone pasar del griego al inglés y de este al castellano no suponga, en los casos en que creo que esto se ha producido así, un serio descalabro en la edición que estamos comentando.

En cuanto a la segunda parte de este libro, la edición de los *Tratados breves de historia natural*, la introducción es tan completa y la traducción tan cuidada que no queda mucho por decir a quien escribe esta reseña. Sólo quisiera invitar a su lectura, pues en estas páginas encontramos a un Aristóteles que trabaja con un método empírista, heredado de la tradición médica griega, que ofrece unos resultados sorprendentes a veces por lo acertado y premonitorio; por ejemplo, cuando en el tratado acerca de los ensueños habla de lo que se ha dado en llamar «la ilusión

de Aristóteles», consistente en cruzar los dedos e introducir una bolita entre ellos, con lo cual se produce un error perceptivo que nos hace pensar que hay dos objetos (460b, 20). Otras veces, las afirmaciones de Aristóteles resultan un tanto chocantes y divertidas, fruto seguramente de la excesiva confianza que ponía en aquello que cuenta la gente (algo que no sólo afecta a estas obras menores, sino que es un rasgo general de su filosofía); así, cuando afirma, en el mismo tratado, que «*en los espejos especialmente pulidos, cuando las mujeres se miran en uno de ellos durante la menstruación, se produce en la superficie del espejo algo así como una nube sanguinolenta*» (459b, 28 y ss.). En cualquier caso, se trata de un Aristóteles desconocido y al que merece la pena acercarse, siquiera sea por lo entretenido que resulta. No obstante, por si alguien encuentra soporíferos estos tratados (y otro tanto se puede decir de la lectura de esta reseña), Aristóteles advierte en el tratado acerca del sueño que «*son propensos a dormirse aquellos a los que no se les notan las venas, los enanos y los cabezudos*». Que cada cual se aplique el cuento.

No hay dos sin tres: la semiótica que ya no es inocente

Francisca Pérez Carreño,
*Los placeres del parecido. Icono y representación*¹

J. Miguel Marinas

Establecer parecidos, comparar y cotejar, pertenecen a las formas elementales de la vida que conoce. Alivian el titubeo, el espacio que va de la no atribución de una forma clara, de una ausencia de reconocimiento, al hallazgo de una identificación. Los pasos del saber y del hacer progresan mediante este artificio. Con sus logros y sus engaños, pero también con sus trabajos y sus placeres.

Y así, ante las obras de arte, o las formas de vida, las pautas morales y los juegos de poder, recurrimos sin cesar a un trabajo con la imagen que nos representa y construye el mundo, al que llamamos *interpretación*.

La apuesta de esta obra de Francisca Pérez Carreño consiste en algo más que darle otra vuelta a los problemas comunes de «lectura» de la imagen, especialmente de la pictórica. Pretende aunar el análisis concreto de los procesos de representación y los de la interpretación. Procesos en los que ya no hay dos sin tres: los dos

términos del parecido y la presencia (no evidente, no natural, no pasiva) de quien los ve y los habla de *una* manera.

Adiós a la arrogancia

Todo parece haber pasado, en el quehacer semiológico, de un modelo del juego binario que en el texto o en el habla da las metáforas («salto de caballo entre dos realidades», a partir de Lorca) y en la ciencia los modelos y las teorías, al reconocimiento de los juegos de la significación que no concluyen ni cuando se reciben. Esto supone inscribirse de forma decidida en el marco de una de las corrientes semióticas más fecundas, la iniciada por Peirce —para sus fieles, la única que nos pone al abrigo tanto de morbos gálicos que acaban simulando analizar el simulacro, como de pesadas, y en el fondo triviales, hermenéuticas teutonas.

