

La balsa de la Medusa

Revista cuatrimestral

Segunda época - Número 2 - 2010

Fernando Broncano, *Cultura material en tiempos de ilegibilidad.*

A propósito del Cementerio del Arte de Morille.

Jean-Pierre Cometti, *Rodin y La voz interior o la anatomía del pensamiento.*

Francisca Pérez Carreño, *La teatralidad y la escultura como arte.*

Salvador Rubio Marco, *Recuerdo, Imágenes, contextualidad y subjetividad: el experimento Farber.*

Alberto Murcia (ed.), *La cinta blanca: un estudio interdisciplinar.*

NOTAS

José Miguel Marinas, *Cantar en tierra ajena. La condición humana en Los aprendizajes del exilio, de Carlos Pereda.*

Valeriano Bozal, *Ángel Jové, Leandre Cristòfol, Cesare Pavese.*

RESEÑAS

Jordi Ibáñez Fanés, *El talento de acabar y el arte de seguir.*

Valeriano Bozal, *La dictadura de Franco.*



Ant Machado
Libros

Segunda época - Número 1 - 2010

Editorial.

La balsa de la Medusa, *In memoriam Juan Antonio Ramírez.*

Jesús Vega Encabo, *Ficciones de sí mismo.*

Los Contes moreaux de Éric Rohmer.

Charo Crego, *El archivo, la pintura de historia e historias de la pintura.*

Jordi Ibáñez Fanés, *El siglo y lo inconmensurable, o ¿en qué pensamos y de qué nos acordamos con la música?*

Thomas McCarthy, «*Neorracismo*». *Reflexiones sobre la ideología racista tras el fin de la «raza»*

NOTAS

Valeriano Bozal, *La colección permanente del MNCARS.*

Carlos Thiebaut, *La impureza de la razón crítica.*

RESEÑAS

Valeriano Bozal, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno.*

Alberto Lago, *Más allá de las lágrimas.*

Clara Ramírez Barat, *Antígona y el Duelo.*

LA Balsa de la Medusa

Revista cuatrimestral de Crítica y Humanidades
Segunda época, núm. 2, 2010

Fernando Broncano	5	<i>Cultura material en tiempos de ilegibilidad. A propósito del Cementerio del Arte de Morille</i>
Jean-Pierre Cometti	25	<i>Rodin y La voz interior o la anatomía del pensamiento</i>
Francisca Pérez Carreño	37	<i>La teatralidad y la escultura como arte</i>
Salvador Rubio Marco	63	<i>Recuerdo, Imágenes, contextualidad y subjetividad: el experimento Farber</i>
Alberto Murcia (ed.)	89	<i>La cinta blanca: un estudio interdisciplinar</i>

NOTAS

José Miguel Marinas	111	<i>Cantar en tierra ajena. La condición humana en Los aprendizajes del exilio, de Carlos Pereda</i>
Valeriano Bozal	119	<i>Ángel Jové, Leandre Cristòfol, Cesare Pavese</i>

RESEÑAS

Jordi Ibáñez Fanés	133	<i>El talento de acabar y el arte de seguir</i>
Valeriano Bozal	137	<i>La dictadura de Franco</i>
	145	Convocatoria 2011: Número monográfico: Nueva narrativa: <i>La ficción serial televisiva</i>
	147	<i>Resúmenes/Abstracts</i>
	149	<i>Información a los autores y criterios de edición</i>

Editorial

La balza de la Medusa, *In memoriam Juan Antonio*

Ruiz

Jesús Vega Encabo, **LA BALZA DE LA MEDUSA**

Los Contes mercaus de...

Charo Crego, *El avefano*, *Revista cuatrimestral de Crítica y Humanidades*

Segunda época, núm. 1, 2010

Jordi Ibáñez *Los...*

5 Fernando Broncano

Thomas McCarthy *...*

25 Jean-François Cometti

37 Francisca Pérez Carreño

63 Salvador Rubio Marco

89 Alberto Murcia (ed.)

NOTAS
José Miguel Marinas

Edita: Machado Grupo de Distribución, S.L.
Redacción, administración y suscripciones:
C/ Labradores, 5. Urb. Prado del Espino
28660 Boadilla del Monte (Madrid)
machadolibros@machadolibros.com

Precio de este número, 14 €.

Suscripción anual (tres números):
España, 38 €. Europa, 40 €. América, 40 €

Depósito legal: M. 5.125-1987
I.S.S.N.: 0214-9982
Impreso en España - *Printed in Spain*
Top Printer Plus
Móstoles (Madrid)



www.machadolibros.com

CONSEJO EDITORIAL

Directores

Valeriano Bozal (Universidad Complutense de Madrid)

Francisca Pérez Carreño (Universidad de Murcia)

Secretarías de Redacción

Inma Álvarez (Open University, U. K.)

M^a José Alcaraz (Universidad de Murcia)

Federico Arbós (Universidad Complutense de Madrid) - Félix de Azúa (Universidad Politécnica de Cataluña) - Maria-Josep Balsach (Universitat de Girona) - Fernando Broncano (Universidad Carlos III de Madrid) - M^a Victoria Carballo Calero (Universidad de Vigo) - Charo Crego (Bruselas) - Estrella de Diego (Universidad Complutense de Madrid) - Alessandro Ferrara (Univ. Tor Vergata, Roma) - Antonio Gómez Ramos (Universidad Carlos III de Madrid) - Miguel Giusti (Pontificia Universidad Católica de Perú) - Nigel Glendinning (London University) - María Herrera (Universidad Nacional Autónoma de México) - Robert Hopkins (University of Sheffield) - Jordi Ibáñez (Universitat Pompeu Fabra) - Ricardo Ibarlucia (Universidad Nacional de San Martín, Argentina) - Mikel Iriondo (Universidad del País Vasco) - Cristina Lafont (Northwestern University, Chicago) - Concepción Lomba (Universidad de Zaragoza) - Tomás Llorens (Ex director del MNCARS y Conservador-jefe del Museo Thyssen) - Miguel Marinas (Universidad Complutense de Madrid) - Jose Medina (Vanderbilt University, Nashville, TN, USA) - Thomas A. McCarthy (Northwestern University, Chicago) - Christoph Menke (Universidad de Potsdam) - Carlos Pereda (Universidad Nacional Autónoma de México) - Juan Antonio Ramírez (Universidad Autónoma de Madrid) - Manuel Hernández Iglesias (Universidad de Murcia) - Carlos Thiebaut (Universidad Carlos III de Madrid) - Gerard Vilar (Universitat Autònoma de Barcelona) - José Zalabardo (London University)

Este texto fue escrito para el Curso de la Universidad de Salamanca: Arte y Muerte. Cultura de Vanguardia y Mundo Rural. El curso tenía como objeto realizar algunas consideraciones críticas a propósito del Cementerio del Arte, una instalación realizada en Morille (Salamanca) donde diversos artistas han ido enterrando obras dedicadas a tal propósito.

Diseño, La balsa de la Medusa

Fernando Broncano, Universidad Carlos III de Madrid

CONSEJO EDITORIAL

Directores

Valentino Bozal (Universidad Complutense de Madrid)
Francisca Pérez Carreño (Universidad de Murcia)

Secretarías de Redacción

Jana Álvarez (Open University, U.K.)
M^a José Alcaraz (Universidad de Murcia)

Federico Arbos (Universidad Complutense de Madrid) - Félix de Azúa
(Universidad Politécnica de Cataluña) - Maria-Josep Balsach (Universitat
de Girona) - Fernando Broncano (Universidad Carlos III de Madrid) -
M^a Victoria Carballo Calero (Universidad de Vigo) - Chano Crego (Br-
scas) - Estrella de Diego (Universidad Complutense de Madrid) -
Alejandro Ferraz (Univ. Tor Vergata, Roma) - Antonio Gómez Ramos
(Universidad Carlos III de Madrid) - Miguel Gusi (Universidad
Católica de Perú) - Nigel Glendinning (London University) - María He-
rrera (Universidad Nacional Autónoma de México) - Robert Hopkins (Uni-
versity of Sheffield) - Jordi Ibáñez (Universitat Pompeu Fabra) - Ricardo
Ibarra (Universidad Nacional de San Martín, Argentina) - Mikel Iriondo
(Universidad del País Vasco) - Cristina Latorre (Northwestern University,
Chicago) - Concepción López (Universidad de Zaragoza) - Tomás Lo-
renz (Ex director del MNCARS y Conservador jefe del Museo Thyssen) -
Miguel Marín (Universidad Complutense de Madrid) - Jose Medina
(Vanderbilt University, Nashville, TN, USA) - Thomas A. McCarthy
(Northwestern University, Chicago) - Christoph Manké (Universidad de
Rotterdam) - Carlos Pérez (Universidad Nacional Autónoma de México) -
Juan Antonio Ramírez (Universidad Autónoma de Madrid) - Manuel Her-
nández Iglesias (Universidad de Murcia) - Carlos Thieban (Universidad
Carlos III de Madrid) - Gerard Vilar (Universidad Autónoma de Barcelona) -
José Zalabardo (London University)

Dispositivo de la Medusa

CULTURA MATERIAL EN TIEMPOS DE ILEGIBILIDAD. A PROPÓSITO DEL CEMENTERIO DEL ARTE DE MORILLE¹

Fernando Broncano

Me agrada un cementerio
de muertos bien relleno
manando sangre y cieno
que impida el respirar,
y allá un sepulturero
de tétrica mirada
con mano despiadada
los cráneos machacar

Espronceda, *Desesperación*

Nos convocan aquí dos eventos que se entrecruzan en el espacio sa-
grado que funda el Cementerio del Arte de Morille: la muerte del arte de

¹ Este texto fue escrito para el Curso de la Universidad de Salamanca: *Arte y Muerte. Cultura de Vanguardia y Mundo Rural*. El curso tenía como objeto realizar algunas consideraciones críticas a propósito del Cementerio del Arte, una instalación realizada en Morille (Salamanca) donde diversos artistas han ido enterrando obras donadas a tal propósito.

las vanguardias y la muerte del cosmos rural. Dos fenómenos que dibujan el perfil de una nueva forma de melancolía de la cultura ibérica. No puedo sino recordar la luminosa anticipación de Basilio Martín Patino en *Nueve Cartas a Berta*. También allí Morille se convirtió en símbolo del entrecruzamiento de las dos Españas: una España ilustrada que fue a hacer etnografía de lo rural y se encontró haciendo antropología de sí misma. Un protagonista que descubre el sinsentido en el páramo de las ovejas merinas y encuentra su interrogación reflejada en las paredes del pueblo. Nos intriga lo que le ocurre a aquel estudiante de derecho: sus dos exilios le envían a Europa y al pueblo de los abuelos. De ambos regresó derrotado al agujero negro de Salamanca a reconocer la enfermedad de la derrota. Llevamos cuarenta años muriéndonos de tardes de domingo como el estudiante de derecho, buscando escapatorias al aire irrespirable, y quizá, como aquel día de fiesta en Morille², entre estas paredes, sea un buen momento para repensar nuestra misma forma de mirar al arte y al espacio de lo presuntamente muerto. Pues cabe preguntarse si son tan ciertas como parecen esas muertes anunciadas de lo rural y lo vanguardista. En otra de las moribundias de esta tierra –nos ha enseñado Fernando Rodríguez de la Flor³– un pueblo exhausto y arruinado, venido a menos por haber querido ir a más, inició un largo experimento histórico, apenas valorado si no es ahora por sus ruinas, que fue la invención de la sociedad del espectáculo. Me atrevo a pensar que un eterno retorno nos devuelve ahora un espacio

En esta instalación, el acto del enterramiento mismo se convierte en una *performance* en la que participa el pueblo y el artista. Se ha creado así un espacio en medio de la dehesa salmantina, en una suerte de lugar donado y dedicado al sorprendente entrecruzamiento de la cultura rural y la cultura de vanguardia. Domingo Sánchez Blanco, Fernando Castro Flórez, Fernando Rodríguez de la Flor, Fabio Rodríguez de la Flor y Manuel Ambrosio, que combina sus actividades de profesor de Literatura Española y de alcalde, han promovido esta iniciativa que a lo largo ya de varios años ha constituido una suerte de experimento insólito en la cultura española contemporánea: la de crear espacios de arte contemporáneo que no sean un ejercicio de paternalismo político sobre el pueblo. Varias conversaciones con Carlos Thiebaut me han hecho matizar mis asilvestrados borradores. Francisca Pérez Carreño y un relator anónimo me han avisado de varios errores, algunos no solamente mecanográficos.

² Para quienes no conozcan esta obra imprescindible de nuestro patrimonio generacional, la frase alude a las secuencias en las que una «misión» universitaria visita la aldea de Morille y en las que se hace ya manifiesta la mirada extrañada del protagonista respecto a la realidad agobiante del momento.

³ Rodríguez de la Flor, F. (1999), *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva.

y un tiempo en el que la voluntad de arte puede explicar lo que ocurre mejor que cualquier banal teoría sociológica.

El primer evento es la muerte de las vanguardias

La vanguardia es una forma de ordenar los tiempos y los espacios. La vanguardia es el grupo que se adelanta, es decir, que toma una posición en el espacio que corresponde a una dirección en el tiempo. La vanguardia está delante porque así está más próxima al evento que está por ocurrir: la vanguardia señala el camino, espera el instante que se aproxima y muestra la voluntad de acción, la resolución irrevocable. La vanguardia en las artes corresponde a la época de la estética, nos ha explicado Jacques Rancière. Considera que surge en un tiempo en el que el arte deja de ser un mero instrumento del poder y se comienza a definir lo artístico por la pertenencia a ciertos géneros con normas internas de calidad estética, normas que proceden del reconocimiento por parte de un grupo significativo de que una cierta ordenación de signos es arte⁴. Cuando Hegel declara que la pintura alemana ya no pinta interiores sino que expresa el espíritu del pueblo a través de la reordenación de la luz y las sombras, está manifestando cuál es el orden adecuado de lo visible en pintura. La modernidad fue, entre otras cosas, un proyecto de articulación de las artes de acuerdo a la división de géneros y especies que tenían, a su vez, una promesa interna, una esperanza de acontecimiento, de realización de un proceso histórico que había comenzado con los maestros del pasado. La verdadera pintura, la verdadera literatura, la verdadera poesía, el verdadero teatro, etc., fueron el territorio en el que se constituyeron las vanguardias señalando el advenimiento del arte como un fenómeno que se independizaba de todo aquello que no fuese la ordenación genial de signos. Gauguin sufre la angustia de la originalidad, la ansiedad de quien teme no llegar a tiempo al acontecimiento y ser «adelantado» por otro en originalidad, en novedad en la reorganización del espacio pictórico.

⁴ Rancière, J. (2004), *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée. Quien esté al tanto de las tesis de Rancière sobre la era de la estética podrá comprobar (con gusto o disgusto) la influencia directa que han ejercido sobre estas páginas, que en realidad son una reflexión sobre aquéllas.

Hay vanguardia mientras hay arte y cada arte es definido en la modernidad por dos elementos: el primero es la materia técnica de los signos, el segundo es la formación de una disciplina, es decir, de un orden social que confiere títulos⁵. Benjamin asistió al proceso histórico de constitución de la fotografía y del cine como artes y se inquietó por la relación entre la fábrica técnica de los nuevos medios y el momento inicial que habría de convertir los nuevos objetos (puro consumo del vulgo) en verdadero arte, pues de acuerdo a las formas de la modernidad la conformación técnica es una condición necesaria pero no suficiente para la conformación estética. Era el tiempo en que se estaban produciendo las condiciones del nacimiento de un nuevo arte en la época de la reproducción técnica, y estaban por venir las academias, las críticas, los premios, la historia interna. Todavía no se habían diferenciado los autores dedicados al verdadero fin del arte, no se habían independizado de cualquier propósito social o político y los Sergéi Eisenstein y Leni Riefenstahl estaban aún iniciándose como vanguardia en un espacio y tiempo todavía no bien definidos. Pronto se escribirían tratados sobre el poder de la cámara y nacerían «vocaciones» de artistas de la imagen reproducible. La materia química y la disciplina del estilo habrían de dar lugar al arte del siglo XX.

El espacio y tiempo de las vanguardias presupone un régimen técnico de producción de signos y un régimen social de reordenación de la trayectoria histórica. El camino de la vanguardia es un camino de ascesis y desprendimiento: el artista se esfuerza en separar los signos de cualquier sumisión representacional y en obedecer únicamente a la fiel línea que traza la historia de su disciplina. La senda jesuítica del artista es una jornada de milites constituida por la tensión esencial entre autoridad e innovación: obedecer para innovar, respetar para adquirir voz y ganarse el derecho a perder el respeto⁶. La senda del arte es una senda de disciplina.

⁵ Esta bidimensionalidad del arte fue enunciada con claridad en *El grado cero de la escritura*, donde establece la lengua como un horizonte y el estilo como una verticalidad en la que se muestra de forma opaca la voluntad de arte del escritor: Barthes, R. (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*, en *Œuvres complètes I*, París, Seuil, 1993, p. 178.

⁶ No deja de resultar irónico que Thomas S. Kuhn encontrase que ese desgarramiento trágico entre innovación y autoridad es el hecho fundacional de la ciencia moderna (Kuhn, T., 1977, *La tensión esencial. Estudios selectos sobre la tradición y el cambio en el ámbito de la ciencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983). Mas, aunque irónico, no debería resultar sorprendente, pues la tensión entre autoridad y expresión personal no es sino la fábrica sobre la que se constituye la modernidad, hecha de la trama de libertades de los

Esta senda tiene sus luces y sus sombras. Es esencial que el espacio y tiempo del arte suponga y al tiempo haga invisibles las condiciones sociales de su existencia. Museos, galerías, mercado, editoriales, derechos de autor, etc., están ahí como andamiaje pero no deben ser nombrados. La autoridad constituida vigilará cuidadosamente que el artista no se «venda», es decir, mire hacia afuera en vez de atender únicamente a la autoridad interna. Quien lo haga será increpado con términos de desprecio como manierista, kitsch, y otros calificativos que implican exclusión del círculo de tiza de lo artístico. La vanguardia cree ciegamente que las autoridades internas, los comisarios, los críticos, etc., vigilan y garantizan la pureza de la tradición. Que no están contaminados por las condiciones que hacen posible su existencia. Que no hay ósmosis entre su capacidad de juicio y su necesidad de ser.

La vanguardia como vocación va unida a una promesa estética que nace en la Ilustración: la promesa de que la obra de arte, en su autonomía, en su silencio, en su incapacidad para ser atrapada por la norma de lo cotidiano, crea una utopía de una vida posible en la que se reconcilian las esferas de lo social. De Schiller a Adorno, la autonomía de lo estético es la garantía de la capacidad crítica que da la mirada estética, el residuo indomable que promete una transcendencia de la mera esfera formal de lo político. No es por casualidad que las vanguardias estéticas y políticas tuvieran un punto de convergencia en esta promesa de reconciliación y transcendencia de lo formal, y no es por casualidad que el rechazo posmoderno a la vanguardia en ambos casos vaya unida al peligro autoritario que conlleva esta utopía. La disciplina interna se puede entender ahora como la garantía de la preservación de la promesa al aislar al arte de cualquier interés ajeno a la autoridad estética. Y de nuevo aquí las luces y las sombras en el claroscuro moderno: pues el peligro autoritario que oscurece esa promesa utópica significa al tiempo, y así debemos reconocerlo, la instauración de un espacio democrático en el sentido de autonomía del arte respecto a las clases y dominaciones particulares de una formación social. Pues el espacio estético es también, como el espacio político de la asamblea, un espacio-otro que está garantizado, en la política, por la capacidad de «tomar» la palabra y en la estética por el acontecimiento que transforma al grupo en una comunidad de sensibilidad. ¿Cuánta vida de

antiguos y libertades de los modernos, es decir, de acciones que tratan de acomodarse a un orden y mostrar un sujeto autónomo.

Fernando Broncano, Universidad Carlos III de Madrid

esta promesa se preserva tras la muerte de la vanguardia? Sospecho que está ligada a la capacidad que siga teniendo el acontecimiento artístico para crear un espacio-otro que trascienda la pura cotidianeidad y redistribuya lo sensible; a la capacidad para convertir en democrático lo que fue el acontecimiento sagrado de los dioses y los reyes: en hacer de los objetos *res publicae*, cosas que convoquen un acontecimiento⁷.

La posmodernidad, entendida como fragmentación, plantea un nuevo escenario para la metáfora espacial que constituye el término de vanguardia. Como suele ocurrir en muchos procesos históricos, la primera vez suceden como ópera bufa y la segunda como tragedia. La (presunta) muerte de las vanguardias comenzó por la broma y la ironía y acabó en confusión. Arthur C. Danto ha recordado el momento en que le impresionó un cruce de autopistas interestatales lleno de anuncios, ruido y furia y respondió con un «¡qué maravilla! La botella de CocaCola de Warhol o la Caja Brillo Box»⁸, nos cuenta Danto, siguiendo el hilo de su maravillarse por lo cotidiano, señalan ese momento en el que los límites de lo dentro y lo fuera quedaron marcados, se hicieron visibles y por tanto traspasables. Aunque todos recordamos a Duchamp, y es cierto que sus objetos rompían tradiciones disciplinares, es sobre todo la ironía de Warhol reconociendo que una botella de CocaCola se vende mejor que un zapato, pintados ambos con respeto fotográfico, la actitud que permite hacer visibles lo que las vanguardias anteriores no querían o no podían hacer visibles: los límites y las condiciones de su propia existencia. La historia de los últimos cuarenta años ha sido ya vivida y revivida múltiples veces como comedia o como tragedia sin que estemos seguros de que estar aún en condiciones de contarla. ¿Cómo ser vanguardia cuando los espacios y tiempos se han fragmentado y con ellos las direcciones de avance y retroceso? La fragmentación ha producido todo un nuevo género de literatura de crisis, de cuestionamientos y contra-cuestionamientos del lugar del objeto, del lugar del artista, del lugar del crítico, del lugar del

⁷ Bajo esta idea de hacer de los objetos «cosas públicas» fue el objeto de la gran exposición en el ZKM, Center for Art and Media Karlsruhe de 2005, comisariada por Bruno Latour y cuyo catálogo es un manifiesto imprescindible que promueve la atención a la parte «cósica» de la *res publica*: Latour, B.; P. Weibel (eds.) (2005), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, Cambridge (MA), MIT Press.

⁸ Danto, A. C. (1992), «La botella de Coca-Cola expresionista abstracta», en *Mas allá de la caja brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Trad. de A. Brotons, Madrid, Akal, 2003.

museo, etc. No nos convoca aquí este proceso sino el caso particular de un objeto como el cementerio de Morille que se presenta como túmulo de algo y, por tanto, como objeto que produce un acontecimiento, el transfigurar un cuerpo en cadáver, transfiguración a la que sólo puede suceder un enterramiento y con ello hacer del cadáver algo a la vez invisible y sagrado. En este sentido, sigue siendo un ejercicio de la capacidad de un acto para transformar un objeto en *res publica* que hace de un terreno de la estepa un lugar sacro de ilegibilidad y emoción.

Este acto particular y a la vez universal puro de vanguardia en un tiempo de vanguardias muertas, que coherentemente es un acto de auto-enterramiento, plantea dos direcciones a la reflexión filosófica:

La primera es que los cambios históricos que suceden a la modernidad como forma estética han tenido como una de sus consecuencias más importantes la de hacer visibles lo que antes eran fronteras y límites invisibles: las condiciones de valoración y precio del arte, las condiciones de su exposición y distribución, las condiciones que ligan lo estéticamente normativo con esas condiciones de existencia. Si un grupo de africanos filma videos que se reproducen en viejas máquinas o en cedés baratos y se distribuyen en los mercadillos locales del top-manta, sin esperanza alguna de llegar a ningún festival reputado o reputable, ¿estamos ante un hecho artístico o ante un hecho que con su mera existencia como acontecimiento pone sobre el tapete de la discusión las condiciones de existencia del cine como arte? Si un grupo de estudiantes se fabrica y reproduce sus objetos poéticos en formatos que no son ni pueden ser editables, sino tan sólo re-producidos por medios artesanales, ¿estamos ante un hecho de vanguardia poética o ante una ventana que hace visible la condición «editorial» de la literatura? Si un grupo de grafiteros reordena lo visible en las paredes del barrio, haciendo visibles signos y formas en muros y derribos, ¿estamos ante un hecho delictivo o ante un hecho artístico? Si un grupo de artesanos, maestros y niños decora los caminos del pueblo con objetos, signos, palabras, piedras o cántaros, ¿estamos ante un hecho turístico o ante un hecho artístico? Si al crítico estético le preocupan los límites de lo artístico, desde el punto de vista filosófico me parece mucho más relevante el hecho en sí como acontecimiento: la intervención en la cultura material con una intención transformadora de lo visible. Es el mismo hecho de transformar los signos o de convertir objetos en signos lo que hace relevante el proceso. Hacia afuera se ha descrito este proceso como ruptura de los límites de lo artístico, y se han hecho chistes innumerables

Fernando Broncano, Universidad Carlos III de Madrid

con el urinario de Duchamp, las cacas de Piero Manzoni o los animales en formol de Damien Hirst. Pero menos que el estatuto de arte lo que me interesa es el hecho político de hacer visibles las condiciones por las que los objetos de la cultura material adquieren ese estatus y cómo ese hecho es lo que hace histórico el acontecimiento. Un museo de tumbas de objetos es, en este sentido, un cementerio del museo como una forma particular de época estética. El juego de lo visible y lo invisible, de la presencia y la ausencia de la obra es precisamente lo que transforma la tumba en cosa pública, el sepultar en mostrar, el túmulo en promesa de resurrección.

La segunda reflexión parte de otro punto de interés. Se trata del cambio en las mismas condiciones de la interpretación, en la visibilidad de los límites, fronteras y autoridad hermenéutica. La pintura renacentista y barroca, por ejemplo, remitía la autoridad de la imagen a la autoridad de la palabra escrita: solamente quienes hubieran leído la Biblia o *Las Metamorfosis* podían entender aquellos cuadros, el resto quedaba bajo la autoridad de quien los interpretaba. Los cuadros barrocos tienen un efecto político indudable porque su primer impacto, buscado y ordenado, emocional se remite y se subordina al subsiguiente acto lingüístico que es la explicación por la autoridad competente. Por eso se convierten en signos de distinción y poder: porque la hermenéutica es transparente pero subordina el poder de la imagen al poder de la palabra y el poder de la palabra al poder de la lectura. No es pues sorprendente que las generalizaciones de la lectoescritura y la imprenta hicieran visibles y dejaran obsoletos estos límites de poder y autoridad. A partir de la Ilustración, la pintura adquiere libertad de interpretación respecto a la palabra escrita, y aparecen salones y museos como nuevos lugares hermenéuticos donde el lugar del intérprete leído es tomado por el crítico con gusto, que ahora determina qué es lo apropiado o inapropiado. Las cacas de Manzoni habrían de poner a prueba el gusto de los críticos. Kant había liberado al gusto de las cadenas del poder de la forma haciendo del *sensus communis* el criterio efectivo. Pero ni el genio ni el asco quedaban dentro de esos límites. La época de las vanguardias fue una historia continua de hacer visible la condición de genio. La época de las transvanguardias lo es la de hacer visibles los límites de lo puro y lo impuro, de lo asqueroso o lo apetecible como límites de la distribución social de lo sensible. El arte contemporáneo ha hecho visibles estos límites a través de una estrategia productiva: la ilegibilidad, la renuncia a la sumisión interpreta-

tiva, la imposibilidad de establecer fronteras entre metáfora y literalidad. Kafka en la palabra, Malevich en pintura, iniciaron esta estrategia de renuncia a la hermenéutica. Pretender leer un texto de Kafka como metáfora o un negro de Malevich como espacio significativo es introducir una distorsión de autoridad en la obra: todas las interpretaciones son posibles porque la obra ha renunciado a la legibilidad. La conversión de la obra en acontecimiento y la renuncia a la legibilidad es precisamente el acontecimiento⁹. No porque las obras dejen de ser interpretables, sino porque el mismo hecho de interpretarlas se ha hecho visible como interpretación y no como acto de autoridad. Cuál sea el destino del crítico en la época de la ilegibilidad es algo que debemos repensar en tiempos en los que todo arte es arte conceptual pero lo es precisamente por haber renunciado a conectarse con los conceptos a través del medio de la autoridad interpretativa, una autoridad que pertenecía al tiempo de la palabra y la escritura. Es en este sentido en el que el túmulo es el ejercicio máximo de ilegibilidad: la desaparición y al tiempo cercanía oculta de la obra actúa sobre el espectador en el mismo sentido en que los espacios de memoria que son los cementerios actúan sobre los muertos, situándolos en un tiempo más allá del presente, en un espacio que sólo puede ser una suspensión del espacio geográfico y en un acto interpretativo que no puede ser hermenéutica de lo presente. El poder simbólico del cementerio es el de convertir, hacer, de la *res publica* un lugar-objeto.

El segundo evento es la muerte de la cultura rural

La división entre ciudad y campo fue el signo de la modernidad y el patrón para los procesos de modernización. La modernización fue sobre todo un proceso de cambio en el que también se hicieron visibles y tensos los lazos y relaciones de la ciudad y el campo: *Rocco y sus hermanos* es uno de los manifiestos históricos del cine-arte basado en una idea de que la crítica cultural y política debería ser ante todo una crítica de los procesos de modernización. Los entusiastas de la modernización, en un lado, mostrarían la inevitabilidad de la emigración de lo rural a lo urbano. En el otro lado,

⁹ En lo que se refiere a la ilegibilidad en el arte contemporáneo, es imprescindible Brea, J. L. (2007), *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*, Murcia, CENDEAC.

los críticos mostrarían la pérdida de significados, el abandono de los lazos basados en la comunidad y la sustitución por normas y racionalidades instrumentales. La época del capitalismo industrial, se pensaba, era una época de distribución de tiempos y espacios: a un tren de montaje le corresponden tiempos y gestos pautados, un ordenamiento racional del movimiento y de las secuencias de trabajo y descanso. A este tiempo fordiano le corresponde igualmente un espacio urbano ordenado en lugares de trabajo y lugares de ocio, en vivienda y transporte. El tiempo y el espacio rural quedarían como restos de lo premoderno, como tiempos y espacios sin ordenar aún económicamente. Para los entusiastas de la modernización, esta falta de racionalización era el signo de un destino infausto de desaparición. Para los críticos, era un lugar imaginario de resistencia. La vuelta al campo fue desde el Renacimiento la vuelta al paraíso perdido.

Cabría pensar que con estas premisas lo que llamamos muerte de la cultura rural estaba anunciada en las mismas condiciones del desarrollo económico¹⁰. No me atreveré aquí a montar una teoría del cambio social en la época de la globalización y la sociedad del conocimiento. Ya hay también una industria dedicada a ello. Pero sí me atrevo a esbozar un par de rasgos que me parecen relevantes para el hecho que discutimos. En primer lugar, querría señalar que el capitalismo contemporáneo ha dejado de basarse en el control del gesto, es decir, en la racionalización mecánica del tiempo y del espacio del cuerpo, para basarse en el control de la atención. La atención es lo más difícil de lograr y de controlar, de ahí que sea lo más precioso. El control de la atención implica una coordinación del control de las emociones y del control del conocimiento: la atención moviliza ambos recursos y significa una suspensión del tiempo para subordinarse a un acto, imagen o persona¹¹. Cines, televisiones, ordenadores, video-juegos, móviles, tiendas de moda y belleza y otros dispositivos cul-

¹⁰ Los economistas que habrían de dirigir la transición española anticiparon como necesaria la transición de una sociedad rural a urbana. Enrique Barón anunció en los años finales del franquismo el final del campesinado, un anuncio que fue leído por los defensores del ruralismo como una profecía de una suerte de Armagedón cultural (Barón, E., 1971, *El final del campesinado*. Prólogo de Juan Velarde, Madrid, Zero/Zyx.), pero ya en los años sesenta y setenta el marco económico y cultural estaba mutando desde un capitalismo industrial a un capitalismo de los bienes culturales y con él estaban mutando también las viejas tensiones espacio-temporales.

¹¹ Crary, J. (1999), *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*, Cambridge, MIT Press.

turales compiten por el tiempo de atención. Más que el patrón oro, el capitalismo contemporáneo ha convertido el minuto de *share* en el patrón de valor. La política se reconfigura en un teatro de atención: se inauguran guerras y eventos a la hora de la audiencia. La economía se convierte en adición ludópata a los indicadores en tiempo real de las subidas y bajadas de las emociones colectivas en forma de apuestas por derivados: La cultura transforma las viejas carreras profesionales en carreras por el minuto de atención. Todavía el optimista Andy Warhol creía en la posibilidad de quince minutos de fama: es un derroche que ya nadie se puede permitir. Es el minuto de oro lo que cuenta. Ironías aparte, el capitalismo de la atención ha mutado en un capitalismo de medios de producción de la atención y los grandes debates y tensiones se han transformado en luchas por la posesión de los medios de producción de la atención.

En este capitalismo, en segundo lugar, la fractalización del espacio no corresponde ya a los procesos de producción industrial sino a los procesos de producción y acceso a los signos de la atención. Estar fuera o dentro, acceder o no son los procesos esenciales de la economía. La tensión ciudad-campo ha quedado obsoleta: la isla de Martha's Vineyard, donde descansa la clase alta de Nueva York y Boston, no tiene carreteras, no tiene alquileres de coche, los pocos transbordadores que llegan trayendo cada mañana a los empleados de servicios no permiten transportar automóviles si no es a precios astronómicos, los caminos son sendas sin indicaciones y los bosques están llenos de *poison ivy* y de peligrosas garrapatas: el ruralismo más extremo es el signo de la máxima distinción para los ejecutivos de la sociedad del conocimiento. Lo rural ha mutado en un espacio de producción de signos. Los pueblos y campos han mutado en parques temáticos de producción de deseo: las grandes corporaciones invierten en dehesas abandonadas, los cantantes populares conceden sus galas a pueblos cabezas de partido. El cosmos rural ha muerto y se ha transfigurado en un sistema industrial de producción de atención. El colectivo francés neo-anarquista Comité Invisible diagnostica en estos términos la destrucción de la ciudad:

«La decencia que obliga a los urbanistas a no hablar de “la ciudad”, la cual han destruido, sino de “lo urbano”, debería incitarles también a dejar de hablar de “el campo”, que ya no existe. Lo que hay, en su lugar, es un paisaje que se exhibe a las masas estresadas y desarraigadas, un pasado que puede muy bien teatralizarse ahora que los campesinos han sido.

Fernando Broncano, Universidad Carlos III de Madrid

Es un marketing que se despliega sobre un “territorio” en el que todo debe ser valorizado o constituido en patrimonio. (...) La metrópolis es la muerte de la ciudad y del campo, en la encrucijada donde convergen todas las clases medias, en el contexto de la clase situada en el medio, que, de éxodo rural en “periurbanización”, se extiende de forma indefinida.»¹²

El ruralismo había sido el territorio imaginario en el que se asentó el integrismo español. Nuestro bienamado don José María Gabriel y Galán celebraba la cultura rural como la cultura de la colmena que oponía a la fábrica indisciplinada:

He observado la colmena
al mediar una serena
tarde plácida de mayo.
La volante, la sonora
muchedumbre zumbadora
laboraba sin desmayo.

¡Qué magnífica opulencia
la de aquella florescencia
de los campos amarillos!
Madreselvas y rosales,
abavanzos y zarzales,
mejoranas y tomillos...

Todo vivo, todo hermoso,
todo ardiente y oloroso,
todo abierto y fecundado:
los perales del plantío,
los cantuesos del baldío,
las campánulas del prado...

Y en corolas hechiceras,
y en pletóricas anteras,
y en estilos diminutos,
y en finísimos estambres
van buscando los enjambres
las esencias de los frutos.

¹² Comité invisible (2009), *La insurrección que viene*, Barcelona, Melusina.

Aquel espacio colmena que quiso crear el pensamiento más conservador sólo existió como zona de resistencia barrida por su mismo esfuerzo en intentar permanecer. Lo rural en la economía premoderna estaba definido por la lejanía de la ciudad, por una lejanía hecha de distancias mentales tanto como físicas. En la época del capitalismo industrial el listo emigraba a la ciudad y el tonto aguantaba en el predio del abuelo. En la época del capitalismo industrial el listo hacía el bachillerato o la carrera en la universidad en la capital y el tonto recibía las cuatro reglas del maestro. En una época cercana, todavía Serrat jugaba con la idea de la aldea-cementerio invirtiendo la metáfora de la muerte de lo rural:

Si yo pudiera unirme
a un vuelo de palomas,
y atravesando lomas
dejar mi pueblo atrás,
juro por lo que fui
que me iría de aquí,
pero los muertos están en cautiverio
y no nos dejan salir del cementerio.

Pero de alguna forma aquella distancia era también el signo de la otredad de lo rural, de ciertas formas de existencia que en la época moderna se entendieron como posibilidades evanescentes que expresaban, lo mismo que el arte, un signo de otra vida posible. Una vida que estaba desapareciendo y que era significada por lo campesino como cultura. Cuál sea la permanencia y la potencia crítica de este remanente es algo que en parte nos convoca aquí a la reflexión, a dilucidar por qué ciertos espacios pueden ser aún espacios potenciales de una actitud estética y de un desacomplamiento de los procesos de producción cultural del capitalismo contemporáneo. Porque aquel mundo rural barroco, tumba de todas las pasiones, se fue convirtiendo pronto en un lugar de ida y vuelta. De la imaginación conservadora a la imaginación de la nueva metrópolis. Apenas queda ya aquel mundo rural como confrontación frente al poder de la ciudad pues nuevos espacios transmutan lo rural en producción de signos imaginarios, la muerte en resurrección en la forma de espacios neocolonizados por las estrategias de mercado. En el capitalismo de la atención lo rural no es ya sino una forma de suburbio productivo de lo urbano. Lo rural se ha convertido en un imaginario, sus casas dejan de ser casas de pueblo y se convierten en casas rurales, el campesino en hoste-

lero, el abuelo en nuevo turista de invierno. No es extraño pues que la celebración de la propia muerte se haya convertido ya en un rito de la nueva cultura rural. Durante un tiempo me sorprendió el encontrar en tantas aldeas y pueblos que dedicaban una parte sustancial de las subvenciones para el desarrollo a la remoción y modernización de los cementerios. Las primeras reacciones que me llevaron a interpretar aquellos carteles de actuación municipal en las vallas del camposanto como una metáfora de la muerte de lo rural y un ejemplo de la falta de imaginación de los alcaldes se han ido convirtiendo poco a poco en la convicción de que se trata de lo contrario; de un convencimiento generalizado de que la muerte de lo rural es la celebración de un nuevo mundo de significados. Un cementerio repintado y ampliado como signo de que lo muerto es productivo. Si se me perdona el sarcasmo, se entenderá que lo que estoy tratando de decir es que lo rural en nuestros tiempos pertenece ya a la sociedad posmoderna. Quizá con un anclaje mucho más seguro que las mortecinas viejas ciudades de provincia o que los territorios con deseos decimonónicos de ser un pueblo, una lengua, un estado.

En la economía contemporánea los espacios se fractalizan bajo la presión de lo que David Harvey¹³ ha calificado como una «compresión del espacio y el tiempo» debido a la velocidad de los procesos de transporte de mercancías, información y personas. Lo efímero se convierte en bien de cambio y se abre la competencia por los «nichos de mercado»¹⁴ que crean las diferencias y alteridades: cada mínima estrategia de distinción es una oportunidad económica, y cada calle y cada barrio se convierten en signos de clase y cultura. Espacios y tiempos de distinción que son ilimitadamente divididos por puertas de acceso físicas e informacionales. Lo rural deja de ser un espacio para mutar en tiempo: es rural el espacio que está más allá de la media hora, del mismo modo que es urbano lo que no. Rural y urbano como meros portales de acceso a espacios cada vez más fractalizados por umbrales a territorios imaginarios. Que el aula donde nos reunimos sea un aula rural simplemente indica que somos ya parte del proceso de fractalización de la cultura. Es más fácil trasladar una universidad a la zona rural que hacer visibles las puertas invisibles en el capitalismo de los modos de producción de la atención. Y este es precisamente el punto en discusión.

¹³ Harvey, D. (2001), *Spaces of capital. Towards a Critical Geography*, Londres, Routledge.

¹⁴ Harvey (2001), o.c., pp. 124 y s.

Lo que nos planteamos como problema político es la distribución de los espacios y tiempos, y sobre todo de los accesos: accesos a bienes y servicios que determinan el poder sobre la atención. Porque el problema del entrecruzamiento entre arte y territorio es también un problema de distribución. Distribución de accesos y sensibilidades, o distribución de capacidades en un sentido de lo político que tiene que ver con como la cultura permite ámbitos de determinación de lo real que están conformados por capacidades: a veces capacidades de percepción y a veces capacidades de decisión y acción. En la interpretación de Hanna Arendt de la democracia ateniense, la política ocurre por una cierta distribución de los tiempos en tiempos de trabajo o reproducción y tiempos en los que el individuo toma la palabra para decidir el destino de la ciudad. Rancière¹⁵ ha extendido esta idea a la estética como distribución de lo sensible, como acceso a un espacio y tiempo en el que la mirada se transforma (por el acontecimiento artístico) en una forma de mirar que se separa de lo que está normativizado en forma de moral, ideología, materia o forma sometidas a un orden de eficiencia. Y en esta transformación consiste el carácter político del arte, más que en su dudosa utilidad ideológica, en su capacidad para situar lo sensible en un modo de relacionarse con lo real bajo categoría de arte.

La estética es la distribución de lo sensible bajo condiciones de cultura material

Hacemos cosas para que la gente haga cosas: construimos casas para que la gente las habite, escribimos libros para cambiar las ideas de la gente... En la era del capitalismo, ciertamente, hacemos cosas para que alguien nos dé el salario (es lo que Marx consideró la alienación del trabajo), pero las cosas siguen haciendo cosas con la gente. El mercado convierte los artefactos en mercancía, pero ello no elimina su valor de uso, sino que añade a las cosas nuevos estratos haciendo más explícito su carácter social. Lo que nos importa es que los artefactos no pueden ser pensados como meros instrumentos para fijar fines sino que son performativos (realizativos) que anticipan el acontecimiento, crean posibilidades y llaman a su realización. «Cuando la flecha está en el arco, tiene que partir» escribe Sánchez

¹⁵ Rancière, J. (2000), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique editions.

Ferlosio: la flecha y el arco cambian la mente del cazador o del guerrero. Cada cosa elaborada por el ser humano es una llamada a una experiencia futura. La imaginación de lo posible y la realidad de lo actual se funden en la existencia de la cosa producida por la mano y la mente humanas.

Los artefactos, además, existen sólo en compañía: como los huesos, no llegarán a ser si no es anatómicamente, acoplados los unos a los otros conformando el esqueleto de la cultura; constituyendo los nichos donde se realiza la ecología humana; instaurando un horizonte de expectativas que dibuja el campo de la experiencia posible en la medida en que se enredan unos con otros tejiendo la estambre de la existencia humana. La dimensión natural, física, de los humanos establece límites causales, espacio-temporales a la cultura y a sus formas. Pero la naturaleza humana ya es cultural, producto de una larga historia evolutiva en la que las fuerzas y presiones fueron en una gran medida producidas por la propia mano de la cultura. Estas trayectorias diversifican las cosas que las cosas hacen con los humanos y con ello las clases y especies de artefactos: armas, ídolos, herramientas, ornamentos...

Al conformar un espacio de posibilidades la cultura material retroalimenta las capacidades humanas y las ordena en el espacio social. Somos lo que los artefactos han hecho de nosotros: jardineros, lectores, dibujantes, matarifes. Los oficios no solamente producen una distribución de habilidades en la comunidad, en cierta forma constituyen también una distribución de lo sensible pues el acceso humano a lo real no es pasivo sino que está atravesado por la espontaneidad, que a su vez está mediada por las capacidades. Lo visible y lo invisible no dependen solamente del orden causal de lo real sino también de la amplitud y afinamiento de la mirada. Allí donde no llega la fisiología alcanza la cultura, que por ello mismo esconde y apantalla lo que está delante de los ojos. Y esta redistribución de lo sensible es en buena medida el campo de posibilidades en el que se mueve el arte. Pues el arte es una producción de producciones: constituye una transformación del mundo que apunta a una transformación de la experiencia humana.

Literalmente, el arte moderno hereda en la cultura material contemporánea el lugar de la religión¹⁶: el ídolo y el templo son artefactos que ac-

¹⁶ Gell, A. (1998), *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press. A pesar de que este libro se ha convertido en lugar de culto para los antropólogos sorprende cuán poco eco ha recibido en el pensamiento filosófico y estético contemporáneo.

túan sobre el cuerpo y la mente del creyente generando respuestas de látría, obediencia y oración. El ídolo en las religiones basadas en imágenes, el templo y el libro en las religiones iconoclastas. La liturgia no es un mero reordenamiento de cosas y gestos: es un acontecimiento que revive la historia sagrada. Esta capacidad de la religión como cultura material para constituir espacios, tiempos y acontecimientos sagrados es la que hereda el arte en la era de la estética. Mero ornamento o herramienta de la religión y el poder en otros tiempos, el arte adquiere en la modernidad la función autónoma de crear y recrear al espectador. Museos y salas de conciertos recrean espacios y tiempos que en otro tiempo fueron ocupados por los templos y las liturgias: por los lugares y momentos sagrados.

El poder del arte es el de transformar los objetos en objetos de mirada estética. La historia de las vanguardias, como ya se ha dicho, es una historia de progresiva expansión de la mirada estética hacia las zonas más sorprendentes. Si el barroco ibérico reordenó el espacio geográfico con un esfuerzo titánico estético para hacer posible la piedad colectiva, para ensimismar en la oración a un pueblo gastado por la guerra y la pobreza e inventó la sociedad del espectáculo en una inmensa redistribución de sensibilidades que llenó las ciudades y los campos de iluminados, místicos, derviches de los tiempos sagrados que asustaron a sus propios creadores, también el arte posmoderno puede pensarse como una promesa de resemantización de los espacios de capital. La promesa de pureza artística que conllevaba la idea de vanguardia, puede repensarse en tiempos de fractalización y fragmentación como un proyecto de re-flexión de las miradas. El juego de lo que está dentro y lo que está fuera del arte en el que consiste la dramaturgia de la muerte de las vanguardia puede mirarse como una aspiración a un juego de miradas hacia dentro y hacia afuera del objeto como mercancía.

El objeto de arte y el acontecimiento estético provocan dos reacciones en el espectador: la *experiencia* y la *interpretación*. La experiencia moviliza todos los recursos afectivos del agente: de la admiración por la belleza al aplastamiento por lo sublime, del ensimismamiento a las modernas reacciones de distancia e ironía. La interpretación moviliza los recursos cognitivos del espectador, que al contemplar el objeto se convierte en artista y recrea textos e imágenes, situándolos en el espacio estético, comparándolos, examinándolos en un continuo intercambio de la obra con todas las obras, del artista con todos los artistas y del espectador con todos los espectadores. La interpretación convierte al espectador en crí-

tico. Si el arte fuese solamente ornamento o su función fuese decorar las plazas, palacios y museos no habría reacción interpretativa, o no habría la reacción interpretativa que clasificamos como estética. Sólo porque provoca interpretación el arte es arte. De ahí el reto del arte contemporáneo y su aspiración a la ilegibilidad. De ahí que toda estética sea una estética política: una promesa de reconfiguración de los espacios.

Ya se ha dicho que la renuncia a la interpretabilidad fue uno de los caminos de la vanguardia. Primero fue separar el arte de la función: el arte dejó de ser educativo a medida que dejó de ser espejo de una realidad que se pensaba canónica por la autoridad respectiva. La escena evangélica, el mito clásico, la naturaleza como metáfora, dejaron de ser temas para ser simplemente ocasiones de actuación artística. Pero si el arte se independizó de la realidad, en tanto que determinada por el gusto o la apreciación por cierto tipo de realidades, poco a poco se fue desacoplando del mismo significado. Como si el significado fuese una adherencia de otra época, cuando la alegoría era la forma esencial del arte, como si la imagen que refiere a otra imagen fuese la última forma de realismo que esclavizaba el arte. Dialécticamente, la ilegibilidad se convierte en una propuesta democrática de experiencias estéticas. Independizado de toda función, el arte crea un territorio en el que la no-función interviene en la distribución de las experiencias posibles. Pues interpretación y experiencia se necesitan y recrean mutuamente. Todo ver, nos enseña Wittgenstein, es un «ver-como», mas un «ver-como» que involucra al sujeto en términos de sentido, de experiencia vivida y no como mera aplicación de conceptos abstractos; como incorporación al mundo propio del contenido de lo que ocurre. Comprender como formar parte consciente del flujo de lo real; comprender como hacer propio. Si la renuncia a la inteligibilidad por parte del arte contemporáneo es una suspensión del sentido adjunto a la obra, como renuncia a imponer una cierta forma de comprensión, el arte posmoderno podría significar por ello la creación de un espacio igualitario en donde la suspensión de la idea es lo que define el espacio político del arte.

Esta es la paradoja del arte contemporáneo: todo arte es una forma de provocar experiencias e interpretaciones, pero el arte de los objetos contemporáneos es un arte que quiere renunciar a provocar tales reacciones. O al menos a provocarlas indicativamente, apuntando a la reacción normal del espectador. El arte abandona su función de espejo de miradas para volverse cuadrado negro que absorbe toda posibilidad de respuesta.

Pero en su silencio vuelve iguales todas las reacciones, disuelve las autoridades interpretativas. El viejo icono religioso fue creado para mover la mente a la plegaria. El nuevo icono negro deja al espectador extrañado de sí mismo sin el auxilio de un cómo definido a un ver-como que se vuelve pura duda: ¿es un chiste lo que estoy viendo?, ¿me está tomando el pelo?, ¿me está pidiendo «entra en mí y disuelve tus viejos sentidos»? La distribución de lo sensible en la era de la estética estaba determinada por la distribución de las autoridades hermenéuticas. En la era de la ilegibilidad, la pregunta por el sentido es una pregunta por la autoridad y, con ello, una pregunta por qué es la sensibilidad necesaria. Ya se ha dicho muchas veces de Kafka y podría aplicarse a las nuevas trayectorias: comencemos por leer sus relatos literalmente, como relatos que hablan de un agrimensor, de una cucaracha, de un encausado... La alegoría surgirá después, como un segundo momento al que la obra se abre pero que no provoca. Su función acabó en el mismo acontecimiento que provoca su hermetismo.

