

La bassa de la Medusa

Número 10-11

1989



Consejo de Redacción: Gonzalo Abril, Valeriano Bozal (director),
José M. Marín, Cristina Peña-Morán, Patricia Pérez Carrión,
(secretaría de redacción), Carlos Pizar y Carlos Thibault.

LA Balsa de la Medusa

REVISTA TRIMESTRAL

1989

Editor: Víctor Díez, S.A. Redacción, administración y suscripciones,
Tomás Breton, 55, 28045 Madrid. Teléfono 468 10 98.

NOTAS

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

El precio del ejemplar es de 600 pesetas. Suscripción anual (cuatro números):
España, 2.200 pesetas; Europa, 3.000 pesetas; América, 3.200 pesetas.

RESENAS

Precio de este ejemplar doble, 1.200 pes.

| | |
|-----|-------------------------|
| 121 | El problema de la forma |
| 121 | Ética, moral y política |
| 130 | La filosofía mágica |

DOCUMENTOS

La Balsa de la Medusa no se responsabiliza necesariamente de la opinión que expresan
los autores. La revista no garantiza correspondencia sobre los artículos.
Prohibida la reproducción total o parcial de la revista por cualquier medio mecánico,
electrónico o reprográfico sin autorización expresa.

Depósito legal: M. 5.152-1989.
Impreso en España por Gráficas Rogar,
Fuenlabrada (Madrid).

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

Diseño, La balsa de la Medusa.

Portada, George Grosz, *Recuerdo de Nueva York*, 1916.

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

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

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

Precio de este ejemplar doble, 1.200 ptas.

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

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

Depósito legal: M. 5.125-1989.
Impreso en España por Gráficas Rogar,
Fuenlabrada (Madrid).

| | | |
|-------------------------|----|--|
| Vytautas Karalius | 5 | <i>Aforismos</i> |
| Celestino F. de la Vega | 7 | <i>Humor e ironía</i> |
| Gonzalo Abril | 13 | <i>De la comicidad al humor</i> |
| Cristina Peña-Marín | 23 | <i>Ironía y violencia</i> |
| Valeriano Bozal | 53 | <i>La lucidez de la risa</i> |
| Carlos Piera | 69 | <i>La decadencia de la metamorfosis</i> |
| Félix Duque | 81 | <i>A la luz de la debilidad de la palabra</i> |
| Juan Benavides | 97 | <i>40 tesis sobre la publicidad de la moda</i> |

NOTAS

| | | |
|-----------------------------------|-----|---|
| V. Bozal | 108 | <i>Tres notas de lectura a propósito del libro de V. Farías sobre Heidegger</i> |
| José M. ^a García López | 113 | <i>Mujeres por los suelos de Tadeusz Kantor</i> |

RESEÑAS

| | | |
|-----------------|-----|-----------------------------------|
| Javier Arnaldo | 124 | <i>El problema de la forma</i> |
| Carlos Thiebaut | 126 | <i>Ética, retórica y política</i> |
| Miguel Herías | 130 | <i>La filosofía mágica</i> |

DOCUMENTOS

| | | |
|---------------------|-----|--|
| Proceso del G.A.L.: | 142 | <i>Extractos de los sumarios 1/88 y 1/89</i> |
|---------------------|-----|--|

AFORISMOS

Vytautas Karalius

HUMOR E IRONÍA

Si un cerdo tuviera sueños dorados, desearía tener nueve hocicos. ¡Así de grande es el mundo!

La igualdad es un biombo detrás del que se mudan de ropa todas las desigualdades.

Hay simples no-videntes y hay especialistas en el no-ver.

La cortesía de los camaleones: cerrar los ojos cuanto el amigo cambia de color.

Una propuesta de los analfabetos activos: ¡más letras mayúsculas!

Que un carcelero pierda las llaves no quiere decir que un prisionero vaya a encontrarlas.

Cuando los ceros se ponen enfermos, también se contagian los unos.

Un compromiso: cambiar la manzana prohibida por patatas.

Si la esperanza fuera como un reloj de arena: dándole la vuelta vuelve la esperanza.

La verdad recta anda, las verdades redondas ruedan.

Un perro universal: no sólo ladra a las personas, sino también al horizonte.

Sin sentido para el humor: incluso escala una valla imaginaria como si fuera una verdadera.

¿Qué puede prometer un profeta de los topos? ¿Qué oscuridad, qué tierra?

¿De qué le vale el viento de la época a la vela enrollada?

Un oído agudo oye incluso el bostezo de los sentidos.

Esta serie de aforismos del poeta lituano V. Karalius se publicó primero, en el original alemán, en la revista de literatura *Park* (octubre 1988).

La traducción es de J. Arnaldo.

AFORISMOS

Vytautas Karalius

Si un cerdo tuviera sueños dorados, desearía tener nueve hocicos. Así de grande es el mundo.
La igualdad es un diablo de los que se mudan de ropa todas las desigualdades.
Hay simples no-videntes y hay especialistas en el no-ver.
La comedia de los campesinos: cerrar los ojos cuanto el amigo cambia de color.
Una propuesta de los analistas activos: más letras mayúsculas!
Que un crucifijo pierda las llaves no quiere decir que un prisionero vaya a encontrarse.
Cuando los cerros se ponen carismos, también se contagian los ríos.
Un compromiso: cambiar la sartén prohibida por patatas.
Si la esperanza fuera como un reloj de arena, dándole la vuelta vuelve la esperanza.
La verdad recta anda, las verdades redondas muerden.
Un perro universal: no sólo ladra a las personas, sino también al horizonte.
Sin sentido para el humor: incluso escaza una valla imaginaria como si fuera una verdadera.
¿Qué puede promover un protesta de los copos? ¿Qué oscuridad, qué tinieblas?
¿De qué le vale el viento de la época a la vela enrollada?
Un oído agudo oye incluso el portero de los sentidos.

Este texto de aforismos del poeta lituano V. Karalius se publicó primero, en el original, en la revista de literatura "Klaipėda" (octubre 1988).
La traducción es de J. Amador.

HUMOR E IRONÍA

Celestino F. de la Vega

Mucho se ha hablado y discutido, como hemos visto en este mismo trabajo¹, de la relación entre ironía y humor. Verdaderamente, si queremos conseguir alguna claridad, es preciso que empecemos siguiendo el consejo del tabernero de la «Verbena de la Paloma»: «hay que distinguir». Trataremos, pues de caracterizar, aunque sea sumariamente, las formas más importantes de ironía y el vínculo de las mismas con el humor. Esas formas son las siguientes: ironía retórica, ironía socrática e ironía romántica. La ironía como forma del discurso es cosa muy vieja y conocida. Consiste en decir justamente lo contrario de lo que se quiere dar a entender. El entendimiento de la ironía es más o menos difícil según la finura de la misma. En general la clave de la ironía es relativamente sencilla: consiste en entender lo contrario de lo que se dice o significa. El ironista dirige, con mayor o menor finura, el rostro hacia ese entendimiento al revés. La seriedad irónica es broma; la broma irónica es seriedad². No cabe duda de que esta forma de ironía está también a disposición del humorista, pero al humorismo es algo mucho más complicado, hasta el punto de que, alguna vez, el humorista está de vuelta de esa forma de ironía. Supongamos que una persona ingenua y de buena fe cree que sabe cantar. Canta delante de un severo crítico, de

¹ Este texto procede del capítulo V de *O segredo do humor*, obra con la que, según palabras de Ramón Piñeiro, «el pensamiento gallego hizo una aportación ciertamente original e importante a la cultura europea». Editado por primera vez en 1963 y reeditado en 1983 por Editorial Galaxia de Vigo, el libro no ha sido aún publicado en castellano (N.T.).

² El concepto y las variantes de esta forma de ironía están expuestos con escueta claridad en el libro de Raúl H. Castagnino *El análisis literario*, Editorial NOVA, Buenos Aires, 1965, págs. 253-54.

un bromista y de un humorista. El severo crítico, claro está, desaprueba; el bromista aplaude irónicamente; el humorista también aplaude, pero no irónicamente sino en serio: naturalmente no aplaude el canto sino la buena fe y la ingenuidad del cantante. El humorista está de vuelta de la gravedad crítica, y de la frivolidad irónica; es más comprensivo y, por lo tanto, aplaude con una gravedad que podríamos llamar de «segundo grado». Ahora bien, si ironía quiere decir «conciencia del otro», comprensión en profundidad, saber de complejidades, no cabe duda de que el humorismo es la forma más egregia de la ironía. Pero para que el humorista pueda ver la dimensión profunda y oculta de las cosas hace falta que disponga de un ámbito en el que las cosas adquieran resonancia y multivocidad. En efecto: el humorista dispone de ese ámbito de resonancia en la subjetividad, en su interioridad. Por eso el humorismo tiene que ver fundamentalmente con la lírica, por eso es incompatible con el clasicismo y se desarrolla a sus anchas con el romanticismo o con su complejo precedente, vagamente calificado como barroquismo; por eso el mundo antiguo no conoce, en realidad, el humorismo y por eso hay un concepto de ironía —la famosa «ironía romántica»— que está implícito en todo verdadero humorismo. Pero antes de ocuparnos de la ironía romántica hace falta que afrontemos otra famosa modalidad de la ironía: la ironía socrática.