En ella, signo y cosa no sólo remiten *no naturalmente* uno a otra, sino a un tercero (interpretante): es decir a los registros, operaciones —que en términos más sencillos nombramos como sensibilidad, manera de ver— con los que interpretamos las imágenes. Siguiendo, y aquí está el reto para el análisis, reglas o códigos previos que domestican lo intratable de los iconos y formas visivas que componen nuestro paisaje, o bien ensayando o inventando maneras nuevas de parar el flujo o la desmesura de sentidos que las obras o las formas nos proponen.

Este proyecto supone, además, la pérdida de la arrogancia de una

¹ Visor, La Balsa de la Medusa, 1988.

Ciencia de los Signos que ya no puede dudar de la desproporción de su promesa: erigirse en paradigma de las ciencias humanas (el signo ocuparía, para estas, el lugar del átomo para las naturales, decía Morris en su «Foundations of the Theory of Signs»). Ciencia onnipotente cuyo imperalismo fue denunciado, de este lado del océano, y con desiguales repercusiones y coherencia, por sus mismos constructores (Kristeva, Barthes, Eco).

Los placeres del Parecido procede, pues, con un raro rigor y pulcritud expositiva, no a rehacer una teoría general de la imagen, sino a detallar analíticamente los problemas que esta plantea en sus procesos de producción y recepción. Aunque esto no equivale a emboscarse en elencos, tipologías o a disolverse en individualismos metodológicos o técnicos ni a la recomendación de artesanías ad hoc encubridoras de falta de teoría. Teorización hay en este trabajo pero, y esto dice del talante analítico de su autora, ateniéndose a los hechos, respetando pertinencias. Desde el nivel de los presupuestos de la obra peirceana, cuya reexposición va más allá de la primera epitomización de Eco en «Signo», a la elaboración de las bases de una representación icónica del mundo, a los problemas de la mirada constructora o inventora de la imagen pictórica, laboratorio y ejemplar de aquella.

Representar la interpretación

En los tiempos llamados del simulacro y la ficción cosificada y banal, volver a leer a los clásicos adquiere el

valor de un compromiso. De una decidida remoción de la etiqueta. Porque tratar a los clásicos «como colegas» (Smelser) supone una voluntad de explorar y afirmar lo explorado. De representar con corrección lo interpretado.

Y así, podemos asistir en esta obra a una operación de pasado y medición del «giro lingüístico», que adquiere otro perfil ante la teoría de la representación-mediación peirceana; al rescate del alcance de una semiótica de la intersubjetividad —que aleja, por vano, el tan preconizado y poco aquilatado rango del «lenguaje», de «la lingüística» como panaceas explicatorias de las imágenes y de las formas—; a la centralidad del icono como forma de representación. A la lectura cauta de la fenomenología (Merleau-Ponty) y a los antecedentes kantianos de una semiótica demasiado rápidamente tildada de fruto agraz o esteticista del pragmatismo.

La radical carencia (hipocodificación) de toda imagen nos sitúa más allá del naturalismo de la representación. Nos invita a trabajar los procesos de invención, la «ratio difficilis» que, desde la percepción inicial o los códigos previos, entretienen formas inventadas y contenidos no nombrados antes de ellas. Tarea que es posible repartir entre «la vida de los signos» y «la vida de la sociedad» —siguiendo, y desatando, el nudo de la semiología saussureana— o entender, tal que aquí, como un continuum en el que no se niegan pertinencias y rupturas entre saberes, pero en el que no se recurre al «contexto» como falaz topología.

El demonio de la analogía

Barthes (que está «en el límite metodológico» de la autora) solía recoger un hallazgo textual de Mallarmé, en uno de sus textos más herméticos y sugerentes, titulado «Le démon de l'analogie», para, una vez decantada la obsesiva cantilena del poeta del Libro venidero, reflexionar sobre los usos del parecido. En este caso, sobre los parecidos analógicos con los que opera el discurso científico.