Apunto una posible forma de entender lo que ocurre: Como en el intercambio de ruidos animales con el que los dos protagonistas de *El último tango en París* intentan evitar que su erotismo se contamine de afectividad, a veces el lenguaje habla de sí mismo en una cierta forma: como un lenguaje de la imposibilidad de lenguaje. Y este quizá haya sido el destino de una vanguardia que se creyó delante o al borde de un acontecimiento y se encontró corriendo al encuentro de sí misma, como el estudiante de derecho de *Nueve Cartas a Berta*.

Todo ha ocurrido ya: en la era barroca, la tradición de las vanitas comenzó siendo el paradigma del arte funcional, de la realidad canónica que debería ser representada, de la realidad de la muerte como única realidad digna de representarse, para mutar en una representación de la muerte de la realidad pictórica. Las vanitas del barroco avanzado mutan en representación de la contingencia del cuadro, en cementerio del arte, del mismo modo que el templo barroco que había nacido para movilizar la piedad se convirtió en su cárcel, en territorio cerrado a la movilidad de las pasiones. Y ocurrió lo mismo con las naturalezas muertas, en sus comienzos alegorías de la opulencia o simplemente de la dulzura de los dulces y la sabrosura de los sabores y poco a poco ensimismamiento de los objetos en un espacio de interrogación como en los cuadros de Sánchez Cotán. Objetos ensimismados que no pueden ser sino vistos literalmente, como verduras colgantes que tratan de salirse del cuadro.

Quisiera concluir estas divagaciones con un abrupto final en el que mi interpretación particular del Cementerio del Arte de Morille continúa esta senda sobre la renuncia del arte contemporáneo a la respuesta normativa: ¿de qué hablan las tumbas, que son puro silencio? Si la postvanguardia puede hacer que cualquier cosa sea arte y si puede hacer de un cementerio un objeto es porque los muertos no hablan y sólo provocan el ensimismado silencio. Los cementerios a la vez nos atraen y nos repelen porque nos señalan límites que no estamos dispuestos a atravesar. Si un cementerio es arte, es porque el arte ya es silencio. El cosmos rural murió con un mundo barroco que se ensimismó en su construcción de templos-tumba en un tiempo en el que el espacio se hacía *cosmopolis*. En un tiempo de espectáculos neobarrocos, en los espacios ocupados por eriales y merinas, bien puede ocurrir un acontecimiento: la manifestación del arte en forma de silencio e inexpresabilidad. Pero este ir y venir de la historia es una de las justicias poéticas en un universo neobarroco que puede repensarse a sí mismo con una ironía que abre lo que me gustaría pensar como una posible posmodernidad del sur no menos llena de fuerza creadora que la que nos precedió.

RODIN Y LA VOZ INTERIOR O LA ANATOMÍA DEL PENSAMIENTO¹

Jean-Pierre Cometti

Así como existe un perfecto acuerdo entre la expresión del cuerpo humano y todos los sentimientos del alma, todos los accidentes de la vida interior, del mismo modo, en el arte clásico, el cuerpo no es un simple objeto viviente; lo que lo caracteriza es ser la imagen del espíritu, la perfecta identidad de lo interior y de lo exterior.

Hegel, *Estética*²

La escultura, que los griegos elevaron a la perfección de la forma humana, comparte con los fósiles del reino animal ciertas de sus propiedades. Pertenece al arte, y no obstante a la naturaleza, cuyas formas tan

¹ Conferencia en el Museo de arte Hispanoamericano «Isaac Fernández Blanco» de la ciudad de Buenos Aires, organizada el 23 de abril de 2010 por la Universidad Nacional de San Martín (Argentina), Escuela de Humanidades, Proyecto de Investigación: UNSAM K007. Director: Ricardo Ibarlucía.

² Hegel, G. F. W., *Esthétique*, trad. Charles Bénard, Benoît Timmermans, Paolo Zaccaria, París, Le Livre de poche, t. II, p. 117: «La escultura –escribe Hegel– realiza ese prodigio: que el espíritu de una imagen de sí mismo a través de una cosa puramente material, y la modele de tal manera que devenga presente en ella y reconozca la forma perfecta de su vida interior.»

elementales como exuberantes expone; en cuanto al ritmo y al movimiento, si manifiestan en ella algún parentesco con la danza o la música, la escultura no parece ser sino la metáfora, el documento o el vestigio de ambas. El Palais Longchamp, en Marsella, donde se encuentra actualmente *La voz interior*, se presta con facilidad a estas comparaciones. Allí el *Museo de Bellas Artes* y el *Museo de Historia Natural* se enfrentan oportunamente, como si la preocupación por la simetría que ordenó su concepción invitara al visitante a pasar de uno al otro, de las formas de uno a las formas del otro, a imaginar su transitividad o a mezclar las taxonomías, hasta ver disiparse las fronteras de los géneros y las del arte y la naturaleza.

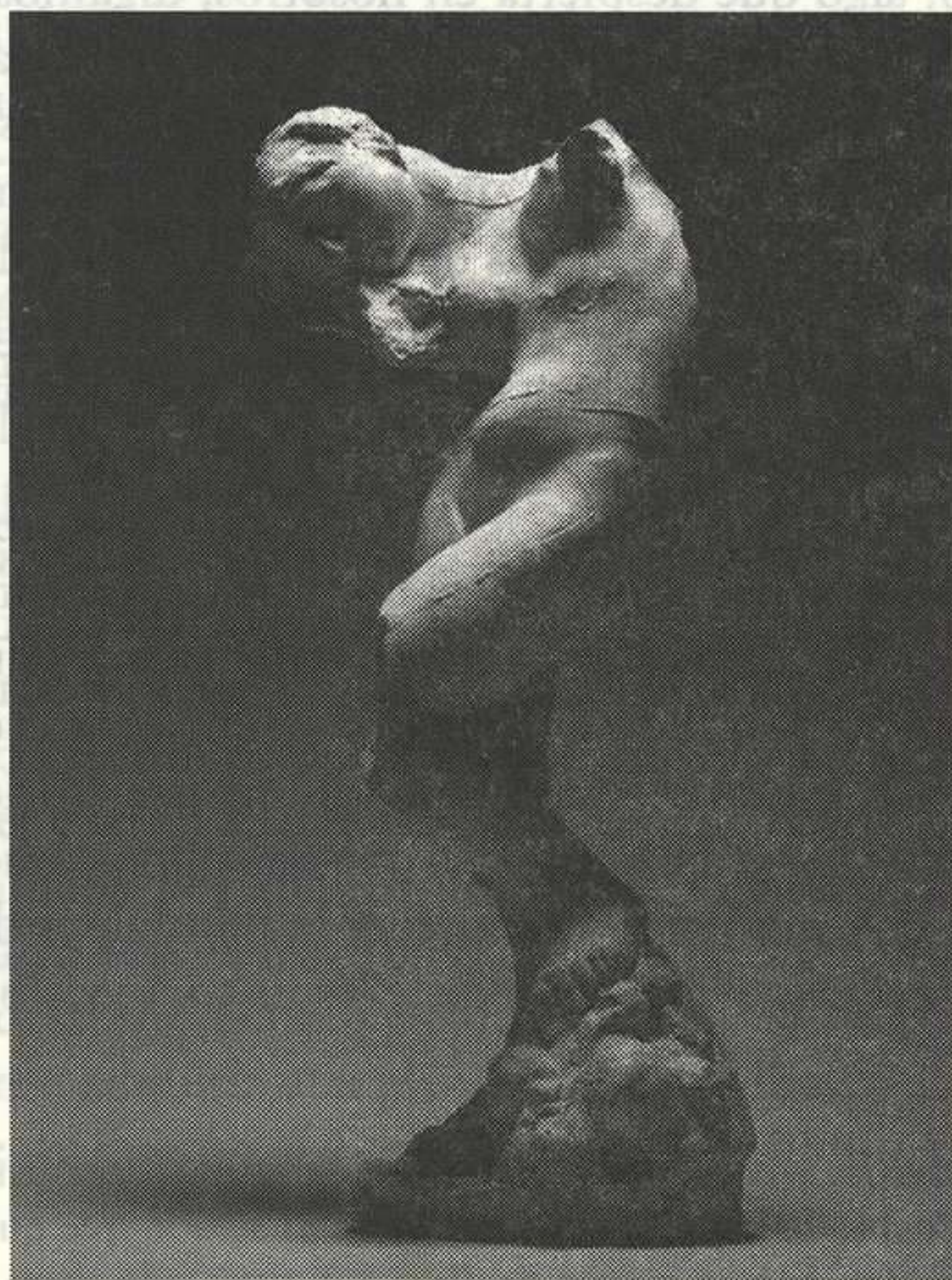
Recuerdo una época en que estas peregrinaciones daban al Palais Longchamp la apariencia de un mundo en la linde de dos lugares comunes y familiares, domésticos, impresión que reforzaba entonces la sombra y el frescor de los estanques interiores que abrigaban arcadas poco frecuentes. Pero lo que habría podido abismarse en una profundidad conservaba allí una fuerza que hacía estallar la luz a la cual los muros ofrecían en verano una deslumbrante reverberación. La interioridad, tan esencial como la escultura, se exponía allí como exterioridad desnuda, plena, *realizada*.

La sala en la que se puede ver *La voz interior*, que Rodin esculpió en principio para su monumento a Víctor Hugo, ilustra a mis ojos, más claramente que en otra época, ese singular comercio de formas de lo más extrañas en apariencia, lo que debe a los lugares que las acogen y a la fragilidad de los límites en los cuales nos gustaría circunscribirlas.

La voz interior fue acogida en Marsella sin tambores ni trompetas, sin emocionar mayormente al público marsellés, a diferencia de lo que había ocurrido en Estocolmo, donde el obsequio de Rodin fue primeramente rechazado. Las circunstancias gracias a las cuales el artista ofreció una de sus realizaciones más significativas a Marsella, a esta ciudad en la que sólo pasó un breve período durante la construcción del Palais, pero donde contó con uno de sus mejores amigos, Léon Fouquet, no tienen más importancia que las de una pasión compartida por Victor Hugo. El lazo que la obra del escultor estrechó con la del poeta, aquel que ella anuda entre escultura y poesía, está hecho a la medida de los intercambios a los cuales se presta en el contexto en el que fue instalada desde el principio. De esta «voz» uno estaría tentado a decir que ilustra notablemente el «rol divino» que Baudelaire atribuía a la escultura. Ofrecida a la mirada, no por eso es menos «voz», como la poesía cuya fuerza de evocación posee. Pero como

materia y como voz, está hecha también a la imagen de esas osamentas cuyas formas no adquieren un sentido más que cuando son dotadas delante de nuestros ojos de una significación que algunos tienen por espiritual, de una *finalidad* cuanto menos, nacida de la historia en la que aquéllas tuvieron su lugar y de la que nosotros hacemos igualmente parte.

La voz interior, de Rodin, como su *Pensador* o como las innumerables estatuas que materializan la inagotable energía de este artista obstinado, ofrece su incomparable evidencia, e incluso los contrastes o paradojas que la constituyen dan testimonio de esto de manera excepcionalmente clara: la ligereza, por no decir la fragilidad de este molde, que sin embargo no forma sino una unidad con la gravedad de la que el yeso la adorna a los ojos de quien se aproxima; ese cuerpo de brazos amputados, y el movimiento que no obstante dibuja, como para apropiarse de la materialidad desnuda de aquella voz a la que, más que expresar, se une; esas rasgaduras, sobre el cuerpo liso y atravesado por nervaduras marmoladas que mezclan indiferenciadamente el gesto del escultor, los episodios y los accidentes que pertenecen a todo fragmento de materia.



La voix intérieure, escultura.

Jean-Pierre Cometti, Université de Provence

Baudelaire consideraba las estatuas aburridas; prefería los cuadros, superiores en tanto que tenían su origen, según él, en una visión soberana que le estaba vedada a la escultura³. «Esta muestra», decía, «demasiadas caras a la vez», allí donde el cuadro es «sólo lo que quiere»: exclusivo, despótico. Sin duda una estatua, a diferencia de un cuadro, no autoriza un punto de vista único. El cara a cara le he está vedado; ella está *entre* nosotros o *con* nosotros aun cuando la enfrentemos, más que *delante de* nosotros. Pero esto es también porque ella se presta menos a las alucinaciones que alimenta la pintura. La escultura le ofrece al pensamiento una anatomía. Como sugería Hegel, *el espíritu reconoce en ella la forma perfecta de su vida interior*. Esto es lo ejemplar en *La voz interior* de Rodin; esto es lo fascinante en este yeso. Nos dice qué es la escultura, qué hay de moderno en ella, y por qué no nos aburre.

A decir verdad, el nombre que Rodin le dio por referencia a Victor Hugo está en el corazón de una de los enigmas más notables, aunque de los más engañosos, y quizá, de los más filosóficos, del arte y de lo que consideramos como tal. El arte produce objetos, pero estos objetos no tienen un interés o un valor sino en la medida en que nosotros descubrimos en ellos un sentido, algo que despierta en nosotros, digamos, una emoción, un pensamiento, una posibilidad de placer o una interrogación que serían ajenas para nosotros si no sintiéramos que sus propiedades físicas están investidas de un sentido ofrecido por añadidura, *a pesar* del molde que lo encierra. Por eso atribuimos a las obras de arte capacidades de expresión que juzgamos esenciales. Por eso nos *miran*, como lo han sugerido Merleau-Ponty y Wittgenstein. Kandinsky habló de la «necesidad interior» que a sus ojos expresaba el arte, como para justificar la pureza de su propio arte y lo que lo había llevado a emprender, después de su periodo expresionista, un camino de pureza y espiritualidad. Si el nombre de Kandinsky y la idea de necesidad interior, tan importante para él, retienen aquí nuestra atención, se debe primeramente a que *La voz interior* —y tal vez más en general la escultura— rectifica el error de Kandinsky y el impasse teórico en el cual su reflexión se enredó. Y se debe también a que esta obra, como «voz interior», contribuye más generalmente a esclarecer la naturaleza de las relaciones entre el *interior* y el *exterior*, el cuerpo y el espíritu, lo visible y lo invisible.

³ Baudelaire, Charles, «Pourquoi la sculpture est ennuyeuse», en *Ecrits sur l'art*, 1, París, Le Livre de Poche, 1971, p. 244: «Un cuadro es sólo lo que quiere; no hay modo de contemplarlo de otra manera que en su día. La pintura sólo tiene un punto de vista; es exclusiva y despótica: también la expresión de la pintura es mucho más fuerte.»

Una obra está destinada a un *encuentro*, con todo lo que esto supone de aleatorio. Se reconoce una obra como se reconoce a un transeúnte por la calle. Lo que seduce en esta estatua y en el arte de Rodin es la claridad y la evidencia con las cuales disipan la oscuridad que rodea esta cuestión. Lo invisible se une en ella a lo visible, en la única evidencia de la mirada y del gesto. Esta estatua, a la que ciertamente hay que dar la vuelta para ver todos sus *perfiles*, manifiesta una torsión característica que podría sugerir, es verdad, otros sentimientos y, sin duda, otras interpretaciones. Este torso sin brazos, replegado sobre sí mismo, y esta cabeza que prolonga su movimiento, ¿no figuran muy simplemente la *interioridad*, aquella que está en el corazón y en el origen de la poesía y acaso del genio? ¿Rodin mismo no dijo que el objetivo del escultor era volver visible lo invisible?

En un sentido, se trata de esto. Pero lo que esta estatua nos dice no nos lo escamotea de ninguna manera. Rilke, que fue secretario de Rodin, escribió cosas esenciales acerca de ello, como lo hiciera Hegel antes que él, aunque desde un punto de vista diferente. Hegel, en sus lecciones sobre estética de 1818-1829, a propósito de la escultura y de su modelo clásico, atribuía a ésta el prodigio «de que el espíritu da una imagen de sí mismo a través de una cosa material, y la realiza de modo que se vuelve presente en ella y reconoce en ella la forma perfecta de su vida interior»⁴. Probablemente Rodin hubiera suscrito esta idea, aunque se habría expresado en otros términos, evocando la «naturaleza», por ejemplo. Es lo que *La voz interior* ejemplifica notablemente, y es lo que aclara su belleza, como ocurre con las otras obras en las que Rodin celebra el pensamiento. Para él, tanto era el trabajo del escultor que la *idea* era pobre. Sólo el trabajo podía enriquecerla, y en consecuencia la forma que le era dada, materializada, en su plasticidad. «Me opongo», decía, «a la doctrina que sostiene que la idea lleva en sí la obra, que la magnifica. Creo más bien que la fuerza que resulta del trabajo realza la idea».

No por nada Rodin estudiaba interminablemente los perfiles, esos puntos donde el cuerpo se detiene, y la luz que la estatua hace nacer en vez de ser iluminada por ella. En Rodin, la totalidad de la obra no depende de la realización de una totalidad que sería la de sus partes. La estatua se realiza desprendiéndose y amputándose, como las manos, cuando parecen de pronto adquirir una plenitud y una suficiencia que no las hace ya depender de un cuerpo. *La voz interior*, al igual que muchas otras es-

⁴ Hegel, G. F. W., *op. cit.*, II, p. 117.

tatuas inicialmente tomadas dentro de un todo previo, como *Las puertas del infierno*, *Los burgueses de Calais* o el *Víctor Hugo*, posee esta autonomía que la restituye íntegramente al espacio. Está hecha a semejanza de aquellas otras figuras femeninas que Rodin se puso a esculpir, después de haber consagrado gran parte de su arte a figuras masculinas, desde *El hombre de la nariz rota* hasta *La Edad de bronce: Eva* o *La meditación*. Los miembros que le faltan no la privan de nada, como Rodin mismo explicó perfectamente en una entrevista con Paul Gsell⁵.

Este último, que formaba parte del entorno íntimo de Rodin, se asombraba delante de él por estas amputaciones, a propósito, no de *La voz interior*, sino de *La meditación*, obra muy semejante, pero aún más incompleta, puesto que no posee ni brazos ni piernas: «Un domingo por la mañana, me encontraba con Rodin en su taller, cuando me detuve delante del molde de una de sus obras más sobrecogedoras. Es una bella muchacha cuyo cuerpo se tuerce dolorosamente. Parece presa de un tormento misterioso. Su cabeza está profundamente inclinada. Sus labios y sus párpados están cerrados, y podría creerse que está durmiendo. Pero la angustia de sus rasgos revela la dramática contención de su espíritu. Lo que termina de sorprender, cuando se la mira, es que no tiene brazos ni piernas. Parece que el escultor los quebró, en un ataque de insatisfacción contra sí mismo. Y uno no puede dejar de lamentar que una figura tan poderosa esté incompleta.»

Habría mucho para decir sobre la incompreensión de la que Gsell da prueba en estas pocas líneas, particularmente sobre el pesar que expresa al hablar de incompletud, y que demuestra a la vez lo que le seguía resultando extraño en el arte de Rodin, así como lo que éste presentaba entonces de insólito y de incomprensible a los ojos de muchos. El episodio de la donación que hizo Rodin de *La voz interior* a Suecia también da testimonio de esto. Pero es la respuesta de Rodin a Gsell lo que retiene nuestra atención. «¿Qué me reprocha? Créame que fue a propósito que dejé mi estatua así. Representa la *Meditación*. Es por eso que no tiene brazos para actuar, ni piernas para andar.»

El argumento le pareció a tal punto convincente a Gsell, que escribió: «Estas pocas palabras bastaron para hacerme volver a mi primera impresión, y admiré a partir de entonces, sin reservas, el simbolismo altivo de

⁵ Rodin, Auguste, *L'art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, París, Grasset, Les Cahiers Rouges, 1911.

la imagen que tenía bajo los ojos. Esta mujer, ahora lo comprendía, era el emblema de la inteligencia humana imperiosamente solicitada por problemas que no puede resolver, atormentada por el ideal que no puede realizar, obsesionada por el infinito que no puede abarcar.»

Los términos utilizados por Gsell, si bien encuentran en parte una justificación en la manera en la que el mismo Rodin se había expresado, desafinan: *simbolismo*, *emblema*. Allí donde Rodin hace de la anatomía del pensamiento el pensamiento mismo, Gsell insiste en ver una imagen, una figuración, pasando así por completo al lado de la originalidad de la obra y de lo que hace que ella no pertenezca al horizonte de la escultura que se practicaba entonces, en los vértigos fingidos de alegorías de cuya inanidad ya habían hablado los románticos.

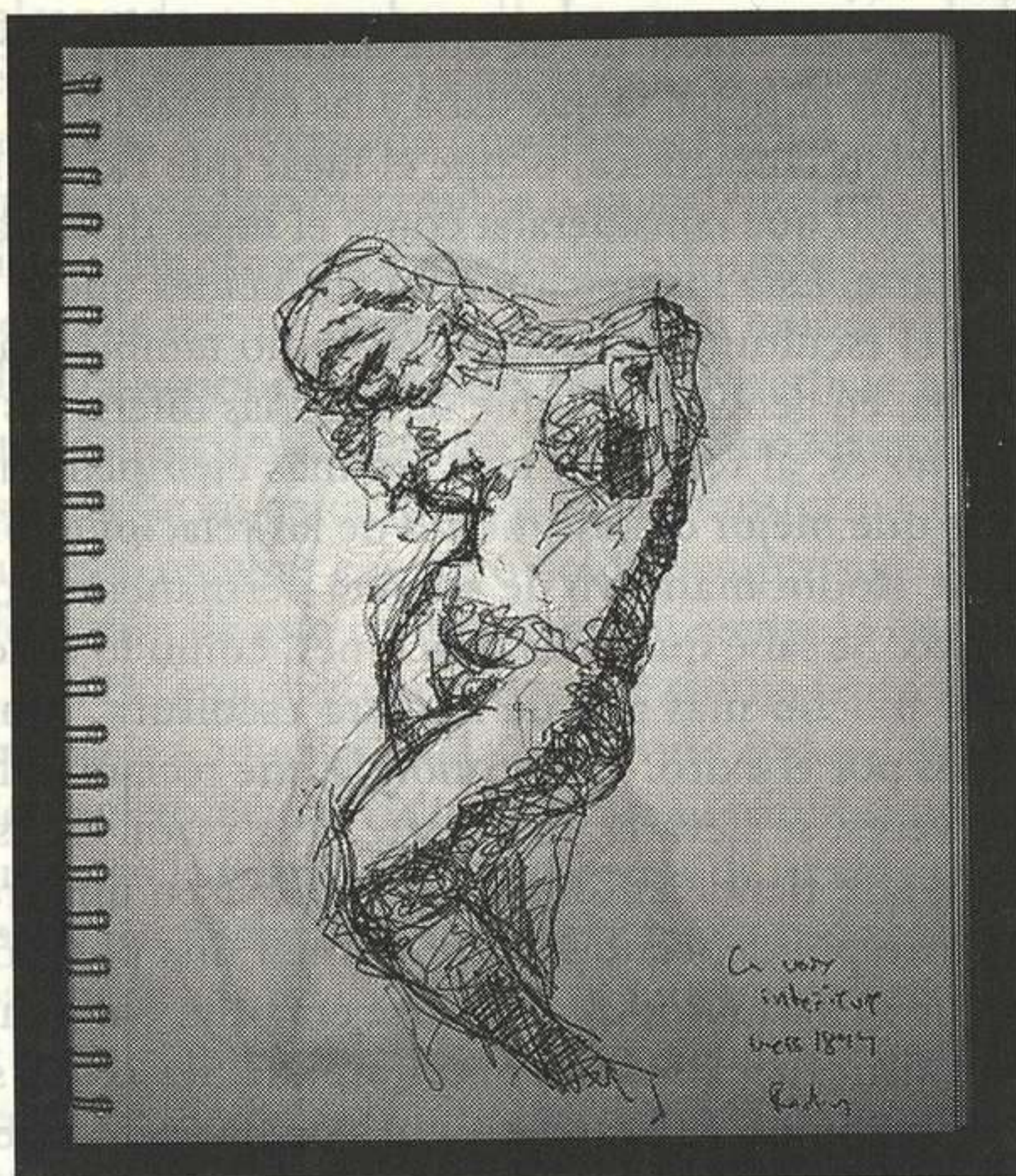
Ahora bien, ¿la declaración de Rodin no debe ser ella misma relativizada? *La voz interior* pertenece a una familia de obras que aclaran sus parentescos y sus contrastes, ya se trate de *El pensamiento*, de *La meditación*, incluso de *Eva* y de *Adán*, de las vistas de conjunto del monumento a Víctor Hugo o de *La puerta del Infierno*. En este último monumento, una de las formas más próximas de *La voz interior* posee brazos y piernas. Sería inútil entrar en los detalles de la génesis de la obra y de las realizaciones de Rodin que son parte de ella. A la incompreensión de Gsell, vale mucho más oponer las luminosas páginas de Rilke. Es el único que iluminó la singularidad del arte de Rodin, tal como se manifiesta en esta obra excepcional. Pensemos en el ensayo que le dedicó, ensayo citado con frecuencia, pero que se impone inevitablemente a nuestra atención. En él, Rilke subraya justamente la recurrencia, en la obra del escultor, de esta postura de repliegue sobre sí que es también la de *La voz interior*: «Sin cesar, en sus poses, Rodin ha vuelto a esta actitud replegada hacia el interior, a este acecho tendido hacia la profundidad íntima. Tal es la actitud de la maravillosa figura que ha llamado *La meditación*, y también la de la inolvidable *Voz interior*, la voz más discreta de los cantos de Víctor Hugo que está casi escondida en el monumento del poeta, bajo la voz de la cólera. Jamás cuerpo humano había estado así concentrado alrededor de lo que hay de más íntimo, doblegado así por su propia alma y de nuevo retenido por la fuerza elástica de su propia sangre. Y cómo, sobre el cuerpo profundamente inclinado hacia el costado, el cuello se alza ligeramente y se tiende, y sostiene la cabeza que escucha, por encima del rumor lejano de la vida, es cosa que se experimenta de una manera tan grande y tan penetrante, que uno no puede recordar un gesto más sobrecogedor y vuelto

más interior. Nos sorprende ver que faltan los brazos. Rodin los experimentó en este caso como una solución demasiado fácil de su tarea, como algo que no concordaba con el cuerpo que quería envolverse en sí mismo, sin recurso extraño. Se puede pensar en la Duse, que en un drama de D'Annunzio, dolorosamente abandonada, trata de estrechar sin brazos y de sostenerse sin manos. Esa escena en la cual su cuerpo aprendía una caricia que la superaba con mucho forma parte de sus representaciones más inolvidables. Comunicaba la impresión de que los brazos eran un lujo, un ornamento, una suerte de los ricos y de los intemperantes que se podía arrojar lejos de sí para ser completamente pobre. No parecía haber sacrificado una cosa importante; se hubiera dicho a lo sumo alguien a quien se le ha regalado un jarro para que beba del arroyo mismo, un hombre que está desnudo y que es aún un poco torpe sin su profunda desnudez.»⁶

La prosa de Rilke no tiene mucho que ver con la de Gsell; pero el comentario puede aún alimentar los malentendidos desde el momento en que apunta a develar un sentido *detrás* o *debajo* de la cosa, mientras que la obra, en su obstinación, permanece fundamentalmente refractaria a esto. Se pensará, por comparación, en lo que sugiere una de las más extraordinarias páginas de *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, que citaba Schönberg en *La mano feliz*, cuando el poeta vislumbra el día en el que «mi mano me será distante, y cuando le ordene que escriba, ella trazará palabras que yo no habré consentido»⁷. Existe una extraña y cautivante simetría entre esta mano liberada del cuerpo tanto como del alma, esta mano de nadie, y este busto sin brazos cuya cabeza deviene miembro tendido hacia uno. Rilke, en el texto citado, dice en una fórmula límpida lo que libera a *La voz interior* de toda analogía o de toda alegoría. De estas estatuas sin brazos, tiene razón al decir que no les *falta* «nada necesario». Mejor aún, no les *falta nada*: «Uno está ante ellas como ante un todo acabado, que no admite ningún complemento [...] Es propio del artista el hacer con muchas cosas otra, única, y con la más pequeña parte de una cosa, un mundo. Hay en la obra de Rodin manos, manos independientes y pequeñas que, sin pertenecer a cuerpo alguno, están vivas...»

⁶ Rilke, Rainer Maria, «Auguste Rodin», en *Œuvres*, I: *Prose*, édition établie et présentée par Paul de Man, París, Seuil, 1996, p. 405.

⁷ *Ibid.*; Schönberg, Arnold, «Die glückliche Hand», *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 1, hrgs. Ivan Vojtěch, Nördlingen and Reutlingen: S. Fischer Verlag, 1976.



Estudio para *La voix intérieure*, 1899, dibujo.

Habría que relacionar con estas frases el pasaje de *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge* a los que hice alusión. Se los puede condensar, no obstante, en una última fórmula: «Así como el cuerpo humano no es para Rodin un todo más que en tanto una acción común (interior o exterior) mantiene en movimiento todos sus miembros y sus fuerzas, del mismo modo partes de cuerpos diferentes, que por una necesidad interior adhieren unas a otras, se ordenan para él por sí mismas en un organismo»⁸.

Es aproximadamente lo que sugería Rodin a propósito de la *Venus de Milo*, y también lo que retuvo de su viaje a Italia: «El alma de las formas respira en la vida profunda de este corazón palpitante. Veo su magnífica armazón de huesos como veo sus pensamientos»⁹.

⁸ Rilke, R. M., *op. cit.*, p. 407.

⁹ Rodin, A., «Vénus – A la Vénus de Milo», en *Eclairs de pensée, écrits et entretiens sur l'art*, rassemblés et présentés par Augustin de Butler, Paris, Obadia, 1998.

Es posible que esta exactitud de apreciación que parece abreviar en una inspiración muy antigua, la que daba a las estatuas de los dioses griegos una significación tauteológica, ocupe el lugar que Rodin ha dado sin cesar al cuerpo y a lo que consideraba como el lugar de la naturaleza en el corazón de su arte. Esta inspiración animaba la idea que se hacía de las relaciones entre la escultura y la poesía, así como también la poca atención que prestaba, en general, a lo que separa a las diferentes artes.

La voz interior es, al respecto, una vez más ejemplar, en cuanto es una de las obras que mejor da testimonio de las relaciones privilegiadas que el trabajo de Rodin mantuvo de manera permanente con la poesía y el genio poético. Se sabe que estas relaciones, como lo muestran múltiples ejemplos, mucho más allá de la mera escultura, son muy raramente coronadas por el éxito. La autonomía que reclaman las obras, la mayoría de las veces, se lleva la peor parte, y la razón de esto es esencialmente que el arte tiende entonces a cumplirse en una traducción o en formas de correspondencia que lo ubican en una posición subordinada. La idea que se hacía Rodin de su arte era otra. No imaginaba que la idea pudiera existir fuera de la forma cumplida. Es lo que sugiere una vez más una reflexión de Rilke relativa al poema, pero que concierne igualmente al trabajo del escultor, puesto que hace de la escultura un poema y del poema una escultura. Rilke, que evoca entonces la predilección de Rodin por las grandes obras poéticas, habla de esos versos de Baudelaire en los cuales «había pasajes que se salían de la escritura, que no parecían escritos, sino formados, palabras y grupos de palabras que se habían fundido en las manos calientes del poeta, líneas de relieve palpable, y sonetos que cargaban, como columnas de confusos capiteles, el peso de un pensamiento inquieto. Él sentía de manera oscura que este arte, allí donde se detenía bruscamente, tocaba el comienzo de otro arte por el que había sentido nostalgia; sentía en Baudelaire a alguien que lo había precedido, a alguien que no se había dejado extravíar por los rostros, y que buscaba los cuerpos donde la vida es más grande, más cruel, y donde nunca descansa»¹⁰.

Como vuelve a decirlo Rilke en una conferencia, todo se mantiene quizás en la *superficie* de las cosas. Al fin y al cabo, es posible que lo único que se pueda hacer sea producir una superficie cerrada, «una superficie que, como la de los objetos naturales, está rodeada por la atmósfera, ilu-

¹⁰ *Ibid.*, p. 69.

minada y alcanzada por sombras»¹¹. La preocupación de Rodin por los «perfiles» es la expresión de esta necesidad de superficie, una necesidad que no es en nada el reverso de una imposibilidad o de un lamento que nos lleve a pensar en algo inaccesible o en algo inefable. «No hay más que una superficie, infinitamente agitada y transformada. Dentro de este pensamiento se podía por un instante encerrar el mundo»¹².

La verdadera interioridad no está bajo la superficie, a semejanza de los pensamientos dentro de la «cabeza», como desatinadamente solemos decir. Ella no se separa de las agitaciones y de las transformaciones de la superficie a las cuales el escultor consagró desde siempre su arte. *La voz interior* es la manifestación de esta certeza que emparenta la escultura con la arquitectura, con esa arquitectura gótica que sedujo tanto a Rodin: «La cosa plástica se asemeja a aquellas ciudades de otra época», escribe Rilke, «que vivían por completo dentro del recinto de sus muros; no por ello los habitantes contenían la respiración, y los gestos de su vida no se detenían sin más. Pero nada atravesaba los límites del recinto, nada había más allá, nada se mostraba por detrás de las puertas, y ninguna espera se abría sobre el afuera. Por grande que pueda ser el movimiento de una estatua, por más que esté hecho de extensiones infinitas o con la profundidad del cielo, es necesario que vuelva a ella, que el gran círculo se cierre, el círculo de la soledad donde una cosa de arte pasa sus días. Tal era la ley que, informulada, vivía en las esculturas de los tiempos pasados. Rodin lo reconoció»¹³.

¿Hasta qué punto es necesario que el gran círculo se cierre alrededor de las estatuas? Ellas comparten con la arquitectura y con las manifestaciones más significativas del arte contemporáneo, las que están más allá de la pintura y de la escultura, una forma de *disponibilidad* que Baudelaire puso en evidencia, a su pesar, puesto que era para deplorarla, y que llama a una renovación de la mirada, como otros tantos intercambios con los cuales ella entra en relación. El interés de Rodin por el bulto redondo, que lo lleva a desprender algunas de sus obras de los vastos proyectos de las que forman parte, da testimonio de esto. Se puede ver incluso aquí una de las diferencias que sustrae las realizaciones del escultor al horizonte de aquellas que la naturaleza nos ha legado, aquellas que se pueden ver en el ala opuesta de la sala donde se encuentra *La voz interior*. El «mundo» con

¹¹ Rilke, R. M., *op. cit.*, p. 399.

¹² *Ibid.*, p. 435.

¹³ *Ibid.*, p. 403.

el cual los fósiles entran en relación, y al cual únicamente deben el sentido que les damos, tanto como las formas y la vida que los estructura, por difunta que ésta sea —ella lo es siempre, en un sentido—, este mundo, estas formas, esta vida, se mantienen apartados. Estas extrañas «esculturas», estas «esculturas ansiosas», se asemejan curiosamente al arte que describe Hegel en la *Fenomenología del espíritu*, cuando compara el arte griego con el gesto de la joven y el movimiento de la vida¹⁴: «A las obras de las Musas les falta la fuerza del espíritu que veía surgir del aplastamiento de los dioses y de los hombres la certeza de sí mismo. Ellas son a partir de ese momento lo que son para nosotros: bellos frutos caídos del árbol; un destino amistoso nos las ha ofrecido, como una joven que presenta sus frutos; ya no se encuentra allí la vida efectiva de su ser-ahí, ni el árbol que los produce, ni los elementos que constituían la sustancia, ni el clima que hacía su determinabilidad o la alternancia de las estaciones que regulaba el proceso de su devenir. Así el destino no nos entrega con las obras de este arte el mundo, la primavera y el verano de la vida ética en los cuales éstas florecían y maduraban, sino sólo el recuerdo velado o la memoria interior de esta efectividad.» Al contrario, en *La voz interior*, no hay nada que no esté dado en la superficie. Aquí la *interioridad* es plenamente *exterioridad*; aquí el pensamiento se ofrece por entero en su anatomía.

Traducción de Ricardo Ibarlucía con la colaboración
de Valeria Castelló-Joubert

¹⁴ Hegel. G. F. W., *Phénoménologie de l'esprit*, II, trad. Jean Hyppolitye, París, Aubier, p. 261.

LA TEATRALIDAD Y LA ESCULTURA COMO ARTE

Francisca Pérez Carreño

En 1967 Michael Fried escribió «Arte y objetualidad», un ensayo radicalmente crítico con el arte minimal, al que tachaba de «literalista» y «teatral». Junto a «Notas sobre escultura» de Robert Morris y «Objetos específicos» de Donald Judd este texto se convirtió en uno de los textos fundamentales para entender la escultura minimalista¹. En particular, el concepto de teatralidad, introducido en el artículo con ánimo crítico, fue clave en la discusión sobre este movimiento y lo ha seguido siendo durante tiempo. Al ser literal, la escultura minimal no llegaba a situarse claramente en el territorio de lo estético- artístico; al ser teatral enfatizaba sus propiedades literales provocando una especie de experiencia pseudo-estética. Sin utilizar el concepto, Clement Greenberg también consideraba que el arte minimal, al que calificaba de «Novelty art» por oposición al auténtico arte de vanguardia, no era capaz de provocar una experiencia artística valiosa. Sus obras podrían en algún sentido ser interesantes, pero carecían de la cualidad de las grandes obras de arte. No se trataba tanto de que sus formas fueran escuetas o mínimas como de que, para Green-

¹ Los tres artículos están recogidos en la compilación clásica de Battcock, G., *Minimal Art. A Critical Anthology*, California University Press, 1995. Están traducidos al castellano en la antología AA.VV., *Minimal Art*, cat. ex. San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturenea, 1996. El artículo de Fried, también en Fried, M., *Arte y Objetualidad*, Madrid, Antonio Machado, 2000.

berg, no eran «formas sentidas», para Fried, producían emociones pseudoartísticas. Cuando Fried escribió «Arte y Objetualidad» se estaba distanciando de un Greenberg que había convertido las condiciones de posibilidad de lo artístico (cuya investigación era síntoma de vanguardia) en las condiciones necesarias y las propiedades esenciales de la obra. Sin embargo, la acusación de ambos contra el arte minimal se basaba en que proporcionaba una experiencia que era falsamente artística.

En principio, ni Fried ni Greenberg defienden filosofías esencialistas del arte, al menos en el sentido de defender que exista una propiedad única compartida por todos los miembros de la clase de las obras de arte. Al contrario, ambos defenderían posturas funcionalistas; claramente Greenberg, para quien escultura es aquello que funciona como tal, proporcionando una experiencia que enlaza con la que históricamente han proporcionado las grandes obras de arte, las que poseen excelencia, calidad escultórica. La calidad no es una propiedad material de los objetos, en sí mismos, sino una propiedad relacional, relativa al sujeto que la experimente y a su situación en la historia del arte. Podría decirse que para Greenberg la finalidad de la obra de arte sería crear una experiencia estética en la que se reconozca esta calidad. Lo cierto es que objetos de la naturaleza (como la vía láctea) y todo tipo de artefactos pueden provocar experiencias estéticas, sin poseer calidad artística. En la experiencia estética *del arte*, el espectador o el crítico encuentran una relación interna entre su experiencia y el objeto artístico o ciertas propiedades del objeto artístico sobrevenidas de sus propiedades materiales y que proceden intencionalmente del trabajo artístico. De forma semejante, para Fried la obra de arte que funciona es convincente, tiene autoridad, produce admiración, en un espectador debidamente sensible e informado, es decir, en aquel que conoce y reconoce la tradición y el medio específico, el lenguaje, de la obra. Lo fundamental para ambos es que lo artístico se define en relación a un trabajo específico, una tradición artística autónoma determinada y que es por entero diferente de la experiencia de admiración producida de lo natural o de las propiedades materiales de lo artefactos.

Muy brevemente: la experiencia estética posee dos rasgos característicos: primero, es cognitiva, de discriminación de propiedades; segundo, es valorativa: la discriminación de las propiedades estéticas es evaluativa. La discriminación de propiedades estéticas es cognitiva y evaluativa a la vez. Además, las propiedades relevantes y el sentido de corrección relevante son determinados por la tradición artística. Es decir, el juicio eva-

La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

luativo que está incorporado en la experiencia estética es de preferencia (de gusto) y de corrección o incorrección al tiempo. Cuando se es competente en un determinado medio artístico se posee la capacidad de distinguir entre obras valiosas y no valiosas (con calidad o convincentes) en un tiempo histórico determinado. El sujeto varía históricamente y también los criterios de corrección e incorrección y aquellas propiedades de lo artístico que encuentra valiosas. Así un espectador moderno aprecia en la obra la solución de determinados problemas creados por la tradición, un desarrollo determinado del medio, la conciencia el procedimiento o la reflexión sobre las condiciones de lo artístico. En la escultura vanguardista, en particular, disfrutaría y valoraría el principio constructivo, de ensamblaje, compositivo, que encuentra internamente ligado a la consecución de una experiencia de unidad y sentido propias. La importancia de este hecho es a menudo infravalorado, pero para alguien como Fried o inclinado hacia las explicaciones wittgensteinianas sobre el sentido y el arte es de importancia capital². El arte abstracto muestra la gramática del sentido escultórico: su capacidad de convicción, es decir, de concitar consenso, asentimiento, sin transmitir un contenido representacional determinado, es la base de todo significado y de toda comunicación. Lo que Fried estaría percibiendo en particular en la obra escultórica de Anthony Caro, que encuentra paradigmática, sería la base sintáctica de todo sentido, aquello que no es propiamente significado pero que se reconoce como la base de todo significado. El carácter lingüístico del sentido.

La articulación escultórica, la sintaxis o la gramática, es por tanto fundamental. El espectador sensible e informado la percibe en la obra. En absoluto se trata del asentimiento irracional, mágico o devoto ante algo, simplemente porque se percibe como artístico como más tarde interpreta Hal Foster. Es cierto que hay un reconocimiento de la corrección o incorrección de la forma, del reconocimiento de la estructura significativa, que no es enteramente justificable, que es arracional (más que irracional), pero que es la base de toda racionalidad, de la posibilidad de entenderse sobre cuestiones de escultura, de arte, en general. Foster fue el

² La influencia en Fried de Stanley Cavell es reconocida. En este punto la ascendencia wittgensteiniana es muy clara. A pesar de ello, tengo en cuenta para la interpretación no solo «Arte y Objetualidad», sino los escritos posteriores de Fried en los que desarrolla y aclara, *a posteriori*, lo que quizá era incipiente o estaba mínimamente desarrollado en el ensayo de 1967.

primer autor que condenó este convencimiento en la posibilidad de comunicación de la experiencia estética, como religioso (aprovechando ciertamente el lenguaje místico de «Arte y Objetualidad»). Y contrapuso lo que llamó el convencimiento modernista a la duda postmoderna. El convencimiento de que existe una tradición y unas prácticas racionales basadas en el intercambio de experiencias estéticas sobre ciertos objetos escultóricos se percibió como autoritarismo del crítico que impone su propia impresión (cuyo convencimiento es el estándar de calidad artístico). En el siguiente párrafo de «El quid del minimalismo» es posible percibir este malentendido básico sobre «Arte y objetualidad»:

«Con su condena del arte teatral y su insistencia en la gracia individual, esta diatriba contra el minimalismo es claramente puritana... contra el ateísmo vanguardista se nos pide que creamos en la calidad consensual... Así como Judd contestaba implícitamente a la calidad con el interés, así Fried explícitamente contesta al interés con la *convicción*, a la cual como Greenberg intenta salvar del subjetivismo apelando a las normas casi objetivas del gusto, es decir, al enjuiciamiento particular de una historia del arte exclusiva... Fried exige devoción por el arte, y las palabras “producir convicción” revelan los apuntalamientos disciplinarios de esta estética. Evidentemente, la amenaza real del paradigma minimalista no es solo que puede desbaratar la autonomía del arte, sino que puede corromper la creencia en el arte, que puede minar su valor de convicción. Aquí la doctrina de la autonomía estética retorna con un disfraz tardío y sugiere que, más que separarse de la religión (como a veces se propuso ser la estética ilustrada), el arte autónomo es en parte, un sustituto secreto de la religión, es decir, un sustituto secreto de la disciplina moral del sujeto que la religión una vez proveyó»³.

Fried denomina convicción a la capacidad de ciertos objetos de imponerse como arte. Influidos por Wittgenstein y la fenomenología de Merleau-Ponty filtrados por el pensamiento de Stanley Cavell, no piensa que la obra de arte ofrezca una experiencia extraordinaria, religiosa o trascendente, totalmente separada de lo cotidiano, sino, al contrario, que pone de manifiesto lo que está en la base de la comprensión humana del mundo. Igual que en la música absoluta se trataría de la capacidad de comunicar sin transmitir un mensaje determinado, lo que eleva a los objetos

³ Foster, H. «El quid del minimalismo», *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, 56.

escultóricos de su pura materialidad y los convierte en productos con sentido moral es la articulación, la composición. Su condena del minimalismo no se produce tanto porque crea que los objetos minimal no convengan, sino porque cree que lo hacen mediante un procedimiento equivocado, no que no exijan respeto o sumisión de parte del espectador, sino que lo impongan por su carácter objetual, literal. La certeza vanguardista está basada en el reconocimiento de una sintaxis concreta. El convencimiento que proporciona el arte minimal está basado en el efecto material, es físico-fenomenológico, no gramatical.

Ni Greenberg ni Fried reconocen en la escultura minimal aquello que apreciaban en la escultura moderna. No se trata de una cuestión teórica, «ideológica», sino de reconocimiento. El minimal habría atacado convenciones muy profundas de la escultura, sin las cuales no podemos seguir reconociéndola, tratándola, apreciándola como a su antecesoras vanguardistas. Una de las convenciones básicas, para Fried, es la de la autonomía de la obra de arte (no del arte) que es la superación de su carácter objetual, material. Otra convención del arte moderno es la superación de la teatralidad; no su negación sin más, sino el reconocimiento de lo teatral en todo encuentro con la obra de arte (un objeto físico) y su superación o suspensión en beneficio de la autonomía de la obra de arte⁴.

Sea cual sea la posición que se adopte sobre el arte minimal hay consenso en que supone una ruptura con el gusto *modernista*⁵. Así pues, llegados a este punto parece que o bien tu sensibilidad es modernista, o bien no lo es. O bien eres un carca que percibe una cualidad estética dentro de la tradición artística occidental que culmina con la vanguardia clásica, o bien eres una persona de tu tiempo que percibe en el arte otro tipo de propiedades, que prefiere, pero que no son de tipo estético. Una descripción del problema que trato de presentar sería la siguiente: la sensibilidad moderna es anti-teatral, mientras que la postmoderna es claramente teatral. Si eres modernista, eres anti-teatral, si eres postmodernista, teatral. Sin problemas. El desarrollo de la performance, la instalación, el arte site-

⁴ Al haber reificado alguna de esas convenciones, por ejemplo, la planitud de la pintura y la opticalidad de las artes vanguardistas, Greenberg había favorecido una interpretación literalista de la reducción modernista y con ello el advenimiento de la pintura protominimalista de Barnett Newman y sobre todo de Frank Stella y finalmente de la escultura minimal.

⁵ Para Fried y Greenberg se trataría de una ruptura para mal, para Foster, como para Barbara Rose o Rosalind Krauss ya en los años sesenta, para bien.

specific, y en general los nuevos medios muestran el triunfo de la sensibilidad postmoderna. El problema está pues superado, superado por los acontecimientos. Simplemente se invierte la polaridad valorativa del concepto de teatralidad⁶, y se encuentra en el minimalismo el punto de inflexión hacia el arte postmoderno.

Después de «Arte y Objetualidad» Fried escribió su trilogía sobre la pintura moderna: *Absorción y teatralidad*, sobre el arte francés en torno a la Revolución, *El realismo de Courbet* y *El modernismo de Manet*⁷. En la trilogía se describe el desarrollo histórico de las estrategias antiteatrales de la pintura moderna: la dialéctica entre la teatralidad y sus opuestos a partir del reconocimiento moderno de la existencia del espectador como fin de la representación artística. En 2008 Fried vuelve a publicar sobre la teatralidad, en esta ocasión sobre la teatralidad en la fotografía contemporánea. En *¿Por qué la fotografía importa como arte como nunca antes lo hizo?*⁸ Fried muestra como en una forma artística postmoderna como la fotografía se dan ciertos modos de dialéctica entre teatralidad y anti-teatralidad. Modos de reflexión sobre la relación entre obra y espectador que no conducen necesariamente a la pérdida de autonomía de la obra.

* * *

En lo que sigue voy a tratar de analizar de nuevo el concepto de teatralidad y de ver su aplicación tanto al arte minimal, siguiendo a Fried, como a cierta escultura contemporánea y claramente postmoderna. Acepto pues el lugar de inflexión de la escultura minimal y de su ambivalencia respecto al lugar del espectador en la obra, y del mismo modo trato de ver cómo en lo mejor de la escultura contemporánea tampoco se ha abandonado pese a todo por completo la idea de autonomía de lo artístico, en el que el lugar del espectador sigue sin estar completamente claro. Mi opinión es que la sensibilidad postmoderna no es el triunfo de

⁶ Foster veía este comportamiento en los escritos de Owens y Crimp de los años setenta: «... ambos críticos aceptan los términos ofrecidos por Fried, los cuales no son tanto reconstruidos como invertidos», *loc.cit.*, 62.

⁷ Las ediciones en castellano son *El lugar del espectador*, Madrid, Antonio Machado, 2000, *El realismo de Courbet*, Madrid, Antonio Machado, 2003, y *El modernismo de Manet*, Madrid, Antonio Machado, en prensa.

⁸ Fried, M, *Why Photography Matters as Art as Never Before?*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2008.

la sensibilidad teatral, sino que la dialéctica teatral-antiteatral ha adoptado nuevas formas, como lo reconoce el propio Fried en el ámbito de la fotografía.

En primer lugar hay que señalar que la de teatralidad no es una categoría absoluta sino que se define de modo diferente en las diferentes formas artísticas, en los diferentes periodos históricos. La relación entre el espectador y la obra depende de las convenciones propias de unas y otras y cambian como lo hacen el resto de las convenciones. Por lo tanto, lo que es o no teatral viene determinado por un determinado marco de evaluación. En general «teatral» se refiere a la obra que exige una relación incorrecta entre el sujeto y el objeto artístico. Una obra teatral es la que invita al espectador a una relación inartística. En el arte minimal esta relación inartística se manifiesta en el tipo de experiencia que proporciona al espectador.