Ya sabemos que el humorismo exige una cierta ironía, una cierta conciencia del otro, que permita las relaciones y relativizaciones necesarias para corregir la ridiculez y tristeza por los contrarios. También sabemos que Sócrates fue el maestro de la ironía. Pero la ironía socrática no tiene nada que ver, a nuestro juicio, con la ironía humorística. La comicidad y la risa, como algo que se quiere evitar, o como algo a lo que se apunta a modo de medicina, de terapéutica de la tristeza o del dolor, están siempre presentes en el humor. En la ironía socrática, en cambio, la comicidad y a risa no tienen ningún papel esencial que jugar. Si alguna vez aparecen son accidentales. La ironía socrática no es otra cosa que un método de conocimiento, un recurso dialéctico. Sócrates no pretende otra cosa que alcanzar la verdad; el camino está en el diálogo y éste no consiste en una enseñanza que alguno le proporciona a otro, sino en un descubrimiento gradual del «logos» que obliga a todos y que se patentiza, justamente, en el dialogar. No se trata, pues, de que Sócrates al dialogar le comunique al otro dialogante un saber que no tenía; se trata de confrontar al supuesto saber, al saber ingenuo, con el saber «lógico», con el «logos» descubierto y patentizado en virtud del mismo diálogo. Sócrates sabe muy bien que antes de reconocer el camino que nos lleva al «logos», esto es, al diálogo, no estamos en la verdad, sino en la mera opinión. Su ironía consiste en suponer lo contrario, en suponer que ya sabemos, y hacer reconocer dialécticamente la falsedad de esa suposición. Ciertamente que una destrucción del saber aparente en virtud de un diálogo en el que uno de los dialogantes —Sócrates— parte de ese saber irónicamente, esto es, sin creer en él, mientras el otro se cree seguro en su saber adquiere a veces un carácter de

burla. Pero Sócrates en realidad no ironizaba para burlarse sino para que el ironizado se problematizara su saber, para que su saber o no saber fuese una conquista propia y no un saber comunicado. En una palabra: Sócrates ironizaba para que el hombre se acostumbrase a vivir, desde la razón. Verdaderamente yo entiendo que todo esto nada, absolutamente nada, tiene que ver con el humorismo. A no ser el hecho de que el humorismo, como es muy posterior a Sócrates y como es fruto de una cultura que lleva dentro a Sócrates y a su «logos», también supone a Sócrates con sus descubrimientos. También el humorismo es un modo de vivir desde la razón en cuanto afán de comprensión, de no perder la cabeza, etc., pero su propósito —resistirse al llanto y a la risa, no desesperarse, responder con sentido allá donde no viene dado— nada tiene que ver con la ironía socrática.

Ahora, por fin, llegamos a la famosa ironía romántica de la que tanto y tan confusamente se ha hablado. Se puede discutir cuanto se quiera sobre la «romantische Ironie» pero lo cierto es que ese poder de aniquilar la propia obra, la propia ilusión, el propio sentimiento, a través del «witzige Laune», a través del humorismo como conciencia «del otro», supone un pleno y maduro subjetivismo, con la capacidad correlativa de objetivar algo tan próximo como el propio sentimiento. Sin esa capacidad no hay humor y esa capacidad la poseyeron y la poseen en gran medida todos los humoristas. Es conocida la oposición establecida por Fr. Schlegel entre «naiv-klassisch» y «sentimental-romantisch». El humorismo desde luego no es ingenuo ni clásico, aunque no tenga por que ser forzosamente romántico y sentimental en un sentido estricto.

La cosa, a nuestro entender, es bastante más clara de lo que parece, aun cuando para lograr esa claridad hace falta ordenar y distinguir. Los románticos parten del supuesto —verdadero, a nuestro juicio— de que todo el arte, la literatura moderna, son subjetivos: el poeta, el creador, está en medio de todos los acontecimientos, complicado en ellos. Dando esto por supuesto ¿cómo puede conservar la calma y lograr una objetividad distinta pero equivalente a la objetividad y la calma épica de los antiguos? Por otro lado sus creaciones son personales, son «mitología artística», de propia minerva, a diferencia de la «mitología natural», compartida por todos, de la poesía antigua. El único modo de alcanzar la necesaria objetividad y calma es la ironía. Pues «la ironía es la única forma por la que aquello que parte o tiene que partir del sujeto se separa nuevamente de él del modo más determinado y adquiere objetividad»³. Pensamos que la formulación más precisa de ese sentido esencial de la ironía romántica es la de Friedrich Schlegel. «La ironía —traducimos— es la nota esencial de la forma del «Don Quijote»; condición formal de la objetividad de esta obra. El poeta irónico se aleja del objeto de su poema; sustrae el producto de su espíritu

³ Werner Brüggemann. *Cervantes und die Figur de Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*, Asschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster-Westfalen, 1958, pág. 58.

y la quintaesencia de su vida a su interés privado y se muestra, juega a ser indiferente. Para poder escribir bien sobre un objeto hace falta no interesarse ya por él; la idea que uno debe expresar con reflexión y tino tiene que ser ya cosa enteramente pasada; hace falta que ya no le preocupe a uno de verdad. Mientras el artista inventa, crea o está entusiasmado, hállase para la comunicación por lo menos en un estado mediatizado, no libre»⁴.

Sobre este concepto de ironía de Schlegel dice Novalis lo siguiente: «Lo que Federico Schlegel caracteriza tan agudamente como ironía no es otra cosa, desde mi punto de vista, que la consecuencia, el carácter de la reflexión, de la verdadera presencia del espíritu. La ironía de Schlegel me parece que es verdadero humor» ... «Por medio del humor lo singular y condicionado se vuelve de interés general y recibe valor objetivo»⁵.

Yo pienso que la ironía así definida, como alejamiento objetivador de las cosas y de la propia creación, es, efectivamente, un supuesto necesario del humor. Si, como ya hemos dicho, el humor es una tensión, un esfuerzo para evitar la tragedia y la comicidad, dentro de lo posible, el mejor modo para redimirse de la tristeza evitable o de la alegría necia no cabe duda de que consiste en objetivarlas. Esa ironía objetivadora es, sin duda, el secreto de la aparente impasibilidad de los humoristas. Por otra parte ese juego, esa correspondencia entre subjetividad-objetividad, propia de la ironía implícita en el humor es un hecho muy importante y muy revelador para emparejar el humorismo con otros fenómenos, que parecen muy alejados, de la época moderna. Este aspecto de la cuestión lo estudiaremos más adelante, al hablar del fundamento del humor. Por de pronto conviene reparar en un hecho sorprendente: el humor moderno, lo mismo que la ciencia moderna, exige un subjetivismo objetivador.

Es muy importante no olvidar, pues, que según Schlegel y Novalis el humor consiste en una objetividad serena, en una apatía deliberada y reflexiva, en una «verdadera presencia del espíritu», presencia de ánimo, que viene a coincidir con lo que nosotros, por nuestra propia cuenta y como fruto de las propias cavilaciones, llamábamos «esfuerzo entre límites —tragedia y comedia— para no perder la cabeza».

Hay otra interpretación de la ironía romántica, que procede de una tergiversación debida a Hegel y que culmina en la ironía de Kierkegaard, que parece mucho más afín al concepto acostumbrado del romanticismo: es la ironía de la arbitrariedad, de la negación caprichosa. Yo pienso que esta forma de ironía no sólo no tiene nada que ver con el humor sino que es incompatible con él. No deja de tener sentido que esa ironía fuese una tentación para Kierkegaard —hombre nada humorista—, que tal vez la transmitió al hombre más incapaz de humorismo que conocemos: Unamuno.

⁴ Fr. Schlegel, *Jugendschriften*, II, p. 188 y s. (citado por Brüggemann op. cit.).

⁵ Novalis, *Schriften*, II, p. 20 (citado por Brüggemann op. cit.).

La ironía arbitraria de nuestro gran pensador era incompatible con la ironía objetiva de Cervantes. Por eso dice muy atinadamente Werner Brüggemann: «Kierkegaard en la interpretación del sentido del romanticismo se vuelve de Don Quijote a Don Juan, de la voluntad de configuración objetiva al acto subjetivo de arbitrariedad». «En la ironía —dice el propio Kierkegaard, citado por el mencionado Brüggemann— el sujeto se aparta de lo objetivo, le niega la realidad a todo fenómeno, para liberarse a sí mismo, o sea, para afirmarse dentro de la negativa independencia de todo».