El placer resulta aquí sospechoso. Pues proceder de una disciplina supuestamente asentada —la lingüística o la semiótica como rectoras de cualquier «conjunto imagen»— a otra de modelos más borrosos, o del hallazgo de un campo a su explotación en otros, era y es tarea cuando menos equívoca. La semiótica ya no es imperialista, pero, por su trato con los procesos de significación y comunicación, tampoco parece dejarse reducir a una disciplina entre otras. La utilidad de sus hallazgos —en este caso, el esclarecimiento de los problemas de la imagen— discurre ya evitando el demonio de la analogía como antesala del escenario del reduccionismo. Precisamente por lo propio de su aplicación: la imagen, el iconismo, la imagen pictórica como punto de llegada.

Lo que es dar algo más concreto y prometer algo menos vago que un modelo general de la significación (la semiosis, si ampliamos), para que otras ciencias de la comunicación, la interacción social o la conducta lo adopten como «prêt-à-porter». Más bien respeta aquella sugerencia de Piaget («Tendencias de la investigación

en ciencias sociales») recomendando continuar una atenta «circularidad de intercambios» entre disciplinas que comparten campos y procesos.

Porque la importación, el préstamo o el robo, o simplemente la contaminación de formas y modelos de una ciencia a otra, de un asunto a otro, tienden a desvirtuar lo peculiar. Abren la vía del reduccionismo que, si paramos mentes, seguimos tolerando en los recortes de las tecnologías a las que se da en llamar impunemente ciencias.

El paso es bien sabido: va del «*esto es como*» (que permitió estirar la «doble articulación» hasta el desierto de los signos, o deja seguir vendiendo «modelos comunicacionales» en campos como el análisis de los medios llamados de masas, o la renovación didáctica: como si en tales escenarios fuese evidente que existe comunicación) a la fórmula poderosa y terca: «*esto no es más que*».

La analogía, el parecido inducido y reductor, alivian, pero a costa de la claudicación: no analizar ya más lo peculiar, lo que insiste (y se resiste) en cada forma de significar, en cada práctica social, en cada habla o en cada texto. En cada forma de saber y de hacer.

Y esto —también con la lectura atenta de esta obra— queda más practicable en el recurso metodológico de Peirce: diferenciar y establecer los diversos modos de la semiosis. Constructo más positivo tal vez (pese a su aparente tipologismo, pese a su terminología esquinada en la que sigue, tras un siglo, imponiendo el neolo-

gismo) que aquella otra recomendación crítica surgida en el binarismo estructural que arranca de Lévi-Strauss. El primero pretende evitar las contaminaciones y los símiles blandos mediante la exhaustividad clasificatoria. La segunda lo pretende mediante la atención a la *homología* (a la semejanza lograda, construida, mediante la epojé de contenidos, nunca ya supuesta como «natural», ni siquiera entre ciencias).

Esta, amparada entonces en la postulación de un orden de órdenes, de un sistema de sistemas (cuyos límites y riesgos reflejó el Eco de «La estructura ausente»), puede quedarnos hoy, tras la caída del imperio, tras la pérdida de la inocencia, como nece-

saria recomendación de parsimonia metodológica y teórica. El recurso peirceano, y lo prueba cuidadosamente este trabajo, abre a la identificación de los juegos de las imágenes desde sus ámbitos propios (las artes visuales) a la proliferación de sus hallazgos técnicos, más allá del círculo de las bellas artes, en las formas de ahorrar y domesticar la vida cotidiana.

El texto es mediador y constructor (no reduce). Y la superación de un logocentrismo semiótico no nos echa de bruces (aunque la mostrenca reproducción de las jergas expertas y el vacío de un discurso público lleven a ello, en interés de quien se sabe) a lo «inefable» de la imagen.