La anécdota de Tony Smith conduciendo de noche por una carretera en obras a las afueras de Nueva Jersey, citada a menudo en el contexto de las Earth Works, es referida por Fried como prototipo de esta nueva sensibilidad teatral que afecta al minimal. El propio protagonista de la experiencia señala cómo el paisaje le impresionó como nunca antes lo había hecho el arte. En un contexto bastante vacío, deshabitado, aunque artificial y a oscuras, Smith tiene «una experiencia». El fragmento citado por Fried insiste en que lo extraordinario fue la experiencia en sí, no el objeto de la experiencia. Un paisaje artificial no es algo difícil de encontrar, pero normalmente estos entornos se utilizan, se transitan, se habitan, sin tener una especial conciencia de ellos. Por oposición a la de las obras de arte nuestra experiencia de ellos es instrumental. Pero Smith ha mantenido una actitud no instrumental frente al paisaje que le ha proporcionado una experiencia diferente. Habitualmente miramos con atención y de manera desinteresada a los objetos artísticos, es decir, sin considerar su utilidad. Nuestra atención se vuelca en ellos, y ellos ocupan totalmente nuestra mente, de manera que nuestra experiencia está descrita cuando los describimos correctamente. No hay otra manera de describir una experiencia estética más que describiendo su objeto. Por el contrario, la experiencia ordinaria de los objetos ordinarios es instrumental, no solemos prestarles demasiada atención sino como medio para lograr lo que realmente perseguimos. Conduciendo por una carretera, por ejemplo, llegar al destino; si es de noche, quizá no salirnos de la propia carretera.

El «descubrimiento» de Smith consistió en aplicar la actitud estética a un contexto cotidiano, y la experiencia resultante fue de lo más gratifi-

cante. Aunque el paisaje era artificial dice Smith, «no podía decirse que se tratase de una obra de arte»⁹. Parece que la razón está clara: una obra de arte es un objeto y sin embargo el paisaje es un entorno. El paisaje envuelve al espectador de manera que no puede fijar la atención en un objeto determinado, ni por lo tanto analizarlo, ocuparse en él. Por el contrario, su experiencia se ve creada desde fuera y su contenido es más bien la propia sensación de estar en medio de entorno, rodeado por la oscuridad, con las luces a lo lejos. Tener una experiencia parece ser más importante que el propio contenido de la experiencia. El espectador solo tiene que dejarse arropar por la circunstancia. «No hay forma de enmarcarla, solo tienes que experimentarla»¹⁰.

En castellano algo teatral es algo exagerado, que pretende causar una impresión desproporcionada, emocionar sin que realmente se expresen emociones reales o sin que objetivamente la situación lo requiera. Lo que está en el fondo de la crítica de Fried al minimalismo es la denuncia de esta sensibilidad, que es teatral porque no está abierta al mundo, al conocimiento de las cosas, sino a la consecución de impresiones, experiencias, vivencias. Lo importante no es el objeto, el entorno, sino lo que yo siento cuando estoy ante él, en él¹¹. Como ya había observado Smith: «... este es el fin del arte», porque una experiencia fuerte, directa, envolvente procede con más facilidad de situaciones no artísticas. Por lo mismo, en relación a esta sensibilidad Fried afirma: «... el teatro es ahora la negación del arte»¹².

La teatralidad del arte minimal aparece en «Arte y objetualidad» como una condición de la época, que se le habría revelado a Smith en su excursión nocturna:

Desde un principio el arte literalista [minimal] ha supuesto algo más que un episodio en la historia del gusto. Pertenece más bien a la historia —casi a la historia natural— de la sensibilidad y no constituye un episodio

⁹ Smith citado por Fried, *loc. cit.*, 183

¹⁰ Smith en Fried, *loc. cit.*, 183

¹¹ Esto tiene relación con la crítica de Greenberg al arte pop y minimal como «pequeño-burgueses» (middle-brow art), utilizando los supuestos de «Vanguardia y kitsch». La masa no tiene tiempo para dedicar al conocimiento y la familiarización con el arte vanguardista, que está enraizado en la tradición, pero desea tener la satisfacciones que el arte elevado parece proporcionar a sus amantes. El arte de masas satisface ese deseo produciendo experiencias falsas, sucedáneos, efectos que proceden de medios inadecuados.

¹² Fried, *loc. cit.*, p. 179.

aislado, sino que es la expresión de una condición general que todo lo impregna¹³.

¿Cuál es esa condición general que parece que todavía hoy sigue impregnándolo todo? La del positivismo, de lo espectacular, lo impresionante, lo sentimental, quizá lo presuntamente sublime. Es una condición propia de la cultura de masas, que está presente en el arte de masas, y, sobre todo, en el arte pop¹⁴.

La sensibilidad postmodernista es teatral; de ahí que no se trate de un «episodio del gusto», sino de algo que trasciende al arte y abarca a todas las manifestaciones de la época. Ser teatral es preferir el efecto antes que el sentido, buscar ser impresionado, apelado físicamente por las cosas, por su tamaño, por su presencia. Pues bien, según Fried esa sensibilidad se haya presente de determinada manera en la escultura minimal. En ese sentido el minimal no sería, en absoluto, un arte frío, inexpresivo, sino al contrario. Buscaría atraer al espectador con su expresiva apariencia de inmovilidad y mudez, imponiendo su presencia en el espacio ante el espectador.

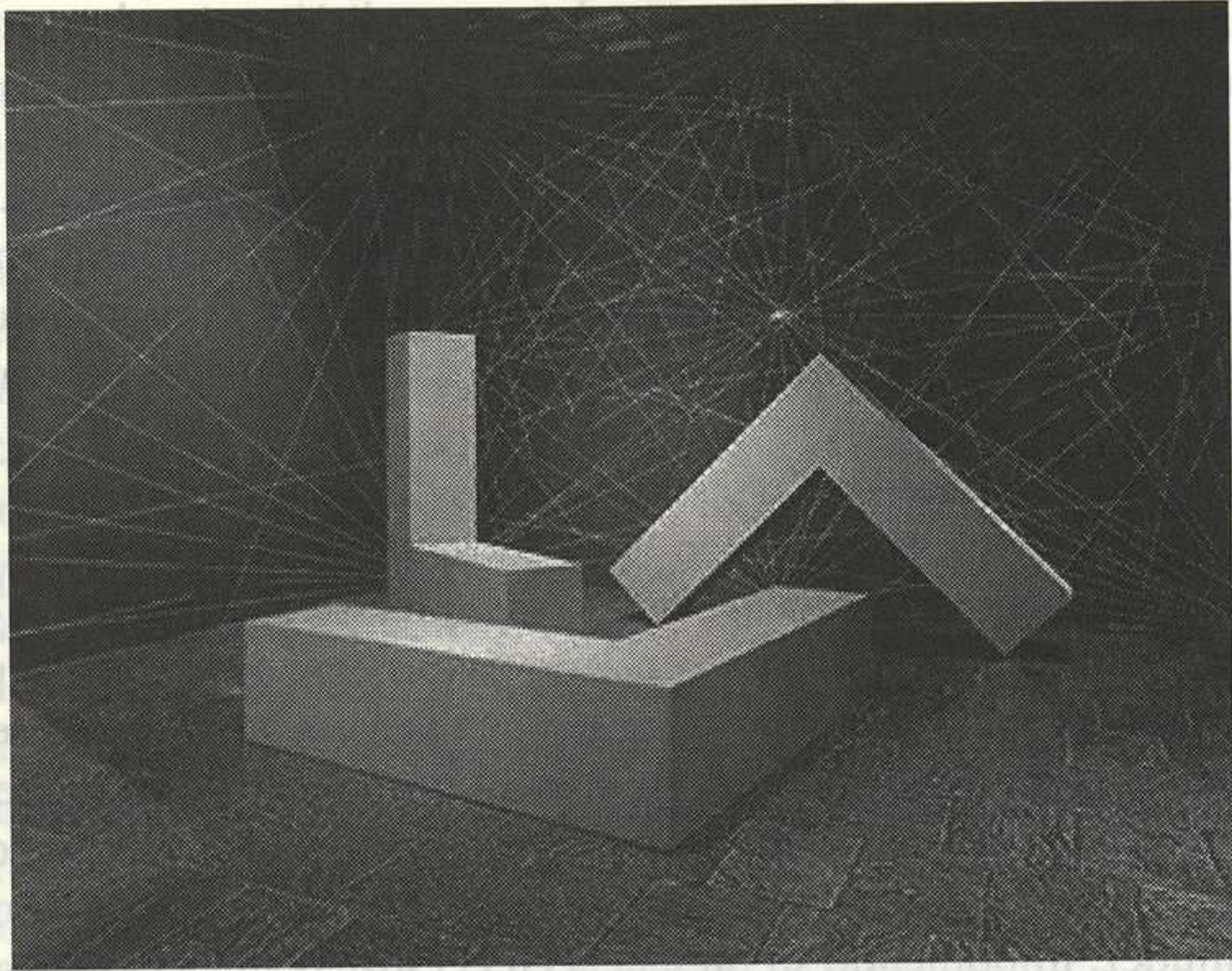
Siguiendo los argumentos concretos de Fried en «Arte y Objetividad»: en primer lugar, el objeto minimal es teatral porque es resultado de una «puesta en escena». Es colocando, mostrando, un determinado objeto en ciertas condiciones lumínicas y espaciales como se pretende hacer arte. Además, en segundo lugar, se trata de colocar el objeto «en una *situación* – una situación, que casi por definición, incluye al espectador»¹⁵. Imaginen: entrar en una habitación y encontrar una tabla de acero corten que nos impide el paso, o caminar por un corredor y ver al final un monitor de televisión en el suelo, en el que aparezco yo, etc. Morris lo recogía así en sus *Notas sobre escultura*: «la conciencia de uno mismo existiendo en el mismo espacio en que se encuentra la obra es más fuerte que en obras anteriores»¹⁶. La causa puede estar en la relación de tamaño entre espectador y objeto o en una inhabitual colocación del objeto artístico, y tam-

¹³ Fried, *loc. cit.*, p. 173.

¹⁴ Citando a Greenberg, Fried se refiere a cómo «las obras minimalistas son legibles como arte, como lo son casi todas las cosas hoy en día –incluyendo una puerta, una mesa, una hoja de papel en blanco– ... Podría parecer, sin embargo que no sería concebible ni imaginable, en este momento, un tipo de arte más próximo a la condición de no arte», «Recentness of Sculpture», *Modernism with a Vengeance*, pp. 253-4.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*



Robert Morris, *Vigas en L*, 1967.

bién en la ausencia de relaciones internas en el propio objeto que absorba al espectador en la experiencia de la obra. Su atención no se fija en el objeto sino en el escenario, en su situación. Inevitablemente esto hace que el sujeto en lugar de ser absorbido por la obra, tome conciencia de su propia presencia física y su actividad perceptiva. En todo caso, ahora la experiencia de la obra es una función de cuatro variables: objeto, espacio, espectador y luz. En un sentido siempre es así en mayor o menor medida, la diferencia es que la función que las relaciona, no es una centrada en el objeto, sino una fijada en el espectador.

En segundo lugar, la obra impone su presencia no mediante la forma, ni por su carácter obstrusivo, sino porque apela a una «complicidad» con el espectador. Como hemos dicho, la teatralidad es un tipo de relación que la obra establece con el espectador. Contraria a la absorción, aquí la obra se enfrenta al espectador llamándole la atención sobre su propia presencia de un modo que para Fried es antropomórfico. Solo delante de las personas tenemos conciencia de que somos también personas, sujetos con un cuerpo que es visto y que reacciona frente al mundo. Los otros sujetos nos devuelven la mirada, nos reconocen como sujetos, y eso de modo inmediato. La «presencia» de una persona es por completo disímil a la de

⁹ Fried, *loc. cit.*, p. 179.

un objeto: ante una persona mantenemos la distancia, la burbuja corporal, respetamos su carácter unitario y de sujeto (con vida interior). Como las personas, para Fried las obras minimal exigen respeto por sí mismas, con independencia de sus cualidades y, como a ellas, les suponemos individualidad, su valor como individuo es previo a cualquier diferencia que no sea la puramente numérica. Las personas pueden tener presencia, autoridad, de un modo que las obras de arte han de ganarse por su contenido. Las minimal, con ausencia de contenido, pretenden esa autoridad. Lo que es perverso, para Fried (para Cavell) no es que apelen a convenciones diferentes de las vanguardistas, sino que cambien el juego pretendiendo ser consideradas según el juego anterior.

En tercer lugar, la obra minimal sería teatral porque no conseguiría la unidad formal en sí misma, con independencia de su colocación espacial y porque, igual que el teatro, exigiría siempre una audiencia, de manera que el espectador ha de estar presente para que la obra minimal lo sea. Es decir, igual que cada representación de una pieza teatral es en sí misma un acontecimiento estético distinto, también cada observación de *L-Beams* sería diferente, aunque nada en ella haya cambiado. No porque el espectador pueda en cada momento tener experiencias distintas de la obra, sino porque la obra se constituye en experiencias distintas. Parece que la obra «...*depende* del espectador, está *incompleta* sin él, le ha estado *esperando*»¹⁷.

Por último, el tipo de temporalidad de la obra minimal también sería teatral. La puesta en escena dota de esa «presencia» que Fried opone al modo de ser en el presente de las obras vanguardistas¹⁸. Mientras que la presencia muda e imponente del arte minimal nos hace, por su autoridad inmerecida, reaccionar de modo automático y mecánico, el verdadero arte de vanguardia apela a nuestra capacidad para percibir un sentido, una dirección, o un antes y un después en el que se comprende su existencia. El espectador de arte teatral es consciente de la duración de sus respuestas, que se suceden en el tiempo y el espacio «literales». Evidentemente también el escrutinio de la obra moderna se extiende en el tiempo pero «*en cada momento la obra se pone de manifiesto en su tota-*

¹⁷ Fried, «Art and Objecthood», Battocok, 140.

¹⁸ Al contrario, Krauss interpreta el carácter antropomórfico como metáfora de una crítica al sujeto cartesiano. Cfr. Krauss, R., *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, The MIT Press, 1999¹³.

lidad»¹⁹. La razón es que cada uno de sus elementos se entiende en conexión con el resto y, por lo tanto, formando parte de una unidad. Las obras modernistas «logran vencer al teatro por el hecho de estar siempre presentes y por su instantaneidad»²⁰. La experiencia de la obra minimal es una sucesión de momentos en los que se percibe cada elemento de la serie, o cada parte. Puesto que la obra surge en el recorrido de la experiencia del espectador, se va completando según este avanza. En la escultura relacional cada parte se percibe en relación con el todo que está a la vista. Incluso si no lo está, cada parte tiene sentido solo en el todo. Esa relación hace posible la creación de expectativas, la sorpresa, la convicción. En la experiencia de la obra serial minimal, por el contrario, cada elemento o cada parte se relaciona solo en la experiencia y por lo tanto sucesivamente. El presente al que se refiere Fried no es ni la instantaneidad ni la opticalidad de la obra, aunque puede y de hecho fue confundido.

* * *

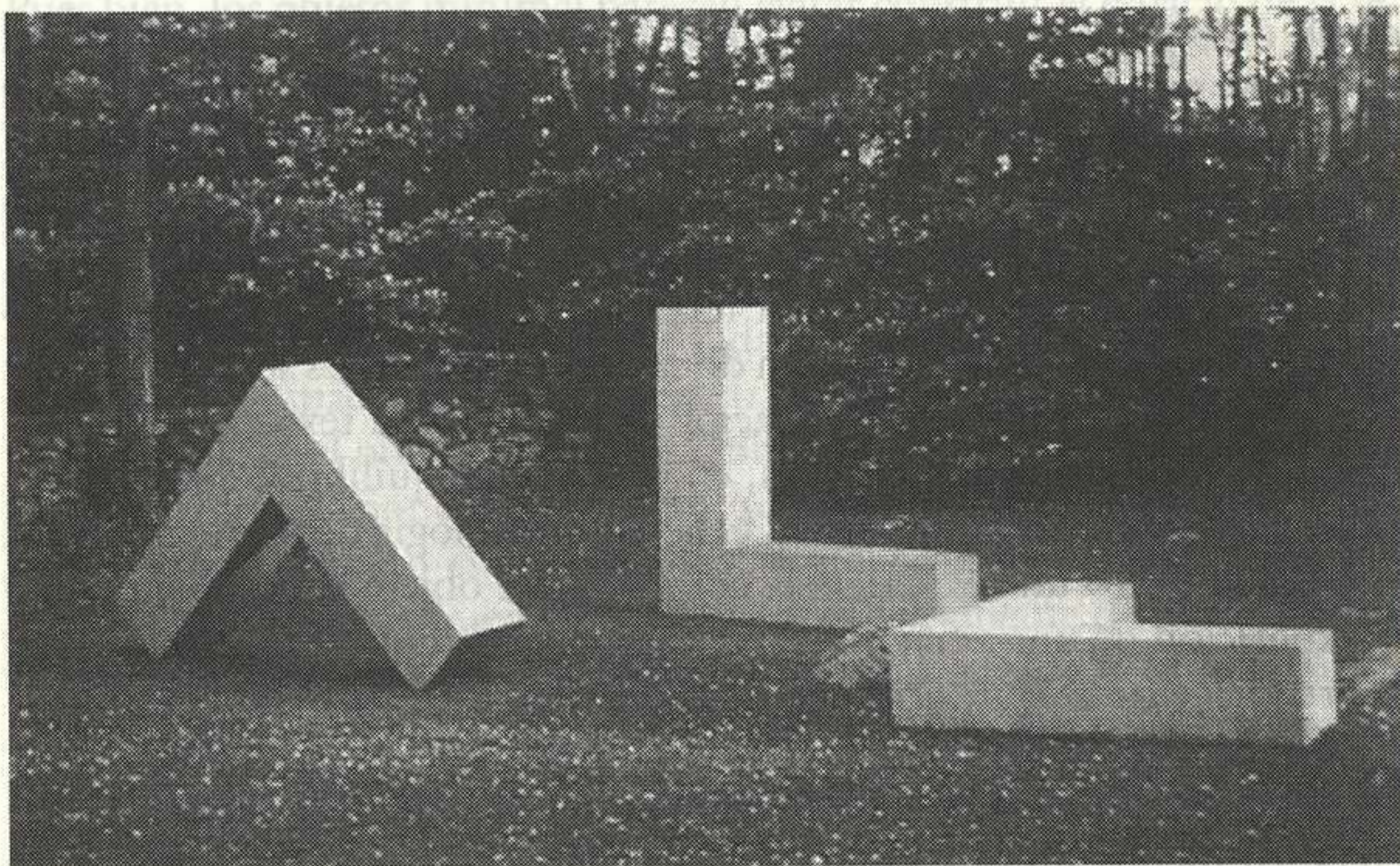
La sensibilidad teatral condujo a los artistas minimalistas a enfatizar la objetualidad del objeto. Las esculturas minimal pretenden ser como objetos, como no arte. El ensayo de Fried comienza recogiendo algunas observaciones sobre este carácter objetual: facilitado por su énfasis en «la integridad, la unidad y la indivisibilidad» del objeto, con la identidad de la figura como forma y con el aspecto no artístico de la obra. ¿Pero por qué la apuesta por la objetualidad? La búsqueda de teatralidad explica la afirmación objetualista del arte minimal. En ocasiones se entiende como el acercamiento al aspecto no artístico, en ocasiones como el énfasis en lo no ilusionista o lo no estrictamente visual. En relación con el teatro ha de entenderse como lo efectista. Ahora bien, también pertenece a la concepción modernista la preocupación por el carácter objetual de la obra de arte. No solo por el sentido, sino por lo que se opone al sentido, como materia bruta, o como imprevistos, o al menos como el modo material de darse el sentido. Y también es característica de la modernidad esta duda entre el sentido como el contenido, y el (lo) sentido como efecto.

¹⁹ Fried, *loc. cit.*, p. 192.

²⁰ *Idem.*, p. 193.

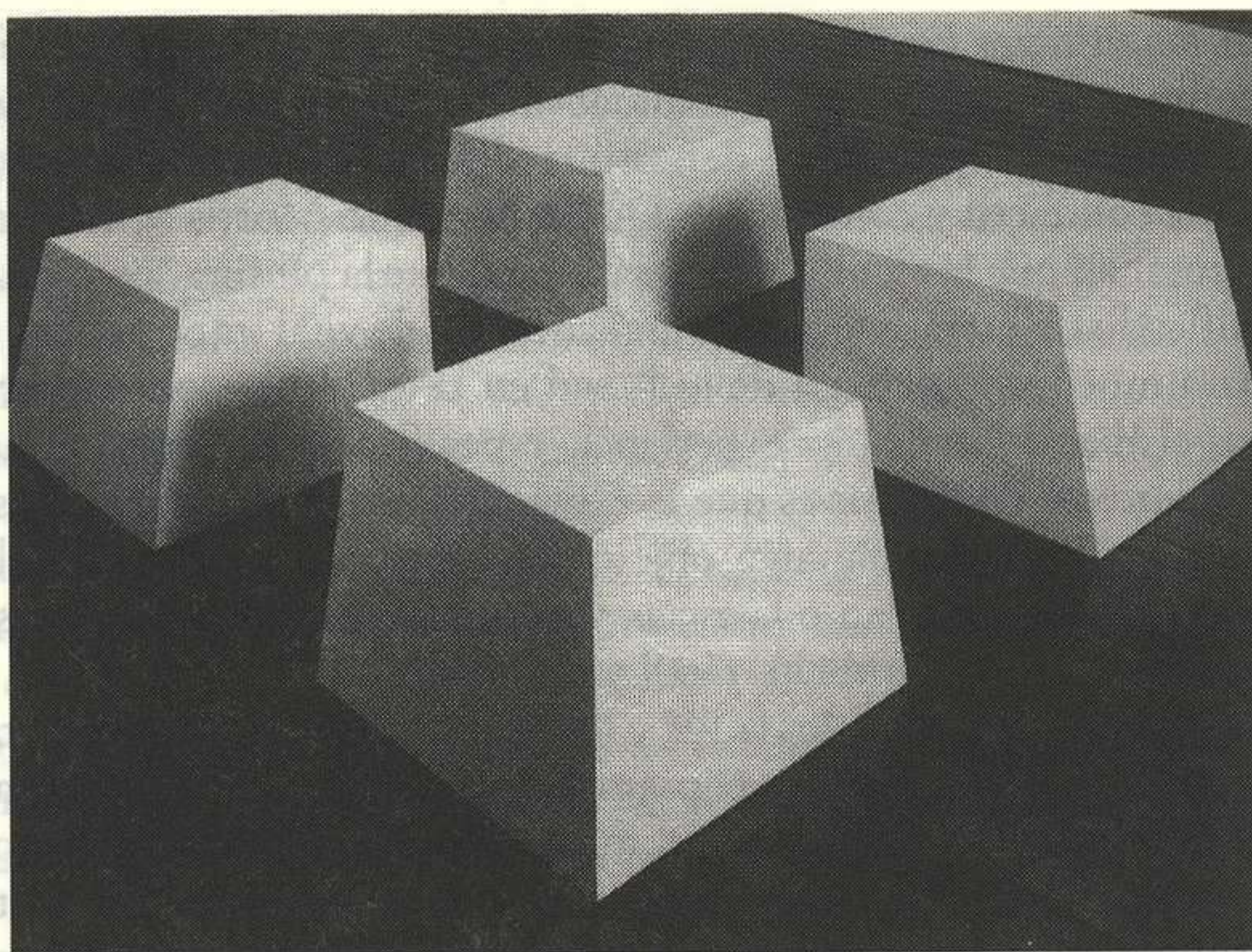
En *Notas sobre Escultura* Morris interpreta la evolución de la escultura como un abandono de las cualidades ilusionistas –visualistas– y una aproximación al aspecto que denomina «literal» de la escultura, y que identifica con táctil y con físico²¹. De hecho, tanto Morris como Greenberg pensaban que la escultura era más literal que la pintura, pero cual sea el significado de literal me parece una cuestión de vital importancia, porque para muchos la defensa de lo literal en la escultura contemporánea implica el abandono de una experiencia específica de la escultura. La intuición correcta de Morris es que la experiencia de la escultura no es puramente óptica, sino una cuyo objeto son específicamente propiedades como el peso, la gravedad o la escala y cuya fenomenología no es estrictamente óptica, sino también, táctil y cinestésica.

La idea es que el espacio, la luz y los materiales no son representados en la escultura, como no lo es el pigmento en pintura, sino presentados. Son el soporte de la escultura y son materiales. Son sentidos pero no tienen sentido, o mejor dicho no tienen sentido más allá del ser sentidos (experimentados) por el espectador. Morris relacionaba lo sentido con lo material, con lo literal y lo táctil, y rechazaba lo visual y lo ilusionista



Robert Morris, *Vigas en L*, 1967.

²¹ Pérez Carreño, F., *El arte minimal. Objeto y sentido*, Madrid, Antonio Machado, 2003.



Robert Morris, *Cubos aplastados*, 1966.

como no específicamente escultórico. El contorno visto es diferente del contorno tocado y esa es la diferencia que estudian obras como *Vigas en L* o *Cubos aplastados* (1965). Pero por supuesto que las diferentes modalidades sensoriales no construyen mundos diferentes sino un único mundo con propiedades que identificamos a través de diferentes órganos. En la escultura cobran gran relevancia precisamente aquellas propiedades que son aprehendidas en diferentes modalidades sensoriales: por ejemplo, la vista y el tacto en relación al contorno, la textura, la ductilidad, o la vista y la propiocepción, en relación al equilibrio, o la orientación. Para Morris lo fundamental es la fenomenología de una experiencia entendida como una experiencia cotidiana del objeto o más bien como la exposición de una situación epistemológica primitiva: Sujeto-Objeto. Morris hace consciente al sujeto de la estructura de esa experiencia.

Lo que haría Morris, según Fried, sería subrayar la fenomenología de la percepción de objetos sin hacerlo con una finalidad significativa concreta. Al menos sin una significación artística concreta y, por eso, y no porque reivindique unas propiedades frente a otras, es teatral. Morris necesita acentuar el carácter objetual del objeto artístico y enfrentarlo en una situación al espectador, que se hace sujeto en esa dialéctica. Por el

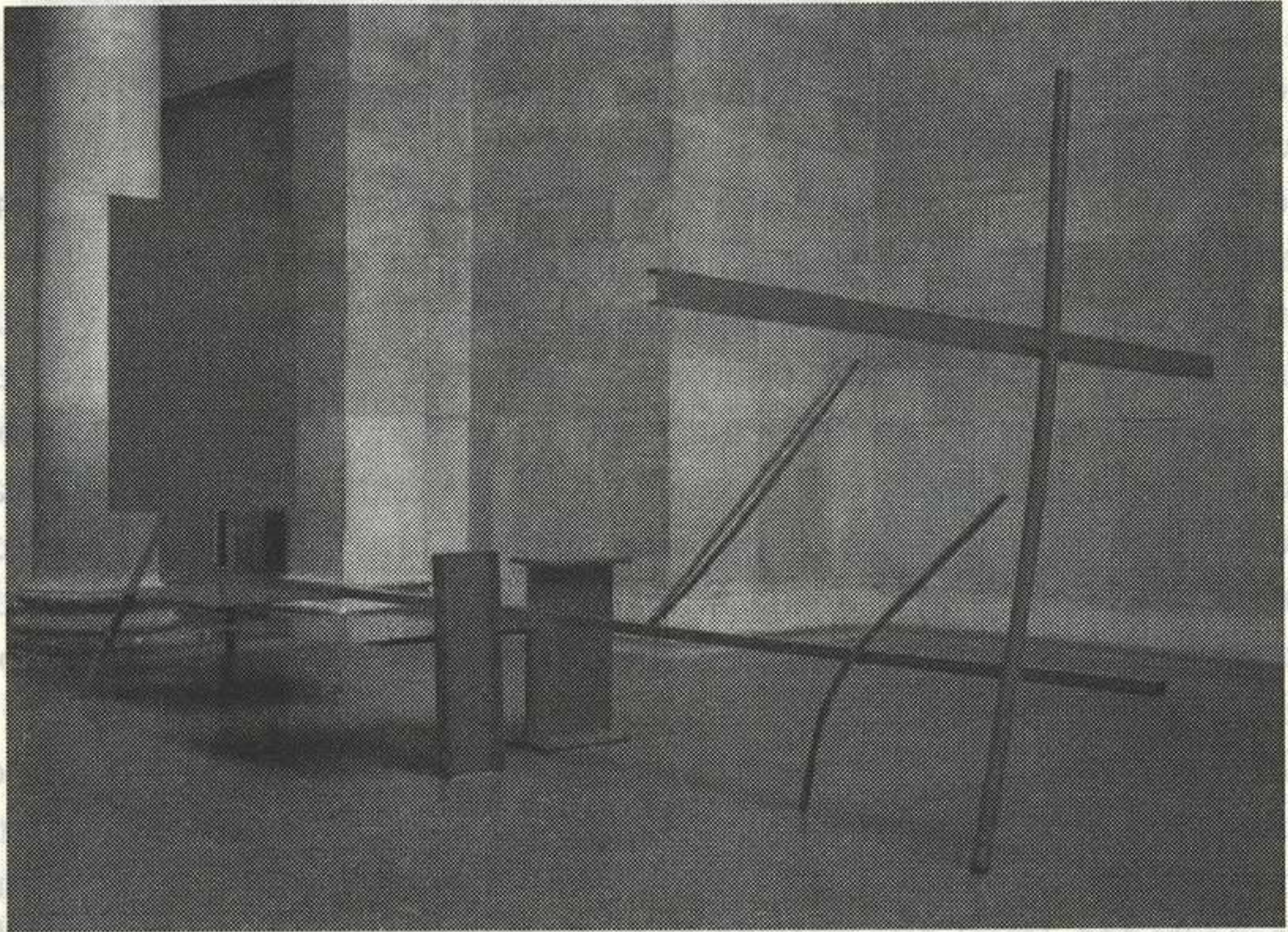
Idem, p. 193.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

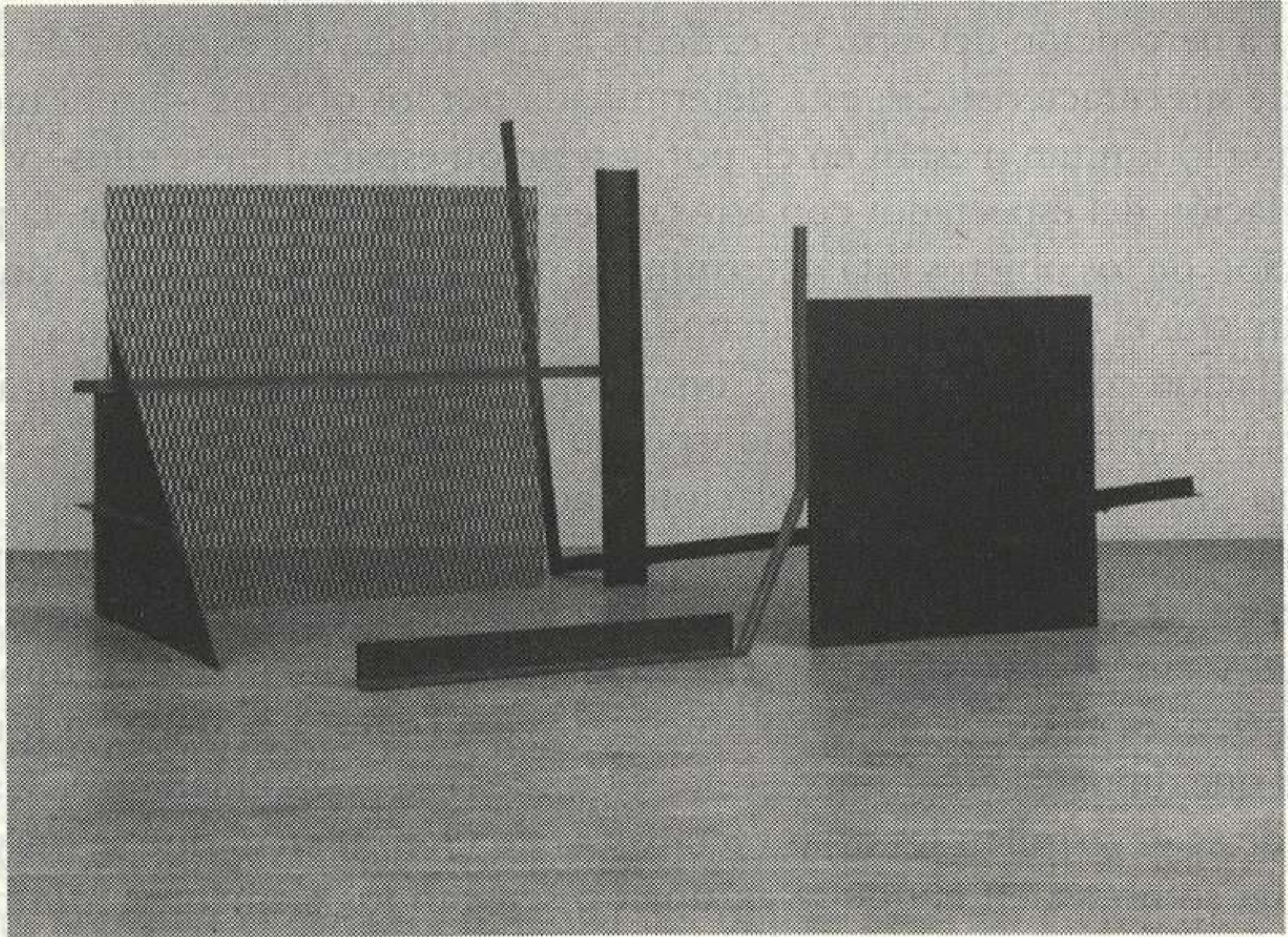
contrario, la escultura de Anthony Caro no propone un objeto para ser experimentado como objeto, sino que «unos elementos individuales confieren significado a otros precisamente en virtud de su yuxtaposición: de acuerdo con este sentido, un sentido inevitablemente unido a la idea de significado, todo lo que merece la pena contemplar del arte de Caro se encuentra en su sintaxis»²². Sin sintaxis, es decir, sin articulación, no hay significado, y sin significado el objeto es arte solo por la puesta en escena. También en relación al espacio son válidas algunas consideraciones anteriores. El problema del espacio de la representación escultórica se hace evidente cuando la escultura abandona su función predominante de monumento en el que la unidad espacial y el sentido están garantizados. Lo característico de la escultura es que se trata literalmente del mismo espacio el de la representación y del espectador. O mejor dicho que el espacio de la representación forma parte del mismo continuo espacial que el del espectador. Sin embargo, no deben confundirse simbólicamente, sino que sigue existiendo un espacio de la representación y un espacio del espectador. Igual que cuando se trata de cualquier otra propiedad de la representación esta diferencia puede ser, y de hecho es, tematizada. Pues bien, los objetos minimal parecen evitar construir el espacio de la representación, como si todo espacio fuera del espectador.

La percepción del espacio, es decir, la conciencia del espacio y de ciertas de sus características, está determinada por los objetos –por el modo en que lo limitan o están en él, por la relación espacial entre ellos– y por la relación del espectador con estos objetos. De la misma manera, la percepción de los objetos está determinada por su situación espacial, por su límite con el espacio que lo circunda o en relación a otros objetos, y por su relación con el observador. Como objeto físico que es, la escultura influye y es influida por el espacio y por su relación con los humanos. Pero, como objeto artístico estas relaciones adquieren una configuración determinada. El espacio puede funcionar escultóricamente de maneras muy diversas: es el espacio en el que se eleva el monumento, el que domina, visual y cinéticamente, el espacio en el que está la estatua, el grupo escultórico, es el hueco en el volumen, el vacío frente a la masa, el fondo en el que dibuja la escultura de Julio González y la gestualidad de A. Caro, donde se desarrollan las cajas metafísicas de Oteiza, en el que se proyectan las sombras, en el que se agrupan o separan los elementos minimal.

²² Fried, *op. cit.*, p. 187.



Anthony Caro, *Temprano una mañana*, 1962.



Anthony Caro, *La ventana*, 1966.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

Como en cualquier ocasión artística la negación del elemento puede tematizarse para la experiencia estética. Es lo que sucede cuando el espacio funciona solo para marcar el límite de la escultura como tal, como sucede paradigmáticamente en el *Die* (1962) de Tony Smith. Pero ahí, Fried solo ve el espacio físico como la negación del espacio propio de la representación.

El espacio de la escultura es aquel que necesariamente incorpora una experiencia adecuada del objeto escultórico. Por ejemplo, *Hombre caminando* de Giacometti (1960) representa un hombre caminando de frente, dirigiéndose aparentemente a un lugar fijo, y como automáticamente. Forma parte de la escultura el espacio en el que el cuerpo se desplaza representacionalmente, caracterizado por la dirección única de su cuerpo y su mirada, casi como un vector, sin anchura, ya que la figura parece desconectada del resto de su espacio a los lados, enfocando su mirada y su movimiento algún punto a lo lejos. Si el espacio de la representación fuera idéntico al espacio físico, la escultura de Giacometti sería la de un personaje congelado en un instante de tiempo. El ejemplo contrario sería *Die*. Aquí el espacio está mínimamente tematizado, apenas para que en la experiencia del objeto sus límites físicos estén nítidamente señalados. El efecto pretendido por Smith.

Según Susan Langer, las esculturas crean un «espacio virtual» a su alrededor: «una pieza escultórica es el centro de un espacio tridimensional. Se trata de un volumen cinético virtual que domina el espacio circundante»²³. Del mismo modo que nuestros sentidos de la propiocepción y cinético gobiernan nuestro equilibrio y nos hacen conscientes del espacio implicado en la realización de los movimientos de nuestro cuerpo y el de los otros, del mismo modo percibimos en la escultura, un espacio en el que se da su potencial cinético. No solo la escultura figurativa, sino buena parte de la escultura abstracta puede entenderse de este modo. El equilibrio, el peso, los movimientos y las acciones representadas necesitan de un espacio en el que darse. El estatismo, y por tanto, la ausencia de este espacio en el que se da el movimiento, caracteriza a la escultura minimal. Por eso en el límite parece no haber espacio de la representación que ha sido ocupado por el espacio del espectador.

Los límites del espacio de la escultura son imprecisos y dependen del caso. La escultura pone los límites según hacia dónde señale, si se eleva o está reposada, dónde descansa, el equilibrio de sus elementos, o el movi-

²³ Langer, S., *Feeling and Form*, Nueva York, Charles Scribner, 1953, p. 91.

miento percibido en ella. Sin la experiencia de cómo es sentir que un cuerpo tenga una dirección, se eleve, o descansa, tenga equilibrio o le falte no es posible percibir el espacio de la escultura, percibirla estéticamente. Sin embargo, en la escultura minimal el espacio y su experiencia parecen escapar a su determinación por el movimiento o el sentido del movimiento la obra. La teatralidad consistiría en que el espacio se limite de forma exterior o no. Convertir la sala de la galería en el fondo de la escultura es lo que la convierte en teatral.

* * *

El arte minimal es un género cerrado. Desde el punto de vista moderno es teatral, pero mantiene una posición de bisagra entre la escultura vanguardista y la postvanguardista, el arte basado en la obra y el objeto y la escultura ambiental. De esta diferencia se suele saltar a la división entre una concepción autonomista del arte, y la crítica de esta concepción, y se suele admitir el triunfo de la sensibilidad postmoderna. También lo hace Fried. Sin embargo, cuando escribe *¿Por qué la fotografía importa como arte como nunca antes lo hizo?* Fried piensa en la fotografía como un medio profundamente teatral en el que sin embargo se puede hacer arte valioso. El punto de partida es la asimilación de la teatralidad de la fotografía. Su teatralidad proviene de su carácter indéxico, razón por la cual las discusiones sobre su naturaleza artística tienen sentido. Aún siendo una representación, el efecto de la fotografía es (en parte) el efecto del propio objeto de la fotografía. Esto sería equivalente al carácter literal, objetual, de la escultura teatral. Además, el fotógrafo aprovecha ese carácter indéxico, objetual, para producir un efecto amplificado en el espectador. Un efecto que sería el producido por el objeto si estuviera delante o si fuera tal como aparece en la fotografía. El trabajo del fotógrafo es hacer aparecer a su objeto tal como desea, es decir, realizar una representación del objeto en la que este aparece con las propiedades que el fotógrafo le atribuye. O lo que es lo mismo en la que la fotografía es una imagen creada intencionalmente, con sentido proporcionado por el artista. Ahora bien, la fotografía no puede evitar que el efecto producido por el objeto que mecánicamente está siendo representado reproduzca al margen de la intencionalidad. De un modo mucho más claro que en otro tipo de acciones se deja ver la distancia entre la intención y el efecto.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

El hecho de que exista una relación causal entre el objeto y su imagen fotográfica es precisamente lo específico de la teatralidad fotográfica. El fotógrafo fotográfico elige, prepara o crea su objeto para que produzca un efecto (real) como si fuera el objeto (real). El posado pertenece a la historia de la fotografía y es una convención central, que traspasa los límites del retrato para instalarse en la escena cotidiana, de calle, en las escenas con figuras y en los paisajes. La conciencia de la teatralidad de sus convenciones centrales, es necesaria para su asunción y su superación o neutralización: «sólo si se entiende que la fotografía es profundamente teatral, que es lo que significa que está fundada en y por la pose, existe la posibilidad, al menos teórica, de convertirla en antiteatral, como lo opuesto a ser meramente no teatral o ateatral»²⁴.

A la teatralidad de la fotografía se suma otro rasgo que no siempre parece distinto de la pura teatralidad, que Fried denomina «ser para ser visto». La fotografía pondría en evidencia la sospecha de que todo sucede para ser visto. Una característica de la conciencia de nuestro tiempo de que las cosas suceden como suceden porque son vistas o van a ser vistas o de que podemos ser observados en cualquier momento. La dificultad de comportarse con naturalidad cuando se está siendo observado es la misma que la del modelo que posa para una fotografía. En todo caso, lo cierto es que nunca podemos estar ya seguro de que una escena, una acción o un gesto no fueron realizados con la conciencia de ser observados y, por tanto, con una naturalidad, si la tienen, impostada.

La obra de fotógrafos como Jeff Wall, Andreas Gursky, Thomas Struth, Rineke Dijkstra, con distintas estrategias, pondría en funcionamiento la dialéctica de absorción y teatralidad que para Fried había sido decisiva en el desarrollo del arte moderno hasta el minimalismo. Como punto de partida la asimilación de la naturaleza del medio fotográfico, por un lado, y, por otro, del carácter teatral de la sensibilidad contemporánea, del hecho que de nada pueda decirse que suceda o sea producido sin conciencia de «ser para ser visto». El ser para ser visto es cierto no solo de lo artístico, sino de todo lo demás. En todo caso, en cuanto a la fotografía, el fotógrafo no refleja meramente lo que ocurre sino lo que ocurre para ser fotografiado, o ocurre de tal modo porque va a ser visto.

Fotografías como la transparencia *A View from an Apartment* de Jeff Wall conjugan la apariencia de una escena cotidiana en la que los prota-

²⁴ Fried, M., *Op. cit.*, p. 214.

gonistas absorbidos en alguna ocupación se olvidan de su mismos y establecen una relación espontánea o natural con los objetos y con el mundo. Sin embargo, «no hay duda de que las mujeres no han sido fotografiadas sin su conocimiento, además de que la composición como un todo transmite un sentido inconfundible de construcción deliberada que pertenece a lo que he llamado “ser para ser visto” y he asociado con la imposibilidad presente de una vuelta naif o sin problemas a las estrategias absortivas de la tradición pre-vanguardista»²⁵. La vista de Vancouver tras los ventanales de la habitación, como el hecho de que la chica caminando pudiera estar evitando el contacto visual con la cámara y no meramente siendo ignorante de su presencia, apoyarían esta interpretación. La utilización de técnicas que favorecen la diferenciación de la fenomenología de la percepción fotográfica de la percepción cara a cara: la saturación, la nitidez, la anulación de la diferencia entre visión central y periférica, etc. son otras estrategias que tienen que ver con la afirmación del carácter representacional de la fotografía, en las que no vamos a detenernos²⁶.

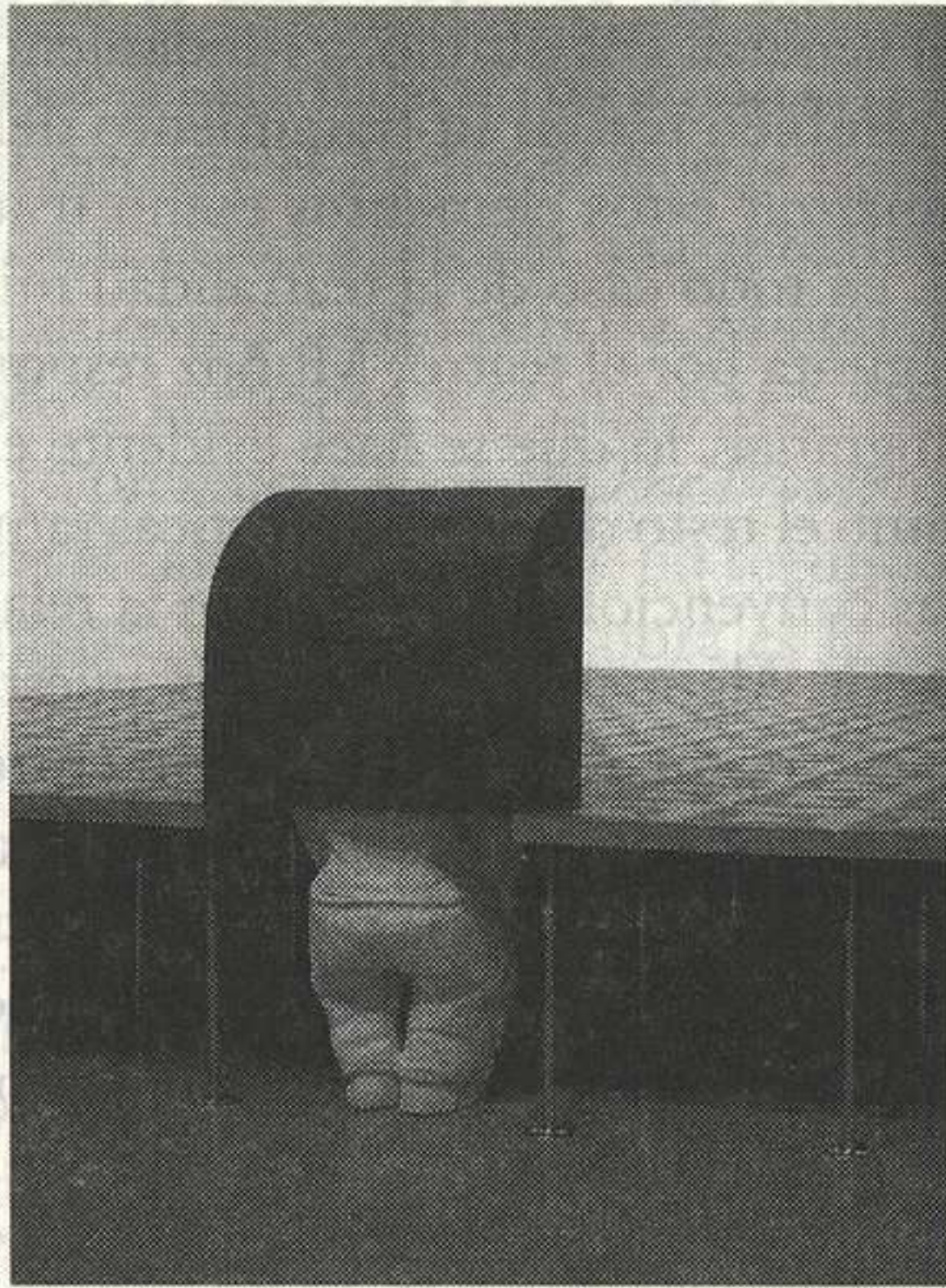
¿Podrían otros medios, quizá la escultura contemporánea estar siguiendo estrategias parecidas? Para terminar este artículo voy a ensayar una interpretación en estos términos de la obra de Juan Muñoz. De Juan Muñoz se dice a menudo que es teatral y parece evidente que lo es. En el prefacio del catálogo de su última exposición en el Centro Nacional de Arte Reina Sofía, *Permítaseme una imagen...*, Borja-Villel se refiere directamente al tema de la teatralidad: «... junto a la reintroducción de la figuración..., rescata la narración y da un paso más en la teatralidad que el teórico norteamericano Michael Fried había detectado y anatomizado en las obras minimalistas»²⁷ Otros colaboradores del volumen coinciden en la misma idea.

En las líneas citadas la teatralidad de Muñoz se entiende en relación con el carácter narrativo de la representación. Sin embargo, la teatralidad de la escultura de Juan Muñoz iría más lejos. En primer lugar, podría llamarse teatral la naturaleza de su expresividad: su obra produce un efecto pronunciado de incomodidad, desasosiego. En segundo lugar, tienen relación con el teatro sus temas favoritos: la mirada, la escucha, la ilusión

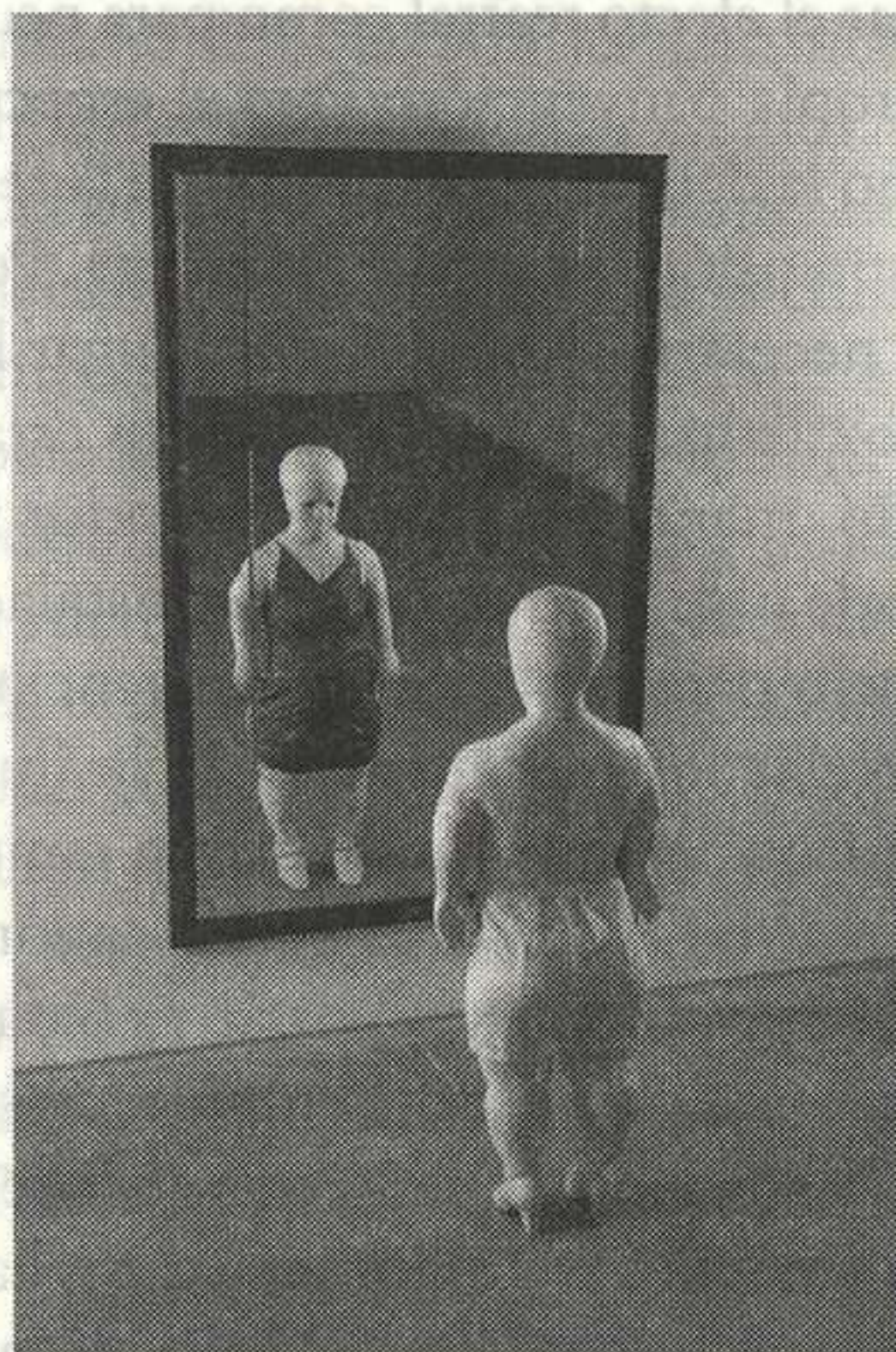
²⁵ *Idem.*, p. 58.