Esta ironía, comenta Brüggemann, muy juiciosamente, ya no es medio formal de la objetividad, sino, en cuanto decisión del sujeto, forma de existencia. Es la llamada por el propio Kierkegaard «forma de existencia estética». Sabido es que el propio pensador danés desapruaba ese modo de existencia como una forma romántica de escapar a la realidad. «La ironía —nos dice— es una excrecencia viciosa —abnorme Entwicklung— que, lo mismo que la hipertrofia del hígado en los gansos de Estrasburgo, culmina con la muerte del individuo».

Renunciamos a seguir la pista de la ironía romántica en la interpretación de Hegel —que recogió Kierkegaard— en Jean Paul, Heine, etc. Sería desde luego, una tarea interesante, pero nuestro propósito no es erudito y lo que nos importa de la ironía en su relación con el humor creemos que ya ha quedado aclarado. Ya sabemos lo que pesquisábamos: la ironía retórica y la ironía socrática no tienen ningún vínculo esencial con el humor. La ironía romántica, tal como la formula Schlegel, en cuanto subjetivismo objetivador, es un instrumento imprescindible del humorismo que, como tal, no es una invención romántica sino que es un descubrimiento romántico de algo que ya estaba implícito en el verdadero humorismo, en Cervantes de un modo ejemplar.

¿Quedará por fin vencido el acostumbrado equívoco entre ironía y humor?

Traducción de G. Abril



DE LA COMICIDAD AL HUMOR¹

Gonzalo Abril

1

La comicidad y el humor no excitan nuestro apetito intelectual en cuanto objetos «marginales». Justamente al contrario, nos atraen porque en el momento presente esos fenómenos suscitan preguntas de la más candente centralidad. Junto a las tradicionales perspectivas psicológicas, antropológicas y estéticas, el análisis de las expresiones cómico-humorísticas conduce hoy, inevitablemente, al de *propiedades y procesos básicos de la interacción social*: la reciprocidad de las conjeturas y el sostenimiento cooperativo de un «marco» accional, y de la «normalidad» misma, por parte de los actores sociales; la relación necesaria entre lo lingüísticamente explícito y lo implícito; el carácter reflexivo e ineludiblemente paradójico de la comunicación; etc. Al permitir que todos estos procesos se manifiesten con la mayor viveza, los discursos cómico-humorísticos no quedan estigmatizados por el marchamo de la «desviación» sino que, al contrario, vienen a inscribirse en el núcleo incandescente de la experiencia —«normal»— de *lo cotidiano*.

De acuerdo a un sólido prejuicio positivista la seriedad equivale a un grado cero o a un estado de «normalidad» del lenguaje, frente al cual la broma, el sarcasmo o la agudeza constituyen estados de excepción discursiva. Contra este prejuicio —seguramente alimentado por la tradición del puritanismo burgués, tanto católico como calvinista— hay que afirmar que la circunspección es sólo uno más de los tonos socioafectivos del discurso. Un sinnúmero de evidencias etnográficas permite asegurar que la gravedad

¹ Este texto es una versión algo más *cantabile* del artículo que bajo el título «Comicidad y Humor» aparecerá próximamente en el *Anexo* a la *Terminología Científico-Social* dirigida por R. Reyes y editada por Anthropos, Barcelona.

George Grosz, *Personajes trágico-grotescos de Wieland Herzfelde*, 1919.

ininterrumpida, lejos de señalar un estado natural y no retórico del lenguaje es, tanto como la jocosidad, un *efecto de sentido* particular. Este efecto es el resultado de artificios dramático-literarios histórica y culturalmente determinados, tales como, por ejemplo, la *spoudaion* apolínea de la tragedia clásica, la circunspección victoriana en el trato o la seriedad ritual del discurso académico-científico, por la que se refuerzan las pretensiones cognitivas y pragmáticas del «sujeto sabio».

Por otra parte basta con una observación superficial de lo que hoy acaece en la publicidad, en la televisión y en la radio para percatarse de que la jocosidad, y ya no la seriedad, constituye el tono dominante de muchos discursos de masas contemporáneos, y el vehículo afectivo idóneo para sus tan blandos como inequívocos adoctrinamientos.

2

Es un lugar común la idea de que la risa constituye un dato fundamental de la condición humana y de la unidad intercultural de nuestra especie. Conviene, sin embargo, atemperar las pretensiones universalistas de este tópico del «homo ridens». Ya desde estudios decimonómicos como los de Vasey (1875) o Lilly (1896) se han aportado muchas y buenas razones para dudar de la *universalidad* del denominado «sentido del humor» o para atajar la alegre extrapolación doxográfica de las grandes teorías filosóficas de la risa (las de Aristóteles, Hobbes, Spinoza, Schopenhauer o Bergson) a cualesquiera contextos culturales.

Duvignaud afirma que algunas culturas han excluido la risa y lo cómico del comportamiento cotidiano. En algunas sociedades las risas acompañan las actividades de cada día: el trabajo agrícola, la pesca, la vida doméstica, etc. En otras, «allá donde se impone una estratificación más compleja, a mayor escala, con una división regulada de las tareas y a menudo con la emergencia de una casta militar o religiosa, lo cómico aparece codificado. Existen sin duda culturas gozosas y culturas graves». Y así, frente a la risa lúdica e informal de ciertas sociedades indoamericanas, asiáticas y magrebíes, los antropólogos han reconocido otra risa fuertemente reglada según las relaciones de linaje, sexo, o en general de estatuto simbólico: es el caso de las *jocking relationships* de Radin, de los *parentés à plaisanteries* de Mauss o los *parentés a libre parler* de Leenhardt².

Nostálgicos o no de las teorías universalizantes de nuestra tradición filosófica, los actuales científicos psicosociales ya no suelen acercarse a la risa o a la sonrisa en general, sino a objetos mucho más locales, incluso tocados por el suave dedo del humor en su exquisito miniaturismo; sirvan de meros ejemplos algunos estudios anglosajones: las diferencias en la percepción humorística entre varones y mujeres blancos y negros (Buckalew

² Duvignaud, J.: *Le propre de l'homme. Histoires du comique et de la dérision*: París, Hachette, 1985, págs. 20-23.

y Coffield, 1978); las respuestas verbales y no verbales a estímulos lingüísticos y gráficos presuntamente cómicos entre niños de 7 a 13 años (Horas, 1977); la variable humorística en la percepción del automenosprecio y del menosprecio de otros entre varones y mujeres (Zillmann y Stocking, 1976)...

La *semántica* de las expresiones jocundas incita también al relativismo cultural: cada sociedad y momento histórico parecen extraer efectos cómicos de contenidos y relaciones semánticos diferentes, aun cuando puedan postularse *mecanismos* o *procedimientos semióticos* comunes para la movilización propiamente cómica de tales materiales semánticos.

3

Siguiendo las huellas de Schopenhauer, que cifró en la experiencia incongruente el fundamento de la risa, Koestler entiende la estructura intelectual del humor como «bisociativa»: un hecho deviene cómico por su asociación a dos marcos de referencia cognitivamente incompatibles. Bateson y Fry, de la llamada «Escuela de Palo Alto», hablan respecto al humor, de desplazamientos bruscos entre niveles lógicos, y del consiguiente tumulto de paradojas que esas maniobras del sentido promueven³. Greimas, en los términos de su *semántica estructural*, afirma que «el placer que deriva de la 'gracia' reside en el descubrimiento de dos isotopías diferentes en el interior de un relato que se supone homogéneo»⁴ —siendo la isotopía un plano de significación homogéneo efectuado por alguna recurrencia semántica—.

Pero no basta, en nuestra opinión, con proponer un mecanismo de incongruencia semántica como explicación última del efecto cómico: hay que precisar el recorrido discursivo propio de tal incongruencia y la naturaleza de la resolución característica de este proceso.

Para atar más cabos de la necesaria explicación nos atenderemos ahora a una larga tradición de experiencias analíticas y teóricas que señalan como origen de la risa la *humillación de otro*, pero una humillación regularmente limitada. Aristóteles, creador de esta tradición, indica en la *Poética* que la comedia mimetiza a los «hombres inferiores», sus defectos y fealdades, pero también que la modalidad cómica de la mimesis no puede llegar al dolor ni a la ruina de quienes se presentan como objeto risible: la comedia resuelve los conflictos que propone y reconcilia incluso a los más enemigos.

Girard observa que la experiencia cómica implica un «equilibrio peligroso», pues quien ríe está amenazado, según un mecanismo de mimesis y reciprocidad, por el esquema del que es víctima el objeto de su risa⁵. La risa requiere de una amenaza *verdadera* a la capacidad de control del ambiente, pero también *limitada* por barreras de escenario, de posición relativa, de tiempo, o por cualesquiera otros límites institucionales.