VISOR. Crítica y debate literario

Frank Lentricchia

*Después de la «Nueva crítica»: la teoría literaria
norteamericana reciente*

Fredric Jameson

El inconsciente político: la narrativa como acto socialmente simbólico

Varios Autores

La lingüística del escribir: debates entre lengua y literatura

Käte Hamburger

La lógica de lo poético

M. H. Abrams

*Sobrenaturalismo natural: tradición y revolución
en la literatura romántica*

VISOR. Lingüística y Conocimiento

J. R. Hurford y B. Heasley

Curso de Semántica (publicado)

Noam Chomsky

*Conferencias en Managua: 1. Sobre lengua y cuestiones
de conocimiento*

Noam Chomsky

Conferencias de Managua: 2. Sobre el poder y la ideología

Juana Muñoz Liceras (compiladora)

La adquisición de lenguas extranjeras

Ralph Grishman

Introducción a la lingüística informática

David Caplan

*Introducción a la neurolingüística y al estudio de los trastornos
del lenguaje*

LA Balsa de la Medusa

NÚM. 1

1987

Presentación. J.A. Ramírez. *El jardín de las máquinas (tríptico veneciano)*. V. Bozal, *Fin de siglo: notas para una teoría de la época*. C. Peña-Marín. *La informatización de lo humano*. D. Romero de Solís. *De una imaginación reflexiva (Kant y la transgresión de lo imaginario)*. F. Pérez Carreño. *Los peligros de leer un cuento de Cortázar*. J. Arnaldo, *Lectura de C.D. Friedrich. «El monje junto al mar», según Kleist*. R. Warshow. *El gánster como héroe trágico*. C. Piera. *Sontag: para cualquier día de la semana*. G. Abril. *Figuras de la libertad*. A. Martín. *Consideraciones intempestivas sobre el príncipe no ilustrado*. V. Bozal. *Monstruos, enanos y bufones*. P. Fabbri, *La pasión de la verdad*. M. Hernández. *Ayer sobre Wittgenstein*. M. Pozas, *Dos libros sobre Velázquez*. J.L. Zalabardo, *Novedad y emancipación*. Equipo Crónica. *La balsa de la Medusa*.

NÚM. 2

1987

J. Munárriz. *Equis se escribe sin equis*. T. Llorens, *De Chirico y los límites de la modernidad*. J. Miguel Marinas. *Figuras del animal de tren*. A. García Calvo, *El tren puede más*. C. Solís, *Una vida de naufrago*. C. Thiebaut, *De la ética y el presente*. J. García Blanco. *La agonía del juego o no es griego todo lo que reluce*. C. Piera. *Unas cuantas quejas para Derrida*. A. Martín. *Consideraciones intempestivas sobre el príncipe no ilustrado, 2*. J.I. Olmos. *Algunas observaciones sobre Rorty*. M.^a J. Bueno, *La arquitectura española de la ilustración*. Francisca Pérez Carreño, *R. Arnhem*. M. Hernández, *Metáfora, significado y teoría del conocimiento*. El Espectador, *Filosofía de la acción y psicodrama*.

NÚM 3

1987

J.A. Méndez, *Para un manual de supervivencia*. Charo Crego, *Mon-drián, Blancanieves y el jazz*. Jean Beaufret, *De camino con Heidegger*. I. Gil Díez Usandizaga, *Bestias pardas*. A. Elena, *El infierno tan temido: sobre cine militante y cine pornográfico*. V. Bozal, *Categorías estéticas de la modernidad: sublime y patético*. C. Piera, *Raza*. I. Escudero, *El sexo hablado*. V. Bozal, *La huella de Cy Twombly*. P. Folguera, *Usos amorosos de la postguerra española*. J. Arnaldo, *Der Blick nach Innen*. P. Pedraza y J. López Gandía, *La arquitectura en el cine*. Werner Henze, *Das Floss der Meduse*. Tomás Segovia, *Explicación sobre el exilio*.