²⁶ En el caso de *A View from an Apartment* determinan su apariencia como objeto y como imagen preparada que se trate de una transparencia en caja de luz de gran tamaño (167 x 244 cm).

²⁷ Cooke, L. (ed.), *Permítaseme una imagen... Juan Muñoz*, Madrid, Turner, 2009.



Juan Muñoz, *El apuntador*, 1984.



Juan Muñoz, *Sara frente al espejo*, 1996.

y la comunicación en general. Por último, y fundamentalmente en cuanto que escultura, sería también teatral su tratamiento del espacio. Para terminar me gustaría analizar estos elementos como teatrales o como más allá de la teatralidad, en todo caso de la teatralidad minimalista.

Cuando se le pregunta por el teatro, Muñoz responde que le interesa sobre todo la «escenografía», lo que se hace evidente en obras como *The Prompter* (1988). Como el resto de formas artísticas también el teatro crea, critica o abandona las convenciones que regulan la relación del objeto artístico con el espectador. Algunas se refieren a la puesta en escena, como el hecho de que el escenario marque la separación entre la representación y la realidad. Otras son convenciones referentes a la actuación, otras al texto, otras a la obra teatral. La presencia física de los actores, de su cuerpo y de su voz en el momento de la representación es el hecho que establece una relación más directa entre los espectadores y la obra. El escenario es precisamente lo que marca la diferencia de niveles de realidad: la representación de la realidad. Es decir, el escenario y la escenografía son lo menos teatral del arte del teatro. Lo que ocurre sobre el escenario está dirigido al público, pero el público está separado de la representación por la cuarta pared. El hecho de que los actores puedan a travesarla puede utilizarse tanto para reforzar el efecto teatral como para neutralizarlo, llamando la atención sobre la propia convención. Para el espectador no informado es la escenografía, como la declamación propia de la representación teatral, lo que produce incomprensión, efecto de extrañeza. Pero la convención de la puesta en escena es necesaria para que tenga lugar la representación.

La obra de Muñoz llama la atención sobre estas convenciones: el apuntador, el escenario, manteniendo al espectador fuera del espacio de la representación. Desde otro medio, como la instalación, señala las convenciones del teatro, pero para hablar de las convenciones de la propia instalación. Señalar, desvelar los mecanismos de la ilusión, había sido de hecho uno de los recursos del arte vanguardista contra la teatralidad (el distanciamiento en el teatro de Brecht es citado canónicamente por Fried a este respecto). Lo que sucede en el escenario es para ser visto, y llama la atención sobre sí mismo para ser visto y como representación. En el teatro realista fingiendo la autonomía de lo que sucede sobre él, en el vanguardista llamando la atención sobre los recursos y las convenciones.

El apuntador, como el suelo del escenario, es la figura liminar que perteneciendo al mundo cotidiano sin embargo contribuye a la creación de la obra. El apuntador señala cuando entra el actor, dice el texto que este

repite, pero ahora en la representación. El espectador de la escultura puede sentirse tentado a identificarse con él: sin él la escultura no empieza a funcionar. Naturalmente el hecho de que la figura esté de espaldas y oculta su cabeza tras la concha impide una aproximación cómoda, pero también incita el comportamiento curioso. Mientras que en la experiencia de la obra se obvia la concha y lo que pueda haber debajo, en la escultura se subraya su presencia. Que en *The Prompter* se trate de la figura de un enano exagera el carácter teatral, en un segundo nivel. Sin embargo, lo que es estrictamente teatral en esta obra es la presencia del tambor sobre el escenario, como si se tratase del personaje. Como escultura se trata de la representación de un escenario vacío, el diseño del suelo subraya su carácter de lugar de la representación y de soporte de una experiencia perceptiva. El espectador espera que suceda algo que no sucede, ni siquiera puede llegar a ser espectador.

Por un lado Muñoz afirma «Me gustaría que el espectador pudiera entrar en la obra de arte como un actor entra en su propia escena». Pero más adelante: «... sólo es un actor silencioso. El drama ocurre al margen de él»²⁸.

En primer lugar la obra de Juan Muñoz es teatral por la sensación que provoca de incomodidad, un efecto que hemos de atribuir a la presencia de esos extraños humanoides que son los personajes de sus obras: tentempiés, muñecos, hombrecillos flácidos y enanos. Muñoz pretende producir «la extrañeza del otro que tenemos delante, de la sensación de tener a otro ser humano delante, a ese otro que no es como tú»²⁹. Sin embargo, no parece correcto mezclar dos asuntos: la extrañeza que producen los humanoides, los que pareciendo humanos no lo son, y en este punto están los muñecos; que es distinta de la extrañeza que producen los otros, los que son diferentes, y los enanos serían una metáfora de esta situación; que es también distinta de la extrañeza que produce el comportamiento absurdo, sin sentido, violento, o la incomunicación. Ciertamente no se puede minusvalorar la percepción de la diferencia, pero hacer de la extrañeza la clave universal de nuestra percepción del otro es claramente teatral. Si el contenido digamos más abstracto de la obra de Muñoz es esa metafísica extrañeza universal de la que sus obras serían alegorías entonces su obra es claramente teatral. Pero si, a pesar de las declaraciones del artista, hubiera

²⁸ Cooke, *op. cit.*, p. 51.

²⁹ Cooke, *op. cit.*, p. 55.

una razón más allá de la extrañeza por la existencia del otro, entonces, existiría la posibilidad de superar la teatralidad. Es decir, saldríamos del mundo de los muñecos diabólicos, los ventrílocuos, los marcianos...

La idea de que los otros nos son radicalmente extraños, de que podrían ser zombis, de que solo tenemos certeza de nuestra propia subjetividad, es ciertamente teatral: una hipótesis del escepticismo moderno, pero no una experiencia continua y consistente del mundo. Lo cierto es que nuestra experiencia del mundo no es comparable a la de un espectador así de las instalaciones de Juan Muñoz. No somos espectadores de objetos y escenas incomprensibles y radicalmente ajenas.

Aunque el efecto sea teatral en primera instancia, lo cierto es que el espectador regresa a la obra buscando las claves de ese incomodo. Uno de los motivos de la incomodidad es la falta de sentido y por tanto de unidad formal a cierto nivel. En realidad, no hay narración, la narratividad es solo aparente. Y no creo que la experiencia del espectador sea la de tratar de imaginar una narración posible sino más bien la de tratar de entender lo que se le presenta. Ver es entender, pero en el caso de Muñoz se ve y no se entiende, por lo que no se sabe lo que se ve. Por ejemplo, en *Conversation piece* (1996) dos personajes hablan gesticulando, se inclinan como prestándose atención, otros se aproximan. Pero son personajes ciegos. Otras veces los personajes ríen o se ríen unos de otros en una situación de la que no conocemos las claves. La incomodidad proviene de la falta de sentido y otra vez rechaza al espectador. Cuando los personajes interactúan de cierta manera, aunque sea para mostrar una falta de comunicación, entonces la incomunicación no es total, sino que se da sobre un intento de escucha, o de visión...

La comunicación verbal, articulada, es el modo de dar el significado, el sentido. Parece que la escultura de Muñoz se resiste a esta posibilidad, mostrando numerosas ocasiones en las que la aparente conversación o el habla aparente son frustradas ocasiones de comunicación. Sus personajes «son seres humanos, pero no lo son. Son cero en el mismo sentido que los minimalistas»³⁰. Lo que Fried consideraba teatral del minimalismo, más que el antropomorfismo, era su ocultación del antropomorfismo.

³⁰ En la entrevista «Third Ear», realizada por Adrian Searle, Muñoz se refiere a estos humanoides como poseyendo un «grado cero» de humanidad, y los compara con la escultura minimal: «Son seres humanos pero no lo son. Son “cero” en el mismo sentido que los minimalistas», en Cooke, *op.cit.*, p.55

No que fueran inexpresivos, sino que ocultaran su peculiar forma de expresión. Muñoz revierte esa lógica y presenta la falta de lógica, la carencia de sentido, la falta de comunicación, bajo la apariencia de lo cotidiano. Sus obras parecen narrar pero no lo hacen, ofrecer sentido, pero no lo dan, expresar sin expresarlo. La experiencia del espectador no añade nada nuevo a la obra, los personajes no solo suelen estar absortos en su propia actividad contemplativa o interpretativa, sino que representan la actividad del espectador de diversas maneras.

Junto a la falta de comunicación, de habla o de visión, también la visión es tema de la escultura de Juan Muñoz: los balcones, los espejos, los teatros o los personajes que miran. El espectador no puede dejar de ver representada su propia situación, como espectador de la escultura, como sujeto espectador de la realidad, y como espectador de sí mismo. Parece que la teatralidad es la condición natural de la existencia moderna. Pero a pesar de eso en la obra de Muñoz se intuye la idea de que existe una posibilidad de existencia no teatral, aunque de por supuesto que el escenario lo es. El espejo me parece uno de los elementos claves en este sentido (pero hay otros). El espejo se utiliza en su obra como instrumento de conocimiento, aunque no siempre de forma clara o directa. En *One figure* (2000) el personaje se tiene que agachar para mirar o mirarse al espejo, en *Staring at the Sea I* (1997-2000) más bien miran al espejo como mirando a través de él, quizá hacia el mar. Pero hay otras obras más sencillas. *Sara* es fundamental. Se mira en el espejo para ver su aspecto, lo cual está subrayado por el hecho de que la figura esté pintada de azul frontalmente, lo que se vería reflejado.

El espejo puede ayudarnos a percibir la relación entre la verdad y la teatralidad. El espejo es tanto metáfora de la verdad como de la vanidad, sin embargo, la verdad del espejo no compite con el carácter teatral de la situación en la cual nos miramos en él. El correcto uso del espejo pide que actuemos para nosotros mismos. Para ver si el traje nos queda bien nos enderezamos, si estamos bien peinados, adoptamos cierta postura, si un gesto es mejor que otro los realizamos frente al espejo. Pero el espejo nos devuelve algo más que una imagen de alguien actuando, el conocimiento de nosotros mismos en tercera persona, como un otro. Nos reconocemos como sujeto que hace la mueca, que estira el cuello, que mira hacia atrás, o que expresa melancolía (que está melancólico) como Sara. Una vez más el espejo se convierte en una imagen valiosa del arte. No es por casualidad que nos veamos reflejados en el espejo, sino que conscientemente

utilizamos una puesta en escena. En el espejo nos reflejamos como yo y como otro y es absurdo pensar en la posibilidad de un conocimiento más directo del que nos ofrece. Podemos ponerlo junto a los recursos de la ilusión como Platón y los defensores del simulacro o podemos situarlo junto a los mecanismos de conocimiento. Y a pesar de todo lo que se ha escrito sobre la fascinación de Muñoz con el teatro y la ilusión no hay ningún motivo para negar lo último*.

* Una primera versión de este texto fue presentada como «El arte minimal, la teoría de la escultura y el espacio de la representación», en el curso *Objetos de discordia, territorios en disputa. Los debates de la escultura en el siglo XX*, el 28 de mayo de 2009. Es resultado de la investigación financiada por el Ministerio de Ciencia e Innovación FFI2008-00750/FISO y la Fundación Séneca.

RECUERDO, IMÁGENES CONTEXTUALIDAD Y SUBJETIVIDAD: EL EXPERIMENTO FARBER*

Salvador Rubio Marco

En un pasaje de *Obabakoak*¹ de Bernardo Atxaga, el protagonista se dispone a mantener una curiosa conversación con Julián y Benito, dos jubilados del pueblo castellano de Villamediana:

Instalados en lo alto del altozano, los jubilados de Villamediana controlaban el trabajo que se desarrollaba en los campos y la vida de la llanura; controlaban quién iba, quién venía, cuánto le faltaba a uno para finalizar la siembra, cuánto a otro para arar el barbecho. Y así como los viejos pescadores reconocen al instante el barco en la lejanía, también aquellos jubilados divisaban tractores en lontananza —*ya viene Purísimo, ya se ha puesto en marcha José Manuel*—, allí donde ningún forastero era capaz de intuir siquiera el más leve rastro.

—Ya sé que usted es más listo que un conejo, pero apostaría lo que fuera a que no ve desde aquí tantas cosas como yo —me dijo en cierta ocasión Ju-

* Este trabajo ha sido posible gracias a la financiación de los proyectos de investigación del Estado español HUM2005-02533 y FFI2008-00750/FISO, y de la Fundación Séneca (Plan Regional de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia) 03089/PHCS/05 y 08694/PHCS/08, así como a mi colaboración en el grupo de investigación *Phrónesis*.

¹ Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, Madrid, Punto de Lectura, 2008 (ed. or. 1988), pp. 161-163.

lián. Benito, él y yo estábamos sentados en el pretil de una bodega, y aquella llanura que ellos controlaban tan bien se extendía ante nosotros.

—Me parece que está en lo cierto, pero ¿por qué lo dice? —quise saber.

—Porque usted sólo ve lo que hay. En cambio yo, veo lo que hay y lo que no hay.

—¿Por ejemplo?

—¿Ve ese camino?

Y me señaló con el bastón una calzada que atravesaba la llanura y desaparecía hacia el páramo. Benito, como siempre, se inclinó hacia delante y entornó los ojos.

—¿Qué ve usted ahí? Pues un simple camino, y nada más. Yo, en cambio, veo un camino que conduce a Encomienda. Quiero decir que eso es lo que pienso, y que al pensarlo veo ese lugar al que llaman Encomienda, y que en mi mente surge la vieja casona que hay allí y la fuente. Y lo mismo me sucede con todo lo demás. ¿Ve aquellos árboles de allí?

—Yo no —dijo Benito. Ciertamente, los árboles estaban bastante lejos, a orillas del Pisuega.

—¿Te acuerdas del plantío donde hacíamos la fiesta cuando éramos jóvenes?

—¿Aquel sitio donde nos bañábamos?

—Sí, Benito. Y de eso se trata. De que cuando yo veo aquellos árboles, veo a su vez las fiestas que hacíamos en nuestra juventud. Veo a las chicas, a los chicos, a Benito y a mí mismo. Pero no con este aspecto alicaído que ahora tenemos, sino con el garbo de nuestros veinte años y luciendo camisas blancas. ¿No le parece maravilloso?

Hay que observar, para ser justos, que en la narración de Atxaga en la que encaja este fragmento la aparente solemnidad filosófica de la argumentación de Julián queda desactivada por el hecho de que los jubilados son unos conversadores extenuantes y chuscos, y por el propio personaje de Benito («¡Tú sí ves cosas que no ve nadie!», le dice Julián). No en vano, Benito está convencido de que en el pueblo hay una estatua ecuestre de Trajano de oro macizo, que «dentro de poco encontrarán los de la Diputación», pero, como le confiesa Julián al protagonista, «parece ser que fue un ángel quien se lo contó».

Hace algún tiempo encontré una argumentación similar, en cierto modo, a la de Julián en un artículo de Roger Odin² sobre el film docu-

² «El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático», *Archivos de la FilMOTECA* n° 57-58, vol. II, p. 202.

mental familiar (o mejor, como diría él, el «film familiar» a secas). Para Odin, la razón principal por la cual el funcionamiento de un film familiar en el marco familiar no tiene nada que ver con un documento³, e incluso es lo contrario de un documento, y, de paso la explicación de por qué un film familiar suele ser tan aburrido para los que no son miembros de la familia, radican en el hecho de que «lo que se dice, lo que es importante en su funcionamiento, no está en lo que muestran sus imágenes»⁴. Por eso se aburren quienes «no tienen el contexto de referencia y por tanto no entienden nada de las imágenes deshilachadas que les enseñan»⁵. Eso tan importante que falta no «está» en las imágenes («cuanto menos muestren, mejor»⁶, dice Odin), sino en «las interacciones colectivas (en las tomas de vistas o durante el visionado del film) o en los discursos individuales suscitados (el discurso interior)»⁷. Por eso el «¿te acuerdas de lo contento que iba papá con el tomavistas nuevo entre tanta gente ese día?» o la emoción compartida de volver a ver la imagen de la abuela que ya murió (o de verla por primera vez para el nieto que tanto ha oído hablar de ella), o la cantidad de sentimientos casi olvidados, de recuerdos asociados a objetos, voces o movimientos, quedan fuera del alcance de alguien ajeno al contexto familiar.

Las dos citas anteriores me parecen una antesala excelente (y no sólo por su amenidad) para abordar la cuestión general en la que se enmarca el cometido específico de este texto: ¿cómo *están* las emociones en las imágenes? O, si queremos proponer la pregunta de un modo algo más exacto, ¿cómo *no* están las emociones en las imágenes que, sin embargo, nos emocionan, o mejor aún, nos llegan emotivamente? En ambas citas aparecen claves que retomaremos al final, aunque a nadie se le escapa que un común denominador de ellas es que sus imágenes funcionan de tal manera que en ellas no *está* (aunque, en cierto sentido, *está*) lo que acaban viendo sus espectadores.

El objeto específico de mi investigación, al que me iré aproximando gradualmente, son las imágenes que representan el recuerdo. Mi hipóte-

³ Aunque, eventualmente y fuera de su marco natural, pueda ser leído como un documento: por su interés sociológico o histórico, por su singularidad formal o de contenido, etc.

⁴ *Ibid.*, p. 205.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

sis de trabajo central es que podemos dar cuenta del modo de funcionamiento significativo de esa clase de imágenes mediante dos conceptos complementarios, aunque cada uno de ellos parece tirar en dirección contraria al otro: *contextualidad* y *subjetividad*. Si la *contextualidad* parece establecer una fuerza centrífuga que lanza el significado de la imagen hacia afuera de ella, la *subjetividad* parece instaurar, por contra, una fuerza centrípeta que dirige el significado de la imagen hacia su interior. La metodología de mi exposición consiste, en buena medida, en ir acercándome al objeto específico de mi investigación desde lo general, esto es, desde reflexiones generales sobre las imágenes que incluyen subtipos diversos de éstas hasta las imágenes que representan el recuerdo.

Por desarrollar un poco la pregunta anterior (¿cómo están las emociones en las imágenes?), digamos que en el marco amplio de esta cuestión general se incluyen, en primer lugar, las imágenes entendidas como visiones de escenas de la realidad (acontecimientos, paisajes, objetos, etc., como en la cita de Atxaga). Julián ve en el camino lo que el protagonista de *Obabakoak* no ve, y ese *ver* lleva aparejada una subjetividad y, en ella, una emocionalidad o afectividad, como la del plantío de las fiestas juveniles de Julián y Benito. En segundo lugar, se incluyen las imágenes artificiales, aún sin pretensión artística alguna, como es el caso de los films familiares de Odin, pero también las imágenes artísticas, en un sentido amplio que incluye las creaciones pictóricas, escultóricas, fotográficas, cinematográficas o videográficas. Mi investigación quiere acotar ese ámbito centrándose, dentro de las imágenes creadas o artificiales, en aquellas que aluden al recuerdo. Ciertamente, los films familiares de Odin son objeto de una experiencia de recuerdo, pero en lo que sigue preferiré centrarme en las imágenes que son el resultado de un intento de representar lo recordado, más que en las imágenes que suscitan el recuerdo (como, por ejemplo, una fotografía, hecha por mí o no, de un conocido o de un acontecimiento vivido por mí)⁸. También las esculturas o pinturas no he-

⁸ Parece como si la fotografía hubiese asumido mayoritariamente esta función de suscitar el recuerdo, más que de representarlo. Eso se debe, claro está, a su propia naturaleza como medio icónico: la fotografía captura el aspecto efectivo de una escena, y sólo en un ejercicio retórico *ficcionalizante* a partir de lo efectivamente fotografiado puede aludir a (o evocar) algo recordado o imaginado. Aunque rara (y demonizada por la estética fotográfica *purista* históricamente dominante), esta última posibilidad existe, y podemos encontrar ejemplos (muy heterogéneos, eso sí) en la obra de J. M. Cameron, G. Cualladó, Bleda y Rosa, etc.

chas del natural pueden ser consideradas representaciones de un recuerdo, pero yo me refiero a algo más explícito y central que eso.

Un matiz fundamental aquí es que la emocionalidad de las imágenes en las que yo represento mis propios recuerdos suscitan una emocionalidad distinta en el receptor si soy yo quien las contempla y si es una persona que no recuerda *stricto sensu* lo representado, aunque puede identificar y ver esas imágenes como representación de un recuerdo. Así, por ejemplo, en *Recuerdo del jardín en Etten* (1888), Van Gogh evoca el jardín de su casa familiar y nosotros, que no tuvimos la experiencia de vivir en esa casa, vemos el cuadro como representación de un recuerdo de Van Gogh. Cuando hablo de representación de un recuerdo, no doy por supuesto que haya de existir una imagen mental previa que sea, de algún modo, *copiada* en la pintura, la fotografía o la película, sino que podríamos hablar perfectamente de una representación *recordante*, más que *del* recuerdo, en la que el recuerdo no es algo previo o separado, (o incluso puede que, *in extremis*, no exista efectivamente⁹), sino que se hace en, mediante o a través del propio proceso de elaboración de la obra. En definitiva, lo que me interesa aquí es preferentemente la imagen creativa que representa el recuerdo del creador en tanto que tal recuerdo, no sólo para él, sino para otros (los espectadores de la imagen). Y me interesa en tanto que abre la pregunta en torno a la peculiar subjetividad que comporta ese modo de representación.

Pero antes de cerrar el foco de lleno sobre la emocionalidad de las imágenes que representan recuerdos, es oportuno que me ocupe de ciertas intersecciones que pueden aclarar algunas cosas y que subrayan lo que, de manera muy vaga aún, podemos denominar el carácter *contextual* del funcionamiento emotivo de las imágenes. Para ser rigurosos, hay que decir que mi pregunta se entrecruza con viejas (y sin embargo nuevas) cuestiones de la estética filosófica.

Una de ellas es el problema de la expresión de las emociones o de las «pasiones» en la obra de arte. Ben Tilghman, en uno de sus artículos¹⁰, reivindica a Charles Le Brun, el famoso creador de las tablas de rostros

⁹ No es impensable que un artista proponga una obra que sea sustancialmente leída como representación de un recuerdo suyo, aun cuando el presunto recuerdo no haya existido nunca, o sea un recuerdo falso.

¹⁰ B. R. Tilghman, «Charles Le Brun: Theory, Philosophy and Irony», *British Journal of Aesthetics*, vol. 32, nº 2, April 1992, pp. 123-133.

para representar emociones concretas (como la ira, el arrobo, la veneración, etc.). Le Brun ha sido denostado por la ingenuidad de su optimismo representativo o por su academicismo. Tilghman, sin embargo, destaca cómo los teóricos y artistas del s. XVII manejan un concepto de expresión bien distinto del romántico: el pintor no pretende representar sus temas filtrados a través de sus propias reacciones emocionales, sino que la expresión se refiere a cómo el artista representaba la emoción de las figuras en su pintura. «La expresión es también una parte [del cuadro] que marca los movimientos [agitaciones] del alma, la que hace visibles los efectos de la pasión»¹¹. Hay dos presupuestos en la teoría de la expresión como fisiognomía: el dualismo cartesiano cuerpo / alma y la creencia en que la conexión entre la pasión «interna» y la manifestación «externa» puede explicarse mediante principios extraídos de *Las pasiones del alma* de Descartes. Ahora bien, mientras que Descartes cree que no hay una batería única de respuestas y expresiones fisiológicas y fisiognómicas a una emoción particular del alma, Le Brun cree que sí, de ahí sus famosas tablas de rostros. Para Tilghman, Descartes y Le Brun fallan en no reconocer que nuestra capacidad para reconocer los estados emocionales de otro depende de una serie de factores, entre los cuales sólo uno implica los gestos y expresiones faciales que tanto preocupaban a ambos; tanta o más importancia tienen la idiosincrasia de la persona en cuestión, la situación en la que la persona actúa o reacciona y la historia de la persona y su relación con la situación. En suma, ambos ignoran el *contexto*. Como diría Wittgenstein¹², que vea una sonrisa pintada como franca o como maliciosa depende de que imagine que el sujeto sonríe a un niño que juega o que sonríe ante el sufrimiento del enemigo. Pero lo interesante (e irónico, a un tiempo) que Tilghman encuentra en Le Brun es que, curiosamente, concede mucha importancia al contexto en su descripción de la expresión de otras pinturas: cuando en un Rafael, por ejemplo, dice que los ojos hinchados del demonio expresan rabia y furia porque ha sido derrotado por San Miguel, o cuando describe *Los israelitas recogiendo el maná en el desierto* de Poussin situando a las figuras en determinado contexto y mostrando cómo sus respuestas están dirigidas a determinado objeto. Ya tardíamente, Le Brun pa-

¹¹ De Ch. Le Brun, *L'expression générale et particulière* (1698), citado por Tilghman, *op. cit.*, p. 126. La traducción es mía, y será así en adelante cuando no exista traducción castellana editada de los textos.

¹² Véase *Investigaciones filosóficas*, § 539.

rece haber luchado con la sospecha de que la expresión no es simplemente fisiognomía, sino fisiognomía vista en un contexto. Su error nos revela en qué consiste el problema artístico y cómo la comprensión de este problema requiere una clarificación filosófica (esto es, conceptual) de la verdadera idea de la emoción humana y su expresión.

Otra de las intersecciones iluminadoras con respecto a mi problema de la emocionalidad de las imágenes es la crítica típicamente analítica a la antropomorfización emotiva de las obras de arte. Es ya una referencia clásica el argumento de O. K. Bowsma «The Expression Theory of Art» (1950)¹³: la proposición 'La música es triste' no significa que el autor exprese su tristeza en la pieza (en el sentido de que hubiera de estar triste cuando la compuso y que la música hubiera de significar como expresión de ese estado anímico concreto), ni tampoco es literal que la música 'exprese' tristeza (sólo los humanos experimentan emociones). La pieza musical posee algunas propiedades que son las que reconocemos en una persona cuando está triste (o finge estarlo). La relectura que B.R. Tilghman hace del argumento de Bowsma es lo que más nos interesa aquí. Para Tilghman, si entendemos que 'El recitado es triste' y 'La música es triste' emplean la palabra 'triste' en un sentido secundario (y no primario), «entonces no hay necesidad de buscar conexiones destinadas a justificar la descripción, porque no hay necesidad de que haya tales conexiones en absoluto»¹⁴. La instrucción de Bouwsma de mirar y ver («Mira y verás», recomienda, en la estela de Wittgenstein) aparece ahora bajo una luz diferente. Según Tilghman, «En lugar de parecer enigmática, nos aparece como exactamente la correcta, sólo que no por las razones que nos inclinábamos a pensar. No es una instrucción para buscar similitudes, lo único que hay que hacer es mirar o escuchar, y dejarse uno mismo alcanzar por lo que tenemos delante, y entonces estaremos inclinados a describir el recitado o la música de esa manera. Tiene sentido preguntar qué tienen en común Cassie y la música sólo cuando estamos ya inclinados a hablar de la música del mismo modo en que hablamos de las vicisitudes de un alma apasionada»¹⁵. Efectivamente, en la teoría de los significados secundarios con la que Tilghman pretende hacer luz en el problema de la expresividad emocional del arte el

¹³ In *Philosophical Analysis*, edited by Max Black, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 71-96.

¹⁴ B. R. Tilghman, *Pero, ¿es esto arte?*, Valencia, PUV (Col. Estética & Crítica), 2005, p. 228.

¹⁵ *Ibid.*, p. 233.

uso de términos emocionales por relación a sonidos o imágenes no necesita ser avalado por ninguna explicación de malabarismo o traslocación conceptual alguna, sino que descansa antes que nada sobre el hecho de que hemos dispuesto un *contexto* complejo en el que tiene sentido decir que una pieza musical es triste. Es ese mismo contexto que hace que un *mirar* se convierta en *ver*: vale decir, si se me permite la comparación, que no dista mucho del *contexto* complejo que permite a Julián y a Benito decir con sentido que el camino a Encomienda es alegre, melancólico o nostálgico cuando lo *miran* y lo *ven* así, mientras que el protagonista de *Obabakoak* *mira* y *ve* simplemente un camino. Y lo digo, naturalmente, salvando todas las distancias: las condiciones complejas que posibilitan y construyen esa *contextualidad* en lo artístico no son las mismas que en cualquier situación cotidiana.

Hay también la reivindicación de un cierto *contextualismo* (o *holismo*) en los actualísimos debates estéticos sobre emoción y ficción en el que enfrentan sus argumentos emotivistas y cognitivistas más o menos radicales o moderados. En su balance sobre las aportaciones y carencias de este debate en el marco de las relaciones entre emoción y ficción en cine, J. Choi¹⁶ afirma que la teoría cognitiva de la emoción y la ficción (de la mano de autores como Carroll, Walton, Neill, Gaut, Currie o Knight¹⁷) ha hecho aportaciones importantes, pero debería ser menos limitada: la experiencia del espectador del film de ficción no se limita al contenido o la historia de la película (como presuponen a menudo los teóricos), sino que «es más *holística*», esto es, debería incluir otros elementos estilísticos del film y preguntarse cómo contribuyen al compromiso del espectador con la película «como un todo». Un ejemplo de eso que Choi llama «elementos estilísticos» se encuentra en la crítica que D. Knight hace a la teoría de la simulación defendida por G. Currie (según la cual los espectadores del cine simulamos las creencias y deseos de los personajes, pero no como los de personas reales, sino como algo análogo a ellos). Para Knight, el espectador predice la conducta de los personajes, no gracias a esa simulación, sino a conocimientos extra-ficcionales concernientes a elementos como las convenciones de género o de la estrella cinematográfica: por ejemplo, en la comedia romántica raramente la pareja se enamora en la primera secuen-

¹⁶ J. Choi: «Introduction to Part V» (Film and Emotion) en R. Read and J. Goode-nough (eds.): *Film and Philosophy*, London, Palgrave Mac Millan, 2005, p. 213.

¹⁷ Véase la antología citada en la nota anterior.

cia de la película. Naturalmente, estos elementos estilísticos no anulan el papel que desempeña, sin duda, la empatía o simpatía del espectador con respecto a los personajes y sus vicisitudes, pero justifican la necesidad de dar cabida a otro tipo de elementos en el *todo* receptivo. En clave *contextualista*, el *ver* del espectador cinematográfico (un *ver* que incluye un *sentir*, esto es, que comporta una dimensión emocional o subjetiva de ese *ver*) no puede ser explicado sin cierto tipo de *saberes* que forman parte del marco incluso previo al propio discurso audiovisual concreto o, si se quiere, que forman parte del acervo competencial de cualquier espectador. Sabemos que vamos a ver una película de Johnny Deep y no nos creemos que desaparezca de la película tras una fugaz aparición en la primera secuencia. En el ejemplo cinematográfico del film de Wenders que veremos luego, este tipo de *saberes* tiene relevancia a un doble nivel: dentro del experimento Farber que forma parte del argumento de la película y en la interpretación que el espectador hace del film de Wenders a la luz de su filmografía y de su biografía.

Es el momento de que nos centremos en el objeto principal de esta investigación: la emocionalidad de las imágenes que representan recuerdos.

Hasta ahora he dado por sentado que una imagen (como *Recuerdo del jardín en Etten* de Van Gogh) es el resultado de un proceso por el cual, a la propia subjetividad del acto del recuerdo (esto es, al filtro que media entre mi percepción en presente de un acontecimiento del pasado y mi recuerdo de eso mismo) se le añade otra subjetividad que consiste en representar en una imagen artificial los aspectos visuales de ese recuerdo. Y a esas subjetividades cabría sumar otra correspondiente a la experiencia de recepción de la imagen, y no sólo en el caso de las imágenes artísticas, como testimonia el ejemplo del cine familiar de Odin. Esto es crucial especialmente para entender cómo funcionan algunas obras de arte en las que se apela a la memoria no experiencial del espectador, esto es, donde el espectador ha de movilizar una subjetividad no vivencial (en relación con el acontecimiento concreto que propicia el recuerdo del autor de la obra), pero necesaria para activar la potencia significativa de la obra en tanto que arte del recuerdo. Eso valdría para *À la recherche du temps perdu* de Proust, en lo literario, pero también para las instalaciones de Ilya Kabákov¹⁸, por ejemplo. Una típica tentación filosófica consiste en poner en

¹⁸ Véase al respecto el artículo de F. Pérez Carreño «Memoria, arte contemporáneo e identidad: Ilya Kabákov» (*Er*, nº 33, 2004, pp. 95-118). En sus instalaciones, Kabákov

cuestión esos filtros que imponen un cierto paralelismo a todas esas imágenes, en la medida en que no es posible (ni necesario, en la praxis normal cotidiana y artística) establecer un isomorfismo objetivo o un criterio de verificación transversal entre ellas. Sin embargo, ¿qué pasaría si alguien se propusiese que la imagen final fuese una exteriorización directa de las experiencias de percepción y de recuerdo? ¿Qué pasaría, por ejemplo, si alguien llegase a inventar una máquina capaz de reproducir en una pantalla los recuerdos de las personas?

Hasta el fin del mundo (*Bis ans Ende der Welt*, Wim Wenders, 1991) contiene algunos elementos, tanto visuales como narrativos, que me fascinan como no lo hacen otras películas más redondas. La razón de que traiga a colación aquí la película de Wenders es el interés filosófico de uno de los hilos de la trama en el que se plantea, literalmente, la posibilidad de hacer visibles los recuerdos y los sueños.

Sam Farber (William Hurt) es hijo del doctor Heinrich Farber (Max von Sydow) y de su esposa Edith (Jeanne Moreau), que es ciega desde la infancia. Heinrich Farber se ha pasado la vida experimentando con un método que logre transferir imágenes grabadas a la «visión» mental de una persona y que permita, por tanto, mostrar imágenes a una persona ciega como Edith. Sam ha viajado por el mundo para grabar, con una revolucionaria cámara, imágenes de familiares de Edith (su hija, su nieta, su hermana, su cuñado) para el experimento Farber. Durante el viaje, Sam conoce a Claire (Solveig Dommartin) y se enamoran. A su regreso a la casa paterna, el experimento será culminado con éxito gracias a la colaboración de Claire, aunque tendrá también consecuencias inesperadas: Edith muere sumida en la inconfesable decepción que le producen los resultados de la nueva «visión», los responsables del experimento (con Heinrich Farber a la cabeza) son víctimas de una ciega obsesión cientifista que traiciona a la comunidad en la que viven, e incluso Sam y Claire acaban siendo unos alienados *jonkies* del experimento Farber que visionan sin descanso sus propios sueños y recuerdos en unas minipantallas portátiles. Sam y Claire se curarán de su enfermedad gracias a la ayuda del ex-compañero escritor de ella y de los amigos aborígenes de él. Henry, tras bus-

reconstruye espacios de la URSS en la que vivió su infancia y juventud para un público que, en su mayoría, no vivió en esos lugares y que, por consiguiente, no puede «recordarlos» estrictamente hablando, aunque, por otro lado, es crucial en su obra que sea recibida como un genuino arte del recuerdo o de la memoria.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

car en sus sueños y sus recuerdos a la Edith perdida, muere en el anonimato, llevándose consigo el secreto de su máquina. En la película, los temas de la visión, de las imágenes, del amor y del viaje se encuentran relacionados por complejos vínculos, incluso metafóricos, que no son ajenos a lo que aquí me interesa.

Evidentemente, Wenders inventó el experimento Farber para construir una metáfora sobre la frialdad de las imágenes en una sociedad *postmoderna* (dirían algunos) en el que la total visibilización del mundo, la multiplicación exponencial de las imágenes, y de las imágenes de imágenes, han cortocircuitado la relación onto-epistemológica de las imágenes con la realidad y han vaciado a las mismas de su emotividad, esto es, de la subjetividad que hacía de algunas de ellas algo importante e insustituible para nosotros en nuestra vida cotidiana. Un diagnóstico que conduce a Wenders, fascinado de otro lado por las nuevas tecnologías de la imagen, a reclamar la necesidad de mirar con emoción de nuevo, de curarnos de las imágenes (mediante las imágenes, incluso) para volver a recargarlas de su relevancia ontológica, epistémica y, fundamentalmente, emotiva.

Pero lo que más me interesa es, sin embargo, la cocina, o la letra pequeña, del experimento Farber. En el texto «The Act of Seeing [El acto de ver]»¹⁹, Wenders explica algunos de los entresijos de esa idea para la que no dudó en recabar información científica especializada:

Tras muchas investigaciones y entrevistas con oftalmólogos, así como con especialistas en informática y bioquímicos, en la fase de preparación de la película nació una tesis titulada «el acto de ver», que aquí simplemente querría citar²⁰.

El primer elemento de la idea está teñido de un cierto futurismo ingenuo, o simplemente trivial, a nuestros ojos: que en el año 2000 (el texto es de 1991) habrá ordenadores que hayan aprendido a «ver».

En el año 2000 habrá ordenadores que hayan aprendido a «ver». Una programación de varios años con informaciones cada vez más detalladas les permitirá distinguir e interpretar los colores, los contornos y las formas.

¹⁹ En W. Wenders, *La memoria de las imágenes. Textos de la emoción, la lógica y la verdad*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 2000, pp. 153-156.

²⁰ *Ibid.*, p. 154.

Los ordenadores podrán leer e interpretar informaciones en imágenes. Podrán «ver» una imagen y «saber» lo que representa. Podrán distinguir algunas cosas de otras, un gato de un perro, un hombre de una mujer y una cara de otra. He aquí el primer elemento de la idea²¹.

Es verdad que nuestros ordenadores distinguen presencias, formas, rostros, identidades, géneros, etc. en nuestros aeropuertos, hospitales, laboratorios de criminalística (¡tan de moda!) y hasta en los PCs, pero que ese *ver* con su correspondiente *saber* autorice a hablar del salto cualitativo futurista que Wenders augura con su afirmación (un *ver* y un *saber* en sentido pleno, similar al de los humanos), es, desde el punto de vista filosófico, harina de otro costal.

El segundo elemento de esa idea es bastante más interesante, dado que Wenders, para explicar cómo se consigue transferir las imágenes grabadas a la mente de una persona ciega, despliega aquí las nociones de «Primera Visión» y «Segunda Visión»:

El otro elemento de esta idea: una persona que ve mira el mundo para el ciego. Este «cameraman» ve a través de una cámara que lleva como una especie de casco o de gafas especiales, y la cámara graba exactamente lo que él ve para obtener una imagen de vídeo en alta definición. El sonido se graba al mismo tiempo como con un casco de grabación. Se obtiene de esta manera un «documento objetivo» de lo que el cameraman ha visto. Lo cual no es, naturalmente, una utopía, sino algo que en principio ya es posible hoy mismo. Pero un ciego no puede hacer nada. No basta con grabar esta «imagen objetiva». Hay que grabar en la misma banda aún otra información, información paralela: la actividad cerebral del cameraman durante la grabación. Con la resolución más fina posible, una multitud de electrodos perciben los impulsos que atraviesan el cerebro del que ve, fijando, por así decirlo, «el acto de ver» mismo. Esta información, aun cuando en principio no sea más que una construcción cacofónica y amorfa, representa «la imagen subjetiva». Cuanta más precisión, atención, concentración e interés emocional para ver la «imagen objetiva» haya puesto el cameraman (hombre o mujer), más compleja y precisa será la «imagen subjetiva». Denominaremos a este proceso de grabación «Primera Visión».

Las dos informaciones de la «Primera Visión» se archivan en la misma banda y se introducen en un ordenador gigante que asigna a la imagen real

²¹ *Ibid.*, pp. 154-155.

los impulsos del cerebro. Como ya puede reconocer las imágenes, «comprende» la «imagen objetiva». Pero la «imagen subjetiva» continúa siendo un enigma para el propio ordenador. Para descifrar los innumerables datos del plasma cerebral, es decir, para comprender qué impulsos pertenecen a los diferentes elementos de la imagen y cómo la visión se ha reflejado, por así decirlo, en estas informaciones del cerebro, aún hace falta que el ordenador tenga una llave, una fuente de conocimiento suplementario que le permita descifrar el código.

El cameraman de la grabación inicial se somete a un procedimiento que llamaremos, para simplificar, «Segunda Visión». En una habitación aislada y oscura, se le confronta con sus propias imágenes. En una pantalla de alta definición, vuelve a ver las tomas de vistas que él mismo ha realizado. También esta vez el ordenador graba los impulsos del cerebro. Como la persona que ve conoce ya la imagen, se trata de un reconocimiento, de un acto de volver a ver y de acordarse. El ordenador sigue los movimientos de los ojos sobre la pantalla y, como en el momento en que se fija la «Segunda Visión» dispone de la imagen objetiva y subjetiva de la «Primera Visión», puede por fin ponerse manos a la obra: clasificar la información global para saber a partir de qué impulsos del cerebro se forma la imagen. Los diferentes estratos de información acumulados funcionan como una criba y, al comparar todos los datos seleccionados, el ordenador está ahora en condiciones de construir una nueva «imagen subjetiva» y de definirla en términos de impulsos cerebrales. Envía estos impulsos a la corteza cerebral de la persona ciega, suponiendo que en el centro óptico se constituirá una experiencia cercana a la de la «visión»: y ello con la esperanza de que se transmita a la persona ciega, de forma reconocible, la grabación de la «Primera Visión».

Así pues, cuanto más concentración ponga la persona que ve al grabar las imágenes de la Primera y de la Segunda Visión, más posibilidades hay de que el ordenador forme, a partir de ellas, imágenes reproducibles en el cerebro de la persona ciega. Por supuesto, el sonido de la grabación forma parte de la imagen simulada, y el ciego lo escucha de forma sincronizada.

El ordenador también podría mostrar al mismo tiempo sobre una pantalla lo que está «emitiendo». Desde luego, esta simulación no sería idéntica a lo que, en efecto, ve el ciego. Esto jamás podríamos saberlo con exactitud, sólo podríamos remitirnos a las declaraciones de la persona ciega.

Ciertamente, el experimento Farber tiene muchas posibilidades de lectura y de desarrollo desde un punto de vista filosófico. El más directo de esos desarrollos parte de la consideración del experimento Farber como

una simulación referida a la subjetividad de las imágenes perceptivas, más que a la subjetividad del espectador de imágenes creadas (como las obras de arte). En ese sentido, la primera «subjetividad» de la que habla Wenders sirve para salvar la imposibilidad de la que tantas veces nos han hablado los científicos de la visión: la imagen retiniana no es *vista* por nadie, dado que *ver* consiste precisamente en el proceso complejo por el que la información de la imagen retiniana pasa a través de nervio óptico y, junto con otras informaciones adicionales (sobre el espacio o sobre el movimiento de mi propio cuerpo, por ejemplo), es elaborada en mi sistema nervioso. Esa primera «subjetividad» de la Primera Visión consiste simplemente en vincular, en la misma «banda» de grabación, la imagen y el ver (simplificado aquí como los impulsos cerebrales correspondientes). Reparemos en que ya aquí, Wenders recurre a elementos de otra subjetividad, digamos «externa» («Cuanta más precisión, atención, concentración e interés emocional para ver la 'imagen objetiva' haya puesto el cameraman...») como argamasa o refuerzo de esa correspondencia que constituye la «Primera Visión». Es el esfuerzo que agota a Sam y a Claire en su trabajo de cameraman con el extraño casco-cámara Farber. También remite a esa subjetividad «externa» el hecho de que Claire, enamorada de Sam, se revele como una excelente cameraman a la hora de grabar las tomas de los familiares de los Farber.

Con todo, como hemos visto en el texto de Wenders, esta subjetividad primera de la Primera Visión no es suficiente para el ordenador, que «comprende la imagen objetiva» (sic), esto es, «reconoce las imágenes» pero es aún incapaz de acceder a la imagen subjetiva. Por eso es necesaria la Segunda Visión, en la que el ordenador escanea (por así decirlo) al individuo visionando (reconociendo) las imágenes grabadas y poniendo en funcionamiento la correspondencia de la *imagen* y el *ver* (la «imagen objetiva» y la «imagen subjetiva» primera). Con ello, ahora sí, el ordenador es capaz de producir una imagen subjetiva *pura* (una imagen sin imágenes, esto es, ya sólo a base de impulsos cerebrales codificados) lista para ser captada por la ciega Edith como algo similar a la visión de imágenes original. El propio Wenders nos pone en guardia frente a la cuestión de la evaluación del éxito del experimento, al decir que sólo disponemos de las declaraciones de la persona ciega para saber si dicha *similaridad* entre ambos extremos del experimento es efectiva, por más que la banda sonido sincronizada aparezca como un paralelo fácil que apoya la verosimilitud de la transmisión de las imágenes en el

La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

experimento. No olvidemos, por otra parte, que el aparente éxito del experimento es contrarrestado en la película con la decepción y la muerte de Edith.

Lo que más me interesa, por una parte, del experimento Farber en esta película es precisamente cómo existe una significativa ambigüedad al hablar de *subjetividad* de las imágenes. Cuando parece tratarse de la subjetividad puramente perceptiva de las imágenes directas del mundo, esto es, de la parte propiamente mental (de lo visible a lo visual) del *ver*, Wenders nos *cuela* múltiples elementos que remiten a la subjetividad que yo he llamado externa o no intrínseca, esto es, la que tiene que ver con las emociones, la atención o la concentración que experimentamos al ver, ya no sólo escenas directas del mundo, sino (recordemos la «Segunda Visión») al visionar las imágenes *artificiales*, grabadas y reproducidas. Y no es casual que, a pesar del aparatoso *attrezzo* tecnológico que envuelve al experimento Farber en la película, el éxito del mismo dependa de esa *segunda subjetividad*. Será Claire quien desbloquee el *impasse* al que habían llegado los investigadores (con un *bloqueado* Sam como transmisor principal). Y será Edith quien subraye esa segunda subjetividad al evidenciar el fracaso *emocional* del experimento. Esa mezcla de *subjetividades* me interesa porque conecta con algunas ideas de los actuales debates estéticos en torno a la relación entre imágenes, saber y emoción. En esa clave la retomaré luego.

Pero aún hay algo más en el texto de Wenders sobre el experimento Farber. Continúa diciendo Wenders:

Así nos imaginamos, al escribir el guión, cómo gracias a su hijo Sam el doctor Heinrich Farber podría mostrar a su mujer Edith lo que se le había negado que viera toda su vida: a sus hijos y a sus nietos, a sus amigos y los lugares del mundo que marcaron su existencia.

Nos dijimos: «Es una buena cosa, es un invento filantrópico, aunque sea utópico». Pero, como tantos otros «buenos inventos», ¿no entraña el peligro de que se haga un mal uso de él? ¿No podría utilizarse el método con otros fines, es decir: en la situación ficticia de los Farber, no podría ser la base de una explotación perniciosa de la idea? Si un ordenador es capaz de transformar imágenes en impulsos cerebrales, seguro que puede aprender pronto a hacer lo contrario: es decir, imágenes a partir de impulsos cerebrales. Y si puede hacerlo, ¿quién le impedirá hacer visibles los sueños y los recuerdos? ¿Qué sucedería si pudiesen verse los sueños en una pantalla de control a modo de un nuevo género de vídeos?

Salvador Rubio Marco, Universidad de Murcia

De ahí nació el último capítulo de nuestra película. Y nuestra interpretación de esa perspectiva futura de la visión fue la siguiente: observar las imágenes más profundas del alma humana no puede ser más que un acto pernicioso, profundamente inmoral o narcisista. En nuestra historia, los únicos que se sublevan contra ello son los aborígenes. Tienen como religión las imágenes interiores sagradas, las «imágenes oníricas», a las que otorgan más importancia que a las imágenes profanas de la «realidad». Ahora bien, fue aquí, entre este viejo pueblo de 40.000 años, donde, hace doce años, nació, como un sueño diurno, mi idea del doctor Farber y de su invento.

Efectivamente, lo que está a la base de la historia del experimento Farber es la posibilidad de hacer visibles los sueños y los recuerdos, de convertir en imágenes exteriores las imágenes interiores del hombre. Hay una dimensión filosófica de este problema que me interesa mucho (y que, en cierto modo, ya he explotado en mis investigaciones alrededor de la imagen mnemónica²², o imagen mental del recuerdo): qué malentendidos y confusiones conlleva la caracterización de este tipo de fenómenos internos en relación con las imágenes no-internas o artificiales. Por supuesto, mi aportación es sólo un enano subido a los hombros del gigante que es la crítica de la estética analítica (desde Wittgenstein, cuanto menos) a los *mitos de la interioridad* (por utilizar la expresión de J. Bouveresse). Pero hay también otra dimensión propiamente estético-artística de esta cuestión. Una dimensión que aparece rápidamente a poco que esquivemos la deriva *sacralizante* (o *tabú*) que adopta Wenders en el último párrafo de su texto. «Hacer visibles los sueños y los recuerdos»: ¿acaso no hace eso (y lo hace bien) una buena parte de la historia de la pintura, de la escultura, de la fotografía o del cine? ¿Acaso no es *Hasta el fin del mundo*, como reconoce el propio Wenders en la última línea, la representación de un sueño diurno concebido entre los aborígenes australianos? ¿Qué otra cosa hacen los cuadros o dibujos de Füssli o de Goya, las fotografías de Julia Margaret Cameron o las películas de Fellini? Naturalmente, la operación adquiere

²² El resultado es mi libro *Como si lo estuviera viendo. (Imagen, recuerdo y estética)*, Madrid, Antonio Machado Libros, en prensa. Una idea principal del mismo consiste en glorificar el eslogan wittgensteiniano según el cual la imagen mnemónica (la imagen mental del recuerdo) no es como una fotografía.

un cariz *problemático* cuando le aplico una mirada *perversa*: el problema filosófico adviene cuando me pregunto en clave filosófica (aunque también podría hacerlo en clave práctica) si lo que yo veo en el cuadro, la fotografía o la película es exactamente «lo mismo» que estaba en la imagen mental del sujeto recordante o soñador, esto es, si la imagen externa es una exteriorización fidedigna o exacta de la imagen interna. En clave práctica, no es otra cosa lo que hacemos cuando sospechamos y comprobamos que alguien sólo simula estar recordando algo que dice recordar *como si lo estuviera viendo*.