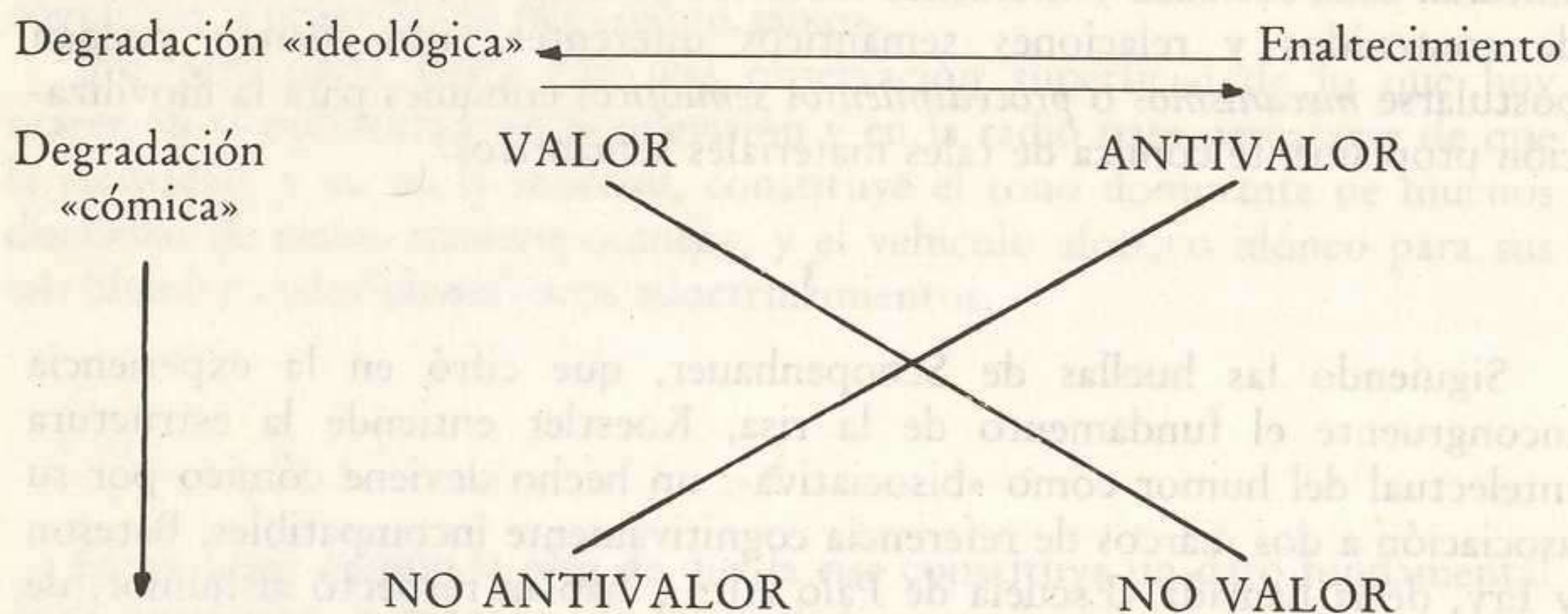
Estas teorías de la «moderación cómica» invitan a la siguiente comparación:

³ Fry, W. F.: *Sweet Madness: A Study of Humor*; Palo Alto, Pacific Books, 1969.

⁴ Greimas, A. J.: *Semántica estructural*; Madrid, Gredos, 1973, pág. 108.

⁵ Girard, R.: *Literatura, mimesis y antropología*; Barcelona, Gedisa, 1984, págs. 135-139.

La característica *degradación ideológica*, propia de discursos en los que se disputan preferencias axiológicas, describe un recorrido «horizontal», desde un valor al antivalor contrario, en un cuadrado semiótico. En oposición a ella, la degradación axiológica específica de la comicidad recorre el cuadrado verticalmente, desde su eje superior al eje inferior de los subcontrarios:



Esto significa que los enunciados cómico-humorísticos adquieren una cierta función *metalingüística* respecto a los propiamente valorativos, bien sean éstos degradantes —cuando transitan de la afirmación del valor de un objeto a la de su antivalor— o enaltecidos —cuando su itinerario es el inverso.

En tanto que el discurso evaluativo promueve la confrontación de términos axiológicamente contrarios, el discurso cómico-humorístico pone en juego la oposición de relaciones de nivel lógico superior a los términos, es decir, de las categorías o *ejes semánticos* en las que los términos se definen oposicionalmente; en otras palabras, la oposición de los ejes *valor-antivalor versus no antivalor-no valor*. Y de tal forma que el recorrido se abisma en la doble negación de los subcontrarios.

De ahí que la tradicional imputación de *amoralidad* que pesa sobre el discurso cómico encuentre cierta justificación: pues la comicidad no interviene en las contrariedades axiológicas instituidas, sino que implica justamente la supresión de tales oposiciones en un nivel de abstracción superior. El discurso cómico, por ejemplo en los «chistes de locos», no decide en favor de la cordura contra la demencia, ni viveversa: se limita a confrontar esos dominios para luego defrontarlos en una síntesis en que ambos resultan igualmente relativizados.

En la *dimensión pragmática* del discurso (la que corresponde al juicio sancionador del destinatario sobre el hacer del sujeto cómico) tiene lugar un proceso análogo: frente a las sanciones que se orientan a la *censura* o al *encomio*, la desaprobación cómica neutraliza mutuamente los términos contrarios iniciales y desplaza la sanción hacia la categoría de los subcontrarios, es decir, hacia la «no censura» y el «no encomio». La degradación pragmática de tipo cómico, por ejemplo, la que acaece en las situaciones de «gastar bromas», es también neutralizadora y posee un cierto estatuto

metacomunicativo respecto a las prácticas encomiásticas y de vituperación propiamente dichas. El sujeto que es víctima de una broma, al término de la acción, recibe una sanción paradójica: negativa, en la medida misma en que ha sido sometido a burla, a algún desmedro de su decoro o de su compostura; pero también positiva, en cuanto se celebra su «capacidad de encajar», su «sentido del humor», y con ellos su reforzada normalidad y competencia social. La metasanción de este ritual jocoso consiste, pues, en la neutralización recíproca de la reputación y el oprobio del embromado.

Desde la interpretación fisiológico-mecanicista de Spencer hasta la metafísica-cognitiva de Bergson se ha reiterado que la experiencia cómica conduce a la indiferencia, al cero afectivo: «La risa no tiene mayor enemigo que la emoción (...) Lo cómico, para producir su efecto, exige algo así como una momentánea anestesia del corazón. Se dirige a la inteligencia pura»⁶. Si el reino de las emociones es el de la participación conmovida, la comicidad se abre paso en la espectación indiferente.

En oposición a procesos pasionales «euforizantes», como el entusiasmo, o «desforizantes», como la melancolía, el tránsito pasional característico de la comicidad conduce una vez más desde el eje superior, emocionalmente cargado, al eje neutro inferior, al plano de la *aforia*.

4

El proceso de la comicidad es el de un mal que concita su propio remedio: el de una *vacuna social*. La noción de *daño limitado* es común a la teoría aristotélica de la vituperación cómica y a la bergsoniana de la superposición de lo mecánico sobre lo vivo: en ambos casos una pequeña cantidad de mal (sea fealdad o rigidez) provoca la explosión del gozo (sea catártico o correctivo). La comicidad es un procedimiento paradójico que involucra detrimento y reparación, castigo y premio. Es por ello una expresión privilegiada del paradojismo inherente a toda forma de socialidad.

En numerosas ocasiones sociales, como las fiestas, la risa viene inducida a la vez por una atenuación de las constricciones sociales y por la impresión de que se trata de momentos «al margen», sin compromisos profundos para la personalidad⁷. En el *marco* que se construye interactivamente como «situación cómica» se aligeran los agravios y los agraviadores se desresponsabilizan. Por ejemplo, y según la exposición de Bajtin la fiesta popular medieval contenía «un elemento de victoria sobre el miedo que inspiran los horrores del más allá, las cosas sagradas y la muerte», y en general sobre el poder y sus distintas encarnaciones. Pero a pesar de los efectos que pudo tener en la formación de una nueva conciencia, la fiesta no pasaba de ser en

⁶ Bergson, H.: *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*; Madrid, Espasa Calpe, 1973, págs. 15-16.

⁷ Cazeneuve, J.: *Le mot pour rire*; París, La Table Ronde, 1984, pág. 134.



25/30 · Lärm der Straße · 20
 OTTO DIX
 AGRADNAN
 BECK

Otto Dix, *El ruido de la calle*, 1920.

su momento una liberación efímera, autorizada o meramente tolerada por su carácter extraordinario y marginal⁸.