G. Ferrater. *Fragmento de «La poesía de Carles Riba»*. J. Muguerza, *La sinrazón de la razón patriarcal: feminismo y filosofía en Celia Amorós*. Fca. Pérez Carreño. *Los placeres del parecido*. S. Narotzky y J.A. Millán, *La naturaleza como factoría*. A. Gabilondo, *Monstruos y fósiles: diferencia e identidad en Michel Foucault*. L. Casado, *Erik Satie: satírico, ...esotérico, ...amnésico*. R. Quance, *Entre líneas: posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres*. C. Thiebaut, *Transitar fronteras*. Equipo A. *La lotería primitiva*. V. Bozal, *Algunas reflexiones a propósito de la Ley de Reforma Universitaria*. A. Rivero, *A. Heller, Beyond Justice*. S. Echandi, *A. García Calvo, Razón común*. V. Bozal, S. Alpers, *El arte de describir*. C. Peña-Marín, *La edición del «Lazarillo» de Fco. Rico*. A. García Ortega, *Volver a Gabriel Ferrater*. G. Ferrater, *Epílogo a «Da nueces pueris»*.

A. Lotha, *De nobis ipsis o Máximas morales more aristotelico*. Joan Didion, *El Album Blanco*. G. Abril, *Lo cómico y su reverso: homenaje a Charlotte*. C.A. Conchillo y J.A. Sánchez, *Ulises y el silencio de las sirenas*. Amelia Valcárcel, *Del miedo a la igualdad*. V. Bozal, *Eduardo Arroyo: Veinticinco años después*. J. Seoane, *Antiguos, modernos y contemporáneos*. N. Chomsky, *La población y la violencia del estado*. C. Piera, *Tal vez un repaso*. Ch. Crego, *El arte extramuros*. C. Peña-Marín, *Cuerpos rotos*. J.M.^a García López, *Lo que ningún ángel sabe. Tres imágenes en el cielo sobre Berlín*. Notas de lectura, *Sobre el «Goethe, Heine» de Manuel Sacristán*, C.T. Marguerite Yourcenar, *A beneficio de inventario*, V.B.W. Cañizares, *De la lógica-semiótica y el arte simulatorio*. Fca. Pérez Carreño, *Una ocasión perdida*. J.J. Álvarez González, *Estilo y estructura en la música del período clásico según Charles Rosen*. Fco. Giménez Gracia, *Los secretos de la filosofía iluminativa*. A. Rivero, *Modernidad y emotivismo*. *MacIntyre tras la virtud*. Extractos del Informe del Defensor del Pueblo sobre *La situación penitenciaria en España*. Extractos del *Sumario de Agustín Rueda Sierra*.

C. Piera, *La herencia de Galaad*. J. Quesada, *Schopenhauer: De la impiedad del optimismo*. J. Perona, *Razón y sensibilidad en G. B. Piranesi*. A. Elena, *Cineastas del Tercer Mundo*. P. Kiparsky, *Teoría e interpretación en literatura*. F. Pérez Carreño, *Esto es América*. Victoria Camps, *La impotencia comunicativa*. J.L. Arantegui, *Ejercicio de dedos*. J.M. Marinas, *Witkin: la sociedad de los cuerpos presentes*. J. M. Beresa, *Música sin límites*. I. Gil-Díez, *Imagen histórica de España*. R. Quance, *La ciudad de ellas*. V. Bozal, *Luis Bagaría. El humor y la política*. J. Seoane, *Historia de la ética*. C. Thiebaut, *El testimonio de José Jiménez Lozano*. C. de Peretti, *Precisiones en favor de Derrida*.

La balsa de la Medusa

Ultimos libros aparecidos

Carlos Thiebaut

Cabe Aristóteles, 181 págs., 7 ilustraciones

Indice: Introducción. De la relación de lo clásico con el presente. 1. Más acá del neoaristotelismo. 2. Una ética de la fragilidad. 3. En el principio era la acción. 4. Las formas del vínculo. Nota final: La Escuela de Atenas.

Paul Valéry

La idea fija. Traducción de Carmen Santos, 123 págs.

Indice: Nota de la traductora. Al lector de esta nueva edición. La idea fija.

Rosario Assunto

Naturaleza y razón en la estética del setecientos.

Traducción de Zósimo González, 115 págs.