Pero Wenders construye el experimento Farber como una máquina capaz de resolver literalmente la ecuación filosófica (o, al menos, entendiendo aquí por «filosófico» un modo típicamente tradicional en filosofía, por desgracia, de plantear las preguntas): esto es, una máquina capaz de transferir (¿o trasladar?, ¿o traducir?) imágenes externas al interior de la mente y viceversa. En esa operación existe un presupuesto sobre el que voy a apuntar mi foco ahora directamente y que me parece maravillosamente sugerido en el texto de Wenders: cómo la *subjetividad* de las imágenes descansa en un aspecto que es a la vez contextual y emotivo, y que escapa, en el fondo, a un experimento Farber.

Aunque Wenders habla de hacer visibles los sueños y los recuerdos, a mí me interesa particularmente lo segundo, esto es, lo concerniente a la visibilización del recuerdo. En otros textos me he ocupado de la imagen mnemónica, glosando el eslogan de Wittgenstein según el cual una imagen mnemónica no es como una fotografía, ni como una película, lo que significa por ejemplo que no son como «ver el pasado». Naturalmente, la cuestión de la representación *externa* (pictórica, cinematográfica o fotográfica) de esas imágenes mentales añade un grado de complejidad más a la cuestión intrínseca de la naturaleza de las imágenes mentales que denomino imágenes mnemónicas (aunque a veces contribuye realmente a aclarar la cuestión primaria, más que a complicarla, como he intentado mostrar en los ejemplos de mi libro). Mi investigación se suma a una cierta corriente filosófica actual que pretende abordar ciertos fenómenos mentales internos (como los estados mentales) asumiendo la profunda crítica analítica (postwittgensteiniana, especialmente) al «mito de la interioridad», pero sin caer en un abolicionismo de lo interno (de corte conductista, por ejemplo), ni en un retorno a posiciones pre-wittgensteinianas en lo que se refiere al estatuto de dichos fenómenos.

Una de mis tesis con respecto a la imagen mnemónica era que la selección, fijación y emergencia de este tipo de recuerdos está mediado afectivamente o emotivamente, pero no de una manera añadida o asociada, sino de manera constitutiva.

Siendo eso cierto, a mí me parece que el experimento Farber ofrece alguna lectura interesante en lo concerniente al problema de la subjetividad de las imágenes (también artísticas) y en particular a la subjetividad de las imágenes del pasado. La utilidad de desvelar el malentendido filosófico del experimento Farber no es (literalmente) evitar consecuencias como las de la película: que los humanos nos quedemos *colgados* visualizando constantemente nuestros recuerdos o nuestros sueños, o que quedemos desencantados del mundo de resultados del reflejo de él que nos dan nuestras imágenes artificiales. (Aunque Wenders ha considerado seriamente estas hipótesis.) Las claves que yo he buscado en esta clarificación están más cercanas a algunos debates actuales en estética (como los antologados en el citado libro de Read y Goodenough [eds.]). En mi investigación es quizás más significativo que vemos los recuerdos (o los sueños) en las imágenes, y que lo vemos emotivamente, es decir, el *ver* es ya constitutivamente emotivo, porque ese ver incorpora, una vez desembarazados de la pregunta filosófica tradicional (¿cómo es posible ver lo irreductiblemente interno en algo externo?), una *contextualidad* y una *subjetividad* que son connaturales en nuestro trato habitual con ellas (esto es, en su funcionamiento efectivo).

En lo cotidiano, no me hace falta que nadie proyecte sus imágenes mentales en ninguna pantalla para compartir con él un recuerdo común. Tampoco para saber que está simplemente exagerando la vividez de un recuerdo para congraciarse conmigo o para enfatizar nuestra relación de amistad o de mutua simpatía. En lo artístico, suelo aceptar como expresiones (más o menos reelaboradas) de sueños y recuerdos, algunas imágenes pictóricas, fotográficas o cinematográficas. Esta dimensión funciona diferentemente en cada uno de esos medios (y, curiosamente, lo hace de manera parecida a los *modi operandi* de la literatura). Pero lo más interesante de los modos artísticos de elaborar lo pensado, lo sentido, lo imaginado, lo recordado o lo soñado son las maneras *indirectas*, en las que no se recurre a una visualización directa (ni tampoco a una transcripción sonora o escrita de esa *interioridad* (o mejor, si se quiere, *subjetividad*, de los personajes). El cine de Dreyer, de Rohmer o del propio Wenders (por

La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

citar casos bien distantes) son ejemplos magníficos de esos modos de elaboración.

Es bastante evidente que existen algunas diferencias importantes entre la imagen creativa que representa un recuerdo y el experimento Farber. En primer lugar, las imágenes que Sam y Claire graban en su cámara-casco no son directamente recuerdos de nadie, y lo empiezan a ser forzosamente en el visionado de las mismas que impone la segunda fase del experimento. Es decir, se parecen más al caso de las imágenes (fotográficas, por ejemplo) que suscitan la experiencia del recuerdo en el espectador, que a las imágenes en las que se representa un recuerdo de su autor. Finalmente, Edith tampoco recibe en su mente las imágenes como un recuerdo de alguien, sino, de nuevo, como un extraño híbrido entre la percepción directa, aunque diferida, de la realidad y la experiencia de recuerdo suscitada por una fotografía o una película familiar. El carácter recordante de las imágenes, queda, pues, relegado a la mecánica del experimento Farber en tanto que éste exige la intermediación de los grabadores-recordantes Sam y Claire. Lo cual no es óbice para que la finalidad secundaria, en principio, del experimento Farber, consistente en reproducir en una pantalla los recuerdos y sueños de uno mismo, acabe atrapando a los protagonistas tras el éxito (¿?) con Edith. En este caso, el estatuto de *representación* de las imágenes de las minipantallas ya no es comparable al de nuestras imágenes artificiales que representan recuerdos o sueños y queda encerrado en la hipótesis del universo ficcional del film de Wenders.

La inversión del proceso (esto es, desde los impulsos cerebrales a las imágenes en la pantalla) que propicia la adicción de Sam y Claire a la visualización de sus propios recuerdos y sueños tampoco sería muy interesante para nuestra comparación con las imágenes creativas del recuerdo, porque parece evidente que se trata de un ejercicio solipsista en el que uno sólo puede tener interés por sus propios recuerdos, los cuales son reconocidos como tales recuerdos sólo por el propio espectador y sujeto a la vez de la experiencia recordada. No tendría, pues, ningún interés para ellos la representación del recuerdo mío para otros. Algo que sí ocurre, aunque sea por exigencias de la mecánica del experimento Farber, en el proceso de visión de Edith, donde es preciso que los recuerdos de Sam y Claire sean para otro (Edith).

El elemento contextual es clave en ambos casos, dado que sólo para Edith (que sabe quiénes son las personas que aparecen en las imágenes y

que ha tenido y tiene una relación biográfica y afectiva con ellos) las imágenes acaban teniendo (al menos en el propósito teórico del experimento) el significado completo. El golpe de timón que Wenders y Dommartin imprimen al guión con la trágica decepción de Edith no hace más que subrayar, *per negationem*, esa misma *contextualidad*: Edith ha perdido su ilusión por el mundo y el aspecto de éste que las imágenes del experimento Farber le dan a *ver* no hace sino agravar ese hecho. Quienes hemos visto la película ya hemos advertido previamente que Edith, como también Sam, son víctimas de la obsesión cientifista de Heinrich Farber y colaboran en el experimento como una extensión de la relación simbólica que les une al padre y marido. De ese modo, es también lo que *no está* en las imágenes la clave de la decepción de Edith, como había de serlo del éxito del experimento.

En segundo lugar, como decíamos, es crucial en el experimento Farber no tanto que las imágenes grabadas y recordadas puedan ser vistas en una pantalla, sino que puedan ser vistas por una ciega. Eso reaviva para nosotros un interés del experimento Farber del que carecería si sólo (¡sólo!) consistiese en lo primero. Precisamente porque de este modo se aproxima más a las imágenes creativas (artísticas o no) que representan para nosotros el recuerdo de alguien, que a las imágenes (fotográficas o cinematográficas) que suscitan en nosotros experiencias de recuerdo. Las grabaciones de Sam y Claire son, en principio, como nuestras fotos familiares, y la relación de Edith, si no fuese ciega, con ellas sería la de cualquier abuela con las fotos de sus nietos que viven en el extranjero. Pero que Edith sea ciega obliga a que las imágenes sean disueltas y reconstituidas como tales imágenes mediante un filtro puramente científico (su traducción en impulsos cerebrales) y otro filtro que podríamos llamar *subjetivo* (la mediación *emocional* y *emocionada* de Sam y Claire). Recordemos que en el libro de instrucciones del experimento Farber que constituye el texto de Wenders anteriormente citado se pone énfasis en la necesidad de «precisión, atención, concentración e interés emocional» por parte de los mediadores, tanto en la fase de grabación como en el proceso posterior. Recordemos además que el papel clave de Claire como agente desbloqueador del experimento es sospechosamente paralelo al papel que ella misma desempeña en su relación afectiva con Sam (llamado Trevor en la primera parte de la película), ocupándose de su ceguera temporal (una ceguera simbólica también por lo que respecta al amor que Claire le profesa) e

La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

incluso sustituyéndolo como cameraman. La implicación emotiva de Claire en las fases más aparentemente mecánicas del experimento no parece, pues, en el contexto global de la película, una mera formalidad científica, sino todo lo contrario: una extensión natural (o en continuidad) de su aventura afectiva.

La *contextualidad* (ese *no estar* en las imágenes) inherente al significado final de las imágenes del recuerdo queda patente en la película, pues, de varias maneras y a varios niveles incluso superpuestos. En las imágenes grabadas por la cámara-casco no *está* aún el componente subjetivo del experimento Farber que permite transmitir las a Edith. En ellas tampoco *está* lo que significan para Claire, para Sam y para Heinrich. Ni aún menos lo que se supone que han de significar para Edith y lo que acaban significando para ella. Heinrich se refugia en las imágenes de sus recuerdos en las que el espectro de Edith es ya sólo el síntoma y el rastro de lo que ya no *está* (la propia Edith). Sam y Claire viven enganchados a las minipantallas hasta que recomponen el vínculo que da sentido a la representación, a cualquier representación en su fundamento simbólico más esencial (significar lo que no *está*). Todo el experimento Farber es un *mac guffin* hitchcockiano en la primera parte de la película (el secreto revolucionario que funciona como motor oculto de la trama de persecución) y en la segunda parte se revela como epicentro simbólico de un conflicto familiar de tintes edípicos en el que las propias filmaciones que se dan a ver a Edith parecen remedar los films familiares de los que hablaba Roger Odin donde lo relevante no *está* en el propio film sino en el *contexto* complejo.

Eso afecta también a la reivindicación de un *contextualismo* de corte *holista*, subrayando los elementos estilísticos que intervienen en la identificación (empática o simpática) de los espectadores, que defendía J. Choi en una cita del principio de este texto. Apuntábamos entonces que ese saber contextual funciona a un doble nivel por referencia a esta película. Uno, desde dentro del propio film, donde la intensidad emotiva del grabar, visionar y revisar no es ajena a ciertos elementos «estilísticos» metaforizados en la hipertrofiada parafernalia del experimento Farber (el posado cuasi-televisivo de los familiares filmados con la cámara-casco, el ritual tipo NASA de las visualizaciones, y hasta el cansancio y la decepción final en la que Edith *simula* estar satisfactoriamente emocionada); todos en la película *saben* lo que significa el experimento Farber fuera de la emocionalidad in-

trínseca del contenido de las imágenes. Pero a un nivel metacinematográfico, yo, como espectador, no puedo dejar de ver *Hasta el fin del mundo* como un experimento Farber del propio Heinrich-Sam-Wim Wenders en el que Solveig-Claire Dommartin-Tourneur ejerce un papel tan ambiguo como emocionante precisamente por lo que sabemos del antes y el después de la película (su relación sentimental y profesional con Wenders, sus papeles posteriores, su prematura muerte en 2007), ni tampoco como un ejercicio ya metacinematográfico en sí mismo de cine sobre el cine de género. Mi emocionalidad como espectador de esta película está ya inevitablemente marcada por todo eso que podríamos relacionar *grosso modo* con lo que Choi llama genéricamente «elementos estilísticos».

No debe parecer que una tesis *contextualista* como la que estoy defendiendo esté cercana a posiciones constructivistas (de corte semiótico, sociologista, psicoanalítico, u otra) y no a posiciones más perceptualistas o *visivas* (como la de Wollheim, o la de un Wittgenstein bien entendido): que lo que acaba significándonos la imagen no *esté en* la imagen no implica que no sea la imagen misma quien lo signifique, ni tampoco implica que yo no lo *vea* en la imagen. Por lo que, en cierto sentido, tampoco es erróneo decir que sí *está* en la imagen. Cuando subrayo la contextualidad del significado de la imagen no estoy diciendo nada muy distinto de lo que dice Wollheim cuando alude a un espectador competente e informado o a las *marcas intencionales* que hay en la obra. Por eso, decir que el significado no *está* en la imagen no es más que un modo de exorcizar una vez más el peligro del formalismo extremo o de la comprensión del significado como mero desciframiento.

En cuanto a eso que he denominado la *subjetividad* (o también, por extensión, emocionalidad, emotividad, afectividad, etc.) de la imagen creativa que representa el recuerdo, tampoco estoy afirmando nada muy lejano a lo que otros han defendido con respecto al discurso artístico en general, o a lo que yo mismo he defendido con respecto a la imagen mnemónica (o imagen mental del recuerdo) en otros textos. La crítica a las concepciones *sentimentalistas* o *interioristas* de la comunicación artística y estética (de herencia romántica, en buena parte) tuvo su lado positivo, pero también sus excesos. El peor de ellos desembocó en una despsicologización radical de lo artístico y lo estético, y un arrumbamiento de nociones como emoción, subjetividad, sentimiento o afectividad en este ámbito.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

La dialéctica sigue viva en la actualidad (aunque con una munición argumental mucho más fina y precisa) en los debates entre cognitivistas y emotivistas en el terreno de la teoría de la ficción, por ejemplo. Mi posición está al lado de los cognitivistas moderados (como Carroll) en tanto que mi *contextualismo* no es más que la reivindicación de un saber inherente a cualquier *ver* que es ya, por otra parte, constitutivamente emocional. En otras palabras, entiendo con ellos que la cognición es un componente esencial de la emoción, pero cuando los cognitivistas moderados como Carroll hablan de respuestas afectivas «causadas» por estados cognitivos, no me pliego a considerar ese vector causal de manera unívoca y unidireccional (del saber al sentir). Me inclino, por contra, a pensar que lo que uno *siente* también permite que uno acceda a determinado *saber* en el *ver* (al fin y al cabo, la curación de Sam no consiste menos en volver a sentir el mundo que en restablecer el nexo lógico entre representación y realidad). O más aún, me inclino a pensar que *saber* y *sentir* se encuentran íntimamente ligados en la experiencia del ver (especialmente en contextos artísticos y estéticamente complejos) de tal manera que resulta difícil (si no imposible, o cuanto menos poco explicativo) establecer vínculos causales simples entre ellos. Evidentemente, mi análisis de los ejemplos de este artículo no pretende afirmar nada sólido en esta dirección y me limito tan sólo a trazar meras inclinaciones muy generales.

Vuelvo a mi propuesta más austera de repsicologización que tiene que ver con el concepto de subjetividad, del que he hablado antes, por referencia a la imagen del recuerdo. No se trata de restaurar concepciones caducas, pero sí es momento de resituarse esa nueva subjetividad en el lugar que le corresponde. Y ese lugar no está sólo en la potencia recreadora del recuerdo mismo, ni tampoco en la capacidad del creador para aderezarlo en su representación creativa (más o menos artística) con el estilo, la retórica del medio o su propia fantasía. Está sobre todo en la mezcla compleja de *saber*, *percibir* y *sentir* que articula cualquier imagen incardinada en un acto de comunicación estético-artística: Julián *ve* en el camino o en la lejana floresta algo más que un camino y unos árboles (y *ve* lo que ve porque *sabe* y *siente* también); el extraño en la proyección familiar de Odin se aburre porque no *ve* lo que los otros *ven*, pero también porque, al mismo tiempo, no *sabe* ni *siente* lo que ellos al *ver*. Igualmente, en la película de Wenders las imágenes del experimento Farber fracasan porque en cada personaje se produce un particular desajuste entre *ver*, *saber* y

sentir. Edith acaba viendo, pero el *ver* no le aporta el *saber* ni el *sentir* previstos por el experimento Farber, sino todo lo contrario. Sam y Claire están hipnotizados por el don de *ver* sus sueños y recuerdos en sus mini-pantallas, pero también están anestesiados y desconectados del mundo (esto es, desprovistos del *sentir* y del *saber*). Por último, Heinrich Farber ya sólo puede *ver* a Edith en sus recuerdos y sus sueños, porque *sabe* y *siente* que la ha perdido para siempre.



LA CINTA BLANCA: UN ESTUDIO INTERDISCIPLINAR

Alberto Murcia (ed.)

Con motivo del estreno del film de Michael Haneke *La cinta blanca* (*Das waise band*, 2009) se propuso comentar en un foro cerrado en internet nuestras impresiones sobre esta. En un principio íbamos a ser partícipes de la discusión Guillermo de Eugenio, Alfredo Kramarz, Juan Menchero, Alberto Murcia y Alberto Sebastián Lago. Conforme los comentarios se sucedían se fueron incorporando a esta discusión espontáneamente otros nombres como los de Fernando Broncano, Antonio Gómez-Ramos, José Medina y Carlos Thiebaut, cuyas aportaciones agradecemos enormemente.

El siguiente texto trata de ordenar y tematizar las diferentes opiniones dadas sobre los distintos aspectos de la película; el trabajo no ha sido sencillo, pues no solo se trata de eliminar las posibles redundancias sino de traducir las formas de expresión de un medio como es Internet a otro muy distinto como es una publicación como la que tenéis en vuestras manos. Se sabe que el medio condiciona el mensaje e internet es lo más parecido que puede encontrarse a un caos de «ruido y furia» cuando se pretende ordenar la información; de ahí surge precisamente la fuerza del reino del HTTP.

Las formas de escritura se presentan en la red como respuestas eléctricas, como movimientos furtivos sobre el teclado, conforme a la velocidad que exige el medio en contraposición con la, tal vez, sosegada meditación que se produce frente a la tradicional hoja de papel. La con-

creción para tratar de acotar los mensajes a expresiones que requieran poco circunloquios se aleja, a su vez, de la supuesta libertad expresiva que un medio con un mayor espacio expositivo permite como sería el libro códice. No deja de resultar particularmente paradójico esto último ya que el espacio de Internet se presenta como infinito comparativamente a cualquier publicación sobre papel donde las bites necesitan ser pasados por el compresor de la editorial. Si internet se presenta como infinito ¿por qué necesita de concreción?, ¿a qué se debería esta necesaria contracción?

Y es que nos estamos refiriendo a dos modos de ver muy distintos en lo que algo tan sencillo como la comodidad, la accesibilidad y la autonomía lograron del libro códice, como modelo de almacenamiento informacional, fuese el indiscutible rey; y que lo continúe siéndolo incluso cuando el PC hace tiempo que convive como uno más de la familia. Mientras que el modelo de presentar la información en Internet siga siendo el del *rollo de papiro*, la comodidad de lectura que un libro códice permite será difícilmente superado. Por no mencionar que un libro no se cuelga, no necesita baterías y puede ser leído en casi cualquier postura imaginable. Sin embargo, estas contingencias tecnológicas son poco a poco superadas. Es más que probable que los modelos de los *e-readers* o las modernas *tablets* (como el *Apple I-pad*) acaban por imponerse al libro códice. Y si no se trata de estos modelos otros vendrán (¿el papel digital, quizá?) que acaben por imponerse como el estándar de uso en ambientes donde el trabajo con textos se haga inevitable. Pero los lectores digitales no son libros cólices; y no solo no lo son en el sentido de que la forma de asomarnos a la información sea distinta —¡qué agradable agarrarse a las texturas del libro frente a la monolítica presencia del Ipad!— sino que, además, *deberemos adaptar las formas de aportar información a los nuevos modos de ver si queremos ser leídos*.

Será interesante observar cómo las humanidades tratan de abordar este nuevo mundo de párrafos pequeños, ideas concisas, frases sucintas, velocidad de respuesta y sensación de constante *work in progress*.

Por nuestra parte, humildemente, hemos tratado de dar los primeros pasos en la elaboración de un texto común en el que se analiza un hecho cultural como pueda ser en este caso la película de Haneke. Es por ello que las intervenciones tratan de mantener la frescura de la intervención rápida, del matiz perdido, sin que se sienta cierta molestia por un lenguaje descuidado y la reflexión banal. Extrayendo del caos de comenta-

rios cruzados (y simultáneos) la linealidad que una lectura de libro códice requiere para poder encontrar cierta *orden*.

Esperamos que lo disfruten tanto como nosotros disfrutamos la discusión.

La temática de La cinta blanca

Juan Menchero: Pende sobre esta historia la sospecha¹ de haber querido reducir la responsabilidad del pueblo alemán a un cuento sobre la crueldad infantil: ¿fuimos un poco todos?, ¿no fue nadie? Desde mi punto de vista, la película es, en efecto, un cuento sobre la crueldad que nos incita a pensar en lo que se avecina, pero no dice explícitamente nada más sobre su relación con el advenimiento del totalitarismo ni explica qué otras causas condujeron a las dos guerras mundiales. Es compatible con otras explicaciones más detalladas y, quizás por esta razón, sea ambigua. A no ser, claro, que la película no trate sobre los antecedentes de nazismo...

Fernando Broncano: Sí. Independientemente de las intenciones de Michael Haneke, la película es un infierno en Jardín del Bosco: cada personaje estructural ejemplifica un tipo especial de bajeza moral: el noble, el campesino, el pastor, el médico, el maestro (y algunos subordinados como el administrador); las mujeres son o víctimas o ángeles exterminadores: consecuencia de los pecados. Es el clima de maldad lo que asfixia en la película. Como se dice en el viejo refrán: todas las familias felices son iguales, pero las perversas lo son cada una a su modo. El autoritarismo, tal como aparece en la película, es un subproducto de mecanismos más perversos de sumisión, orgullo, ira, indolencia, o *maldad pura* como en el caso del doctor. Que los hijos de los padres sean como son me parece que arma el discurso pero no es el foco esencial: es la consecuencia de lo que está contando. La aldea entera está enterrada en un infierno de maldad. En los infiernos los niños reproducen la muerte. Me recuerda a *Juegos prohibidos*², una película de posguerra muy similar en tono y discurso,

¹ Ver crítica de A. O. Scott en el *New York Times*: <http://movies.nytimes.com/2009/12/30/movies/30white.html>

² *Jeux interdits* (1952) de René Clement.

en la que dos hermanos atraviesan un paisaje de desolación y juegan con la muerte.

Alberto Murcia: Las (sobre)interpretaciones sobre *La cinta blanca* se multiplican en el momento en que lo situamos en un pueblo alemán pre-primera Guerra Mundial –único dato que nos permite focalizar el contexto del film en co-ordenadas espaciotemporales. ¿Son los pre-nazis? ¿Habla sobre la culpa del campesinado? ¿La represión es la culpable? ¿el clero? ¿la enseñanza...? De otro modo: casi cualquier interpretación, dadas las escuetos datos que nos da, puede ser excesiva, hiperbólica e interesante por igual. Pero no creo que la película trate de ser un puzle que pueda resolverse. *La cinta blanca* habla del mal como forma metafísica *en el mundo* como lo hace *Meridiano de Sangre* de Cormac McCarthy (o si se prefiere *No es país para viejos*). La diferencia fundamental entre ambos (horizontes crepusculares aparte) es que McCarthy da forma a ese mal metafísico en figuras / avatares mientras que el de Haneke es invisible (aunque actante) y se manifiesta de múltiples maneras.

Carlos Thiebaut: Pese a lo que decís, quisiera recordar las palabras explícitas de Haneke sobre su film, junto con la recepción crítica que ha tenido en Europa, apuntan a un esfuerzo de indagación que está, por así decirlo, cargado históricamente. Claro, uno puede apuntarse a aquello de Wimsatt de la falacia intencional y la falacia psicológica (que no son indicativos esos elementos para determinar el significado de una obra, ni para fijar la forma de su recepción).

Alfredo Kramarz Pérez: Por mi parte, me da la sensación de que *La cinta blanca* conduce al espectador a la inquietante pregunta sobre la existencia o no de motivos para la práctica de la violencia. La vida en un pueblo protestante alemán en los prolegómenos de la I Guerra Mundial nos sumerge en la cotidianeidad de un mundo jerarquizado, a medio camino entre lo medieval y lo moderno, una atmósfera cargada de temores y odios, donde prácticas punitivas se imponen con un carácter ritual. Es sobrecogedor asumir que sean los niños quienes con mayor sadismo sancionan castigos y resarcen humillaciones, dejando la misma impresión que deja en el lector de Melville la visión de una ballena blanca.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

El uso de la violencia

Juan Menchero: Si la respuesta de Haneke en *La cinta blanca* es, como en *Funny Games* o *Caché*, que la pura violencia o el odio no pueden (en última instancia) justificarse ni necesitan motivos y simplemente estallan, por miedo, por resentimiento o por cualquier cosa, entonces creo que se conduce hacia un jardín nihilista. Para este viaje, bien es cierto, podría habernos ahorrado la crueldad de los niños o la crueldad de los padres, *que aquí aparecen relacionadas*. Pero pudiera ser que quiere mostrar cómo la lógica de la violencia se perpetúa en las condiciones que la película retrata. Si existen condiciones, es posible que la violencia pueda atajarse; podría ser que no fuera ésta un mecanismo que el miedo, la culpa o el fanatismo —sin que pueda reducirse a ninguna de estas tres actitudes— pone en funcionamiento. ¿Tenemos que celebrar un cambio de estrategia por parte del director?

Alberto Sebastián Lago: Pienso, igual que tú Juan, que hay una coherencia en las tres películas que nombras: *Caché*, *Funny games* y *La cinta blanca*. Ahora bien, si te he entendido, creo que discrepo en el diagnóstico nihilista. Aunque pueda parecer problemático en relación a la propuesta de Haneke, no creo que en ninguna de las tres haya una renuncia a explicar el porqué de los motivos de la violencia. Es más, pienso que en las tres películas, lo que Haneke nos dice, es que la violencia viene dada por nuestra condición social, que la vulnerabilidad de nuestros cuerpos se debe a nuestra necesidad de unas relaciones basadas en la mutua confianza. ¿Qué sucede cuando la confianza se rompe por alguna de las partes? Sucede lo impensable, la ruptura de la confianza en el mundo, lo que no se puede mirar: la violencia. La perversidad no sería natural, sería social. La aparición de lo peor en el mundo no vendría de un fracaso en lo cultural a la hora de regular nuestra naturaleza, sería al contrario, es el éxito del dispositivo social el que establece la posibilidad de la violencia a gran escala.

Juan Menchero: Me pregunto si *La cinta blanca* trata de la confianza que se rompe, y por tanto de un momento en la historia, o si trata de la maldad como de aquel elemento connatural al ser humano que jamás se habría apeado de la historia. No quiero pensar que esta película hable del mal innombrable, ni que deba leerse como una metafísica del mal, pero tendría que ver de nuevo *Funny Games* y *Caché* para ver hasta qué punto

Haneke habla de la violencia como algo social e inmanente, que escapa (casi) a cualquier intento de justificación racional. Los niños de la película, del primero al último, están dotados con una perversidad a la que en otro tiempo habría puesto límite una educación igualmente perversa. O la estricta necesidad de comer del trabajo en tierras ajenas. Ese mundo, parece, se disgrega en la pantalla. Los castigos de los padres y de los hijos tienen una lógica aberrante. Parafraseo *Los orígenes del totalitarismo* de Hannah Arendt: «todo comenzó cuando la gente dejó de creer en el Juicio Final». En la secuencia del río, con el maestro, el hijo mediano del pastor, Martin, camina haciendo equilibrios sobre la barandilla del puente. Ante el enfado del maestro-narrador, responde: «Le he dado a Dios la oportunidad de matarme y no lo ha hecho. Así que Dios debe querer que siga vivo.» Como contrapunto, la nota escrita con la sangre de Karli. Los niños a esas alturas de la película dejan claro que se han hecho claramente partidarios del punto de vista de Dios. Castigan con una dureza semejante a su sensación de impunidad, que es absoluta.

Alberto Sebastián Lago: Sí, aunque me parece que son dos los elementos modernos del Villorrio alemán en el que *La cinta blanca* se desarrolla. El primero sería la invisibilidad de la violencia: Supuestamente, el proceso de civilización habría derrotado a los instintos bárbaros que anidan en lo humano. La ley (el barón), la iglesia (el pastor) y el funcionario (el administrador) son los garantes de un pacto social en el que no sería necesario el recurso a la violencia en el espacio público. En este contexto, la propiedad privada sería el pilar que permite la integridad del cuerpo humano. Haneke pone de manifiesto que este pacto es una ficción, una mentira. La mirada imperturbable e inhumana de la cámara lo revela todo. En este sentido, me parece que la tesis de Haneke es que la invisibilidad de la violencia propia de la modernidad, hace que ésta se concentre en determinados espacios que se sitúan en los límites, en las fronteras (en la película estos lugares serían el hogar o el bosque). En esos lugares está prohibido ver, son *sagrados*. Lo obsceno de Haneke es darnos a ver lo que sucede, poniendo de relieve que la violencia es una parte estructural de la civilización, su reverso inevitable. Por ello, *La cinta blanca*, establece todo un juego con la (im)posibilidad de mostrar.

Alberto Murcia: Efectivamente, en un aspecto formal Haneke juega de manera constante con un mostrar y ocultar. El caso de la violencia

creo que es paradigmática al respecto: La mayoría de los actos violentos son invisibles para el espectador. Sí, de acuerdo: vemos un par de bofetadas a los críos, la caída del caballo y la pelea del río... ¿y todo lo demás? Se oculta deliberadamente al espectador y eso choca con otras películas de Haneke. Y no es que estemos ante un film sobre la violencia psicológica. Es un film sobre hacer daño, mucho daño, y sobre provocar dolor en los cuerpos. No creo que esta película habla de *mal* latente; aquí no hay nada latente: si hay que dar una tortazo se da, si hay que decirle a una mujer que es fea, gorda y huele mal se le dice... la violencia no necesita justificación alguna, se ejerce como herramienta, diría que cotidiana. Personalmente me aturde (y no creo en) que el mal sea una fuerza metafísica existente ajena a la agencia humana pero me suelen interesar las obras de ficción que se toman en serio esta perspectiva.

Alberto Sebastián Lago: Destaca la ausencia de responsabilidad, la ausencia de un autor concreto de la violencia. En *La cinta blanca* hay un dispositivo social autónomo que avanza implacablemente y que hace que las relaciones de sumisión (y de propiedad) perseveren en el tiempo. Las decisiones no las toma una subjetividad sino que hay una maquinaria inexorable que es la que determina lo que acontece. La violencia por lo tanto no es responsabilidad de nadie. «Aquí no hay ningún porqué» es la célebre respuesta que un SS le dio a una interrogación planteada por Primo Levi en el *Lager*. Me parece que este pensamiento está perfectamente expresado en una operación de montaje cinematográfico: Los trabajadores en un principio recogen la cosecha al modo tradicional premoderno, pero a través de un sutil corte, pasamos a un plano en el que lo recogido en el campo es tratado a través de una máquina. Vemos como lo social deviene orgánico, inevitable³.

Fernando Broncano: Me conmueve la escena del hermano mayor campesino autoasignándose el papel de la muerte-venganza cortando con la hoz las cabezas de las berzas. No sé por qué, me pareció que le era dado el lugar del coro en la tragedia.

Juan Menchero: Para mí, lo más extraño de la película es que no haya un solo personaje inocente. La hija del doctor consiente la violación. Su

³ Os paso las imágenes, las cuales se explican mucho mejor que yo.

hermanito Rudi es un matricida, y al hijo pequeño del pastor, que tan atentamente le regala a su padre el pájaro que ha cazado, la naturaleza le gusta y le conmueve si está dentro de una jaula. Si la película sirve como explicación, parcial, como dice el narrador, de lo que aconteció más tarde, mi duda es si Haneke alterna frente al espectador dos explicaciones tal vez contradictorias: una histórica y otra, a la que me acabo de referir, que pone el acento en el mal como elemento irreducible del comportamiento humano.

José Medina: Me parece, por otra parte, interesantísima la relación entre la deshumanización del otro y la deshumanización de uno mismo en base a valores que se presentan como superiores (e.g. la pureza de la cinta blanca, que hace que la intolerancia de las impurezas en los otros y en uno mismo se vea como algo natural y justificado). Me parece que la película no sólo ofrece un retrato perfecto de cómo unas gentes pueden llegar a deshumanizarse los unos a los otros de una manera extrema, sino más bien cómo pueden llegar a deshumanizarse a sí mismos de manera tal que la deshumanización del otro es sólo una parte más de la deshumanización total en que se vive (de la banalidad del mal).

Ejemplaridad, Nazismo, universalidad

Carlos Thiebaut: Creo que el film debe inscribirse en el torbellino de la memoria alemana de los últimos 30 años. No sé qué relación puede guardar Haneke con otros cineastas de su generación o la anterior, pero sospecho que no puede entenderse su obra —y sus reflexiones sobre la violencia— fuera de ese contexto. ¿Cómo es que la aparente normalidad *civilizada* estalla en pedazos? Esa pregunta es, por supuesto, más grande que la meditación sobre la historia, pero mi sospecha es que es desde la indagación sobre la memoria alemana desde donde hay que repasarla. Estos chicos tienen, por otra parte, una larga trayectoria de reflexión sobre ello en la que siempre —y obviamente, ¿cómo no?— tienen a la bestia presente. Recordad a Sebald y, detrás de él, a Kluge.

Antonio Gómez-Ramos: Viendo el film recordé *The Lord of the Flies*. No creo que esta sea un ejercicio especial de análisis de los orígenes del fascismo, o no más que cualquier historia sobre centroeuropa desde 1900.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

Es más una presentación de brutalidad y la crueldad implícita en un mundo rural determinado. Y tal vez en la naturaleza humana dadas ciertas condiciones. Por cierto que *The Lord of the Flies* (la novela, no la película) terminaba con la exclamación de un estupefacto oficial de su majestad que le preguntaba al niño «*You are British, aren't you?*», lo que convertía de golpe a la novela en una reflexión sobre las raíces ocultas y el autoengaño del imperio británico.

Juan Menchero: Yo respondería que la película no oculta ser un retrato de una pequeña comunidad rural protestante en Alemania, en 1913-1914. Ahora bien, por el carácter ejemplar que tiene esta historia es difícil no preguntarse a continuación en qué tipo de comunidad sería posible algo así y si son estos los niños que serán adultos en los años treinta.

Alfredo Kramarz Pérez: Hace tiempo leí la *Sociología de los campos de concentración* de Eugen Kogon; la parte que dedica a la psicología de los nazis incide en que gran parte de los verdugos eran de origen campesino; la misma idea se puede encontrar en el texto de Adorno sobre *La educación después de Auschwitz*, cuando plantea la necesidad de la desbarbarización del campo (citando al propio Kogon). Tal vez sea un terreno escabroso, confieso que no lo tengo claro, pero podría permitírnos pensar o relacionar los dos puntos.

Juan Menchero: Si la película trata sobre el ascenso del nazismo, tu solución, Alfredo, podría ser que apunta a una parte de este ascenso —y rechaza la dimensión ejemplar, aquello que hace posible que extrapolemos esa historia a otros lugares, que le demos a la reflexión de Haneke sobre la violencia un carácter más amplio, universal o lo que se quiera. De nuevo, mi duda es cómo orientar la relación con el fenómeno del nazismo (que no aparece) cuando, en términos puramente narrativos, la película se justifica por sí sola.

Fernando Broncano: Mi interpretación es algo más general, aunque no descarto la lectura de que se trate de una metáfora/investigación en los orígenes del fascismo. Pero como tal es floja: colecciono interpretaciones de los orígenes del fascismo (comencé en la adolescencia y superan ya las dos cifras), y pensada así me parece poco interesante y hasta diría que un poco superficial. El desenlace en el que se vislumbra la guerra es parecido

a lo que se narra en *La montaña mágica*: está al final pero no al principio. En el principio hay causas más hondas. Estoy de acuerdo en que no habría que buscar en la peli las claves del nazismo: ¿son esas condiciones de crianza las que explican los resultados de esa generación veinte años más tarde? Pero tampoco habría que establecer lo contrario: que el mal radical no tiene explicación o, peor aún, caer en la tentación de convertir a la niñez en trasunto del estado de naturaleza, como ya ejemplificara como refutación *The Lord of the flies* –como ha recordado Antonio Gómez-Ramos. La lectura psicoanalítica como origen del fascismo es lo menos interesante que debería quedar de Freud. Tiendo más bien a pensar en que se trata de un infierno artificial: de un medio en el que la crueldad florece por las propias constricciones que ha creado el medio. El pastor se ha dado a sí mismo reglas que no pueden sino conducir a monstruosas contradicciones y a una crueldad sin sentido: «mira lo que me haces hacerte», es la frase de todo maltratador.

Alberto Murcia: Estuve dando vueltas al personaje del profesor. Supongo que, como todos, vemos en él una persona entrañable en cierto modo, aunque consideremos noñas sus relaciones, anticuadas sus costumbres (o ridículas) y apocada su actitud. Llama más aún la atención, precisamente, esa relación entre la castidad y la santidad que lleva con Eva (Nada es casual en el cine; arte causal, no casual). Eva y el profesor contrastan con el resto del pueblo, que parece sacado de una oscura abadía medieval habitada por monjes obscenos, crueles y libidinosos⁴; Pensé en la relación que podía haber entre él, los habitantes y el protonazismo y rememoré ciertos libros con los que anduve trabajando.

Me refiero a *Männerphantasien* de Klaus Theweleit y *Lo seco y lo húmedo* de Jonathan Littel. Si el primero se refiere a toda la literatura de los *freikorps* como protonazis, el segundo se refiere directamente al nazi-belga Léon Degrelle. Littel trata de acoplar los esquemas propuestos por Theweleit a sus estudios sobre el nazismo descubriendo que estas encajan. Los esquemas mentales (por simplificar) de la generación que llegó en plena adultez a la II Guerra Mundial eran similares a los que llegaron jóvenes a esta. El imaginario colectivo era común: formas y figuras duales

⁴ Hay cierta similitud entre la *voz en off* del narrador al comienzo de la película y la narración que Adzo hace desde su senectud sobre los acontecimientos que sucedieron en la abadía.

contrastaban con la imagen del hombre-soldado contra todo lo que este no era. De tal modo que seco, duro, enhiesto, firme, etc. contrastaba con, húmedo, blando, caído, etc. La coraza de protección del hombre-soldado es un caparazón de tortuga que trata de resistir la marea roja tanto del comunismo como de la femineidad. Estas distinciones funcionan de un modo performativo en el uso del discurso para la creación del cuerpo del hombre-soldado. Desde esta perspectiva parece que el buen profesor no entraría en estos esquemas. De hecho se le presenta en el agua, mojado de cintura para abajo y, en la siguiente, secuencia portando un pez que ofrece a Eva. La imagen de estos protonazis propuestos por Theweleit en *Männerphantasien* es bastante parecida al resto de habitantes del pueblo. Sobre todo en su relación de desprecio-aprecio a según qué tipo de mujer. La conversación que el médico guarda con la partera se asemeja mucho al tipo de discurso que sobre la *enfermera roja* era manejado por los *freikorps*. La enfermera roja contrastaba, claro, con la enfermera blanca, que, como podéis imaginar, se trataría ni más ni menos que Eva.

La sospecha hacia el profesor me surge en el momento en que es incapaz de dejarle la bicicleta a la partera: será tras mucho insistir que él, en apariencia todo bondad, se la ceda. Debemos recordar que es esa misma bicicleta sobre la que aparece montada Eva la primera vez que la ve. ¿Por qué esa actitud? Posiblemente porque sabe lo que hace la partera y sienta cierta incomodidad sobre que ese objeto compartido por Eva y él sea tocado por alguien tan desagradable en los términos que estamos describiendo. Es decir, las posaderas de una *enfermera roja* mancillando el asiento de la virginal *enfermera blanca*.

Juan Menchero: No he leído la novela de Littell ni el libro de Theweleit. ¿Crees entonces que todos estos signos son una especie de análisis histórico encubierto?

Alberto Murcia: No lo sé. Creo que no. Pero hay algo extrañamente perturbador en situarlo en ese contexto histórico por no mencionar la voz del narrador que al inicio nos dice que tal vez puedan aclarar algo de lo que sucedió después: intuimos que se trata de la I Guerra Mundial pero ¿es a este acontecimiento a lo que se refiere concretamente?

Fernando Broncano: Una lectura situada en un pequeño lugar de Alemania, me parece, da a pensar si las raíces de la perversión del poder

tienen un único tronco o, por el contrario, son más *rizomáticas* y extensas de lo que pudiera ser una particular configuración histórica.

Alberto Sebastián Lago: Sería un reduccionismo pensar que *La cinta blanca* sólo habla de los orígenes del fascismo. Aceptando esto, también creo que si a los espectadores de 2010 nos fascina el film es porque estábamos cansados de otras representaciones (muy buenas algunas y muy malas otras) que han mostrado al fascismo de un modo concreto hasta convertirlo en un tópico.

Guillermo de Eugenio: Desde el punto de vista de la cadena causal explicativa, *La cinta blanca* no nos aclara en realidad por qué sucedió lo que sucedió en Alemania cuando llegó al poder el partido nazi. Hace poco, una amiga me comentaba, a propósito de la película, que no entendía muy bien el nexo, porque mientras que el tipo de comunidad que retrata Haneke es claramente rural, el nazismo fue un fenómeno urbano. Me parece que para completar el relato falta un eslabón intermedio de la cadena que no aparece en la película de Haneke: las escuelas para oficiales nazis donde se formaban cadetes; allí podían encontrarse hijos de campesinos formándose en la disciplina junto a hijos de militares o burgueses enriquecidos. Ese igualitarismo nacionalsocialista que aúna a todas las clases bajo el sello de la desublimación represiva es lo que aparece en la película de Denis Gansel, *Napola* (2004). Desde luego, Gansel no es Haneke ni se le acerca, pero si recordáis *La Ola* (*Die welle*, 2008), creo que está bastante bien para *tapar huecos*, en el sentido de explicar bajo qué condiciones se incubaba la violencia y cómo funciona un sistema de coacción y homogeneización totalitarista. Entre el clima de violencia soterrada y rencor de *La cinta blanca* y los acontecimientos que llevaron al poder a Hitler, encontramos la formación deformante del joven Törless de Mussil, o en la versión suavizada de Gansel, repleta de querubines potencialmente portadores de muerte. Esos adolescentes salvajes pero disciplinados son los hijos diabólicos del pastor protestante, unos pocos años después.

José Medina: Aunque estoy muy de acuerdo con la gran parte de los análisis ofrecidos, me parece que a veces salen por ahí falsas dicotomías: si la maldad/perversidad/crueldad que retrata la peli es un fenómeno autóctono y relativo a ese contexto, o si es un fenómeno universal que se podría dar en cualquier parte. Pues bien, el fenómeno aparece de una manera ro-

tundamente concreta (ligado al protestantismo del norte, a una historia, a un futuro o falta de él, etc.), pero, a su vez, otras versiones del fenómeno podrían darse en otros lugares con otros condicionantes, aunque adquirirían un cariz distinto. Esto de las falsas dicotomías (como veréis sigo muy influenciado por Dewey y sus diagnósticos filosóficos) me parece muy importante para no caer en análisis unidimensionales: es la maldad/perversidad/crueldad planteada innata o adquirida, local o universal, individual o colectiva...; la trampa está precisamente en creernos que tenemos que elegir una cosa o la otra, sin darnos cuenta de que se dan las dos cosas de manera íntimamente relacionadas, y que al elegir una dejamos de lado toda una serie de conexiones importantes que pueden dar mucho juego.

Aspectos formales

Alberto Sebastián Lago: Hay una ontología de la imagen en *La cinta blanca* que me parece viene dada por la puesta en escena de una idea que Robert Bresson especifica en su *Notas sobre el cinematógrafo*: «Dos tipos de real: 1º Lo real bruto, registrado tal cual por la cámara; 2º Lo que llamamos real y que vemos deformado por nuestra memoria y nuestros falsos cálculos. Problema. Hacer ver lo que ves por mediación de una máquina que no lo ve como tú lo ves». Me parece evidente (¿o no?) que existen dos narradores en la película de Haneke que remiten a estos dos tipos de real: por un lado la memoria falible y borrosa del maestro, por otro, la cámara que utiliza como bisturí el director de *La cinta blanca*. Lo interesante de la escena con la que empezaba, es que en ella, ambos narradores se pliegan el uno en el otro. La voz del profesor remite a su posición de espectador ante «lo real bruto», ante lo natural... y lo fascinante es que *su ver* se ha modificado, la mirada objetiva, neutra –una forma de mirar que comparten la cámara y la naturaleza– le hace ver lo que no había visto, su mirada le lleva ahora a hablarnos de un dolor, de un daño.

Alberto Murcia: Decía Hitchcock (por comenzar a nombrar a algún fetiche) que él no hacía *whodoit* refiriéndose a sus películas. Es por ello que generalmente en su cine sabemos quién es el culpable de lo que está ocurriendo. Habitualmente, si somos testigos de los efectos de un crimen (o de un acto criminal en algún sentido), el observador que está presenciando el hecho (se) pregunta «¿Quién hizo esto?» Si vemos un hombre

que cae bruscamente del caballo y sabemos que ha sido un accidente provocado, parece inevitable preguntar(se) ¿quién lo hizo? (Algo que los personajes de Haneke hacen pero con demasiada negligencia y desmemoria). Hitchcock se especializó en otro tipo de cine, en el que prima el *falso culpable*. El proceso de entrega de información al observador es distinta: En el falso culpable el espectador sabe más que los personajes (esto genera *suspense* en la terminología del director inglés) mientras que en el *whodoit* es justamente lo contrario: el espectador sabe menos que los personajes (o, en todo caso, lo mismo).

Haneke nos ofrece la información justa (que no la precisa) en *La cinta blanca*: voluntariamente o no se coloca en lo que sería un *whodoit*. Y es precisamente lo que engancharía a cualquier espectador —Pace todos los recursos estéticos. El gancho es similar a, por ejemplo, *Twin Peaks*. ¿Quién mató a Laura Palmer?, se preguntaban los habitantes del pueblo (y por extensión medio mundo). Obviamente esta era una pregunta con trampa. Una trampa invisible como un tirante hilo blanco en una película en blanco y negro.

Antonio Gómez-Ramos: Quisiera añadir algo sobre la figura del narrador de la historia, esto es, el maestro. No es, en efecto, inocente. Por su ambigüedad, por la inevitable complicidad de quien sabe (aunque sabe menos de todo lo que la película enseña: hay detalles que él no podía saber) pero cuya posición social no le permite escaparse ni actuar. Por la presunta ingenuidad con que lleva a la policía ante Erna, o con la que hace una deducción, quizá precipitada, sobre los culpables, y la expone imprudentemente ante el pastor. Con las categorías de otros tiempos (las del marxismo clásico, las de gran parte del sesenta y ocho), el maestro simboliza lo que entonces se llamaba el humanismo burgués, lleno de buenas intenciones, ansioso de inocencia, pero cómplice y siervo de la clase dominante. Eso es lo que parece durante toda la película. Pero la sorpresa que se guarda Haneke para justo el final es que el maestro no se hizo maestro, sino sastre, volvió al oficio paterno, o se integró en el sistema productivo. No se dice por qué. Quizá porque, desengañado de la naturaleza humana, o de la naturaleza infantil, renunció a la pedagogía. Quizá porque, como le sugiere su posible suegro, más le vale dedicarse a ser sastre, y ganar así dinero para vivir. Debo decir que ese giro final me sorprendió, porque desmontaba muchos esquemas, y en todo caso, el de la interpretación en clave de humanismo burgués, que ya no aparece en esta historia. Desconcierta, porque la voz que recuerda ya no es la del maestro, sino la de un sastre que,

en sus años jóvenes, fue maestro por un tiempo. Desde luego, no era el sastrecillo valiente. Y tal vez ese haya sido el destino del humanismo burgués. Pero eso sería, aquí, sobreinterpretar a Haneke.

Guillermo de Eugenio: Desde el punto de vista formal, la analogía entre la blanca pureza de los rostros infantiles enmarcados en el negro de las ropas (y de la sobria etiqueta puritano-rural) establece un diálogo, con la muda elocuencia de los paisajes nevados. La naturaleza, como los niños, es cruel y no se apiada de nadie, aunque también representa una belleza sobrehumana. El estremecimiento que nos sobrecoge al ir entendiendo gradualmente que los niños son los ojos y las manos que mueven toda la peripecia de crímenes y venganza es similar al sentimiento kantiano de lo sublime que nos hace percibir cuán poca cosa somos cuando nos vemos enfrentados al abismo, a la naturaleza. Como decía Nietzsche, cuando llevas un rato mirando al abismo es el abismo el que empieza a mirarte a ti. Esto nos sucede al mirar una montaña nevada o un abismo, pero también sucede a veces al asomarnos a la límpida mirada de un niño.