Es un lugar común la misma observación respecto a la función de los chistes políticos en los sistemas totalitarios: el chiste parece ser una terapia

⁸ Bajtin, M.: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*; Barcelona, Barral, 1974, págs. 85-87.

social por la que los oprimidos pueden, si no derribar a la fuerza opresora, al menos acostumbrarse a sobrevivir bajo su peso.

Muchos teóricos subrayan la función unificadora o *integradora* de la risa. En el nivel microsocia los chistes y las expresiones ingeniosas contribuyen, como las cortesías, a *mitigar* eventuales efectos indeseables de los actos de habla, o a *corregir la precariedad normativa* de ciertas situaciones como silencios embarazosos, encuentros explosivos, etc. Los miembros «normales» del grupo se defienden, por la hilaridad, de las amenazas al consenso.

En esta perspectiva recupera su gran relieve antropológico la figura del «tonto» o el «loco», símbolo catártico de agresión que cuenta con cierta licencia para ausentarse de la normalidad grupal, y a través de lo «ridículo» de su comportamiento sirve de chivo expiatorio, de ejemplo negativo y de instrumento de refuerzo de las normas y de la cohesión grupal.

Es bien sabido que Hegel culpaba a la comedia de haber contribuido a la disolución de la ciudad griega. Rosset ha reconocido también una «risa exterminadora» que celebra la «exterminación sin resto, desaparición que no compensa aparición alguna, puro y simple dejar de ser»⁹. La comicidad alude a *otro* orden posible (o imposible) y por ello los poderes políticos desconfían sistemáticamente de la risa. Este recelo está (de nuevo paradójicamente) expresado en la institución de la *bufonería*, desde la antigüedad clásica, pasando por las figuras cortesanas del medioevo y del renacimiento, hasta nuestros contemporáneos bufones televisivos. Los Falstaff y los Yorrick de todos los tiempos simbolizan ese no siempre firme compromiso del poder político, con una fuerza (*vis*) cómica que puede llegar a liberar su negatividad contra todo cálculo funcionalista. Porque el placer de decir por decir, de inventar y de invertir el mundo que acompaña a los usos jocosos de las diferentes épocas y culturas es ya en sí mismo una respuesta a la realidad de la opresión y a la opresión de la realidad.

5

El humor, en oposición a la comicidad, involucra una *sanción cognitiva* por la que el destinatario, *reflexivamente*, impugna una hipótesis que él mismo se había propuesto en un momento anterior para interpretar una situación o un hecho de carácter cómico.

En la autoimpugnación humorística el intérprete reprueba su propia ingenuidad, el haber cedido a la ilusión o al engaño, en la misma medida en que sanciona positiva y correlativamente la acción ilusoria del humorista. El discurso humorístico se sirve de expectativas no expresadas del destinatario, de las que el humorista ha de poseer un modelo implícito, de tal modo que «es el reconocimiento posterior de la audiencia de la capacidad del narrador para llevarle fuera del camino de rosas de las falsas hipótesis (...) lo que

⁹ Rosset, C.: *Lógica de lo peor. Elementos para una filosofía trágica*; Barcelona, Barral, 1976, pág. 216.

constituye la esencia del humor (...) Es la ingenuidad de la audiencia contrastada con el conocimiento del humorista lo que crea el efecto»¹⁰.

En su extraordinario y poco conocido ensayo sobre el humor, C. de la Vega¹¹, que había examinado con especial interés las aportaciones del romanticismo alemán, subrayó que el humor emana de un temperamento, de una disposición (el aspecto *competencial* al que se suele aludir con la expresión «sentido del humor») y que apunta a desarticular convenciones, incluidas las del propio discurso. El humor toma la figura de *lo sublime al revés* (*das ungekehrte Erhabene* de Richter), de la inversión cómica de los valores propia de la cultura grotesco-carnavalesca, pero también aplica esa inversión a la desestructuración de los propios procedimientos narrativo-discursivos.

Por más que el humor suponga, según la expresión de Freud, un «gasto de sentimiento ahorrado», no es capaz de manumitirnos sino muy efímeramente de nuestra dependencia y profunda virtualidad del dolor. De ahí que la más radical y profunda virtualidad humorística, señalada por J. Bahusen, un discípulo de Schopenhauer, consista en volver risible al humor mismo por su impotencia ante el sufrimiento humano. El humor sintetiza, pues, lo cómico y lo trágico.

6

La humorística es una expresión *subjetivante, reflexiva y desinstitucionalizadora* (en el sentido de Gehlen). Fácilmente se infiere de estos rasgos el parentesco entre humor y modernidad: en cierta medida la cultura moderna misma es asimilable a una discursividad irónico-humorística. La confrontación de regímenes verbales incompatibles que nutre al humor de su característico paradojismo, no es, pese a Lyotard, un signo de la supuesta «condición postmoderna» sino una seña indiscutible de la discursividad moderna. Deleuze ha conjeturado que la *ironía*, invocación de una más allá de la Ley, y el *humor*, descenso a las últimas consecuencias de la Ley, encuentran su hábitat «natural» en la indeterminación abierta por el formalismo kantiano¹².

La condición moderna se caracteriza por la ubicación de las *reglas* en un espacio alusivo: allá donde sólo pueden ser reconocidas desde un *defecto*, el «hablar de menos» del *ieron*, ironista, o desde un *exceso*, el «hablar demasiado» del *alazón*, cómico. Para nuestra época las reglas no «se dicen», en una gramática o código, sino que «se muestran», presupuestas por las expresiones. Parece como si vivieran cada vez más de su ser ironizadas o sobreactuadas en los contextos irónicos y humorísticos. Como si su ser mismo fuera el «ser burladas» (en la doble acepción: incumplidas, ridiculizadas),

¹⁰ Dolitsky, M.: «Humor and the Unsaid», *Journal of Pragmatics*, 7, 1983 pág. 42.

¹¹ de la Vega, C. F.: *O segredo do humor*; Vigo, Galaxia, 1983.

¹² Deleuze, G.: *Presentación de Sacher-Masoch*; Madrid, Taurus, 1973.

invocadas en falso. Lo que equivale a decir que el régimen irónico-humorístico de posibilidad de la regla es justamente el actual régimen del sentido.

El gesto humorístico que quiere y puede aniquilar la propia palabra, la verdad propia, las propias ilusiones y sentimientos, coincide, nos recuerda de la Vega, con la «comicidad romántica» (*versus* «clásica») de Richter. Ese gesto señala el ápice de un proceso cuya avanzada habríamos de buscar en los *Ensayos* de Montaigne o en el *D. Quijote* cervantino, y cuyos últimos corolarios serían, tras la hegemonía irónica de las vanguardias artísticas, políticas y teóricas de nuestro siglo, las presentes reverdescencias, bastante domesticadas, de dadá.

El humor discursivo moderno nace de la *descorporeización* y *privatización* de la comicidad popular medieval, tal como ha señalado Violi¹³. Entre el carnaval, la obra de Rabelais y la de Sterne hay una línea de continuidad, pero también momentos de ruptura. Se pierden la gozosa entrega a los placeres físicos, el comunitarismo y la experiencia de la circularidad del tiempo grotesco; se gana en individualidad, en conocimiento (reflexivo) de los artificios socio-discursivos, en refinamiento de la crítica al Estado y al poder.

Bien sea en forma de *sátira*, dirigida contra las instituciones «objetivas» de la política, la economía, etc., bien de humor *metalingüístico*, orientado a la (auto)impugnación de las instituciones lingüístico-discursivas, el humor moderno prolonga la subversión carnavalesca medieval, pero trágicamente desarraigada del cuerpo y de la experiencia comunitaria.

7

Si en la comicidad popular premoderna predominó la función *simbólica* y en el humor moderno han prevalecido las funciones *satírica* y *metalingüística*, la cultura de masas contemporánea ha exacerbado su función *fática*, de contacto y acondicionamiento de la atmósfera social para la fluidez de las operaciones de comunicación y de consumo. El humor difuso que hoy embebe todos los discursos masivos y los ámbitos de consumo de socialidad subraya la disponibilidad de los sujetos para el devenir experimental de una sociedad que los quiere erráticos y versátiles.

El *humor de masas* se desliza hacia la *performatividad*, hacia una mera designación autorreferencial de *intención* humorística: el mejor ejemplo de este proceso son la risillas sobregrabadas en los seriales (supuestamente) cómicos de la televisión. La risa es la única pasión que, al menos por ahora, se ha programado explícitamente en la era de la televisión. No es de extrañar que se nos intente vacunar contra la risa, que aún remite,

¹³ Violi, P.: «Cómico e Ideología», *Il Verri*, 3, 1976.

profundamente, «a un cuerpo insumiso, la violencia potencial de la mimesis y a la desintegración. Su domesticación es una condición para el imperio de la sonrisa, que se debe al intelecto y al ritual. A fin de cuentas, el humor fático de la cultura de masas no es sino la metástasis masiva de la *sonrisa forzada del cumplido*»¹⁴.