Indice: Prólogo. *I. Origen inglés de la estética romántica.* 1. El tratado *Sobre lo sublime* y los problemas de la estética moderna. 2. El tratado *Sobre lo sublime* en la Inglaterra del xvii. 3. Clasicismo y anticlasicismo en la estética de Burke. 4. Lo pintoresco y lo sublime. 5. «Terribilità» y placer negativo. 6. Lo sublime y la estética de la luz. 7. La fascinación por las sombras. 8. Lo sublime en la estética de Addison. 9. La estética de lo sublime y el amor por la naturaleza. *II. Acerca de la austeridad de la «belleza» kantiana.* 1. Filosofía del gusto y gusto de la filosofía. 2. El gusto de la filosofía de Kant. 3. Goce y cultura. 4. «L'esprit de bagatelles» y la sensualidad de la música. 5. La «gracia» como simple deleite. 6. Apriorismo estético y apriorismo moral. 7. Sensibilidad y razón. 8. La «gracia» galante y la «belleza» heroica. 9. Kant, testimonio crítico del Dieciocho. 10. El Rococó y la estética kantiana. 11. Para una «analítica de lo placentero».

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Nú. 454/57

Abril-Julio 1988

Homenaje a CÉSAR VALLEJO

Con ensayos de Margaret Abel Quintero, Pedro Aullón de Haro, Francisco Avila, Mario Boero, Kenneth Brown, André Coyné, Eduardo Chirinos, Félix Gabriel Flores, Anthony L. Geist, Gerardo Mario Goloboff, Rubén González, Francisco Gutiérrez Carbajo, Stephen Hart, Ricardo H. Herrera, Mercedes Juliá, Santiago Kovadloff, Fernando R. Lafuente, Luis López Alvarez, Armando López Castro, Francisco Martínez García, Carlos Meneses, Luis Monguió, Teobaldo A. Noriega, Estuardo Núñez, José Ortega, José M. Oviedo, Rocío Oviedo, William Rowe, Manuel Ruano, Amancio Sabugo Abril, Luis Sáinz de Medrano, Dasso Saldívar, Julio Vélez, Carlos Villanes, Paul G. Teodorescu, Francisco Umbral

y un homenaje poético a cargo de 65 autores
españoles e hispanoamericanos

Dos volúmenes: 1.000 páginas. Tres mil pesetas

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
AVENIDA DE LOS REYES CATOLICOS, 4. 28040 MADRID
Redacción y Administración, teléfono (91) 244 06 00 (ext. 267 y 396)

SYNTAXIS

revista
de literatura, arte y crítica

Textos de

HAROLDO DE CAMPOS. JUAN GOYTISOLO. HAROLD
BLOOM. JACQUES ROUBAUD. JOSE ANGEL VALENTE. IHAB
HASSAN. SEVERO SARDUY. JOHN ASHBERY. JULIAN RIOS.
ANDRES SANCHEZ ROBAYNA. HEINER BASTIAN. ELIOT
WEINBERGER. JOÃO CABRAL DE MELO. ROGER MUNIER.
JEAN STAROBINSKI. YVES BONNEFOY. OCTAVIO PAZ
etc.

*Suscripción por un año
tres números*

ESPAÑA: 2.000 PTS.

EUROPA Y AMÉRICA: 3.000 PTS.

Director:

Andrés Sánchez Robayna

SYNTAXIS

Tamarco, 67. 38250 TEGUESTE. Tenerife ESPAÑA

Libros de Filosofía en La balsa de la Medusa

Immanuel Kant

Primera introducción a la «Crítica del Juicio»
Traducción de José L. Zalabardo. 120 páginas

Valeriano Bozal

Mimesis: las imágenes y las cosas
231 páginas, 29 ilustraciones

Felipe Martínez Marzoa

Desconocida raíz común (Estudio sobre la teoría kantiana de lo bello)
104 páginas

F. M. Cornford

Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego
Traducción de R. Guardiola Iranzo y F. Giménez Gracia
318 páginas