Alberto Murcia: Quiero llamar la atención sobre el uso de los encuadres y el fuera de campo. La ocultación deliberada mediante recursos formales marca la dinámica de la película. El dolor se describe (en el caso del hijo del barón), se intuye (la gran paliza que arrea el cura a su prole), o se elide (la tortura al niño retrasado o el asesinato del pajarito). Era inevitable que no supiéramos quién está detrás de las maldades del pueblo. Aunque todo apunta a la niña hija del pastor Kira... ¿por qué? Bueno, pura deducción al más puro House (o habría que decir Holmes): Si la niña mata pájaros quién no dice que pueda hacer daños peores. Además, siempre está metida en todos los fregados, cotilleando, vestida de negro y con aspecto sospechoso (esto es, en códigos cinematográficos hollywoodienses, hablar poco). Por no mencionar que el otro posible candidato, su hermano, está atado en el momento en el que el granero arde... Y si no ha sido ella han sido los críos conjurados pues es obvia su patente violencia y represión. Pero, volviendo a lo que he comentado antes, da la sensación de que Haneke oculta mucho más de lo que quiere mostrar y estas evidencias sobre la maldad y culpabilidad de los críos debería dejar de darse como un hecho consumado y colocar un *presuntos* delante.

Por ello, no es casual el llamativo uso que de la composición hace Haneke en el momento que vemos dos situaciones: la muerte (elidida) de

la molinera es tratada con una sobriedad inquietante en el que vemos por cuadro las piernas de la mujer (nunca el rostro). Su marido se sienta junto a ella, de espaldas y llora (también sin rostro). La otra se produce cuando uno de los críos trata de quitarle el pañuelo que la molinera tiene sobre la cara siendo interrumpido en el proceso sin que acabemos de ver su rostro. Podemos ver casos parecidos en cuanto a composición de cuadro cuando vemos cerrarse la puerta y dentro intuimos lo que ocurre o cuando traen al niño de los barones en un gran plano general y se nos cuenta lo sucedido. Demasiadas cosas quedan fuera de campo, fuera de la visión del espectador o demasiado lejanas para interpretarlas.

Sobre la culpabilidad

Fernando Broncano: ¿Son todos culpables? Tiendo a pensar en la lógica de una situación en la que todo acto conduce necesariamente a reforzar un castigo, independientemente de qué es lo que se haga. En situaciones así cabe por igual la crueldad o el autocastigo. El nazismo comparte estas características, pero ni las agota ni estos infiernos son siempre coincidentes con este.

Alberto Sebastián Lago: Aquí se nos aparece el cine como una forma que piensa, el cine como forma filosófica. Me parece apasionante lo bien que las imágenes de Haneke ponen de relieve la idea de «historia natural» en Sebald. Ahora bien, existe una profunda propuesta ética en las formas que denuncian esa «historia natural».

Al hablar de «historia natural» me imagino que ya sabéis por donde voy a ir. Pienso que la propuesta estética de Haneke en *La cinta blanca* está íntimamente ligada a *Sobre la historia natural de la destrucción* de Sebald. Tengo que reconocer que dicha ligazón se me apreció de manera aún más clara después de releer el artículo de Carlos (Thiebaut) «Una poética del horror: WG Sebald y la renaturalización del mal» (Universidad de Navarra, 2006). La relación de Sebald con Haneke me interesa por dos motivos: 1. La reflexión sobre la modernidad y la violencia y su representación a través de las imágenes; 2. Analizar cómo esa reflexión es central en el debate sobre la memoria que ha tenido lugar en Alemania.

WG Sebald analiza en *Historia Natural de la Destrucción* los bombardeos de las ciudades alemanas durante la II Guerra Mundial. Su tesis es bien

conocida: los cronistas de la época no fueron capaces de dar cuenta del horror de la destrucción de las ciudades alemanas. Debido al recurso melodramático de lo indecible no se levantó acta de lo que allí había acontecido. Lo que Sebald nos dice es que ese recurso a lo ininteligible está al servicio de una estrategia que implica el no ver: «La capacidad del ser humano para olvidar lo que no quiere saber, para no ver lo que tiene delante pocas veces se ha puesto a prueba mejor que en Alemania en aquella época» (p. 50). Esa capacidad de no ver la relaciona Sebald con la ausencia de culpabilidad y responsabilidad del pueblo alemán. En el inconsciente colectivo alemán se establecería una conexión entre el genocidio judío y el consecuente castigo en forma de bombardeo. Si no se habla de los bombardeos, dice Sebald, es para no reconocer la responsabilidad propia en la matanza. La salida pasaría, para el autor de *Austerlitz*, por una descripción rigurosa y literal de lo que allí sucedió sin ningún tipo de recurso moralizante. Este tipo de descripción nos permitiría entender como los bombardeos aliados obedecen a una lógica burocrática moderna, por la cual un determinado proceso social se sistematiza, es decir, se naturaliza. La maquinaria industrial cobra autonomía y ya no existe una subjetividad que pueda detener el mecanismo bélico.

Y al igual que Sebald, y que el Jaspers de postguerra, Haneke, está interesado en el problema de la culpa: “Me obsesiona filmar la culpa” (dijo a *El País* 25-05-09). Si ha habido una nación (¿quizás sea la única?) que se ha declarado culpable de lo acontecido en el siglo XX esa ha sido Alemania. Me parece claro que *La cinta blanca* está dentro del marco de esta obsesión culpable habida en Alemania. Aquí aparece el tema ya apuntado por Juan Menchero y Alberto Murcia del *falso culpable*. Podríamos decir que Haneke (y Sebald o Jaspers, ¿o Primo Levi?) se sienten culpables de los hechos cometidos por otros, y ello genera las consecuentes patologías. Recordemos la nota escrita en sangre como firma de la tortura a Karli que podría ser leída a partir de la biografía de Haneke: «Dios cobrará su deudas hasta la tercera o cuarta generación». ¿Por qué los inocentes se sienten culpables y los responsables se sienten inocentes? Quizás haya un problema con la culpa. A mí, a diferencia de Haneke, no me gusta la palabra culpa. Me gusta más la palabra responsabilidad.

Ver que la historia natural genera daños, deshechos, es hacerse responsable, es intentar contar la historia de otro modo.

Me parece que el único personaje responsable (¿y no culpable?) de toda *La cinta blanca* es la mujer del barón. Es la única que posibilita hasta cierto punto subvertir el poder, la única que decide bajarse del carruaje

que pronto será una locomotora: «Estoy enamorada de otro, me voy de aquí, no soporto más esta violencia». ¿Qué habrá sido de ella?

Carlos Thiebaut: Yo empecé una antropología salvaje comparativa sobre las formas de gestación de la violencia allí (en el norte protestante) y aquí (en el sur barrocammente católico). No sé si las violencias de los *sonderkomandos* y las de las pandillas de nuestra guerra civil (digo *pandillas* por pudor o por dejarlo aún impreciso) eran distintas. Por las fotos que vemos, y que tanto recuerdan a Goya, parece que su frialdad no era nuestra festividad (o al revés). Las formas de la violencia y sus daños tienen cadencias peculiares y todo lo que habéis dicho del silencio (o del no decir explícitamente, o del mostrar) se me antoja especialmente nórdico (en ese peculiar sentido, porque luego los nortes están en sur y viceversa).

Alfredo Kramarz Pérez: Esto posiblemente parezca más una idea relacionada con la proto-política o la proto-justicia pero: ¿sería la quema de un granero —como sucede en el film— un acto de justicia popular? La rígida estratificación social se muestra en sobrecogedoras escenas y es evidente quienes están arriba y quienes están debajo, es la distancia que media entre el barón y la clase campesina, entre el mundo aristocrático y la vida de los que malviven como fuerza de trabajo temporal y prescindible. Podríamos admitir que un sentimiento de justicia es común a oprimidos y opresores, el barón impulsa decididamente que las marcas dejadas en la espalda de su hijo no queden impunes y el joven campesino enciende la mecha del castigo frente a los culpables de su miseria, de la hambruna de los suyos. Desde mi punto de vista la quema del granero es una acción que responde a las paupérrimas condiciones en que se encuentra la familia campesina. Es cierto que no queda claro el autor del incendio, pero si sabemos a quienes les corresponde una fase de duelo, recordemos que es el cuerpo del padre campesino el que aparece colgado de una soga. En *Derecho Natural y Dignidad Humana*, Ernst Bloch subrayaba que en cuestiones de justicia la mirada desde lo alto no es coincidente con la perspectiva desde abajo: «El hombre de abajo percibe siempre que aquí hay algo que no funciona, mientras que el de arriba puede organizarse su camino como hasta ahora⁵». Tal vez el barón ve con normalidad la situación que el campesino vive como excepción.

⁵ Ernst Bloch, *Derecho Natural y Dignidad Humana*, Biblioteca Jurídica Aguilar, trad. Felipe González Vicen, Madrid, 1980, p. 3.

Si pudiésemos atribuir al joven campesino la quema del granero, la pregunta a la que deberíamos dar respuesta sería si es posible comprenderlo como un acto de justicia popular frente a un *enemigo de clase* o simplemente un modo más de criminalidad. En los años setenta Michel Foucault abordó el problema de la pertinencia o no de que los actos de justicia popular fuesen administrados a partir de la creación de tribunales constituidos para impulsar y consolidar la victoria de la revolución proletaria en la lucha de clases. Toda su argumentación giraba en torno a cuestionar el establecimiento de tribunales populares, considerando el sentido burgués que históricamente ha tenido, al menos en la Europa Occidental, la noción de tribunal. El mayor peligro para Foucault estribaba en la posibilidad de convertir los actos de justicia popular en un aparato de Estado. Foucault aventura una hipótesis sobre como «viejos ritos pertenecientes a la justicia pre-judicial se conservaron en las prácticas de la justicia popular», para Foucault la destrucción de una casa o su incendio fueron actos que se daban con anterioridad a la instauración de lo judicial y que «reviven regularmente en las sediciones populares⁶». Si aplicásemos su análisis a la quema del granero en *La cinta blanca*, podríamos ver en ella un acto de justicia popular, gesto de la lucha continuada, en momentos silente, entre campesinos y terratenientes.

Más allá de considerar la quema del granero como forma de criminalidad o atisbo de rebelión social, creo que ese fuego de violencia, a la vez que un ajuste de cuentas puede ser contemplado como un instante que permite visualizar un insostenible conflicto social, siendo un modo de presentar ante la comunidad una vida plagada de humillaciones y ofensas; como diría Hannah Arendt: «la violencia no promueve causas, ni la historia ni la revolución, ni el progreso ni la reacción; pero puede servir para dramatizar agravios y llevarlos a la atención pública⁷».

Corporeidad

José Medina: Algo que a mí me parece importantísimo es la cultivadísima falta de comunicación corporal: esa crueldad que se respira y se transmite está ligada a no saber tocarse, acariciarse, besarse, etc., a no

⁶ Michel Foucault, “Sobre la justicia popular. Debate con los maos”, en id., *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid, 1992, pp. 45-75.

⁷ Hannah Arendt, *Sobre la violencia*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 107.

aprender (incluso desaprender) a tener una comunicación afectiva a través de los cuerpos. Creo que en lo que cuenta la película esto es fundamental y no una mera floritura *sentimentaloide* (lo del castigo corporal es sólo un elemento extremo de este maltrato constante del cuerpo). El saber tocarse es fundamental para hacer al otro próximo, familiar, humano, para aceptarlo como diferente, etc.; y por la misma lógica, el saber tocarse a uno mismo (aceptar y disfrutar ese contacto con la propia carne; no sólo sexualmente sino también afectivamente, en la autocaricia) es también fundamental para hacerse a uno mismo humano, próximo, familiar, aceptando tus precariedades. Creo que esto que ocurre a nivel corporal es un aspecto clave del proceso de deshumanización cotidiano que se está viviendo y deja mella en sus cuerpos y sus interacciones más mundanas. No es accidental que en la película ni siquiera los buenazos aniñados tontones (el maestro y la niñera) saben tocarse, que no es ya el médico el que no sabe acariciar a su ayudante sino que tampoco ella sabe pedir caricias (dejando caer su cabeza de lado en la mesa de manera grotesca).

Fernando Broncano: Es iluminador esto que dice José de la torpeza emocional y la incapacidad de contacto corporal que tienen todos los personajes: de nuevo es uno de los rasgos del desierto humano en que se ha convertido la aldea.

José Medina: Por otra parte, incluso la baronesa que quiere escapar y se da cuenta de lo que ese ambiente de maldades está haciendo en sus hijos, de la mella que está dejando, incluso ella no sabe tocar a sus hijos y tener una comunicación corporal con ellos (y presumiblemente con ella misma). ¿Por qué la baronesa se queda ahí con sus hijos como la vemos en la escena final a pesar de que es la única que tiene la lucidez de articular parte de lo que la película está analizando: «no se puede vivir en este entramado de maldades, de envidias y celos, de crueldades y venganzas perversas» (en el que efectivamente llega un momento que ni siquiera importa qué hace quién porque se trata de una maquinaria social que va aplastando, como decía Alberto Sebastián Lago)? ¿Por qué no sabe la baronesa salir de ahí y escapar con sus hijos a los que quiere salvar de todo eso?, pero creo que uno importante es haber desarrollado esa incapacidad de tocarse, de humanizarse, y de no estar dispuesto a aceptar lo deshumanización como algo cotidiano.



CANTAR EN TIERRA AJENA. LA CONDICIÓN HUMANA EN *LOS APRENDIZAJES DEL EXILIO*, DE CARLOS PEREDA

José Miguel Marinas

La reflexión sobre las migraciones y los procesos de exilio constituye uno de los núcleos del pensamiento cívico contemporáneo. No sólo proliferan los seminarios y debates en torno a los modos del desplazamiento y de la exclusión, sino que estas mismas circunstancias (el gran exilio y la gran migración que forman la modernidad) se analizan en su vertiente subjetiva. En cuanto que forman un nuevo sujeto político.

La impresión general es que la condición nómada se ha ampliado –vía migraciones, vía exilios– hasta hacerse coextensiva a la condición de sujeto contemporáneo. Por eso esta nota, ligada al comentario de un trabajo de Carlos Pereda, pretende recorrer algunos de los derroteros de este *Bildungsroman*, cuyo sujeto y destinatario no es el sujeto de un viaje iniciático juvenil, sino la misma humanidad.

Que los viajes no suponen sólo desplazamientos de personas sino procesos de creación de nuevas culturas, lo refuerzan las metáforas que se emplean en su descripción y análisis. Amin Maaluf, en su obra *Orígenes*, entre la ficción y la novela familiar, la emprende contra la idea de la identidad ligada a las raíces. Está tan clara, viene a decir, la condición nómada de la mayoría de las naciones, que reivindicar las raíces no tiene sentido, salvo sentimental. Y aun este, para ser tomado con cuidado, porque las raíces para lo que sirven –concluye tajante Maaluf– es para no dejarnos andar.

José Miguel Marinas, Universidad Complutense de Madrid

La realidad de las migraciones y los exilios es más compleja que el cómputo de los flujos de población que se desplazan. Es un verdadero proceso de socialización, de nuevo, de manera imprevista y traumática. Es un deshacerse y un rehacerse fuera de lugar, fuera de tiempo. Tratando de dar carta de naturaleza a la condición de *ser de ninguna parte* que el exilado (o el migrante) tiene como seña principal. Ya no es de donde vino, nunca será de donde llegó. Es un proceso relacional, es un proceso de soledad. En él hay redes, comunidades, asociaciones, un vasto mundo institucional que trata de contener un proceso interno, silencioso, lleno de vértigos y de falsos *déjà vu*. Como el que le acomete a María Zambrano cuando, al llegar a Cuba, encuentra en el joven Lezama Lima al vivo retrato de su padre joven, malagueño, con traje de alpaca blanco. Como la que le prende al polaco judío que va a Cracovia: sin que él lo advierta el caballo se da la vuelta y así regresa a su pueblo, él no se da cuenta y se instala en una Cracovia feliz con una casa como la suya, una familia como la suya (en realidad las suyas son) Pero —concluye el relato— «todas las noches se acordaba de su pueblo».

En el reciente homenaje a uno de los grandes exilados o transterrados españoles, doctor Ángel Garma se utilizó una de estas metáforas que son centrales en los aprendizajes del exilio. Garma, bilbaíno de origen, se vio obligado y movido a residir en Buenos Aires a partir de 1938, y aprovechar la ocasión —paradójica según la lógica de lo mismo— para fundar con otros colegas también exiliados del este, nada menos que la Asociación Psicoanalítica Argentina. Este español fundador del psicoanálisis argentino fue recordado entre otras personas por su hija Isabel quien utilizó esta metáfora poética:

Los barcos del exilio, los que iban y venían, se convirtieron en una lanzadera que fue tejiendo las rutas de unos y luego otros modos de dejar la patria y llegar a otra de acogida

Se convirtieron en una lanzadera que al ir y volver hizo tejido, unió condiciones, acompañó lágrimas y risas, despedidas y encuentros. Esa metáfora conmueve al escucharla. Porque es de ese tipo de metáforas casi imposibles, como contra natura. ¿Acaso no nos había advertido Machado —el gran exilado— de que no sólo no hay camino sino que no hay más que estelas fugaces en la mar y en la tierra? Vemos que convocar al lenguaje, especialmente al que crea realidades, al lenguaje poético es una de las vías más decisivas para decir de lo imposible algo. Las paradojas, las contradicciones, la sequedad del decir atenazado por la congoja o la negación, pueden encontrar camino de resolución a través de ese lenguaje metafórico, poético. Ese es el mundo de las poesías o canciones de exilio, que en buena parte coinciden con las poesías y las canciones sin más.

La experiencia arranca seguramente del salmo que clama: «¡Cómo cantar en tierra extraña las canciones de Sión!». En seguida reparamos en que cantar en tierra ajena es la condición de quien canta, y que el ser separado o expulsado de un

recinto seguro es condición general que mueve a cantar o a clamar en la sorpresa o en la paradoja.

Pues de metáforas poéticas para atrapar procesos reales invivibles habla el libro que origina esta reflexión. Exactamente de formas de nombrar y de sus márgenes difícilmente decibles también. Y de las enseñanzas morales que tal condición de vagar sin vida propia, de la capacidad para entender la vida no como algo continuo.

Lo que el exilio enseña

Carlos Pereda, filósofo y amigo, conoce el exilio y la enorme dificultad de tratar acerca de él. Porque la gran paradoja es que, respecto del ser *transterrado* (por seguir con la metáfora de los exilados republicanos en México 1939, que coincide con la visión en negativo de Maaluf), se da la tremenda experiencia de que uno tiene que ser capaz de vivirlo sin, por decirlo drásticamente, morirse por dentro; es más, ha de ser capaz de poner en pie nuevas formas de vida. Por eso quien se decide a contar esta tensión insostenible, esta fractura que engendra vidas y relatos lo hace en un estilo cauto, sobrio, secretamente apasionado. Pues se trata no sólo de contar las estrategias para sobrevivir, sino las lecciones que la nueva condición trae consigo. Para la comunidad que emigra o se exilia. Para la humanidad en la que tales procesos tienen lugar.

Por eso en este caso, el libro que nos pone en marcha es un verdadero tratado moral. Un libro que se escribe después de que todo ha sucedido (el exilio de uno) para ver qué nos enseñan esas maneras de desarraigarse a la fuerza. Y al mismo tiempo esta hecho cuando todo sigue pasando, con tozuda regularidad de masas humanas a la deriva. Es un ensayo que se escribe con una trama, una urdimbre aparentemente ligera, embridando los plantos existenciales en una serie de propuestas normativas que saben aunar los modos de decir del exilio en la antigüedad del Libro de la Biblia, en la poesía contemporánea, especialmente relativa al exilio español en México, y en la reflexión sobre las mudanzas a que el exilio somete a sus sujetos y que les hacen pensar en un más allá de la condición de exilado.

«Como cantar en tierra extraña los cánticos de Sión» es, pues, un salmo central dentro de los relatos fundantes del exilio, porque, como Pereda dice en su inicio, no solo se trata de la expulsión de un pueblo prisionero fuera de su tierra, sino de un dibujo muy preciso de la condición humana en su conjunto.

Esa es la enseñanza general del libro: lo que se dice del exilio se dice de la condición humana. Es la reflexión generalizada por los libros recientes de Sami Nair, Juan Goytisolo, Jorge Semprun, entre otros. Lo que Pereda analiza es, como dice

José Miguel Marinas, Universidad Complutense de Madrid

Arendt, lo que está en juego en todos los procesos del exilio. De su analítica potente y cuidadosa saca las formulaciones como imperativos morales, extraídos no de una supuesta regla o condición extratemporal, sino del juicio que discierne en cada caso. Pereda analiza los procesos interiores, no individuales, del transterrarse. Analiza las metamorfosis radicales que experimenta quien tiene que irse adonde no quiere para un tiempo que no se sabe. Como tantos exiliados españoles cercanos a nosotros que mantenían la espera de la muerte del «genocida bajo palio» para volver a España. Pienso, sobre todo, en los que no pudieron cumplir el sueño porque fallecieron antes. Pienso en la fuerza inmensa de su esperanza.

Los relatos originarios, para nosotros, nos remiten a la doble fuente. La doble tradición de los relatos, por utilizar una expresión cara a Reyes Mate, tiene a Jerusalén por fuente literaria y también a Atenas. Al lamento desgarrador «Se han secado nuestros huesos» le sigue la voluntad de recuperación de la comunidad «Construid casas y habitadlas», para ese pueblo que es metonimia de todos.

La tradición griega se apantalla bajo el enunciado moral en primera persona: «soy extranjero en todas partes» / «en todas partes estoy en casa», de Aristipo se aprende la condición de estar listos ante cualquier eventualidad. Ante el exilio griego y sobre todo romano, un aprendizaje de que la condición de exiliado no es un mal, puesto que el individuo es ciudadano por doquier. Quizá eso se sostenía en la capacidad sumatoria de Roma que, como dice J. P. Vernant, a diferencia de otros pueblos, no destruía los dioses ajenos, sino que los integraba en su panteón. El exilio —cita Pereda a Séneca— no nos puede robar «la naturaleza que es universal, y la virtud que es nuestra»

Condición humana hecha de pueblos estantes, pero a su vez, más veces de las contables, de pueblos nómadas que inventan el «non enim habemus hic manentem civitatem sed futuram inquirimus» (carta a los Hebreos, 13,14). La condición nómada se revela no como una anomalía sino como una potencialidad que se actúa más frecuentemente de lo que suponemos. Por eso este libro tiene también tanto de tratado de antropología en anamorfosis. Sin mostrar que lo es.

La secuencia de sus argumentos permite una valoración más detallada de estas enseñanzas del exilio.

Las lecciones morales

1. El punto de partida es la exigencia de un lenguaje que recoja lo que se puede aprender. Los aprendizajes directos del exilio han experimentado en los tiempos modernos y en sus autores, una enorme discontinuidad: a quien pretenda pedir un lenguaje moral que enseñe del exilio, dice Pereda, «no le será difícil per-

cibir la interrupción de los modernos de esa sabiduría (de la Biblia, del socratismo alternativo) al menos como reflexión moral más o menos sistemática».

Lo que resulta tanto como afirmar que, en materia de exilios, el discurso moderno tampoco ha facilitado las cosas. Esos efectos no queridos de modernidad se ven, al fin, llamados por su nombre y el efecto es fulminante: no sólo el sujeto moderno no conquista la tierra toda, sino que las más de las veces se ve obligado a dejar su tierra.

Ante la falta de un discurso moderno que recoja la condición de nómada, como experiencia radical del sujeto político, muchos de los que escriben (Pereda entre ellos) piensan que es necesario volver sobre los mitos fundantes, sobre los discursos originarios para ver cómo funcionan, cómo están hechos. Para ensayar decir con ellos lo que la escasez posmoderna no permite ni aludir.

2. El segundo paso es que, si se adopta el exilio como perspectiva para aprender: lo que esta en juego en estas situaciones, sostiene Pereda, nos acabamos metiendo nada menos que una reflexión sobre la condición de la persona, con este dilema: «o el concepto de persona es social, hecho de derechos jurídicos y económicos, o es independiente de ellos»

Entre dos estados, entre dos condiciones jurídicas y económicas, los exilados, los migrantes, no son todavía ciudadanas o ciudadanos del nuevo Estado en el que se hallan. Si se pretende que la condición de persona sostiene este estado de mutación, es porque hacemos de ella una categoría cosmopolita. Y por ello, el análisis de las exclusiones y de los deterioros del exilio, se ven dificultado en su clarificación peculiar.

Pereda pregunta: «Los derechos y deberes tanto políticos como jurídicos, según el cosmopolitismo, valen en exclusiva como derechos y deberes de las personas. ¿A partir de tales cosmopolitismos desaparece la condición del exilio?». Tal vez decantarse hacia el segundo aserto sea una clarificación que resuelve en teoría pero no en la práctica. Concluye Pereda.

De hecho, los testimonios del exilio, están hecho con las circunstancias peculiares, que, no por semejantes de vez en vez, anulan la fuerza de lo peculiar. Y esa fuerza arranca de la materia prima de la indignación.

3. Los testimonios que se analizan en el libro dan hermosa cuenta de las maneras de tratar esta materia prima. Matizando en la tercera propuesta moral, que no hay que confundir el principio que ampara los testimonios «el principio de confianza en tanto que presunción», con una desarticulada «credulidad general». Radica aquí, a mi entender una de las mas brillantes derivas de Pereda: el que él llama el duro y exasperante arte de interrumpirse. Es decir, la negación de la linealidad, de la acumulación incluso de la congruencia en los relatos que brotan del dolor. El tiempo del relato se interrumpe, se abre, de él surgen no solo datos nuevos sino confesiones nuevas, apreciaciones nuevas. Como aquella que

recoge Cristina Santamarina, en nuestro trabajo sobre historia oral, de la mujer emigrante en Alemania, que acaba reescribiendo su historia de manera diferente, cuando acepta, dice ella, «por fin el derecho de lo alemanes a ser así, como son». Es otro tiempo y otra escritura, es la constatación de que la comprensión es, como Freud apuntaba, siempre «a posteriori», *nachträglich*, y esa condición de dar puntadas al revés de la historia, la tiene un tipo de lenguaje, la palabra poética.

4. «Si en los tiempos modernos se busca reelaborar, esto es reactualizar reflexivamente a partir de nuevas experiencia los vestigios de las antiguas sabidurías sobre el exilio, además de los saberes particulares que puedan brindar la historia, la sociología, la antropología, la ciencia política, la jurisprudencia, también se debe experimentar con la palabra poética»

Así se abre la parte del libro que trata, tomando a los poetas, no como documentación referencial, sino como connotadores entre los que vivir y pensar, como creadores de realidades no dichas, la parte que trata del exilio como pérdida, como resistencia y como umbral. Con las conmovidas palabras de Alberti, Rojas, Cernuda, Gelman, se desmonta un uso arrogante de la razón que nos recomienda que siempre es bueno más de lo mismo. Así la pérdida se verá espejeada por los clamores de Cernuda, pero sin duda por la gran radicalidad despojada de Ida Vitale, a cuyo poema Pereda rinde homenaje, por su modo ejemplar, más despojado y valiente por femenino.

Están aquí y allá: de paso
En ningún lado,
Cada horizonte: donde un ascua atrae,
Podrían ir hacia cualquier grieta.
No hay brújula ni voces.

Cruzan desiertos que el bravo sol
O que la helada queman
Y campos infinitos sin el límite
Que los vuelve reales
Que los haría casi de tierra y pasto

Ese no lugar que busca sin embargo un límite que ordene mínimamente. Ese es el secreto de la escritura del exilio. Garfias, Moreno Villa, Millán hablan de los troncamientos, de las pérdidas, pero también de la resistencia, aun cuando la persona que sea interlocutora (otra vez la pregunta por la persona) haya desaparecido en apariencia. El exilio como umbral es una de las más hermosas, tremendas y precisas denominaciones de este libro. La que consagra a que se exilia, en una especie de presente eterno, si no fuera porque la vida es como un aullido interminable.

Ese es el ejemplo de Juan Ramón Jiménez, quien, al decir de Zenobia y con ella, se ponía sus mejores galas en el cuarto del hotel de Vedado en La Habana, para escuchar en una gramola música clásica. Solos, pobres, dignos.

5. El presentismo emborracha de magia torpe, dice Pereda. Es necesario dar profundidad a la planicie aparente del momento. Y hace del hallazgo de la lectura de los poetas, un argumento más para su crítica infatigable de la razón arrogante. Procura despojar a los fenómenos sociales de sus clausuras en si mismos y procura hacerlo una y otra vez. Reza la propuesta.

Es el mandamiento mayor del nómada. No dar por sabido, no dar por encontrado, no dar por llegado del todo. Contra la razón identitaria que se apega a las raíces como si estar fueran el itinerario fatal del bucle de la vida. Volver. Como si además de nacer no hubiéramos hecho, no hiciéramos muchas cosas, en contra de ese mandato naturalista. Por lo mismo que las cosas, las experiencias del exilio permiten ser abiertas, dichas de nuevo, reinventadas.

6. Los aprendizajes indirectos –estos descubrimientos de la consistencia o no del concepto de persona, esa apertura que es más fuga que presente, la diversidad de normas que viene impuesta con desigualdades manifiestas– ayudan a resolver problemas de los aprendizajes directos.

Esa es la grandeza de este libro aparentemente menudo (la letra lo es, pero es mas que mediano), que nos enseña a articular de manera precisa las enseñanzas de los poetas, de los testigos directos, con las enseñanzas del segundo momento, de las vetas morales que va dejando la propia experiencia del estar en otro lado. La condición humana surge de la separación, de la segregación, entendidas en el sentido de despegarnos de un ámbito originario que nos contiene, sin dejarnos ser, no nos hace falta. Y puede que en ese itinerario uno eche mano de fantasías de sutura, de complemento.

Como cuando Daniel Martín, amigo exiliado en Massachusetts, que tuvo que cambiar su nombre, cree ver en las películas en blanco y negro de barcos, la silueta del Starbroock, el último barco que salio de Alicante, en el que iban su padre, comandante republicano, su madre y su hermanito.

Hay un principio de exigencia de sobriedad, de no aceptar complementos ni parches. Sino entrar en el sosegado trabajo del discernimiento. Porque la experiencia de quien se exilia se ve confrontada con la variedad misma de las formas de vida. Amenazadas y amenazadoras.

Por eso caben dos enunciados morales más:

7. (a) Ante la variedad de alacenas culturales que te hacen desconfiar de los valores de tu cultura, porque entran en conflicto con los de otras, inicia prácticas de argumentar. (b) Ante esa situación recuérdate que eres un agente y no un mero sujeto pasivo de un proceso.

José Miguel Marinas, Universidad Complutense de Madrid

Persona implica inaugurar, no seguir. Persona implica saber hablar con las voces del exilio, de la emigración, de los refugiados, de quienes no tienen la capacidad de elegir adónde ir o dónde estar. Y sin embargo no pueden renunciar a su condición de agentes de su propia vida.

Estas son algunas de las vetas que suscita este tratado excelente de la condición nómada. Escrito por un nómada amable y tenaz.

Argumentación y creencia firme en la condición de agente, que puede interrumpir, desconectar nexos muertos, ser susceptible de encontrar el amor incluso en el exilio y de cantar en tierra ajena.

ÀNGEL JOVÉ, LEANDRE CRISTÒFOL, CESARE PAVESE

Valeriano Bozal

1

Legna verde, uno de los poemas de *Lavorare stanca*, reúne los temas centrales de la poesía de Cesare Pavese. El narrador, detenido en la cárcel, recuerda las colinas, la tierra de las colinas que trabajan los campesinos, la lluvia que cae sobre esas tierras, el viento que lleva su humedad, su olor. Vive ese recuerdo en la soledad de la cárcel, acentuada por la condición urbana de sus compañeros, de cárcel, y por el futuro que aguarda, el futuro que vendrá, la larga cárcel que espera¹.

¹ Los poemas que componen *Lavorare stanca* fueron escritos entre 1930 y 1935, la mayor parte en 1933 y 1934. La primera edición estaba preparada para la imprenta ya en 1934. Pavese añadió algunos poemas en 1935 y la censura cortó otros, cuatro, el poemario apareció en 1936 (Firenze, Edizioni di Solaria). El poeta había sido confinado en Brancalione en 1935 y termina de componer su obra en el otoño de ese año. Compuso *Legna verde*, el poema al que aquí me refiero, en 1934. En noviembre de este mismo año redactó también un texto sobre la condición poética de *Lavorare stanca*, su título es *Il mestieri di poeta*, y debe ser tenido muy en cuenta a la hora de analizar el poemario pues plantea con toda claridad, frente a la poesía italiana (y europea) de su tiempo, cuáles son sus criterios e intenciones.

En la presente nota me he servido de una edición moderna (Torino, Einaudi) que, además de incluir *Il mestieri di poeta* y otro texto teórico posterior, *A proposito di certe poesie non ancora scritte* (1940), cuenta también con una introducción de Vittorio Coletti y una nota de Mariarosa Ma-soero. Exste una traducción castellana de *Lavorare stanca* (Trabajar cansa) en edición de *Poesías completas* (Madrid, Visor Libros, 2008), la edición es de Italo Calvino y la traducción de Carles José i Solsora.

Valeriano Bozal, Universidad Complutense, Madrid

Pavese se refiere a la tierra, a la soledad y al tiempo, al tiempo pasado que se recupera en el recuerdo y al tiempo que vendrá, que se ignora en el futuro. La tierra de la que habla es una tierra concreta, la de las colinas que «i villani dovranno zapparle» (los aldeanos deberán azadonarlas), la tierra que forma las colinas que mira y no ve, que, inmóvil, tiene ante sí en la oscuridad. En los primeros seis versos están presentes los temas del poema: la tierra, la cárcel, la soledad, el recuerdo. En los versos sucesivos, la narración se hace más concreta en la condición de la tierra que cultivan los campesinos, en la lluvia y el viento, en el sabor y el olor que impregna el propio cuerpo. La memoria reconstruye en el presente un pasado concreto gracias al cual nosotros, lectores, podemos imaginar con precisión la naturaleza de ese recuerdo: las colinas y sus habitantes, el propio narrador, adquieren una intensidad que nos emociona.

El poeta ha explicado que deseaba escribir una poesía alejada de la abstracción, una *poesia-racconto*: «Il mio gusto voleva confusamente un'espressione essenziale di fatti essenziali, ma non la solita astrazione introspettiva, espressa in quel linguaggio, perché libresco, allusivo, che troppo gratuitamente possa a essenziale»². En esto se distancia con nitidez, tal como señala Vittorio Coletti, de Ungaretti y Quasimodo y crea una poesía «senza parenti stretti nella storia letteraria italiana»³. De este modo, hace del prosaísmo una pauta poética que, sin embargo, recordemos las palabras de Pavese, atienden precisamente a lo esencial —«una expresión esencial de hechos esenciales»— y pone ante nosotros una concepción de la memoria que ni sublima ni mitifica el pasado. El poeta quiere evitar el «corpo cristallizzato e morto» que es el lenguaje poético tradicional y se inclina por un lenguaje hablado, incluso dialectal, que puede hacer «correre il sangue e vivere la vita»⁴. El suyo es un programa de simplicidad, de sencillez.

Hay un punto sobre el que deseo detenerme. *Legna verde* trae el recuerdo de las tierras de las colinas, está escrito, sin embargo, en presente: el paisaje, si de tal cosa puede hablarse, está en un presente en apariencia sincrónico con la escritura: «L'uomo fermo ha davanti colline nel buio» (El hombre inmóvil tiene ante sí colinas en la oscuridad), «Le colline gli sanno di pioggia» (Las colinas le saben a lluvia), «Ora è solo» (Ahora está solo). De esta manera, la memoria decanta ante nosotros una imagen, «il racconto stesso»⁵. Este proceder elimina sentimentalismo y melancolía, se atiene a los hechos esenciales y al carácter esencial del tiempo en el que se ejerce la memoria, ahora (ahora es también el tiempo en el que se escribe y, para el

² *Il mestiere di poeta*, edic. cit., p. 122.

³ Vittorio Coletti, «La diversità di *Lavorare stanca*», en edic. cit., p. VI.

⁴ *Il mestiere di poeta*, edic. cit., p. 125. Escribe Vittorio Coletti: «*Lavorare stanca* è invece il punto più basso cui può giungere, nel suo cammino verso la lingua comune, il linguaggio poetico: sintassi del parlato, prosaticità, lessico quotidiano, dialettalismi: tutto questo per avvalorare la ciclicità fabulatrice, la riproducibilità delle storie, la fungibilità dei testi.» P. XI.

⁵ *Il mestiere di poeta*, edic. cit., p. 129.

lector, el tiempo en el que se lee). El pasado se abre paso, se perfila como pasado ahí presente ante nosotros. Este rasgo marca la *poesia-racconto*. El punto nodal se sitúa en la articulación de lo prosaico y lo esencial, tradicionalmente enfrentados y excluyentes, como enfrentados están y por excluyentes se tienen la temporalidad del primero y la intemporalidad del segundo –cuerpo cristalizado y muerto en palabras del poeta– en esa concepción tradicional que Pavese y Jové ponen en cuestión.

2

Àngel Jové ha realizado una serie de dibujos titulada *Altra volta mossego untros de pa. Cristòfol Pavese 1908-2008*. Fue parcialmente expuesta en 2007 (Barcelona, Fundació «la Caixa») y es la primera de un ciclo de series de dibujos: *El camí de Fet i del seu pare* (2008), *Efeméride* (2008) y *VS Limbos* (2009). El título corresponde a los dos primeros versos de un poema de *Lavorare stanca, Semplicità*, redactado en 1935: «L'uomo solo –che è stato in prigione– ritorna in prigione / ogni volta che morde in un pezzo di pane» (El hombre solo –que estuvo en la cárcel– regresa a la cárcel / cada vez que muerde un pedazo de pan).

En principio parece no existir relación alguna entre Leandre Cristòfol y Cesare Pavese. Cristòfol es un escultor nacido en Os de Balaguer (Lleida) en 1908, el mismo año en el que nace el poeta en Santo Stefano Belbo, y muere en Lleida en 1998, mientras que Pavese se suicida, como es sabido, en Turín el 26-27 de agosto de 1950. Cristòfol forma parte de la incipiente vanguardia artística que en los años treinta transforma el arte catalán. Después, tras la Guerra Civil, interrumpe su actividad artística renovadora, hace escultura tradicional, imágenes piadosas, y sólo en los años cincuenta vuelve a una escultura experimental y de nuevo vanguardista. La postguerra es para el artista un período de exilio interior, una situación que comparte con otros artistas españoles, Cristino Mallo, Àngel Ferrant, el propio Joan Miró.

Los dibujos de Àngel Jové, aunque atienden a una cronología más amplia, se concentran en los años del confinamiento de Pavese, 1935, y su muerte, 1950 (si bien hay dibujos importantes que hacen referencia a 1908 y 1951). Su temática se reúne en torno a varios ejes: el destierro del poeta –en el décimo tercer año triunfal del fascismo–, la casa, el lugar, las gentes del lugar, el estallido de la Guerra Civil española –la iglesia de Almenar humeando, quemada en 1936: «A mí el estallido de la guerra me pilló trillando en casa de mis padres en Os de Balaguer. Desde los campos veíamos humear la iglesia de Almenar»⁶–, los años vio-

⁶ Joseph Varela i Serra, «Entrevista a Leandre Cristòfol i Peralta», en *Converses a Lleida*, Lérida, Ed. Virgili i Pagès, 1988, p. 331. Cit. por Maria Pertile, «El sol, las cenizas. Libertad y memoria de Àngel Jové», en el catálogo de la exposición de 2007, p. 50.



lentos de la postguerra y la caída del fascismo italiano, y el suicidio de Pavese. Dos dibujos semejantes aluden a la muerte del escultor y del poeta, en uno figura la fecha en la que fallece el primero, 19.VIII.1998, la fecha en la que muere el poeta figura en el segundo, 27.VIII.1950.

La estructura de los dibujos concreta el ejercicio de la memoria. Las imágenes, figuras de personas, objetos, paisajes, casas, habitaciones, etc., poseen la condición de un recuerdo (difuminado o borroso en grado diverso), un recuerdo que se trae al presente, al ahora, y que se imagina como presente. Además, diversos motivos dotan de concreta singularidad a cada una de las imágenes: fechas, escudos, leyendas, algunas palabras, siempre con la impersonalidad del tampón, a la manera en que los malos archiveros y bibliotecarios sellaban las estampas conservadas: en la imagen, en la estampa, en el dibujo: retrata de documentos, no de obras de arte, lo más importante es identificarlos.... Las fechas sitúan el acontecimiento o el personaje dibujados, a veces sólo el año, en ocasiones día, mes y año. Las leyendas explican con la mayor sobriedad las circunstancias del acontecimiento representado: «L'església d'Almenar fumejant», alude al comienzo de la Guerra Civil según la anécdota ya citada; «Confinio. Gente del luogo», al destierro de Pavese en Brancaleone («Brave persone, abitate a peggio, cercano in tutti i modi di tenermi buono e caro», escribe el poeta a su hermana el 9 de agosto de 1935,

nada más llegar al pueblo calabrés⁷); «Albergo Roma. Torino. 27 agosto 1950», al suicidio del poeta. Los símbolos son, fundamentalmente, dos, el escudo del estado franquista y su «victor» de la Victoria, en ocasiones con indicación de la fecha de esta victoria, 1939 (también dibuja el yugo y las flechas, y en una escultura, un objeto, reproduce el símbolo mutilado: *Sense titol*, madera, hierro y piedra, 56,5 x 32,5 x 78).

Todos estos motivos inciden decisivamente sobre nuestro modo de ver los dibujos y las esculturas. Las imágenes veladas pueden inducir a un ejercicio melancólico y sentimental de la memoria, incluso a un ejercicio estrictamente estético, pero las leyendas, las fechas, los símbolos y las palabras actúan en sentido contrario, y en sentido contrario actúa también su materialidad, su diseño, de tampón, que convierte a los dibujos en piezas de un archivo que se ha hecho presente: lo hemos abierto, hemos sacado las «fichas» de las carpetas y las hemos desplegado sobre la mesa⁸. Entonces los dibujos adquieren un sentido preciso: no



⁷ Cit. en Cesare Pavese, *Il mestiere de vivere*, Torino, Einaudi, 1952, a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, p. 429 (primera nota correspondiente al año 1935).

⁸ Los dibujos de Jové, tomados cada uno aisladamente y en conjunto como serie, afectan de forma directa a un asunto hoy día polémico: si no meramente la consideración de la obra de arte como pieza de archivo, si, al menos, la articulación de lo documental y lo artístico en obras que, sin prescindir de la condición documental, que registra el hecho concreto, sí poseen un significado general. No cabe entrar ahora en este debate, pero sí señalar que, por lo que hace a estos dibujos, se in-



hablan de sentimientos y emociones, aunque puedan suscitarlas, hablan de hechos que sucedieron, sobre los que es preciso reflexionar, hechos que tienen fecha y lugar precisos.

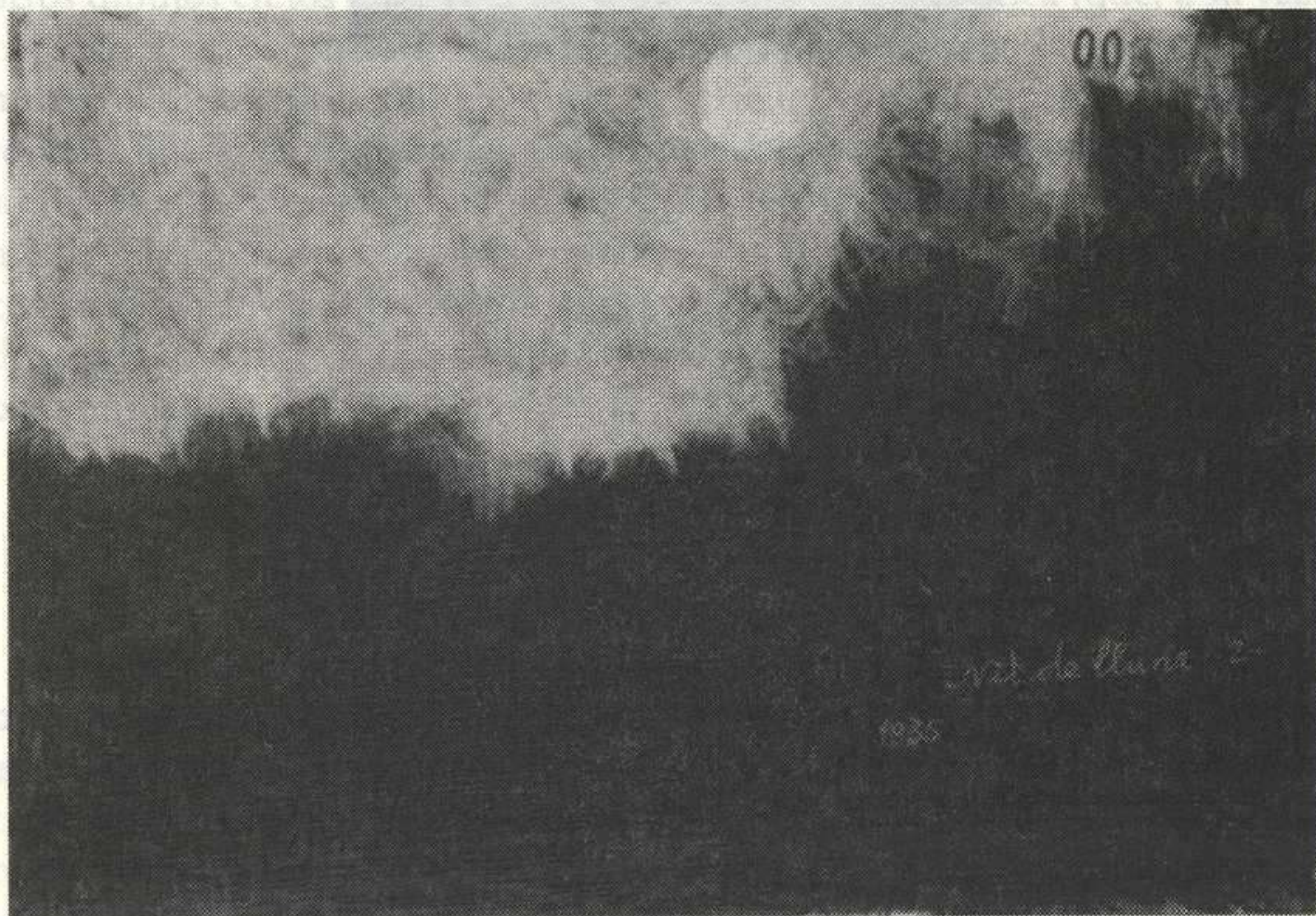
3

Más allá de las afinidades temáticas, hay puntos de contacto que los dibujos de Jové ponen en primer plano (puntos de contacto que algunos llamarán estéticos, que son significativos y permiten comprender la complejidad y alcance de las imágenes). El proceder es diferente en el caso de Cristòfol y en el de Pavese. Por lo que hace al escultor, Jové se sirve de varios recursos, en alguno de sus dibujos humaniza obras como *Bust rural*, una pieza de 1934, o introduce fragmentos de otras: un fragmento de *Nit de lluna* (1935) aparece en dibujos que llevan esta leyenda y la fecha 1935 o que, sin llevar leyenda ni fecha, pertenecen a la misma serie temática. Pero quizá los más interesantes son aquellos en los que una «forma Cristòfol», permítaseme hablar así, encuentra su lugar

introduce una nueva variante (de carácter artístico) en los recursos de la memoria: la creación de imágenes prosaicas, concretas, y esenciales, generales.

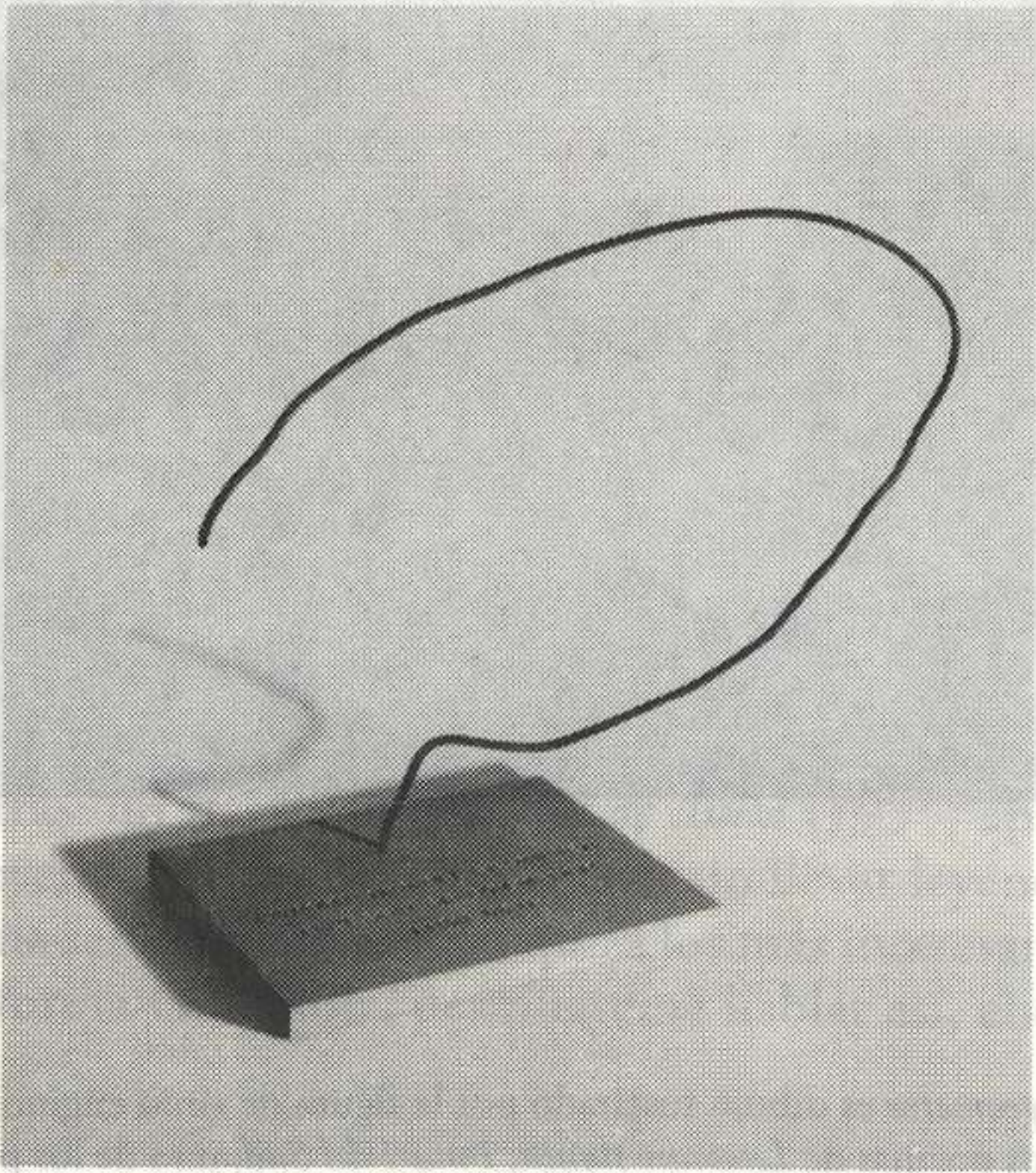
La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

tanto en la imagen como en la condición de un objeto. Una «forma Cristòfol» está en el firmamento azul del dibujo que lleva como leyenda «27 Agosto 1950. La partenza del geometra», en el que adivinamos la silueta de una figura humana⁹. Una «forma Cristòfol» es el humo que sale de la iglesia de Almenar incendiada, es también la línea en el espacio de una de sus esculturas-objeto. Esculturas y objetos que, conviene señalarlo, recuerdan a las esculturas de Ángel Ferrant y las esculturas-objetos de Joan Brossa (y del propio Jové en épocas anteriores), lo que «abre» una tradición que no debe ser olvidada, una tradición de vanguardia renovadora antes de la Guerra Civil en el caso de Ferrant, una tradición de postguerra: si los poemas de Brossa se transforman en objetos y los objetos en poemas –Brossa, amante del circo y de la magia, es un transformista–, las «formas Cristòfol» se convierten en memoria: *está* Cristòfol *ahora* presente en el dibujo que recuerda el recuerdo del escultor, aquel día que trillaba en Os de Balaguer y la iglesia de Almenar humeaba, el día en el que empezó la Guerra Civil.