¹⁴ Abril, G.: *Presunciones*; Valladolid, Barrio de Maravillas, 1988, págs. 130-131.

IRONÍA Y VIOLENCIA

Cristina Peña-Marín

1. Promesas de una revelación

El lenguaje es terreno de reflexión común a muchas disciplinas. Los problemas que plantea la interpretación de los textos, literarios y otros, interesan no sólo a la teoría y el análisis de la literatura, a la lingüística, la hermenéutica y la semiótica. Las cuestiones, que se van a privilegiar aquí, de la interpretación, entendida como interacción de horizontes de sentido, como traducción, forman parte de los problemas centrales de las ciencias sociales y la filosofía.

Ciertos textos y ciertas perspectivas teóricas permiten hoy abordar un problema que se está convirtiendo en obsesivo en el pensamiento contemporáneo: cómo es posible hablar del mundo, y en particular de los mundos sociales. ¿Es posible hacer de ellos una descripción neutral?, ¿puede un observador describir esos mundos sin proyectar en su observación y su descripción el conjunto de supuestos, de esquemas cognitivos y valorativos que constituyen su modo de ver, de conocer y comprender? El momento actual del pensamiento, sobre todo en filosofía y ciencias sociales, es de descreimiento y crítica respecto a las posibilidades de un conocimiento objetivo. Las «ilusiones del objetivismo» se hacen particularmente evidentes ante la característica esencial, a este respecto, de los mundos sociales: la realidad de estos mundo se constituye a partir de las interpretaciones que de su experiencia, de ellas mismas, de sus condiciones materiales, de sus relaciones con las obras, etc. realizan las personas pertenecientes a dichos mundos. Se trata entonces de interpretar interpretaciones, una «doble hermenéutica», que dijo Giddens, que ha de contar, además, con la ambigüedad, la indeterminación y el equívoco sobre los que se construyen las interpretaciones cotidianas.

Quienes no renuncian a captar lo que el mundo significa para sus habitantes propugnan para el observador, el analista o el estudioso, la actitud de «adoptar la perspectiva del actor», del miembro de la cultura a estudiar. Tal recomendación, justísima en sus intenciones contrarias al etnocentrismo, se revela difícilmente realizable en la práctica, pues la aprehensión de lo otro, el conocimiento de la perspectiva o la cultura ajena no puede sino realizarse desde la propia visión y la propia cultura. O, por decirlo con Habermas, el acceso a una cultura extraña sólo es posible realizando una traducción entre ella y la cultura propia.

El problema central me parece, pues, el de indagar en las relaciones que dos culturas, dos lenguas, dos sujetos (observador y observado) pueden establecer entre sí. No partir de una supuesta actitud de base, la llamada objetividad, sea para tratar de construirla, perfeccionarla, apuntalarla o para tratar, desde el bando opuesto, de criticarla y desmontarla. Hoy el investigador, el etnólogo por ejemplo, debe elegir entre una gran cantidad de métodos descriptivos y analíticos muchas veces contrapuestos entre sí; «los etnógrafos están atormentados por sus inseguridades, que se convierten en una especie de hipocondria epistemológica con respecto a la misma posibilidad de describir otro modo de vida», sostiene C. Geertz (1988a: 114). A esta situación nos ha conducido la crítica de las posiciones etnocéntricas y de los dogmas del positivismo. Por muy angustioso que sea el ejercicio de la duda no parece posible, por el momento, retornar a la anterior seguridad ni alcanzar alguna otra sustitutoria, únicamente nos cabe afrontar el problema tratando de mejorar nuestras armas en lo posible. En esta dirección se orienta la propuesta antes mencionada: la observación de los textos en que se pretende describir algún mundo social nos permitirá identificar los modos en que el sistema de pensamiento y expresión del observador y el del observado se relacionan entre sí, los mecanismos de la interacción entre el punto de vista ajeno y el propio, las actitudes hacia la alteridad.

No me resisto a introducir el análisis que el propio Geertz realiza de los textos de un representante de la etnografía «ingenua». El modo de contar de Sir Edward Evans-Pritchard, propio de la «escuela británica», que se convirtió en dominante en antropología, se caracteriza, según Geertz (id: 94 y ss.), por la extremada simplicidad y regularidad de la puntuación; la evitación casi fóbica de las frases intercaladas; la pasión por la frase simple —sujeto, verbo y complemento— sin variaciones ni adornos; la ausencia de jerga, antropológica o de cualquier otra clase; el recurso a un casi único acto lingüístico, la simple afirmación; la ausencia de énfasis, la leve ironía, «un tono medio tan del gusto de los ingleses cultos». «Se elige un punto de vista, sin nunca dar pie a ambigüedades: nada de ventriloquismo, ni siquiera cuando se trata de dar la palabra a otros (...). Desaparece todo rastro de lucha con las palabras». Este tipo de escritura produce, según Geertz, el efecto de que «lo extraño es interesante y divertido mas que inquietante o amenazador. Lo extraño doblega nuestras categorías, pero no las rompe». Mediante la simplicidad y la claridad se trata de trivializar las ideas, las

prácticas, los sentimientos, los valores, etc. en apariencia extravagantes, irracionales, anárquicos y bárbaros, «no mediante la propuesta de un sistema universal que organizara esas representaciones culturales, sino sencillamente evocándolas con el mismo tono de 'obviedad' que se utiliza para hablar de los propios valores, prácticas, sentimientos, etc.». Las categorías culturales del etnógrafo, en este caso las del mundo universitario inglés, permiten transformar en razonamientos inteligibles, en valores creíbles o motivaciones familiares hechos culturales totalmente extraños al mundo del etnógrafo. Esa manera de «transportar a los africanos a un mundo concebido en términos profundamente británicos» no los convierte en ingleses, pero «sus diferencias con respecto a nosotros, por espectaculares que sean, no cuentan en realidad». Este agudo análisis interesa aquí fundamentalmente por enfocar más a la forma de la expresión, la escritura misma, que a los conceptos, categorías, contenidos, etc. en los que más a menudo se basa el estudio de los «sistemas cognitivos». De este modo apunta a los moldes culturales que impregnan la palabra misma.

Si el material con que cuenta el investigador social que trata de adoptar el punto de vista del actor son las interpretaciones de los miembros de una cultura de su experiencia, los valores que ellos asignan a las cosas, las fórmulas que utilizan para definir cuanto les sucede —interpretaciones que el antropólogo, a su vez, interpreta—, entonces, afirma Geertz en otro lugar (1988b:28,29), elaborar descripciones desde el punto de vista del actor de una dada cultura no es diferente de lo que hace Flaubert en *Madame Bovary*: «las condiciones de su creación y su sentido difieren (respecto a la descripción etnográfica). Pero una historia es tan *ficticio*, una hechura como la otra».

La novela realista describe-construye mundos de formas que han sido llamadas «realistas», los historiadores la han utilizado en ocasiones como documentos de la vida cotidiana de su tiempo (aunque no sin reticencias) y nace precisamente de esa pretensión de representar fielmente los mundos a los que se refiere. Pero no es sólo por estos motivos, que la aproximan a cuanto se proponen conseguir las ciencias sociales, por lo que la novela realista puede servir como pauta de reflexión sobre los problemas aquí invocados. Es sobre todo porque esta forma incorpora en su construcción de mundos las voces de sus miembros, sus particulares visiones y, heredera de una tradición secular de prosa novelística, indaga en las formas en que esas voces y esas visiones del mundo interaccionan entre sí, proporcionándonos así un riquísimo documento sobre las diferentes modalidades en que concepciones y lenguajes diversos entran en contacto para describirse uno a otro, traducirse uno en otro.

La Regenta constituye entre ellas un caso al tiempo excepcional y ejemplar: fue considerada por sus lectores contemporáneos como una novela «en clave», que hablaba de un mundo existente concreto —el Oviedo de su tiempo— con nombres falsos. Pero además de referirse a ambientes, personas, acontecimientos, formas de vida y de pensamiento, etc., reconocibles, lo hacía de un modo en que tales realidades resultaban denigradas y

burladas. El procedimiento por el que un mundo resultaba a la vez construido como una muestra de otro y criticado ha sido poco estudiado, pero se ha dicho de ésta que es una novela irónica, y ésta es probablemente la clave de un modo de hacer que consiente a un autor reproducir los modos en que sus contemporáneos interpretan su mundo y al tiempo mostrar su propia actitud al respecto.