Galvano della Volpe

Historia del gusto
Traducción de F. Fernández Buey, 126 páginas

L. Pareyson

Conversaciones de estética
Traducción de Zósimo González, 232 páginas

Francisca Pérez Carreño

Los placeres del parecido. Icono y representación
209 páginas, 22 ilustraciones

Edgar de Bruyne

La estética de la Edad Media
Traducción de Carmen Santos y Carmen Gallardo, 236 páginas

Carlos Thiebaut

Cabe Aristóteles
181 páginas, 7 ilustraciones

**Libros de Historia del Arte en
La balsa de la Medusa**

Paul Valéry

Escritos sobre Leonardo da Vinci

Traducción de Encarna Castejón y Rafael Conte

141 páginas

Aloïs Riegl

El culto moderno a los monumentos

Traducción de Ana Pérez López

99 páginas

Frederick Antal

Rafael entre el clasicismo y el manierismo

Traducción de Carlos Manzano

120 páginas y 217 ilustraciones fuera de texto

Plinio

Textos de Historia del Arte

(Edición de Esperanza Torrego)

203 páginas

TARJETA POSTAL

FRANQUEO

VISOR DIS., S. A.

Tomás Bretón, 55.
28045 MADRID.

Los suscriptores de *La balsa de la Medusa* recibirán uno de estos libros de regalo:

- * Francisco Franco, *Tratado de la nieve y de uso de ella*
- Alberto Corazón, *La evolución de un pictograma alfabético*
- Anónimo, *Historia de Nicolás I, Rey del Paraguay y emperador de los Mamelucos*
- A. Rodríguez, *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Madrid*

Libros de tirada limitada y numerada, ampliamente ilustrados que *La balsa de la Medusa* regala a sus suscriptores.

* Marcar con una cruz el que se desee.

SUSCRIPCION

Deseo suscribirme a LA BALSA DE LA MEDUSA durante 1 año (4 números), a partir del número de la revista, al precio de 2.200 ptas.

FORMA DE PAGO

Cheque nominativo a favor de Ediciones Antonio Machado, S. A.

Domiciliación bancaria para lo cual ruego al Banco/Caja _____

Ag. n.º _____

Domiciliada en _____

Provincia _____

abone a VISOR DIS., S. A., hasta nuevo

aviso y con cargo a mi C/C o libreta de ahorro n.º _____ el importe de la suscripción a la revista

LA BALSA DE LA MEDUSA a la presentación del presente recibo.

Don/Doña _____

Domicilio _____

Teléfono _____

Cod. Postal-Población _____

Provincia _____

País _____

Fecha _____

FIRMA

EUROPA: Suscripción anual: 3.000; AMERICA: 3.500. Forma de pago: Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.

LA Balsa de la Medusa

REVISTA TRIMESTRAL

Núm. 8/1988

Anónimo, *El perro, el agua, Amiel, la golondrina*.
M. Cacciari, *Acerca del espejo en Platón*. **J. M. González García**, *Jaulas, máquinas y laberintos (Imágenes de la burocracia en Kafka, Musil y Weber)*. **Gonzalo Abril**, *Impromptu para la agonía de Orfeo*. **T. MacCarthy**, *Ironías privadas y decencia pública: el nuevo pragmatismo de Richard Rorty*. **Fernando R. de la Flor**, *Trampantojo*. **A. Dávila Legerén**, *Alud Laud: la general conmoción del constrictor*. **V. Bozal**, *Goya y el espíritu de la Ilustración*. **Carlos Piera**, *Illustratio non petita, accusatio manifesta*. **Ana Lucas**, *Walter Benjamin. De la crítica romántica a una teoría estética de la modernidad*. **Charo Crego**, *Desvelada raíz, fragilidad ignorada*. **J. Varela**, *La producción social del hombre civilizado*. **J. I. Martín Mengoa**, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico*. **F. Giménez Gracia**, *La posibilidad de ser y no ser*. **J. M. Marinas**, *No hay dos sin tres: la semiótica ya no es inocente*.