⁹ *La partenza del geometra* es dibujo suscitado por la figura de «mio cugino», viajero y protagonista del primero de los poemas de *Lavorare stanca, I mari del Sud*, uno de los poemas fundamentales en el rumbo poético de Pavese, tal como él mismo explicó. (Información de Pepa Balsach.)

¹⁰ *Il mestiere di essere*, ediz. cit., p. 400.



bi La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

Los dibujos con estos motivos permiten-exigen varias interpretaciones. Sobre el recuerdo formulado por uno de los protagonistas, Leandre Cristòfol, que recrea el trabajo que hacía en la era, el incendio de la iglesia con el humo en lejanía y el estallido de la Guerra Civil, se imprime una forma, hasta cierto punto verosímil en el marco de la mimesis –una línea de humo puede adoptar ese perfil– que pertenece a la obra del escultor –habla de la presencia del escultor allí, en ese momento concreto– y nos obliga a nosotros a introducir al escultor en la imagen cuando la contemplamos: está en esa línea, en esa forma. Pero está también una tradición asociada a las figuras de Ferrant y Brossa, así como la figura del poeta en un geómetra de su entorno, «mio cugino», en cuya «partenza» también figura la «forma Cristòfol».

La leyenda no se limita a proporcionar un título –si es que de título puede hablarse (no lo creo: más me recuerda las leyendas que escribió Goya en algunos de sus dibujos y al pie de sus grabados)– sino que suscita y articula un conjunto de asociaciones visuales que establece relaciones entre realidades diversas y hechos diferentes. La que he llamado «forma Cristòfol» aparece en otros dibujos en los que predomina la condición paisajística (que, a su vez, recuerdan a otros sin esta «forma» pero anunciándola en la composición de nubes: el dibujo 063, por ejemplo, en relación con el 071 bis), con la leyenda sobre la iglesia de Almenar, paisajes que conectan también con otros titulados simplemente *Paesagio* y una numeración en romanos –lo que remite directamente a las tierras y colinas pavesianas– y a los ya mencionados *Nit de lluna*, con la fecha 1935. La relación entre todos ellos configura una serie de acordes, cada uno de los cuales resuena en la serie y en los demás individualmente contemplados.

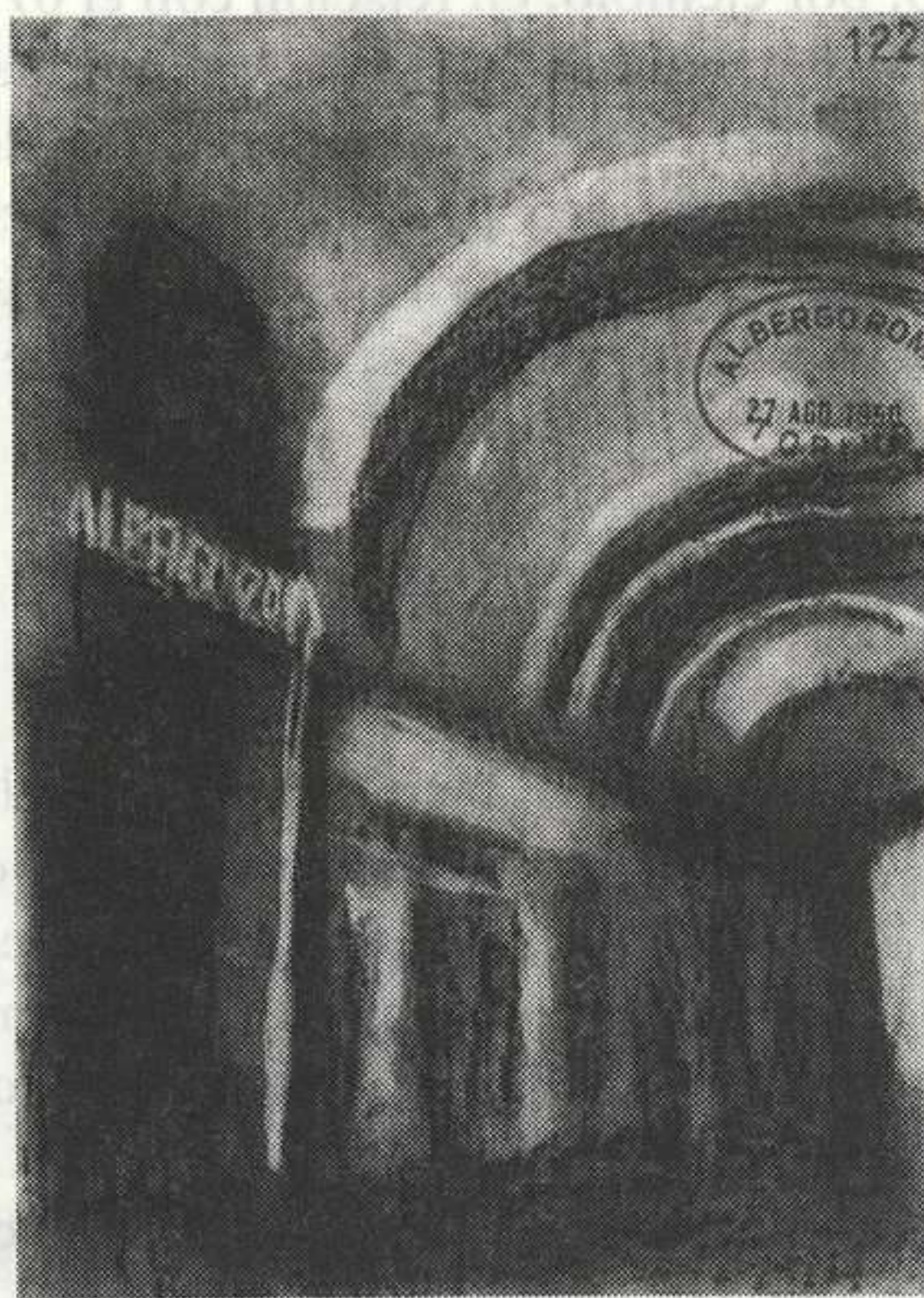
4

La referencia a las tierras, a las colinas y al suicidio del poeta *abre* otro complejo de asociaciones. Jové aborda la muerte de Pavese, como ya se ha dicho, en la representación del exterior del hotel de Torino, Albergo Roma, y de la habitación donde sucedió. En los dibujos, la leyenda, siempre la misma, es solemne: «Albergo Roma Torino 27 Agosto 1950» en sello circular de tampón con tinta roja el contorno del sello y las letras del hotel, y negra la fecha. Podemos seguir el estado emocional del poeta en las anotaciones de su diario, la última frase: «Non parole. Un gesto. Non scriverò piú.»¹⁰ Los dibujos recogen, en su concreta representación, la peripecia emocional que alienta en esas palabras terminantes.

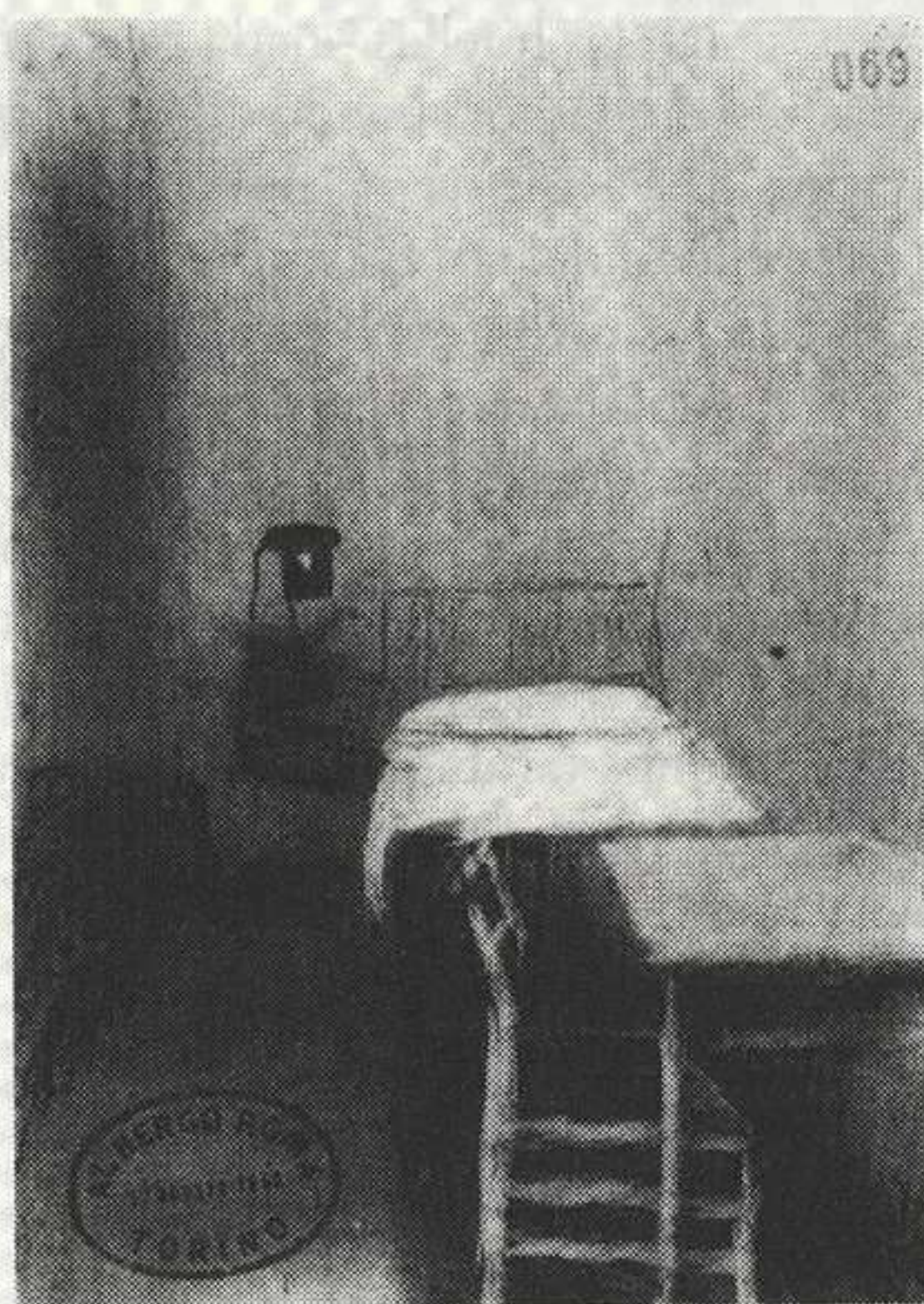
¹⁰ *Il mestiere de vivere*, edic. cit., p. 400.

Tanto los que representan el exterior del *albergo* como el interior del hotel son dibujos nocturnos. Lo es el exterior, en los soportales, pero también la habitación, en la que Jové ha eludido la luz: sólo el lecho, una silla y una mesa, un teléfono en la cabecera de la cama. Predomina la más estricta contención. Los dibujos aproximan paulatinamente nuestra mirada al interior de la habitación, como si estuviéramos en ella, como si el recuerdo fuera nuestro recuerdo, prosaico, como la poesía de Pavese, pero efectivo.

«I ricordi cominciano nella sera» (Los recuerdos comienzan en la noche), escribió en un poema del 9 de agosto de 1940, *Paesaggio VIII*¹¹, pero los recuerdos no tienen por qué ser necesariamente oscuros, nocturno. Jové trabaja magistralmente la luz, ya lo había hecho en el depósito de aguas de Lleida, *La mirada perdida* (2000), en sus dibujos y fotografías, en especial en *De franja pur. Breviari* (2000). La luz y el sol están presentes en la trilla de Os de Balaguer, como si nosotros, trillando, miráramos al sol al hacerlo hacia el horizonte, en la partida del geómetra, donde el humo no ha tenido la oportunidad de oscurecer su brillantez. La luz y el sol están presentes en los campos de flores y en el mar que rompe en la orilla. Incluso están, ahora como recuerdo perdido, en el lugar en el que se



¹¹ Poema añadido a *Lavorare stanca*, edic. cit., p. 109.



encuentran las «gentes del lugar». Un lugar que se hace oscuro en la casa y el camino, allí donde el confinamiento es más opresivo: una casa no es una morada, aquí más parece cueva. La oscuridad no es sólo material, también es moral. Está presente el recuerdo de algunos de los principales relatos de Pavese.

Son muchos los puntos de contacto entre los versos del poeta y los dibujos de Jové. Las fechas incluidas en las imágenes, los escudos y las leyendas, no sólo identifican con absoluta precisión los motivos representados, constituyen además los nexos temporales que hacen de estos dibujos secuencias de una narración simultáneamente personal e histórica. Una narración prosaica, y en ello bien diferente —como la poesía pavesiana respecto de la italiana y europea— de lo que es habitual en el panorama artístico más próximo, pues el prosaísmo de Jové nada tiene que ver con la banalidad de lo privado (que fue tan característico de algunos artistas de los primeros años setenta y que actuó de «banderín de enganche» de todos aquellos que rechazaron, muchas veces con violencia, una pintura política; todo lo contrario de Jové, que dibuja una memoria política, aunque no sólo política).

En los dibujos alienta un mundo que es a la vez privado y público, y un mundo pasado que se ha hecho presente. Privados son los compañeros del lugar, cada uno con su fisonomía, y la mujer que lleva el niño en brazos, o la que avanza de espaldas en un espacio indefinido; privada la casa en la que vive el confinado,

el paisaje en el que se «depositan» las huellas —nada más privado que éstas, nada más público que las huellas, sin embargo, cuando quedan registrada en una ficha, en un archivo—, y los lectores de Pavese recordarán la importancia que cobra en sus relatos el deseo y la posibilidad del confinado de tener una vida propia en el confinamiento, relaciones con los otros, con las mujeres y los compañeros, en la taberna, en el campo por el que pasea, en el camino. Privado y público sin solución de continuidad en una memoria histórica que puede recordar el humo de la iglesia de Almenar o la cabeza caída del *duce* caído. Públicas estas imágenes, estos recuerdos, en otro sentido: en el hacerse actuales para nosotros, parte de nuestra historia y de nuestro presente, en narrar un presente que es a la vez recuerdo e imagen viva, haciéndonos también, a nosotros, narradores de lo sucedido, de lo que nos ha sucedido y que, como tal, nos pertenece.

(2000). La luz y el sol están en la orilla. Incluso es
sotras, trillando, mirando
geómetra, donde el ho
tez. La luz y el sol están
en la orilla. Incluso es

encuentran las «gentes del lugar» que se encuentran en la casa y el cr-
mino, allí donde el confinamiento es una opción, una casa no es una morada,
adul más parece cueva. La oscuridad es el sol que también es moral. Ésta
presente el recuerdo de algunos de los dibujos de Pavese.

son muchos los países de donde vienen los poemas y los dibujos
de Jové. Las fechas indican las imágenes, los recuerdos, las leyendas, no sólo
identifican con absoluta precisión las trayectorias, las, constituyen además
los nexos temporales que hacen de los dibujos, además de una narración si-
multáneamente personal e histórica. La narración histórica, y en ello bien di-
ferente—como la poesía, la historia, la prosa—de lo que es
habitual en el panorama literario, el poema, el prosismo de Jové nada
tiene que ver con la habitual, lo que es el carácter característico de algu-
nos artistas de los primeros años del siglo, que de «banderín de enganche»
de todos aquellos que se han dedicado a la pintura, una pintura po-
lítica; todo lo contrario de lo que es el carácter de la política, aunque no sólo
política).

En los dibujos aliena un mundo que es a la vez privado y público, y un
mundo pasado que se ha hecho presente. Privados son los compañeros del lugar,
cada uno con su fisonomía, y la mujer que lleva el niño en brazos, o la que avanza
de espaldas en un espacio indefinido, privada casa en la que vive el confinado.



*El talento de acabar y el arte de seguir**

Jordi Ibáñez Fanés

Hay un problema que dice: ¿Por qué siendo Strauss tan bueno es a la vez tan intempestivo (tan *unzeitgemäss*, tan *out-of-time*: tan «inadecuado» a la época y tan «fuera de hora»)? O lo que viene a ser lo mismo: ¿Cómo es posible ser tan anacrónico y tan bueno a la vez? Y hay otro problema que dice: ¿Cómo es posible que lo intemporal resulte tan intensamente histórico? Y otro que dice: ¿En qué sentido puede considerarse un mundo como algo rezagado con respecto a otro y estar a la vez en la vanguardia de éste, casi como si fuera un laboratorio en el que lo antiguo se revela como el futuro de lo moderno? ¿O por qué hay un fatalismo o un pesimismo que son más generosos que sus formas opuestas, tan esperanzadas ellas, de plantear cuestiones de moralidad, de género o de cultura (como *Cosí fan tutte*)? Y uno más: ¿Por qué alguien, como Genet, que dice que escribe «contra sí mismo», logra mostrar con tanta claridad el modo en que «el arte no abdica de sus derechos frente a la realidad»? Y uno último: ¿Qué tipo de relación guarda alguien con una época o una tradición si es «producto de ella y reacción contra ella a la vez» (como

* Edward Said, *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*, Barcelona, Debate, 2009.

La balsa de la Medusa,
Segunda época, 2, 2010

Glenn Gould con respecto al período del virtuosismo en la música occidental)?

Todas estas preguntas, a pesar de su aparente especificidad, son parte de los muchos problemas que el siglo pasado nos dejó sobre la mesa a propósito de nuestra manera de comprender la cultura. *Sobre el estilo tardío* de Edward Said es uno de los raros libros lo suficientemente valientes como para acercarse a estas cuestiones, aunque lo haga, eso es verdad, desde una perspectiva que exige una cierta violencia, un último esfuerzo de aclaración para ver todas las cuestiones que pone de manifiesto pretendiendo en realidad hablar de otra cosa. Y esa otra cosa es, obviamente, el estilo tardío.

Resulta interesante constatar el modo en que Said se enfrenta a todos estos problemas en este último libro publicado ya póstumamente (en 2005, el autor falleció en septiembre de 2003), y que para alguien que empezó su carrera como ensayista dedicado al asunto de los comienzos (véase su *Beginnings. Intention and Method*, 1975) resulta casi como una especie de lógico colofón, una respuesta final a la gran cuestión de cómo se empieza, cómo se sigue y cómo se acaba. El acto de concentrarse en el arte de acabar, sabiendo que la muerte ha llamado ya a tu puerta, y sin cejar en la hiperactividad pública de un intelectual comprometido política y moralmente, no deja de producir una impresión emocionante e intensa. La elegancia, la libertad y la generosidad que traslucen las páginas de este libro no distraen al lector del hecho de que el hombre que escribe y reflexiona sobre las peculiaridades del final está viviendo él mismo su propio final. Sin embargo, la idea de lo definitivo no guarda el mismo interés que esa otra idea

de lo tardío, o por lo menos no en este libro. Que algo se acaba no es tan interesante, profundo y emocionante que el estudio de cómo se acaba. El final tomado en sí mismo es algo trivial, relativo o simplemente oscuro. La muerte es una cuestión llena de mal gusto si no se explica desde la vida que la rescata para los vivos.

En la vivencia de lo tardío una serie de experiencias en cierto modo contrapuestas, como la de lo sereno, la de lo oscuro, lo irreconciliable o la nostalgia girada sobre sí misma se cruzan y se enlazan entre sí, como si fueran distintos personajes cuyos perfiles se recortan dándole la espalda, enfáticamente y por última vez, a esta idea misma de final (hay una visión de algo parecido en *El séptimo sello* de Bergman, una danza de la muerte recortándose contra el horizonte). Nada hay peor que el final, parece decir Said en este libro. Y para conjurar su frío y su absurdidad se ha inventado la compleja belleza y la profunda lucidez de lo tardío, en la que la sabiduría de lo pasado se proyecta intuitivamente sobre lo por venir. El único problema es que la cuestión del final constituye la verdad misma de lo tardío. El otro problema (el verdadero problema) es que la idea de estilo tardío tiene algo de ilusorio y fantástico, aunque diga cosas concretas sobre objetos reales.

El libro de Said es una recopilación de ensayos más o menos autónomos pero claramente conectados entre sí por esa idea de lo tardío y la tardanza con respecto al final. Es un libro elegante, conmovedor e inteligente. Pero él mismo, tomado en su conjunto, da la impresión de un fulgor atrapado en los enredos y paradojas a las que el estudio y la observación de eso llamado «estilo

tardío» acaba exponiéndonos. El primero de esos enredos consiste en la identificación de un concepto histórico con otro biográfico, o de una idea general de decadencia con respecto a una de plenitud. Al trasladarla al relato y la experiencia de una vida individual, cuyo momento álgido puede aparecer aleatoriamente al comienzo, al final o en medio, estamos imaginando las vidas de los hombres y las mujeres según un patrón biológico demasiado elemental. Otro problema consiste en identificar lo tardío como algo que llega tarde, sí, pero sin preguntarse con respecto a qué (es decir: es postrero, rezagado y último, sí, pero con relación a qué comienzo, a qué fase intermedia o plena); o que precede un final, de acuerdo, aunque también hay que poder preguntarse si el final estaba realmente inscrito en el presente que dio sentido a lo tardío mientras duró, o si se trató de un final inesperado que hizo de lo tardío algo aleatorio (en el caso de Beethoven, por ejemplo), algo que sólo valió como lo que casualmente precedió al inesperado final (¿qué sería del estilo tardío de Beethoven si éste hubiera vivido veinte años más? ¿Un sorprendente estilo de plenitud?).

Se dirá que todo esto son cuestiones triviales que sólo sirven para enmarañar innecesariamente lo bello y lo profundo asociado con la declinante lucidez (el fulgor final, si se quiere) de una vida que se despide. Y sin embargo, estas cuestiones, aunque nos agüen la fiesta, se clavan en el mismísimo corazón del problema, obligándole a reaccionar, a girarse tanto frente a la cruel verdad del propio final (lo que es, deja de ser) como frente a la verdad simple de todo lo que de repente se muestra extraño ante esa certeza del final (todo lo que ahora es se-

guirá siendo después sin mí; sólo yo me voy, el mundo se queda, y ésta es una intuición que puede consolar ambiguamente, como en el poema *Afterwards*, de Thomas Hardy, o puede exasperar, porque realmente el hecho de que el espectáculo del mundo siga siendo algo bello y maravilloso pero ya sin nuestros ojos para verlo, esto puede suponer, para el que se va, una exigencia suplementaria no solamente de coraje físico, sino también de coraje moral: debe superar la rabia y la frustración de que el mundo se atreva a seguir siendo sin él).

Si vemos los ensayos que conforman el libro constataremos que esta agitación del problema cuando se le empuja a su fea verdad, que es la del final, está viva en algunos de los mejores momentos del libro de Said. Uno de ellos ya lo he mencionado al comienzo. Me refiero al «problema Strauss», y está magníficamente tratado en el segundo de los ensayos («Regreso al Siglo XVIII»). Repensar el presunto anacronismo en que habría incurrido Strauss a partir del *Rosenkavalier* de 1911 resulta una de las tareas sintomáticas de la historiografía musical actual con respecto a su destino y sus crisis modernistas. Said insiste en la existencia de un estilo tardío en Strauss para defender la viva naturaleza histórica de su obra. Sólo quien está históricamente vivo puede ser lúcido con respecto a la experiencia de lo crepuscular. Pero la cuestión de fondo que creo que Said aborda es que con su gesto anacrónico de 1911, Strauss plantea algo que afecta el núcleo mismo de lo moderno: su propia conciencia latente de ser un anacronismo, una cosa tardía, como si la propia vanguardia fuera una forma extraordinariamente compleja e incluso

inconsciente de *late style*. Eso estaría de acuerdo con el modo en que Adorno formula la idea de estilo tardío a propósito de Beethoven, un punto de arranque decisivo para Said y su libro (el lector en español puede encontrar esos textos adornianos en *Beethoven. Filosofía de la música*, Akal, Madrid, 2006). Todo lo que dice Adorno en esos escritos, incluso su modo de declararse perplejo ante la *Missa solemnis*, una obra a la que curiosamente Said dedica todos los honores del estilo tardío característico, vale como bosquejo de una teoría de la vanguardia, que en términos de estética musical habría comenzado precisamente con estas obras postreras de Beethoven. Así cristaliza una de las ambivalencias más interesantes de cuando se piensa en serio la cuestión del estilo tardío y se la desconecta, por así decirlo, de lo meramente cronológico, de la muerte, la enfermedad o la senilidad como meras incidencias biográficas. Said explora en los ensayos que articulan este libro diversas dimensiones relacionadas con esta perspectiva más compleja y sin duda más realista. La intempestividad es la categoría que organiza las páginas dedicadas a Strauss, cuyo estilo tardío, como unión de los contrarios sin reconciliación pero sin lucha, presenta la doble capacidad de volverse extraordinariamente elocuente sobre lo actual y de plantear con una nitidez casi turbadora la naturaleza exacta de lo tardío, como si desde lo anacrónico el paso hacia lo actual fuera mucho más corto que desde lo actual hacia lo futuro. El ensayo sobre Genet, uno de los más personales y hermosos del libro, plantea otra dimensión del estilo tardío: la fatalidad consciente y la impulsividad

asociada con el material artístico como medio para llevar a cabo una ruptura con la propia subjetividad, con la propia historia personal, en definitiva, para así, mediante la circularidad de lo paradójico, alcanzar una forma de reconciliación sutil entre lo privado y lo público, entre el compromiso moral y la propia capacidad de vivir más allá de una normatividad moral convencional, entendida como mera economía de los impulsos. Los ensayos dedicados a *Così fan tutte* y al *Gatopardo* (el de Lampedusa y el de Visconti) son los que más claramente muestran las aporías de lo tardío expuesto a la experiencia de su final y de su posteridad. Si uno piensa en el *Fidelio* de Beethoven como en la posteridad de *Così fan tutte* queda expuesto a la experiencia de no alcanzar en realidad la misma comprensión de un complejo proceso histórico hasta que piense en el *Rosenkavalier* como el gran regreso anacrónico de la ópera de Mozart. Y si se piensa en la relación que podría guardar, como coincidencia en el tiempo y el espacio (en un mundo mental compartido), la novela de Lampedusa con el Gramsci de los escritos sobre la cuestión meridional, entonces puede verse como el «orden antiguo» ofrece también mayores indicaciones para el futuro que cualquier idea de orden presente, algo que puede reconstruirse mediante la versión cinematográfica que Visconti hizo del *Gatopardo*. Tanto lo que Said tiene que decir sobre Glenn Gould como sobre Eurípides o Cavafis tiene algo que ver con lo que ha dicho sobre Strauss o lo que dirá sobre el Britten (y el Mann) de *Muerte en Venecia*. Es algo que nos habla del arte como ocasión para tomar decisiones relacionadas tanto con la naturaleza del

material como con el tipo de libertad asociada con su propia historia. Esas decisiones, entendidas como experiencias de estilo tardío, tienen algo de destrucción de lo presente y de rescate de lo antiguo, que aparece como algo primitivo, elusivo y ambiguo. La ironía o el sarcasmo con que el estilo tardío se expresa con respecto a aquella tradición que le da sentido y a la vez lo constriñe puede dar la sensación (y Said utiliza esta fórmula en una ocasión por lo menos) de que «el futuro ya es pasado o no ocurrirá nunca». Pero todo esto no sería en realidad nada que valiera el esfuerzo de una reflexión si no escondiera guardado en su seno, como de hecho lo demuestra todo el libro de Said y su escritura, su sentido de lo profundo, lo interesante y lo intenso, una verdad mejor que la del penúltimo negocio antes de la nada. Esa tesoro, esa verdad, o esa última lección del maestro que se va, habla de argumentos sobre la continuidad de la vida, sobre la preservación del placer de lo vivo y lo hermoso con una soberana y alegre euforia frente a lo crepuscular, lo caduco y lo que simplemente se acaba. Said nos regaló este libro para comprender qué parte del estilo tardío habla del hombre que se despide, y qué parte habla del arte de pensar lo humano como algo que nos hace sentir más vivos, mientras vivimos, en comunidad con los muertos y más allá de los siglos. Una reconciliación con el propio destino y una rebelión final contra la muerte, las dos cosas juntas, en sereno conflicto, sin hablar ya de uno mismo, sino del futuro en el que ya se vive desde los límites del presente. Eso viene a ser, a pesar de todos los fantasmas, el estilo tardío tal como aparece expuesto en ese hermoso libro.

*La dictadura de Franco**

Valeriano Bozal

Nosotros estábamos allí. De allí salimos. Del mundo que narra, con sobriedad y eficiencia, Borja de Riquer en su historia de la dictadura franquista. Salimos de aquella represión, de aquellos ministros y gobernadores civiles, de aquellos burócratas del Movimiento, del estraperlo. Salimos de todo eso. Nos impresiona profundamente leerlo ahora, como en un resumen, un panorama de capítulos que son testimonio y análisis de la vida que en buena parte hemos vivido. Y al leerlos no podemos olvidar este hecho.

Las grandes líneas del análisis de Borja de Riquer son: la organización e institucionalización del régimen, las circunstancias económicas y sus profundos cambios a lo largo de los años, las transformaciones sociales, las características y actividades de la oposición al régimen y, en menor medida, las manifestaciones culturales. Estas grandes líneas, interdependientes, se periodizan en tiempos de duración desigual: los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil, los de la Segunda Guerra Mundial, constituyen el primer período, que culmina en el aislamiento y, después, la aceptación internacional del régimen

* Borja de Riquer, *La dictadura de Franco*, Barcelona, Crítica / Marcial Pons, 2010. Volumen 9 de la *Historia de España* dirigida por Josep Fontana y Ramón Villares.

La balsa de la Medusa,
Segunda época, 2, 2010

(aceptación con cautelas que exigen matices); el tiempo comprendido entre 1950 y 1957, con cambios importantes en la estructura del poder y, de inmediato, los planes de estabilización y desarrollo; el desarrollo es la tercera etapa, con la precaria modernización del país, con una más que notable conflictividad social; por último, crisis y agonía del franquismo en los años setenta.

La periodización no es nueva, pero Borja de Riquer ha sabido articular las diferentes instancias en torno a problemas afectados por todas ellas y en torno a preguntas que todos nos hacemos. Cuando Franco muere en 1975 —y muere en la cama— el régimen no ha llegado a institucionalizarse y sigue en entredicho. Han pasado treinta y seis años desde 1939 y el régimen ni se ha institucionalizado ni se ha legitimado. El autor cierra su relato constatando esta situación, una reflexión que recorre todas sus páginas:

Había fracasado la lenta y compleja institucionalización del régimen franquista iniciada ya en la década de 1950 que debía dejar el régimen preparado —atado y bien atado— para su continuidad una vez desaparecido su fundador (p. 753).

¿Por qué no se institucionalizó? ¿Por qué, a pesar de su falta de legitimidad, duró todos estos años? No se institucionalizó, ¿porque no quiso, no pudo, no supo hacerlo? Las tres causas convienen a la respuesta. En los primeros años podía haberse institucionalizado como un régimen fascista, pero la evolución de la contienda mundial y la derrota del fascismo y el nacionalsocialismo acabaron con esta posibilidad.

Después, el proceso de institucionalización chocaba tanto con problemas internos —la estructura de poder— cuanto con dificultades externas: la evidente diferencia entre el franquismo y las democracias europeas. Pero, además y por encima de todo, también en el primer momento, el régimen adquirió un marcado carácter personal, que no abandonó nunca, ni siquiera en los años setenta. Franco evitó por todos los medios que la estructura de poder, el sistema de grupos y sectores políticos sobre los que se apoyaba, pudiera hacerle sombra, ni siquiera equilibrar un poder personal absoluto.

¿Cómo pudo entonces, sin una institucionalización consistente, mantenerse tan largo período de tiempo? Borja de Riquer señala varios factores: la política represiva, siempre intensa, aunque en grado variable a lo largo de los años (conviene recordar que poco antes de la muerte del dictador se ejecutó a presuntos miembros de ETA y FRAP tras haber decretado el estado de excepción en Guipúzcoa y Vizcaya durante tres meses), que prolongaba la política represiva mantenida durante la Guerra Civil (una represión que puede caracterizarse en buena medida como «colonial»); después, segundo, el apoyo de las dos instituciones que habían ganado la guerra: la Iglesia católica y el ejército, aquella legitimando la política general del franquismo y en particular su actividad represiva (además de ocupar amplios espacios en la sociedad civil, educación cultura, costumbres, etc.), éste, garantía de fuerza y referente último del orden establecido¹; en ter-

¹ «En el conjunto de la etapa franquista, desde 1939 hasta 1975, aproximadamente el 28

cer lugar, el apoyo implícito y explícito de la burguesía y la alta burguesía, que prefirió «hacer negocios» a «hacer política» (en relación con este punto conviene destacar la importancia que adquirió la corrupción, que «engrasó» el funcionamiento del estado en todos sus niveles e instituciones, también las militares); el cuarto factor a tener en cuenta es el fracaso de la oposición, esperanzada en una derrota del franquismo tras la derrota del EJE, reprimida con la violencia más extrema e incapaz de elaborar un proyecto nuevo y eficaz. Borja de Riquer es taxativo, y polémico, a este respecto:

El antifranquismo político había fracasado en su objetivo fundamental de acabar con el régimen de Franco, pero no sólo a causa de la persistente y brutal política represiva del franquismo y de la actuación tibia y tolerante de los países occidentales con la dictadura, sino también porque todas las estrategias arbitradas, desde la vía diplomática hasta la lucha armada, se habían mostrado ineficaces. Así, debe destacarse que la oposición al régimen de Franco se mostró incapaz de ofrecer una alternativa política a la dictadura que fuese realmente unitaria y que posibilitase una acción conjunta. No sólo no hubo unidad sino que durante la década de 1940 se acentuaron las divisiones internas e incluso su mala imagen en el exterior. Además, era patente el gran divorcio político entre la actuación del exilio y el arriesgado activismo polí-

por 100 de los ministros nombrados por Franco fueron militares, con un mayor predominio durante las décadas de 1940 y 1950» (p. 26). Entre 1939 y 1945, los militares ocupaban el 45 por 100 de ministros y altos cargos, entre 1945 y 1957, el 43 por 100 (p. 25).

tico y sindical del interior. En 1950, éste último presentaba un trágico balance de miles de muertos y de detenidos (p. 240).

Estas palabras corresponden a los primeros años cincuenta, pero se hacen extensivas a buena parte de la Dictadura, que Borja analiza en las diferentes etapas². Las luchas internas de la oposición, incluso en el interior de un mismo grupo o partido, y la incapacidad de las fuerzas políticas antifranquistas para «iniciar una reflexión sobre la particular naturaleza del franquismo, sobre las nuevas lealtades creadas por la guerra civil, sobre los diferentes intereses materiales e ideológicos que se agrupaban en torno al régimen de Franco y de las particulares estructuras de poder que éste había creado» (pp. 207-208), son causa del fracaso de la oposición.

Borja de Riquer atiende con bastante minuciosidad a la historia de estos grupos: a los que por un sectarismo notable de su dirección en el exterior (pp. 436-437) casi llegaron a desaparecer: «hacia 1960, el PSOE en el interior de España era más un recuerdo histórico que una organización presente en las luchas obreras y estudiantiles. Igualmente, la UGT tenía a sus dirigentes y la mayoría de sus organizaciones en el exilio» (p. 440)³; a los

que carecen de un colectivo social que los respalde, tal como sucede con muchos de los presentes en el «contubernio de Munich»; a los que deciden cambiar los parámetros de su estrategia política hasta convertirse en punta de lanza de la oposición: es el caso del PCE (pp. 441-444)⁴; a los que prácticamente se disuelven en medio de enfrentamientos internos, como sucede con los colectivos anarquistas (p. 439); a las particularidades de los grupos nacionalistas, a los que Borja de Riquer presta en todo momento particular atención⁵.

El desarrollo de la Guerra Civil y su desenlace han creado una situación que hace más ineficaz a la oposición, predominan la desconfianza, el sectarismo y el veto a los comunistas (además de la petición de responsabilidades por lo ocurrido). Hasta que el PCE no formula y difunde su política de reconciliación nacional no *empiezan* a cambiar las cosas, pero son necesarios muchos años y una evidente independencia de Moscú para que esa política sea por completo provechosa (p. 443). Aún así, todavía en 1974 se crea la Junta Democrática (PCE, PSP de Tierno Galván, Partido Carlista, PT, CC. OO y personalidades independientes), de la que está ausente el PSOE, y en 1975, a iniciativa de este partido, la Plataforma de Convergencia Democrática (PSOE, UGT, Izquierda Demócrata

el exterior; la militancia de UGT apenas llegaba a los 3.000 militantes. (p. 740)

⁴ En 1975 el PCE contaba con unos 20.000 militantes en el interior, de los cuales 6.000 lo eran del PSUC. (p. 741)

⁵ Estudia también con detenimiento la creación del Frente de Liberación Popular (FLP) en septiembre de 1958, bajo la dirección de Julio Cerón, Ignacio Fernández de Castro y Ramón Recalde (pp. 445-447).

² «Si bien era evidente el fracaso de las estrategias de restaurar la República, no todos los grupos lo aceptaron y lograron superar esta situación. Muchos de ellos no supieron renovar sus análisis y propuestas, adaptar sus organizaciones o modificar las formas de acción, con lo cual acabaron automarginándose de las nuevas luchas populares.» (p. 436).

³ El PSOE contaba en 1974 con unos 2.500 militantes en el interior y poco más de 1.000 en

Cristiana, Consejo Consultivo Vasco [PNV, ANV, STV, UDC], Partido Social-Demócrata, Partido Galego Social-Demócrata, UD del País Valencià, Reagrupament Socialista, MC, ORT), que sólo se unirá con la Junta tras la muerte del dictador, en 1976.

Un factor decisivo en la cristalización de la oposición antifranquista fue la creación de Comisiones Obreras, que obtuvo la victoria en las elecciones sindicales de 1966, en las que participó más del 84 por 100 del censo, lo que consagró la táctica del «entrismo», es decir la utilización de la Organización Sindical oficial para imponerse de facto como la organización representativa de los trabajadores e incluso ser aceptada como tal por los empresarios (pp. 555-559).

La confluencia de los factores citados y la debilidad de la oposición permitió la permanencia del franquismo. Ahora bien, y en este punto es posible polemizar con Borja de Riquer, ¿hasta qué punto no existía una legitimación del régimen, una legitimación de facto, fundada en un apoyo social y político —el llamado franquismo social— del que la Iglesia católica y el ejército eran sólo punta del iceberg?

Borja de Riquer afirma que el franquismo supuso una ruptura con el proceso histórico, mas, ¿cuál fue la profundidad de esa ruptura? Existe una ruptura política con la IIª República y, en general, con la tradición del liberalismo español que surgió en las Cortes de Cádiz, pero no con la tradición reaccionaria del absolutismo español, del que la Iglesia católica y el caciquismo constituyen la máxima expresión (junto con un ejército que a lo largo del siglo XIX y primeros treinta años del XX evoluciona hacia posiciones profunda-

mente reaccionarias y autoritarias). El Movimiento enlazó estrechamente con esas fuerzas, sus burócratas se insertaron sin dificultades en el sistema caciquil dominante, practicaron la corrupción con la misma diligencia y tuvieron el amparo de la Iglesia católica en todo momento. Borja de Riquer resume la situación en los años sesenta:

La fortaleza política del franquismo en aquellos momentos era evidente a pesar de las disensiones internas, que eran ampliamente superadas por la unánime unidad en torno a la figura de Franco. Aunque las viejas familias políticas fundadoras del régimen habían tendido a recomponerse, Franco contaba con el incondicional apoyo de todas ellas, a excepción de una parte del tradicionalismo, los llamados «javieristas». Además, el Caudillo gozaba del claro sostén de las Fuerzas Armadas y de la inmensa mayoría de la jerarquía católica, pese a que una parte empezaba a dar muestras de desconcierto ante el rumbo que estaba adquiriendo el Concilio Vaticano II. Igualmente persistía el consenso adquirido por el régimen de Franco en el mundo de los hombres de negocios, financieros, industriales, grandes comerciantes y propietarios. Éstos habían sido los mayores beneficiados de su protección política y social y en la década de 1960, también lo serían del nuevo desarrollo económico. Las diferentes fracciones burguesas españolas no mostraban la más mínima disidencia ni discrepancia política respecto a la dictadura de Franco. Incluso amplios sectores de las clases medias urbanas y rurales mostraban una pasiva aceptación de la situación existente. Con respecto a las clases populares si bien ciertamente era menor el grado de

hostilidad política que en la década de 1940, continuaba existiendo un pasivo recelo ante el régimen, nunca visto como algo propio. Sin embargo, la incipiente mejora del nivel de vida empezaba a causar sus efectos en forma de acomodamiento al incipiente consumismo (pp. 484-485).

Las transformaciones económicas y sociales de la década de los sesenta tuvieron efectos ambivalentes. Si, por una parte, crearon una burguesía nueva, y relativamente próspera, con valores en gran medida diferentes a los establecidos y costumbres diversas de las habituales, también, por otra, consolidaron como normal una situación política por completo anormal. La actual negativa a conocer y reconocer el pasado, a condenar el franquismo, la persistencia del llamado franquismo social tienen una explicación plausible en aquella situación, que enlazaba con la tradición reaccionaria española, la más poderosa en nuestra historia.

Los años del desarrollo produjeron una indudable modernización del país. Si a principios de la década de los sesenta, la agricultura, la industria y los servicios significaban dentro del PIB, respectivamente, el 17 por 100, el 38 por 100 y el 44 por 100, en 1974 estos porcentajes eran ya del 10 por 100, el 40 y el 49 por 100. Sin embargo, lejos de atribuir tales cambios al «milagro español», lo que sucedió es que nuestro país se aprovechó del ciclo expansivo de la economía europea, dejó de ser un país agrario y rural y se convirtió en un país industrial y urbano (p. 610). Ello se produjo en la tensión de amplios movimientos migratorios (dentro de la Península y hacia fuera de ella; pp. 636-645), profundas transformaciones

sociales (pp. 647-655), fuertes contradicciones entre el desarrollo económico y la falta de desarrollo político (la ley orgánica del Estado, 1966, fue la más importante entre las aprobadas en esta época; pp. 505 y ss.) y un incremento de la política represiva, que adoptó formas diferentes. En 1963 se suprimió la jurisdicción militar (reservada en adelante para actos en los que se hiciera uso de la violencia) y se creó el Tribunal de Orden Público (TOP).⁶

En 1969 la policía asesinó en Madrid al estudiante Enrique Ruano y en enero de ese año se decretó el estado de excepción en todo el país por un período de tres meses. Se agudizó la rebelión de los estudiantes universitarios (pp. 560-573), la policía entró en las universidades y en las aulas de las facultades, incluso estableció «cuartelillos» dentro de los centros. En el seno de la Iglesia católica, al amparo del Concilio Vaticano II (1962-1965) se oyeron voces discrepantes (pp. 528-537).

Nada de esto impidió una profunda transformación económica y social. La producción industrial creció hasta 1974 a un ritmo anual del 10 por 100, aunque el crecimiento fue muy desigual —a finales de la década Cataluña, el País Vasco y Madrid concentraban el 85,3 por 100 de la producción industrial (p. 618)—. Creció el sector de bienes de consumo, tam-

⁶ «La creación del Tribunal de Orden Público no supuso una disminución de la represión: en sus primeros cuatro años de actividad, se incoaron 4.500 sumarios por propaganda ilegal, asociación ilícita, reunión ilegal, manifestación ilegal e insultos al jefe del Estado, el 70 por 100 de los cuales concluyeron en duras condenas a los encausados.» (p. 483).

bién la producción de bienes de equipo, y se reestructuraron sectores tradicionales, como el textil. Se produjo el fin de la agricultura tradicional —entre 1960 y 1975 la población activa agraria disminuyó del 20 al 13 por 100 (p. 625)— y creció la banca privada —hacia 1970, los siete grandes bancos gestionaban el 70 por 100 de los recursos generados por el ahorro privado, controlaban el 89 por 100 de los valores existentes en bolsa y concedían el 60 por 100 de los créditos (p. 623).

Naturalmente, estos cambios económicos trajeron importantes cambios sociales, en las costumbres y en los sistemas de valores, transformaciones culturales con el desarrollo de los medios de comunicación de masas y una incipiente industria de la cultura, y fueron el marco en el que creció una cultura crítica que ya había dado sus primeros pasos en los años cincuenta. Borja de Riquer afirma que fue en el ámbito de la cultura de masas donde el franquismo mantuvo su hegemonía ideológica con más eficacia (p. 663), mientras que la cultura crítica, cualitativamente más importante, fue minoritaria (p. 669). Aporta datos abundantes sobre este hecho, pero quizá la articulación de esta información es una de las partes más débiles de su historia.

En las últimas páginas analiza los años finales del franquismo, crisis y agonía de la dictadura. Coincidieron varios factores: la ya mencionada incapacidad del régimen de institucionalizarse —manifiesta en los gobiernos de Carrero Blanco y Arias Navarro—, los enfrentamientos y suspicacias de sus diversos grupos, la muerte de Carrero Blanco a manos de ETA el 20 de di-

ciembre de 1973, la crisis económica y una inflación desbocada⁷, la intensidad del conflicto social —685.000 huelguistas en 1974, 647.000 en 1975—, que Borja de Riquer considera uno de los factores decisivos en la crisis final de la dictadura (p. 720), lo que acentuó la represión —el TOP incrementó las causas incoadas: 1.695 en 1972, 2.065 en 1973, 2.382 en 1974 y 4.317 en 1975; los tribunales militares procesaron en estos dos últimos años a 305 civiles por delitos contra la seguridad del estado (p. 724).

⁷ «El temor del gobierno Arias a las movilizaciones sociales le hizo subordinar la política económica a sus intereses políticos inmediatos. El miedo a aplicar una política de ajustes salariales que incrementase el malestar social y el deseo de aumentar la demanda interna llevó al gobierno a la aceptación de incrementos salariales superiores al coste de la vida, desbocándose aún más la inflación. Se produjo entonces un nuevo fenómeno económico denominado 'stagflation', es decir inflación con recesión, que duraría más de una década. La situación había evolucionado en una dirección absolutamente opuesta a la deseada por el gobierno: la economía española se estaba hundiendo en tiempos de gran incertidumbre política. La tasa de inflación pasó del 11,2 por 100 en 1973, al 15,7 por ciento en 1974 y al 17 por ciento en 1975, alcanzando el 25 por 100 en 1977. El crecimiento económico se frenó bruscamente, pasando del 5,7 por 100 en 1974 a tan sólo un 1,1, por 100 en 1975, mientras la tasa de paro, que afectó especialmente a la industria y la construcción, se doblaba entre esas mismas fechas. La situación del mercado de trabajo se agravó a causa del retorno de unos 150.000 españoles que trabajaban en Europa. La crisis económica tuvo un efecto demoledor sobre la estructura industrial española, especialmente en los sectores de la siderurgia, construcción naval, textil y metalurgia, que ante el descenso de la demanda exterior e interior fueron incapaces de adoptar medidas de ajuste y de reducción de la producción, considerando que la crisis sería sólo coyuntural» (p. 716).

Quizá pueda echarse en falta en la historia de estos últimos años el análisis de fenómenos como el de los colegios profesionales —arquitectos, abogados, licenciados, etc.— y su incidencia sobre los profesionales (necesarios en cualquier proceso de legitimación), las nuevas líneas políticas de los partidos de la oposición, en especial del PCE, un

tema muy someramente expuesto, las formas y la crisis de la cultura crítica, en el seno de la cual empieza a cobrar fuerza una línea despolitizada, los problemas del sistema educativo, etc., pero se trata de cuestiones que no ensombrecen la exposición tan sobria como efectiva de la historia de la dictadura.

Desde hace algo más de una década, nuevas ráfagas de ímpetu narrativo, que gran parte de la crítica daba por muerto en el cine de consumo, vienen sorprendiendo en series televisivas con un extraordinario éxito internacional. *Los Soprano*, *The Wire*, *A dos metros bajo tierra*, *Lost* o *Mad Men* han relanzado el peso de la narración como activo protagonista e impulsado a las televisiones nacionales a apostar por caballos nuevos en sus batallas por las audiencias. El fenómeno además ha crecido masivamente a través de Internet, siendo así uno de los casos productos audiovisuales que se han integrado fructíferamente, para beneficio de la industria audiovisual, en la red. Todo esto invita a reflexiones de carácter general sobre el alcance de este fenómeno que enloquen la atención hacia los ámbitos tecnológico, estético y sociocultural. Además, el hecho de que algunos de los mejores guiones hayan convertido las dinámicas de la narración serial en aliadas de la invención, situando la creación de nuevos planteamientos estéticos en un terreno distinto al conocido, también puede despertar nuevos planteamientos en las discusiones clásicas en torno al arte de masas.

La *balsa de la Medusa* invita a la aportación de artículos originales sobre estos temas y otros similares desde los ámbitos disciplinares de los estudios filmicos, la teoría del arte y la estética, los estudios culturales y la sociología. Se entenderán también del máximo interés las reflexiones de naturaleza crítica sobre los comportamientos narrativos de series en concreto.