2. Anuncio de la traición

La ironía tiene una justa fama de oscura y ambigua. Tal vez no haya cuestión que, habiendo merecido tantos esfuerzos definitorios, suscite mayores desacuerdos a la hora de precisar qué es. Las continuas revisiones a que se somete su definición evidencian además de, ciertamente, diferentes concepciones del lenguaje, la dificultad y el interés intrínsecos de esta figura. Su dificultad e interés han de provenir de su característica central: el ser un hecho de lenguaje que invierte los mecanismos y hábitos de que nos servimos normalmente para usar e interpretar las expresiones significativas. Así toda pirueta expresiva que obligue a alterar la perspectiva habitual en la interpretación puede ser calificada de irónica (o bien de humorista, paródica, sarcónica, etc., términos que le son a menudo intercambiables). Una suerte de «anomalía difusa» que, como todo comportamiento «desviado», pone de manifiesto los presupuestos y mecanismos insertos en los usos conformes con la norma, en este caso, los caracteres básicos del intercambio comunicativo.

La Regenta comienza con la frase, ya famosa, «La heroica ciudad dormía la siesta». La siesta de la ciudad, emblema de la monotonía y la desidia —asuntos centrales en esta novela—, introduce este segundo párrafo:

Vetusta, la muy noble y leal ciudad, corte en lejano siglo, hacía la digestión del cocido y de la olla podrida, y descansaba oyendo entre sueños el monótono y familiar zumbido de la campana de coro, que retumbaba allá en lo alto de la esbelta torre en la Santa Basílica. La torre de la catedral, poema romántico de piedra, delicado himno, de dulces líneas de belleza muda y perenne, era obra del siglo XVI, aunque antes comenzada, de estilo gótico, pero, cabe decir, moderado por un instinto de prudencia y armonía que modificaba las vulgares exageraciones de esta arquitectura. La vista no se fatigaba contemplando horas y horas aquel índice de piedra que señalaba al cielo; no era una de esas torres cuya aguja se quiebra de sutil, más flacas que esbeltas, amaneradas, como señoritas cursis que aprietan demasiado al corsé; era maciza sin perder nada de su espiritual grandeza...

Clarín, *La Regenta*, Madrid, Espasa Calpe, 1984.

Si el lector, perezoso como el viento sur que barre la siesta de la ciudad incrustado en modos de lectura que le consienten resbalar sobre las palabras porque supone que éstas no tienen secretos para él, leyese este párrafo sin interrogarse acerca de su lectura y sin alterar su perspectiva habitual, «directa», de interpretación habría confundido todo su sentido y, sin

sospecharlo, se habría convertido en el blanco de la burla del autor. Una lectura que tomase este párrafo por una introducción al ambiente de la ciudad y por una «normal», aceptable descripción-valoración de uno de sus edificios monumentales habría tomado al autor literalmente por un imbécil y, desde la perspectiva de otra lectura menos indolente, sería él también un necio: alguien que puede aceptar expresiones tan infatuadas y tópicas como las que llenan este párrafo («poema romántico de piedra, delicado himno, de dulces líneas...»); compartir juicios estéticos tales como que las «vulgares exageraciones» de la arquitectura gótica mejoran al ser «moderadas» por «un instinto de prudencia y armonía», etc. He aquí la trampa de la ironía: no consiste tanto en entender que hay que invertir el sentido de las palabras, implica más bien un riesgo muy real para el receptor; una vez que se abre la posibilidad de una interpretación irónica de un texto, el lector se ve juzgado como tal, afrontado directamente por el autor en un desafío: «¿eres tú, lector, de esos que entenderían que la arquitectura gótica es cursi, exagerada, vulgar?» y aún: «¿has creído que yo, el autor, puedo expresarme de semejante manera, sostener tales juicios?».

En la ironía una posición, una concepción, una perspectiva es mostrada «como si» fuera la propia del autor, pero la interpretación irónica consiste precisamente en entender que no es tal, que el autor la adopta transitoriamente para, mostrándola, rechazarla. La imagen que el ironista presenta de sí mismo es la de quien *no* sostiene esa perspectiva, la de quien la rechaza. Pero además de esta cuestión, que desarrollaré más adelante, hay otros problemas que plantea este párrafo.

¿Qué nos induce a entender este fragmento como irónico? ¿No podría representar la visión del objeto propia del autor y su modo de expresarse? Existen ciertos «indicios», como la contraposición de un registro áulico y otro bajo, familiar en la misma frase, la primera; la introducción de expresiones banalmente coloquiales, casi infantiles («contemplando horas y horas aquél índice...») en el interior de un párrafo construido en un lenguaje marcadamente «literario»; el que, tras el párrafo aquí citado, la descripción continúe comparando la «romántica mole» de esta torre iluminada para las fiestas con los contornos de «una enorme botella de champaña...» Pero también nos alerta el hecho de que lo que el texto aparenta sostener contradice algunos de nuestros supuestos básicos, como los que fundamentan nuestra valoración de la arquitectura gótica. Se diría que si el autor posee una intención irónica, lo que creo cierto, se apoya para realizarla en un fondo de ideas y valores que atribuye a sus destinatarios. Al entender el texto como irónico, el lector descubre que comparte tal sistema de supuestos con el autor y, ciertamente, la ironía se construye sobre un fondo de conocimientos y valores que han de ser compartidos con el destinatario. Si tal cosa no existe éste no comprenderá el enunciado o el texto como irónico y se atenderá a su significado «literal», directo.

El ironista y el destinatario resultan pues confrontados como dos papeles funcionales dentro de un mismo sistema de significado y valoración, miembros de una misma comunidad interpretativa que se opone a otra



George Grosz, *Café nocturno*, 1915.

visión del mundo, aquella que es burlada en la ironía. Se trata entonces en esta ironía de la contraposición de dos sistemas colectivos de significado y valoración, el que representan los cómplices autor y lector y el que ambos burlan. Pero además de como sistemas lingüísticos colectivos, ambos polos autor y lector se afrontan como sujetos individuales, ya que la ironía apela a, y desafía, la inteligencia y el juicio de su destinatario, cualidades que no pueden ser sino individuales, así como a sus opciones y actitudes.

Entender éste como un texto que no expresa «directamente» las opiniones del autor, sugiere inmediatamente la imagen de un blanco de quien el texto hace burla. Al comienzo del párrafo un registro elevado, ennoblecido es intencionadamente confrontado con otro vulgar y familiar y con objetos «inferiores». A continuación esa elevada lengua «literaria» pasa del ámbito de la heráldica al del folleto publicístico o periodístico. La contraposición de lo alto y lo bajo da paso a una identificación de ese registro ya marcado como grandilocuente e infatuado con un modo concreto de pensar y sentir: aquel para el cual la moderación y la prudencia son los máximos valores y en el cual cualquier elevación, espiritualidad y sutileza (como la que exhiben las torres góticas) es tildada de vulgar exageración. Es este modo de pensar, y la lengua en que se expresa y con la que aparece indisolublemente unido, el blanco de la ironía; y éste es el modo de pensar, la visión del mundo que la novela presentará como característicos de *Vetusta*. (El lector que compartiera ese sistema de significado y valoración tal vez comprendería la intención irónica del autor pero, en tal caso, lejos de sentirse cómplice de la ironía se sentiría blanco de ella. El rotundo y belicoso rechazo que sus lectores contemporáneos mostraron hacia *La Regenta* se debe muy probablemente al hecho de que se sintieran cruelmente burlados en ella).

El modo irónico ha servido pues, además de para proyectar una sospecha sobre la nobleza de la ciudad y la elegancia de sus monumentos, para *presentar* una concepción ideológica y una actitud y, al tiempo, criticarla. No es solamente la «visión del mundo», el sistema de valores y la lengua de un colectivo lo que es mostrado aquí, es también la actitud o la posición que se arroga en las relaciones con los otros quien expresa esos contenidos de ese modo. Contenidos y expresiones son inseparables de la actitud que los promueve, concretamente aquí la actitud pretenciosa de quienes denigran lo que les excede o cuestiona, un modo conservador e hipócrita de proteger la propia mediocridad, etc. Esta es aquí introducida como una actitud colectiva, si bien, al ridiculizarla, el ironista desafía individualmente a su destinatario a optar por el bando de los que son burlados o bien por el de los burladores.