Las propuestas deberán atenerse a las normas de publicación de la revista y tendrán una longitud máxima de 15 páginas. La fecha límite para el envío es el 30 de abril de 2011. La fecha prevista para la publicación del número especial es diciembre de 2011.

Héctor J. Pérez del Departamento de Comunicación audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia es el editor invitado del número especial.

Más información en revista@machadolibros.com y hperez@dar.upv.es

...una muy sorprendente exposición
formas y la crisis de la cultura crítica
en el seno de la cual se sitúa a edifica
fuerza una línea de legitimación de los
problemas del sistema franquista, que
para ser una de cuestiones que no se
someten a la coyuntura política, se sitúa
como efectiva de la historia de la dic-
tadura por 07 la institución se con-
los recursos generados por el sector
privado, controlaban el 89 por 100 de
los valores existentes en bolsa y con-
cedían el 60 por 100 de los créditos
(p. 623).

Naturalmente, esos cambios eco-
nómicos trajeron importantes cambios
sociales, en las costumbres y en los va-
lores, en las manifestaciones cul-
turales con el desarrollo de los medios
de comunicación de masas y una inci-
piente industria de la cultura, y fueron
el marco en el que creció una cultura
crítica que ya había dado sus primeros
pasos en los años cuarenta. Borja de
Riquer afirma que fue en el ámbito de
la cultura de masas donde el fran-
quismo mantuvo su hegemonía ideoló-
gica con más eficacia (p. 663), mientras
que la cultura crítica, cualitativamente
más importante, fue minoritaria (p.
669). Apporta datos abundantes sobre
este hecho, pero quizá la articulación de
esta información es una de las partes
más débiles de su historia.

En las últimas páginas analiza los
años finales del franquismo, crisis y
agonía de la dictadura. Coincidieron
varios factores: la ya mencionada inca-
pacidad del régimen de institucionalizarse
—manifiesta en los gobiernos de
Carrero Blanco y Arias Navarro—, los
enfrentamientos y suspicacias de sus
diversos grupos, la muerte de Carrero
Blanco a manos de ETA el 20 de di-

...una muy sorprendente exposición
formas y la crisis de la cultura crítica
en el seno de la cual se sitúa a edifica
fuerza una línea de legitimación de los
problemas del sistema franquista, que
para ser una de cuestiones que no se
someten a la coyuntura política, se sitúa
como efectiva de la historia de la dic-
tadura por 07 la institución se con-
los recursos generados por el sector
privado, controlaban el 89 por 100 de
los valores existentes en bolsa y con-
cedían el 60 por 100 de los créditos
(p. 623).

El temor del gobierno Arias Navar-
ro a que se le hiciera subordinar la política
económica a sus intereses políticos inmediatos,
al modo que se hizo una política de ajuste salu-
dable que incrementase el bienestar social y el
nivel de vida, de aumentar la demanda interna llevó al
gobierno a la aceptación de incrementos de salar-
ios que, pese al costo de la vida, destacaron
por su magnitud. Se produjo, en consecuencia,
un nuevo fenómeno económico: el crecimiento
agrupado, es decir, un crecimiento con recesión que
duró más de una década. La situación había
evolucionado en una dirección absolutamente
opuesta a la seguida por el gobierno: la econo-
mía española se creció, hundiendo en 1975
la gran inestabilidad política. El costo de vida
pasó del 1,2 por 100 en 1973, al 15,7 por
ciento en 1974 y al 17 por ciento en 1975, si-
cambio al 25 por 100 en 1977. El crecimiento
económico se hizo bruscamente, pasando del
5,7 por 100 en 1974 a tan solo un 1,3 por 100
en 1975, mientras la tasa de paro, que afectó es-
pecialmente a la industria y la construcción, se
duplicó entre esas mismas fechas. La situación
del mercado de trabajo se agravó a causa del re-
torno de unos 150.000 españoles que trabaja-
ban en Europa. La crisis económica tuvo un
efecto demoleedor sobre la estructura industrial
española, especialmente en los sectores de la
siderurgia, construcción naval, textil y metalur-
gia, que ante el descenso de la demanda exterior
e interior fueron incapaces de adoptar medidas
de ajuste y de reducción de la producción, con-
siderando que la crisis sería sólo coyuntural (p.
778).

CONVOCATORIA 2011

Número monográfico: *Nueva narrativa: La ficción serial televisiva*

Editor: Héctor J. Pérez López

Desde hace algo más de una década, nuevas ráfagas de ímpetu narrativo, que gran parte de la crítica daba por muerto en el cine de consumo, vienen sorprendiendo en series televisivas con un extraordinario éxito internacional. *Los Soprano*, *The Wire*, *A dos metros bajo tierra*, *Lost* o *Mad Men* han relanzado el peso de la narración como activo protagonista e impulsado a las televisiones nacionales a apostar por caballos nuevos en sus batallas por las audiencias. El fenómeno además ha crecido masivamente a través de Internet, siendo así uno de los escasos productos audiovisuales que se han integrado fructíferamente, para beneficio de la industria audiovisual, en la red. Todo esto invita a reflexiones de carácter general sobre el alcance de este fenómeno que enfoquen la atención hacia los ámbitos tecnológico, estético y sociocultural. Además, el hecho de que algunos de los mejores guiones hayan convertido las dinámicas de la narración serial en aliadas de la invención, situando la creación de nuevos planteamientos estéticos en un terreno distinto al conocido, también puede despertar nuevos planteamientos en las discusiones clásicas en torno al arte de masas.

La balsa de la Medusa invita a la aportación de artículos originales sobre estos temas y otros similares desde los ámbitos disciplinares de los estudios fílmicos, la teoría del arte y la estética, los estudios culturales y la sociología. Se entenderán también del máximo interés las reflexiones de naturaleza crítica sobre los comportamientos narrativos de series en concreto.

Las propuestas deberán atenerse a las normas de publicación de la revista y tendrán una longitud máxima de 15 páginas. La fecha límite para el envío es el 30 de abril de 2011. La fecha prevista para la publicación del número especial es diciembre de 2011.

Héctor J. Pérez del Departamento de Comunicación audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia es el editor invitado del número especial.

Más información en revista@machadolibros.com y hperez@har.upv.es.

CONVOCATORIA 2011

Número monográfico: Nueva narrativa: La ficción serial televisiva
Editor: Héctor J. Pérez López

Desde hace algo más de una década, nuevas táctas de imperu narra-
tivo, que gran parte de la crítica daba por muerto en el cine de consumo,
vienen sorprendiendo en series televisivas con un extraordinario éxito in-
ternacional. Los Soprano, The Wire, A dos metros bajo tierra, Lost o Mad
Men han relanzado el peso de la narración como activo protagonista e
impulsado a las televisiones nacionales a apostar por caballos nuevos en
sus batallas por las audiencias. El fenómeno además ha crecido masiva-
mente a través de Internet, siendo así uno de los escasos productores au-
diovisuales que se han integrado fructíferamente, para beneficio de la
industria audiovisual, en la red. Todo esto invita a reflexiones de carácter
general sobre el alcance de este fenómeno que enfocan la atención hacia
los ámbitos tecnológico, estético y sociocultural. Además, el hecho de
que algunos de los mejores guiones hayan convertido las dinámicas de la
narración serial en alidas de la invención, situando la creación de nue-
vos planteamientos estéticos en un terreno distinto al conocido, también
puede despertar nuevos planteamientos en las discusiones clásicas en
torno al arte de masas.

La obra de la Métrica invita a la aportación de artículos originales
sobre estos temas y otros similares desde los ámbitos disciplinares de los
estudios fílmicos, la teoría del arte y la estética, los estudios culturales y
la sociología. Se entenderán también del máximo interés las reflexiones de
naturaleza crítica sobre los comportamientos narrativos de series en con-
creto.

Las propuestas deberán ajustarse a las normas de publicación de la re-
vista y tendrán una longitud máxima de 15 páginas. La fecha límite para
el envío es el 30 de abril de 2011. La fecha prevista para la publicación
del número especial es diciembre de 2011.

Héctor J. Pérez del Departamento de Comunicación audiovisual, Do-
cumentación e Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valen-
cia es el editor invitado del número especial.

Más información en revista@truchadolibros.com y hperez@pauv.es.

Resúmenes / Abstracts

Fernando Broncano (Universidad Carlos III, Madrid)

Cultura material en tiempos de ilegibilidad. A propósito del Cementerio del Arte de Morille

Las tendencias contemporáneas de las artes siguen el camino que lleva a una suerte de suspensión de la legibilidad directa de la obra. Esta estrategia es un nuevo escalón de una progresiva autonomización del arte respecto a condicionantes «externos» como el tema, el estilo, los materiales, etc. Tal trayectoria lleva a redefinir el papel tradicional de las vanguardias. Este proceso se examina con ocasión de una instalación, el Cementerio del Arte en una aldea española y ofrece la oportunidad de reflexionar sobre la cultura material del arte, y el caso particular de las mezclas de arte de vanguardia y culturas rurales en un mundo globalizado.

Palabras clave: vanguardias, cultura material, arte contemporáneo, culturas rurales

Contemporary tendencies in art follow paths of a sort of suspension of direct readability of the work. This strategy is a new step of a progressive autonomy of the art from successive «external» normative constraints, as the theme, the style, the materials, etc. Such trajectory leads to redefine the role of the traditional avant-gardes. This process is examined a propos of an installation, The Cemetery of Art in a small town of Spain, and this is an occasion to reflect about the material culture of art, and the particular case of mixing avant-garde art with rural cultures in a globalized world.

Key words: avant-garde, material culture contemporary art, rural cultures.

Jean-Pierre Cometti (Université de Provence)

Rodin y La voz interior o la anatomía del pensamiento

El presente texto avanza una reflexión estética sobre *La voz interior*, escultura de Auguste Rodin, expuesta en el Palais Longchamp de Marsella. Contra las lecturas alegóricas o simbolistas más habituales, que postulan un pensamiento subyacente, afirma que todo en esta obra es superficie. La interioridad es en ella exterioridad, la idea es su realización más concreta: el pensamiento se ofrece por entero en su anatomía.

Palabras clave: Escultura, Pintura, Poesía, Pensamiento, Rodin.

This article forwards an aesthetical analysis of *The interior voice*, a sculpture of August Rodin that is exhibited at the Palais Longchamp in Marseille. It proposes that everything is apparent and surface in this piece against more usual allegorical or symbolist readings which point to a hidden or underlying meaning. In this piece, interior is exterior, and its idea is its most concrete realization: thought is fully exhibited in its anatomy.

Key words: Sculpture, Painting, Poetry, Thought, Rodin.

Francisca Pérez Carreño (Universidad de Murcia)

La teatralidad y la escultura como arte

Este artículo analiza el concepto de teatralidad usado por Michel Fried primero en su crítica de la escultura minimal, más tarde en sus libros sobre pintura moderna y finalmente en su último libro sobre fotografía. En la última parte se tratará de aplicar el concepto a nuevas formas de escultura, ejemplificada por Juan Muñoz, que utiliza la relación con el espectador de distinta forma.

Palabras clave: teatralidad, espectador, escultura, Michel Fried, Juan Muñoz.

The aim of this paper is to analyse the concept of theatricality used by Michel Fried first in his criticism of minimal sculpture, later in his books on modern painting, and finally in his last book on photography. Finally, I will try to apply the concept to new forms of postminimalist sculpture, specifically, to Juan Muñoz's work, which introduces a new kind of relationship between the work and the spectator.

Key words: theatricality, spectator, sculpture, Michel Fried, Juan Muñoz.

Salvador Rubio Marco (Universidad de Murcia)

Recuerdo, imágenes, contextualidad y subjetividad: el experimento Farber

En este artículo se defienden dos nociones, *contextualidad* y *subjetividad*, que permitan dar cuenta del

In this article I defend the idea that two notions, *contextuality* and *subjectivity*, enable us to understand

funcionamiento emotivo de las imágenes creativas que representan el recuerdo. En la primera parte del texto se delimita el marco de investigación y se exponen los argumentos de algunos autores (Odin, Tilghman, Choi) que apuntan en esta línea. En la segunda parte, se analiza como ejemplo un fragmento del film de W. Wenders *Hasta el fin del mundo* (1991) en el que el hilo argumental gira alrededor de un procedimiento científico que permite hacer ver imágenes grabadas a un ciego, así como visualizar los recuerdos y los sueños de las personas. Se defiende, finalmente, una concepción de las relaciones del *sentir* y del *saber* en el *ver* que consiga superar las dicotomías tradicionales, dentro del debate estético actual entre cognitivistas y emotivistas.

Palabras clave: recuerdo, imagen, cine, subjetividad, contexto, Wenders.

the emotional functioning of creative images representing memories. The first part of this text defines the framework research and presents the ideas of some authors (Odin, Tilghman, Choi) pointing to this stance. The second part discusses a fragment of W. Wenders's film *Until the end of the world* (1991) as an example of this general problem. In this film, the plot is about a scientific procedure which enables a blind person to view recorded images and sighted people to watch memories and dreams. Finally, a conception of the relationships between *feelings* and *knowledge* in *viewing* is defended. According to this conception, it is possible to overcome the traditional dichotomies between cognitivists and emotivists discussed within the current aesthetic debate.

Key words: memories, image, film, subjectivity, context, Wenders.

This article forwards an aesthetic analysis of the matter, a sculpture of August Rodin that is exhibited at the Palais Longchamp in Marseille. It proposes that everything is apparent and surface in this piece against more usual allegorical or symbolic readings which point to a hidden or underlying meaning. In this piece, matter is creator, and its idea is its most concrete realization; thought is fully embodied in its substance.

Key words: sculpture, painting, poetry, thought, Rodin.

This article forwards an aesthetic analysis of the matter, a sculpture of August Rodin that is exhibited at the Palais Longchamp in Marseille. It proposes that everything is apparent and surface in this piece against more usual allegorical or symbolic readings which point to a hidden or underlying meaning. In this piece, matter is creator, and its idea is its most concrete realization; thought is fully embodied in its substance.

Key words: sculpture, painting, poetry, thought, Rodin.

The aim of this paper is to analyze the concept of theatricality used by Michel Fried in his criticism of minimal sculpture. Later in his books on modern painting and finally in his last book on photography. Finally, I will try to apply the concept to new forms of post-minimalist sculpture, specifically, to Juan Muñoz's work, which introduces a new kind of relationship between the work and the spectator.

Key words: theatricality, spectator, sculpture, Michel Fried, Juan Muñoz.

This article analyzes the concept of theatricality used by Michel Fried in his criticism of the culture of modernity. Later in his books on modern painting and finally in his last book on photography. Finally, I will try to apply the concept to new forms of post-minimalist sculpture, specifically, to Juan Muñoz's work, which introduces a new kind of relationship between the work and the spectator.

Key words: theatricality, spectator, sculpture, Michel Fried, Juan Muñoz.

In this article I defend the idea that two notions, contextuality and subjectivity, enable us to understand

In this article I defend the idea that two notions, contextuality and subjectivity, enable us to understand

Información a los autores y criterios de edición

La Balsa de la Medusa es una revista cuatrimestral de Humanidades, que publica trabajos originales de investigación, en especial en las áreas de la filosofía, historia, historia del arte, estética y literatura, así como artículos de análisis y crítica artística y cultural.

Envío de originales

Se enviarán por e-mail a la siguiente dirección: revista@machadolibros.com, indicando en el mensaje la dirección de contacto: correo postal, e-mail, teléfono. Los autores recibirán un acuse de recibo de los originales enviados, que serán objeto de dos *informes*, anónimos y externos, por parte de expertos en la materia. A la vista de dichos informes, el Consejo de Redacción decidirá sobre su publicación; tal decisión será comunicada a los autores.

Aun cuando la revista se publica en castellano, se admiten también textos en inglés y francés.

La balsa de la Medusa admite tanto Artículos como Notas Críticas y Reseñas. Los artículos han de remitirse preparados para su revisión anónima. La primera página (sin numerar) debe contener el título del artículo, el nombre del autor, su adscripción académica o profesional y su dirección postal y electrónica.

El resto de páginas incluirá un **Resumen/Abstract** de unas 8 líneas de 70 caracteres cada línea, y hasta 6 **Palabras clave/Key words**, en castellano e inglés. Se evitarán las referencias en primera persona a escritos propios.

Los originales deberán enviarse en archivo con formato Word, con tipo de letra Times New Roman 12. La longitud máxima de los artículos será de 20 páginas, con interlineado de 1,5. Para las notas críticas el máximo será de 10 páginas, y de 5 para las reseñas.

Las notas bibliográficas deben incluirse a pie de página y redactarse como sigue:

– *Libro*: Wollheim, R., *On the Emotions*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1999 [Traducción al castellano: *Sobre las emociones*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2006].

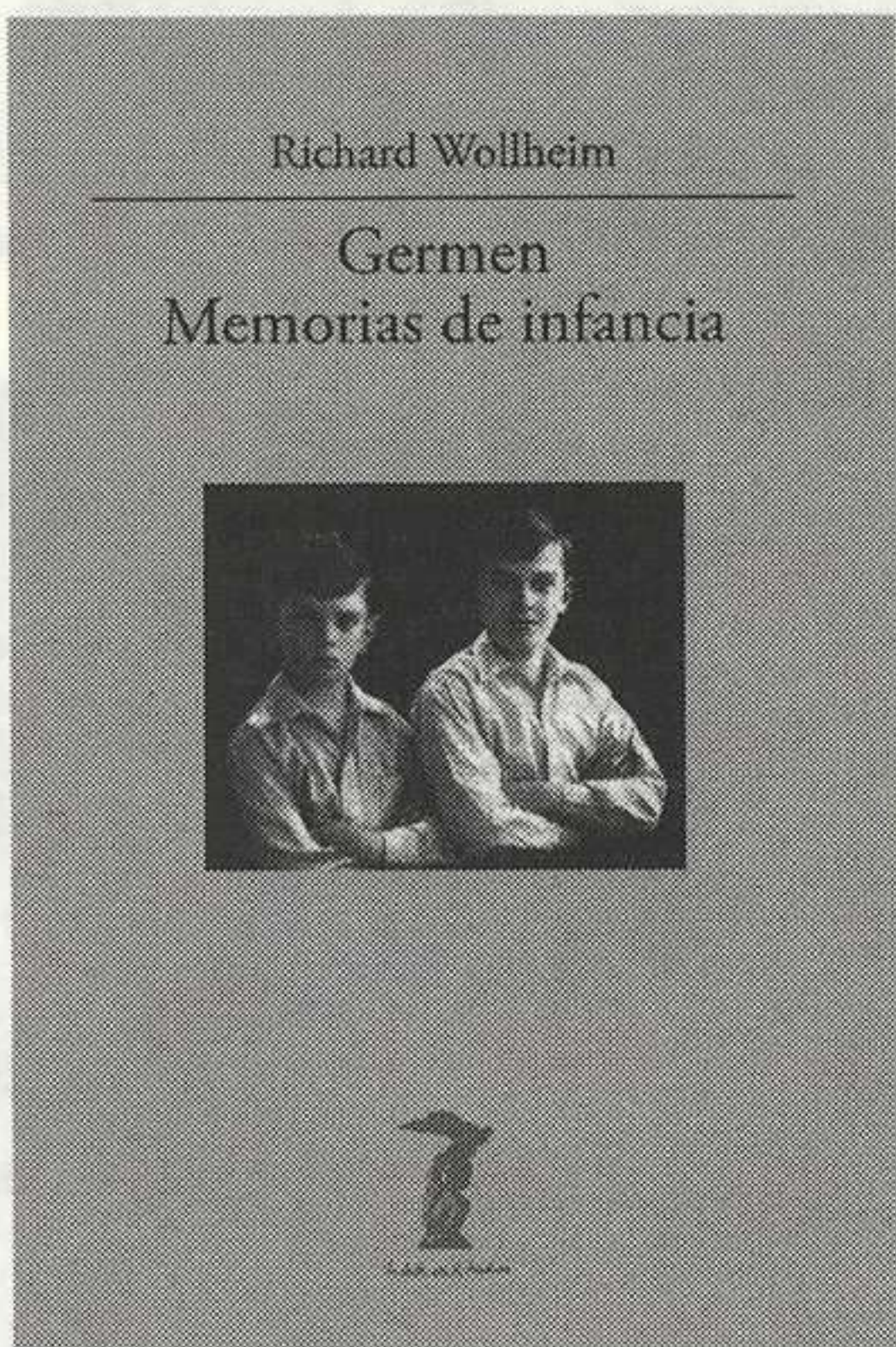
– *Capítulo de libro*: V. Camps: «Universalidad y mundialización», en: M. Cruz y G. Vattimo (eds.): *Pensar en el siglo*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 61-85.

– *Artículo*: Tafalla, M., «Por una estética de la naturaleza: la belleza natural como argumento ecologista», *Isegoría: Revista de filosofía moral y política*, 32, 2005, pp. 215-226.

Las referencias bibliográficas al final del artículo, en su caso, deben ordenarse alfabéticamente por el apellido del autor.

Derechos de autor

Les corresponde a los autores tanto la responsabilidad de las opiniones expresadas en sus trabajos como los derechos de autor sobre los mismos. A efectos de la reproducción de los trabajos publicados en esta revista, se deberá solicitar su permiso, así como hacer mención explícita del lugar original de la publicación.



Richard Wollheim, *Germen. Memorias de infancia*
 La balsa de la Medusa, n.º 169. 288 pp. ISBN: 978-84-7774-690-4

Índice

Agradecimientos.

Nota a la edición inglesa.

Capítulo 1. Mi tierra.

Capítulo 2. Mis familias.

Capítulo 3. Amor y miedo.

Lista de ilustraciones.

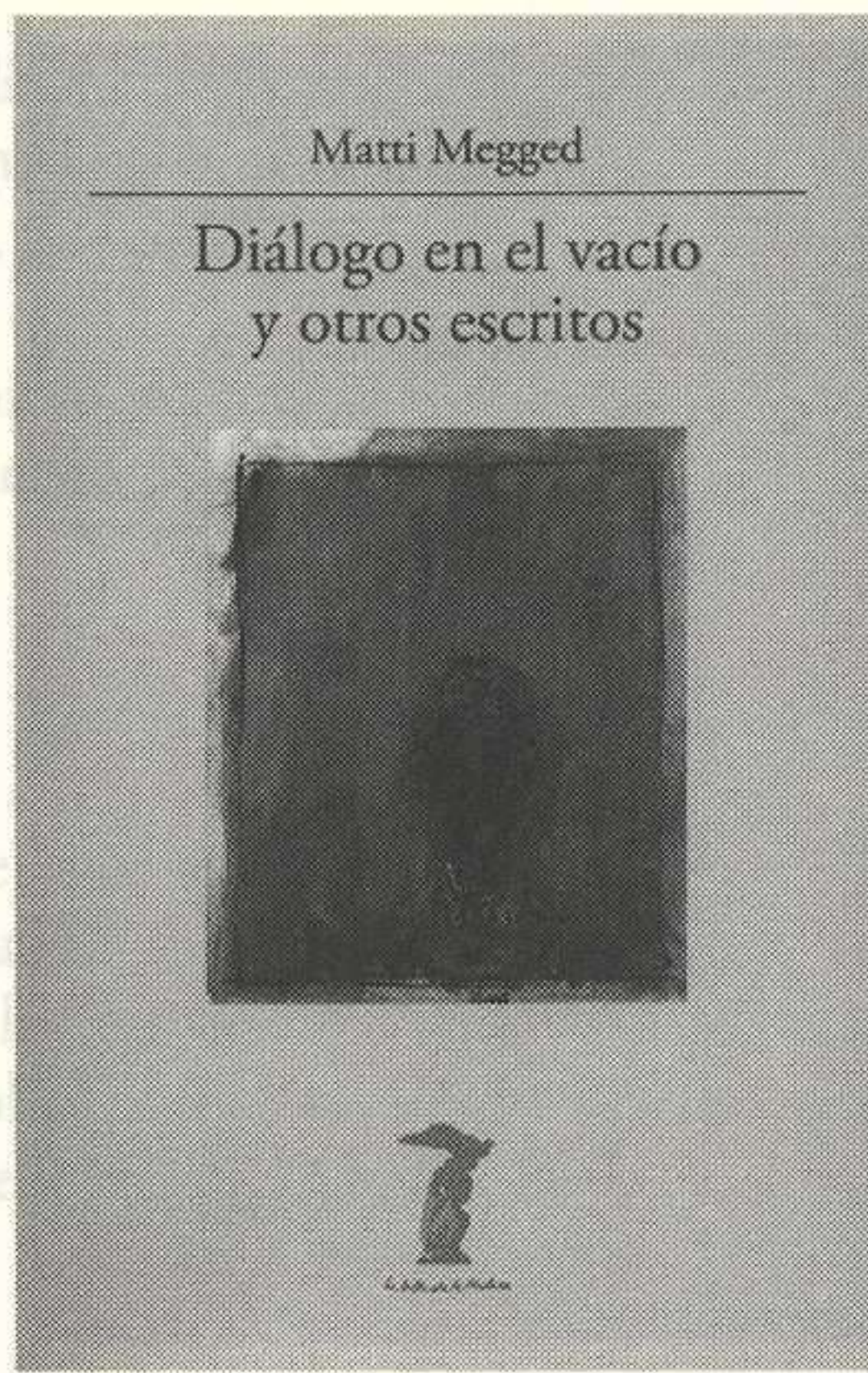
21. La aventura laboriomática
22. El juicio final
23. Epitafio (final)
24. Epitafio (final)
25. Epitafio (final)
26. Epitafio (final)
27. Hora nocturna
28. Repercusión
29. Promesa
30. Promesa
31. Promesa
32. La guerra
Apéndices
Karl Kraus (1874-1936); J. L. A.
Bibliografía; J. L. A.

- Capítulo de libro: V. Camps: «Universalidad y mundialización», en: M. Cruz y G. Vattimo (eds.): *Pensar en el siglo*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 61-85.

- Artículo: Tafall: «La naturaleza como argumento filosófico», *Revista de Filosofía*, 32, 2005, pp. 1-10.

Las referencias bibliográficas deben ordenarse alfabéticamente.

Las correspondencias expresadas en sus artículos. A efectos de esta revista, se deberá señalar el lugar original de publicación.



Matti Megged, *Diálogo en el vacío y otros escritos*, La balsa de la Medusa, n.º 172. 176 pp. ISBN: 978-84-7774-693-5

Índice

Dore Ashton, *Matti Megged, una mente curiosa.*

M. J. Balsach/María Dolores Jiménez-Blanco, *El síndrome de Moisés y la imposibilidad del arte. Los escritos de Matti Megged.*

Matti Megged

I. Diálogo en el vacío: Beckett y Giacometti.

II. La montaña y el castillo (Cézanne y Kafka).

III. Vedere e pensare.

Lista de ilustraciones.

Karl Kraus

Escritos



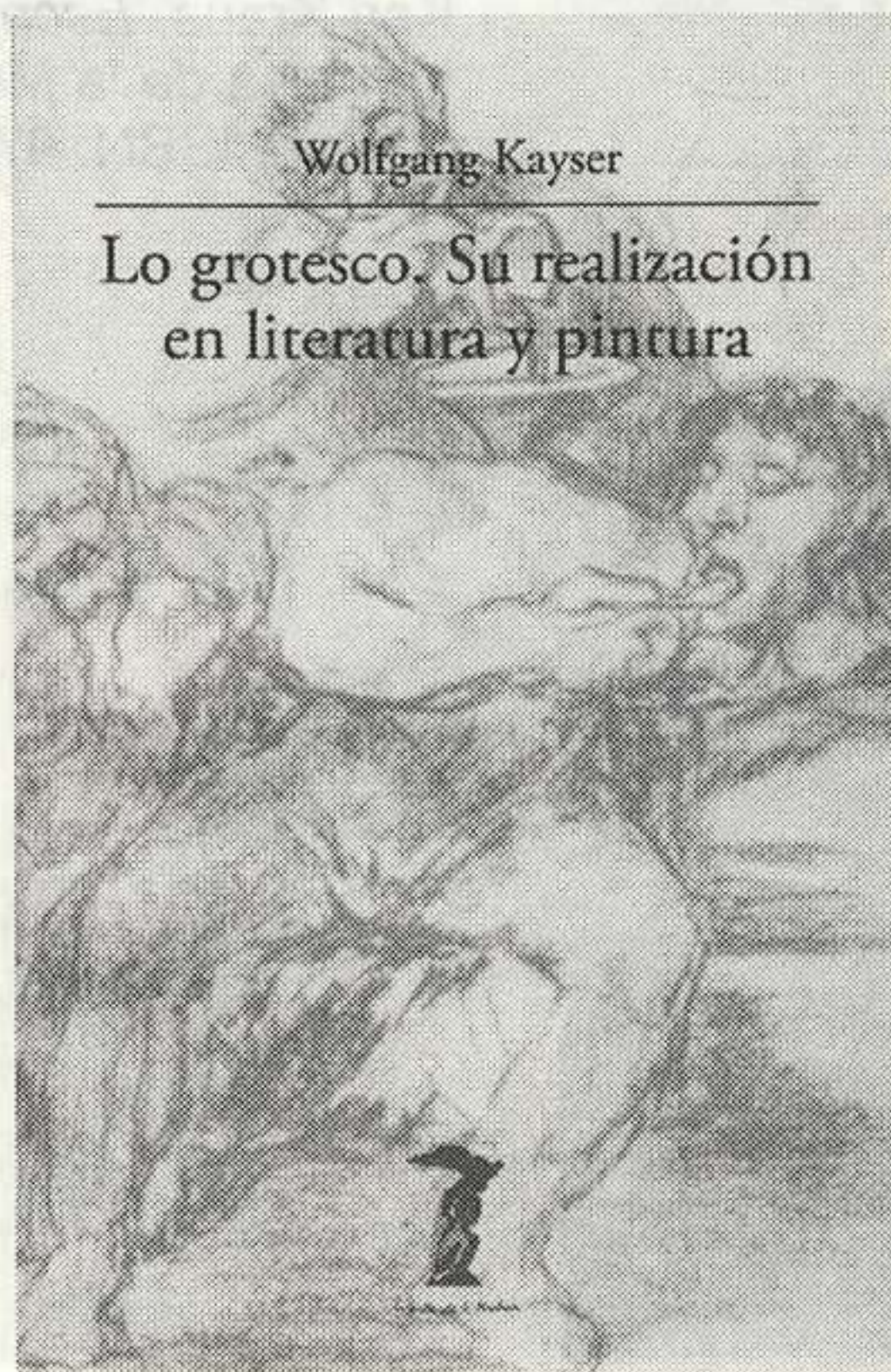
Karl Kraus, *Escritos*

La balsa de la Medusa, n.º 173

307 pp. ISBN: 978-84-7774-695-9

Índice

- | | |
|--|---|
| 1. Moralidad y criminalidad | 20. Nuestra experiencia histórica |
| 2. La caja de Pandora | 21. La aventura tecnorromántica |
| 3. De la papelera | 22. El juicio final |
| 4. El terremoto | 23. Epitafio (final) |
| 5. El mundo de los carteles | 24. Franz Josef |
| 6. La piel del castor | 25. Yo |
| 7. La muralla china | 26. Viaje anunciado a los infiernos |
| 8. La cuestión cretense | 27. Hora nocturna |
| 9. El pequeño Brockhaus | 28. Repercusiones y consecuencias de la revolución rusa en la cultura mundial |
| 10. Los hijos de la época | 29. Preciosismos |
| 11. Conrad von Hötzendorf | 30. Promesa |
| 12. Psicología no autorizada | 31. El banquete de Timón |
| 13. Aun así es judío | 32. La lengua |
| 14. El hombre agonizante | |
| 15. Muerte y tango | Apéndices |
| 16. En esta gran época | Karl Kraus (1874-1936), J. L. A. |
| 17. Metamorfosis | Bibliografía, J. L. A. |
| 18. Ante un surtidor | |
| 19. En eterno recuerdo (dos comitivas) | |



Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*
La balsa de la Medusa, n.º 174. 344 pp. ISBN: 978-84-7774-694-2

Índice

Prólogo.

Planteamiento.

I. El grotesco. La palabra y la cosa.

II. La ampliación del concepto de grotesco.

III. Lo grotesco en el período romántico.

IV. Lo grotesco en el siglo XIX.

V. Lo grotesco en el siglo XX.

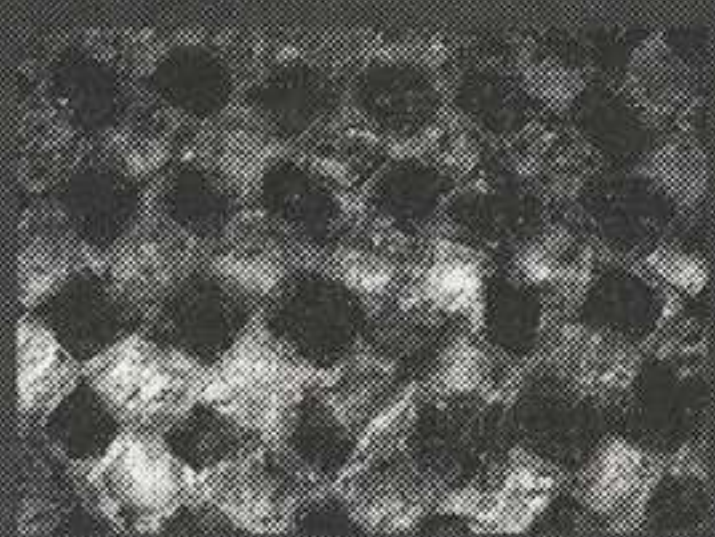
Sinopsis.—Hacia una definición de la esencia de lo grotesco.

Bibliografía.

Lista de ilustraciones.

M.^a José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño (eds.),
Philip Alperson y Noël Carroll, Alessandro Bertinetto,
Sixto Castro, Peter Kivy, Antoni Gomila, James Hamilton,
Jordi Ibáñez, Derek Matravers, Margaret Moore,
Héctor J. Pérez López, Stefano Predelli, Gerard Vilar

Significado, emoción y valor.
Ensayos sobre filosofía
de la música



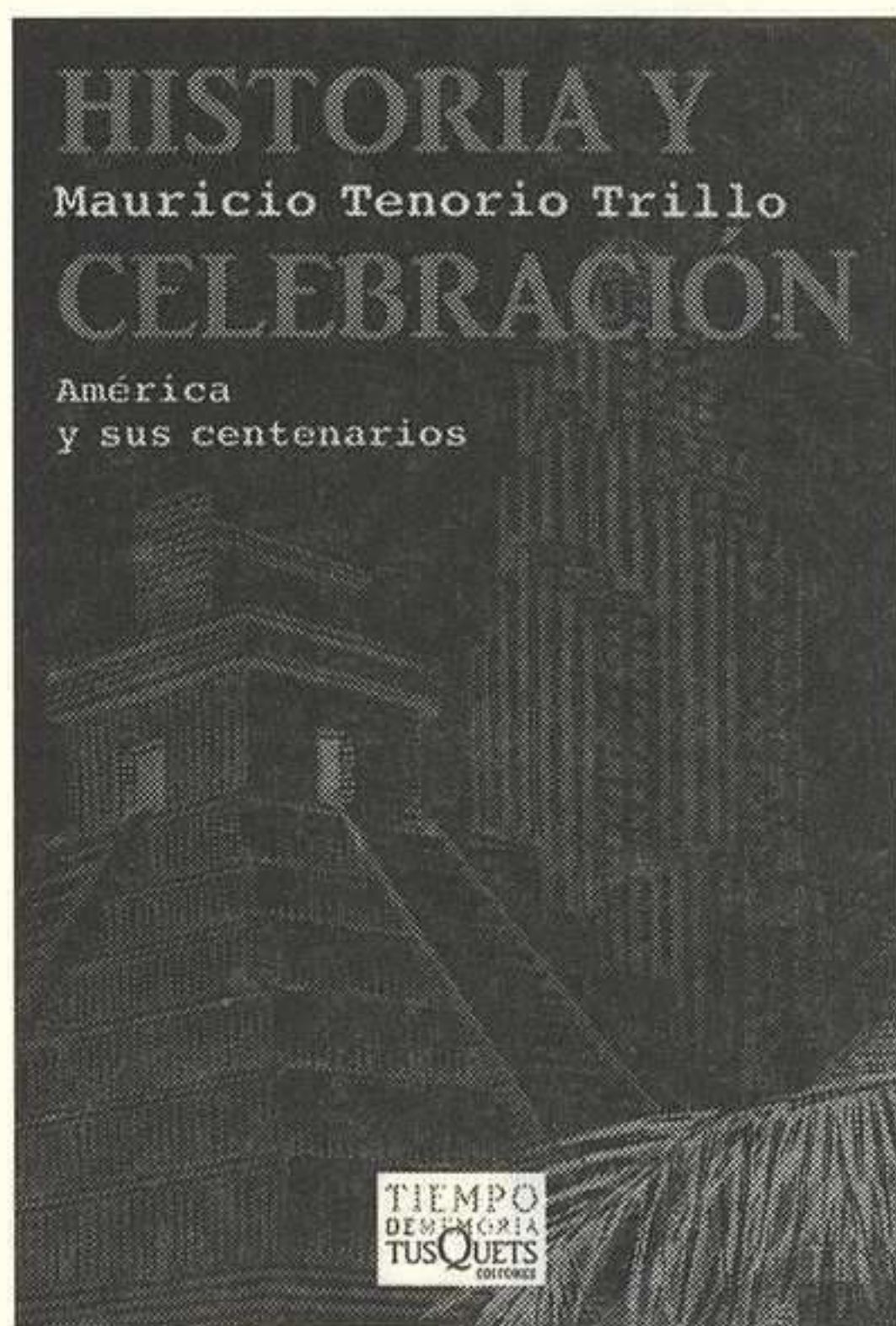
FILOSOFÍA

M.^a José Alcaraz y Francisca
Pérez Carreño (eds.), y VV.AA.,
Significado, emoción y valor.
Ensayos sobre filosofía de la música
La balsa de la Medusa, n.º 175
322 pp. ISBN: 978-84-7774-696-6



Índice

- | | |
|---|--|
| Introducción, M. ^a José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño | La expresión como forma de aparecer, Derek Matravers |
| ¿Qué clase de experiencia es una experiencia «puramente musical»? Gerard Vilar | Música y emoción: el problema de la expresión y la perspectiva de segunda persona, Antoni Gomila |
| Compositores, intérpretes y obras musicales, Stefano Predelli | Wittgenstein: música, lenguaje y sentimientos, Sixto Castro |
| Una estética audiovisual de Electra, Héctor J. Pérez López | Comprensión musical y teatral, James Hamilton |
| «Filosofando a Trane. A Love Supreme» y el problema del significado musical, Alessandro Bertinetto | Música, Mente y Moralidad: moviendo el cuerpo político, Philip Alperson & Noël Carroll |
| Una «profunda» confusión: la explicación de nuestros juicios de profundidad musical, Margaret Moore | Moralidad musical, Peter Kivy |
| La suerte de envejecer o las ilusiones del estilo tardío, Jordi Ibáñez | Bibliografía |
| | Autores |



Mauricio Tenorio Trillo

Historia y celebración

América y sus centenarios

AUTOR: Mauricio Tenorio Trillo

EDITORIAL: Tusquets

COLECCIÓN: Tiempo de Memoria, 79

ISBN: 978-84-8383-226-4

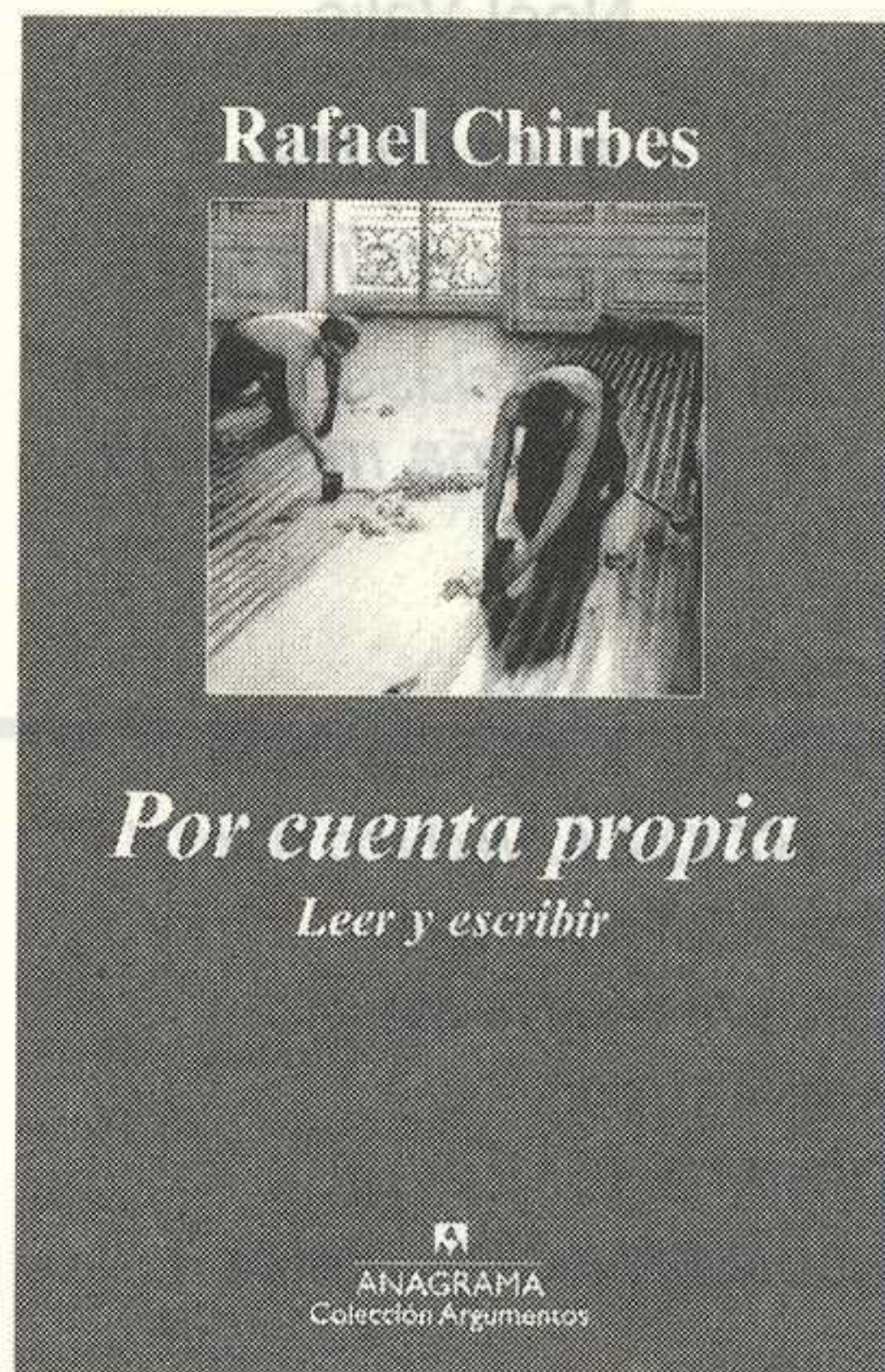
PÁGINAS: 256

PVP: 18 €

Historia y celebración aborda, con un rigor no exento de cierta irreverencia, un rasgo de la sociedad contemporánea sobre el que tal vez los estudiosos no han reflexionado aún lo suficiente: la sobreabundancia de celebraciones históricas, conmemoraciones colectivas y aniversarios patrios de todo tipo y el consiguiente ejercicio de cohesión en torno a una concreta noción de etnia, nación, pueblo o mito colectivo.

Toda celebración aspira a movilizar una determinada memoria, privilegiando unos acontecimientos y lanzando otros al olvido y, como nos recuerda el historiador mexicano Mauricio TENORIO TRILLO, estos aniversarios de independencias, exposiciones universales o foros y encuentros –como el que en 2004 se celebró durante varios meses en Barcelona– son una excelente ocasión para explorar los aspectos éticos y políticos de la historia del presente, para iluminar los tópicos sobre los que el poder aspira a consolidarse y, sobre todo, para analizar críticamente la imagen –o quizá los espejismos– que una sociedad elabora sobre sí misma.

MAURICIO TENORIO TRILLO (La Piedad, Michoacán, 1962) es doctor en historia por la Universidad de Standford y actualmente profesor del Departamento de Historia de la Universidad de Chicago y profesor asociado en el Centro de Investigación y Docencia Económicas de México. Es autor de numerosos artículos y reseñas, así como, entre otros, de los títulos *América Latina y cultura* (1999), *De cómo ignorar* (2000), *El Urbanista* (2004) y, en colaboración con Aurora Gómez, *El Porfiriato: una propuesta y un balance* (2006). En 2000-2001 formó parte del Wissenschaftskolleg de Berlín y en 2006 ocupó la cátedra Rosario Castellanos en la Universidad Hebrea de Jerusalén. Publicado en Tusquets Editores México en 2009, en vísperas de la celebración de varios centenarios, *Historia y celebración* merece, por la universalidad y pertinencia de sus análisis, que se dé a conocer al público español.



Román Gubern

Por cuenta propia

Leer y escribir

AUTOR: Rafael Chirbes

EDITORIAL: Anagrama, S.A.

COLECCIÓN: Argumentos, 406

ISBN: 978-84-339-6304-8

PÁGINAS: 304

En la trastienda del escritor, el futuro se busca en el pasado y el ayer nos descubre las simas del porvenir. Chirbes articula en *Por cuenta propia* este intenso viaje de ida y vuelta, destacando los autores, las novelas y los asuntos que siempre le han preocupado. Los mundos de Galdós y Cervantes, la herida republicana, las novelas de un joven narrador y los cuadernos de Carmen Martín Gaité, las reflexiones de Raffaele La Capria, y siempre Max Aub, componen un fresco donde imperan el conocimiento y la dialéctica de la sospecha. De manera especial, dos calas que abren este libro muestran a un narrador que remueve certezas propias y ajenas. La indagación sobre *La Celestina* nos descubre las tensiones de un discurso que se nutre y destroza los discursos de su tiempo, y el recorrido por las novelas y escritores de la guerra (Homero, Barbuse o Karl Kraus) explica algunas claves de *Crematorio*, la última novela del autor hasta el momento. *Por cuenta propia* nos brinda la oportunidad de volver a leer como una manera de atrapar el mundo fugitivo que habitamos.



Noël Valis

La cultura de la cursilería

*Mal gusto, clase y kitsch
en la España moderna*

AUTOR: Noël Valis

EDITORIAL: A. Machado Libros

COLECCIÓN: A. Machado Libros, 16

GÉNERO: Pensamiento

ISBN: 978-84-7774-834-2

PÁGINAS: 392

FORMATO: 16,5 x 24 cm.

ENCUADERNACIÓN: Rústica

Como lo kitsch, lo cursi evoca la idea del mal gusto, pero es un concepto con más implicaciones. La cursilería ha sido un fenómeno cultural muy difundido en la sociedad española desde el siglo XIX, el poder europeo más resistente a la modernización económica y social. Un país caracterizado por una nostalgia de la jerarquía social pareja al desarrollo de su nueva clase media.

En *La cultura de la cursilería*, NOËL VALIS examina en profundidad los significados sociales de lo cursi en la España de los dos últimos siglos, asignándole un papel principal en el desarrollo de la cultura burguesa.

Con un amplio conocimiento de la literatura, las tradiciones populares y la cultura de las emergentes sociedades industriales, VALIS ve en lo cursi la disparidad entre las viejas y las nuevas maneras de ser, la entrega incómoda y desasosegada de España a las fuerzas de la modernidad.

Historia y observación atenta, con un rigor no exento de cierta irreverencia, un rasgo de la

SUSCRIPCIÓN

FRANQUEO



MACHADO GRUPO DE DISTRIBUCIÓN, S.L.

C/ Labradores, 5
Urb. Prado del Espino
28660 Boadilla del Monte (Madrid)

SUSCRIPCIÓN

Deseo suscribirme a LA Balsa de la Medusa durante 1 año (3 números), a partir del número _____ de la revista, al precio de 38 €

FORMA DE PAGO

Cheque nominativo a favor de Machado Grupo de Distribución, S.L.

Domiciliación bancaria.

Banco: _____

Ruego se abone a MACHADO GRUPO DE DISTRIBUCIÓN, S.L., hasta nuevo aviso y con cargo a mi cuenta, el importe de la suscripción a la revista LA Balsa de la Medusa.

CÓDIGO CUENTA CORRIENTE

Titular de la cuenta: _____

Entidad Oficina D.C. Núm. de Cuenta

FIRMA

Don/Doña _____

Domicilio _____ Teléfono _____

Cód. Postal-Población _____ Provincia _____

País _____ Fecha _____

EUROPA: Suscripción anual: 40 €; AMÉRICA: 40 €. Forma de pago. Cheque nominativo a favor de Machado Grupo de Distribución, S.L.

Como lo kilsch, lo cursi evoca la idea del mal gusto, pero es un concepto con más implicaciones: la cursitería ha sido un fenómeno cultural muy extendido en la sociedad española desde el siglo XIX, el poder europeo más resistente a la modernización económica y social. Un país caracterizado por una nostalgia de la jerarquía social pareja al desarrollo de su nueva clase media.

En *La cultura de la cursitería*, Noël Valis examina en profundidad los significados sociales de lo cursi en la España de los dos últimos siglos, asignándole un papel principal en el desarrollo de la cultura burguesa.

Con un amplio conocimiento de la literatura, las tradiciones populares y la cultura de las emergentes sociedades industriales, Valis ve en lo cursi la discrepancia entre las viejas y las nuevas maneras de ser, la entrega incómoda y desasosegada de España a las fuerzas de la modernidad.

Segunda época - Número 2 - 2010

Fernando Broncano, *Cultura material en tiempos de ilegibilidad. A propósito del Cementerio del Arte de Morille.*

Jean-Pierre Cometti, *Rodin y La voz interior o la anatomía del pensamiento.*

Francisca Pérez Carreño, *La teatralidad y la escultura como arte.*

Salvador Rubio Marco, *Recuerdo, Imágenes, contextualidad y subjetividad: el experimento Farber.*

Alberto Murcia (ed.), *La cinta blanca: un estudio interdisciplinar.*

NOTAS

José Miguel Marinas, *Cantar en tierra ajena. La condición humana en Los aprendizajes del exilio, de Carlos Pereda.*

Valeriano Bozal, *Ángel Jové, Leandre Cristòfol, Cesare Pavese.*

RESEÑAS

Jordi Ibáñez Fanés, *El talento de acabar y el arte de seguir.*

Valeriano Bozal, *La dictadura de Franco.*



9 770214 998004