El ironista habla como podría hacerlo aquel sujeto, individual o colectivo, a quien quiere burlar, poniendo buen cuidado en asegurarse de que el destinatario comprenda —por los «indicios» de que acompaña su enunciado, por hacer patente una contradicción sea semántica o pragmática, o porque sabe que su receptor conoce suficientemente su modo de pensar y expresarse como para saber que no puede querer decir eso—, que tal modo de hablar enmascara, para mostrarla, otra perspectiva, otro modo de pensar, precisamente el opuesto a ese que le sirve como máscara¹. La ironía se dirige

¹ La ironía es entendida como una forma de «doble enunciación», de cita o alusión a las palabras o ideas de otro locutor, desde el famoso artículo de D. Sperber y D. Wilson («Les ironies comme mentions», *Poétique*, 36, 1978). Pero desde entonces, esta idea ha sufrido algunas revisiones. El enunciado irónico se presenta como posible, verosímil, potencialmente

contra la posición que se arroga quien pudiera decir seriamente aquello que el ironista retoma y burla.

A menudo ha surgido en los estudios al respecto la cuestión del por qué del recurso a la ironía. No entraré en la discusión de su eficacia retórica o persuasiva (como tampoco pretendo hacer una relación exhaustiva de todas las formas de ironía). Me interesa aquí señalar cómo la ironía permite a su autor documentar una perspectiva sobre el mundo y, en el mismo gesto, mostrar su actitud crítica al respecto, presentarlas desde otro lugar, ya interpretada críticamente. Y sin embargo, a pesar de esta interpretación

adecuado a la situación, etc. Pero para llamar la atención del destinatario sobre ese enunciado y llevarle a entender que esa aparente interpretación directa no es la que el ironista quiere dar a entender, ciertas ironías se sirven de indicios (como la violación de las reglas semántico-sintácticas —enunciados contrafactuales, contradictorios, etc.—; o de las reglas de uso —felicidades irónicas, etc.—; o bien de otros indicios como el énfasis, la hipérbole, etc.). En otras ironías no hay tales indicios, en cuyo caso, para que sean comprendidas en su sentido irónico, es preciso que el destinatario conozca el modo de pensar del ironista, sepa que éste *no puede* querer decir eso (el enunciado «es tan elegante como el Sr. Gómez» puede carecer de cualquier indicio, ser perfectamente adecuado a la situación, etc. y, sin embargo, ser irónico para aquel sector de la audiencia que sepa que el enunciador considera al Sr. Gómez como claramente inelegante).

Una vez comprendido que el enunciado irónico está ahí para mostrarse como lo que el ironista *no* diría, aparece su intención de ponerlo en evidencia en su aparente inocencia: aparece pues como lo ridículo, lo inadecuado, etc. desde el punto de vista del ironista. El ironista deja ver así su posición: la contraria a la de quien sostuviera es directamente, sin segunda intención; la de quien se opone a ese modo de hablar (su blanco es quien pudiera decir eso directamente, aunque fuera el propio ironista —caso de autoironía). Es esta oposición la que es recogida en la definición tradicional de la ironía, que remite a las intenciones enunciativas («dar a entender lo contrario de lo que se dice»). Me he ocupado con más detalle de estas cuestiones en Peña—Marín (1986).

Para poder hablar, como quiere la definición de la ironía propuesta, de dos perspectivas sobre aquello de lo que habla un enunciado, hay primero que demostrar que un enunciado implica al menos *una* perspectiva. El hecho de que todo enunciado presente necesariamente cuatro instancias relacionadas de algún modo particular —un referente, un sentido, un destinador y un destinatario— lleva a Lyotard a afirmar que un enunciado presenta siempre un universo (1988 § 111). Un universo se construye por el hecho de que un locutor hable de algo dirigiéndose de algún modo a un destinatario y componiendo así un sentido. Pero aquí falta un elemento imprescindible para la existencia de un enunciado: la lengua. La lengua, que no es un elemento neutro, un material inerte con el que se fabrican enunciados, es decir, relaciones entre los sujetos, los significados y los mundos. La lengua elegida, la forma misma de la expresión es determinante para hacer que ese universo sea presentado por el enunciado desde algún punto de vista, desde una perspectiva particular. Lyotard señala con un tono crítico: «en el fondo, se presupone en general un lenguaje, un lenguaje que está naturalmente en paz consigo mismo, un lenguaje de ‘comunicación’, agitado solamente por las voluntades, las pasiones, las intenciones de los seres humanos» (1988 § 188). Para salir de este que califica «antropocentrismo», Lyotard considera los géneros de discurso (que se definen por sus fines: convencer, conmover, enseñar, justificar, etc.) como objeto de un *différend* que se decide en cada frase, y en el eslabonamiento entre las frases, a favor de un género otro. Los géneros, que suministran las reglas para eslabonar proposiciones, son heterogéneos entre sí y no existe un género con autoridad universal para resolver entre ellos. Así pues, no existe *un* lenguaje. Sin embargo, en el análisis de Lyotard no se introduce la faz significativa de la lengua, la cual, en su misma materialidad exhibe visiones del mundo heterogéneas entre sí e incluso incompatibles, en ocasiones en un mismo enunciado, como en la ironía.

ajena a aquella perspectiva que muestra, la «documentación» ha de ser lo suficientemente fiel como para que sea verosímil que el autor pudiera hablar así «inocentemente», directamente, pues el logro y el efecto de la ironía dependen de su potencial ambigüedad, del hecho de que, efectivamente, quepa, siquiera sea por un instante, la duda acerca de una posible interpretación directa, no irónica. De este modo, la mayor fidelidad sirve a la máxima traición (distorsión). (Por fidelidad hay que entender aquí acierto por parte del autor en producir un texto que corresponde a las expectativas de su destinatario en cuanto a lo que es posible y verosímil decir acerca de ese objeto). La relación dialógica que necesariamente instaura la ironía no se da sólo entre los polos yo y tú de la interlocución; otros sujetos, otras concepciones sobre el objeto del que habla, otras lenguas se interfieren en el discurso de un sujeto contaminando así su unicidad.

Esta operación, y lo que significa para nuestra comprensión del lenguaje, puede ser mostrada a través de una ironía de Fernando Savater, un autor pródigo en este recurso, que acota un ámbito de lenguaje y un conjunto de supuestos específico. El texto en que aparece critica un documento del Vaticano que asimila el consumo de pornografía con el de drogas:

Hay que agradecer a los padres vaticanos esta luminosa aproximación entre salvación del alma y salud del cuerpo, entre el vicio de derrochar lo que debe emplearse en procrear y el de dilapidar lo que hay que guardar para producir.

«Formas de hablar», *El País*, 29-5-1989.

En la ironía de Savater el registro lingüístico que utiliza se destaca como característico de los círculos religiosos («luminosa», «salvación del alma», «vicio», etc.). Este fenómeno había sido detectado en los estudios poéticos, retóricos, estilísticos y calificado como «contraste de estilos» que funcionaría como índice de la ironía (ver W. C. Booth, 1986:107 y ss.). Si es cierto que la ironía se puede construir también dentro de un sólo ámbito lingüístico, sin que el ironista introduzca un registro ajeno al que comparte con el destinatario (aunque siempre introduce una perspectiva a la que se opone. Ver nota 1), también lo es que cuando la ironía se construye sobre el contraste de registros expresivos, éste es algo diferente de un mero «indicio» que permite detectar la ironía.

Más bien habría que decir que si la ironía muy a menudo se elabora introduciendo una variante lingüística característica de alguien, ello es posible precisamente porque la lengua vehicula la visión del mundo, los valores, etc, propios del ámbito social-lingüístico de esa lengua (registro o variante). La ironía finge adoptar el lenguaje y el horizonte interpretativo de aquel que elige como blanco, y lo hace para «desnaturalizar» ese lenguaje y esa visión del mundo, para mostrarlos desde otra perspectiva. Al sacar a una lengua de su contexto habitual de uso, esa operación de extrañamiento muestra cómo, por ejemplo, el léxico mismo implica una valoración de aquello a lo que se refiere y se inserta necesariamente en un sistema de

significados integrado, en el que valores, creencias, instancias de legitimación, prácticas, etc, forman un entramado consistente. Así lo hace ver la ironía de Savater al introducir por ejemplo el término «vicio» para referirse a ciertos comportamientos, o «salvación del alma», expresión que carece de referente en otros sistemas lingüísticos, pero que, evidentemente, en el lenguaje del catolicismo implica todo un sistema religioso: determinadas creencias sobre el hombre, los fines que cabe dar a su vida, la vida después de la vida, etc.

En la ironía, en esta ironía, una lengua —la del discurso religioso católico— es presentada de tal manera que sus términos se disocian de los valores a los que en su ámbito usual son asociados, el entramado que la hace coherente queda roto al ser insertada en el seno de otra lengua, de otro discurso que tiene por objeto el criticarla. El autor fuerza la lengua y la perspectiva ajena interpretándola desde la propia (así la unión entre una valoración de la sexualidad únicamente para la reproducción y del cuerpo únicamente para la producción es una interpretación globalizadora de la ideología católica que se debe al ironista), de un modo más evidente que en la ironía de Clarín, pues ésta de Savater, menos ambigua, está más próxima al sarcasmo (ver D. C. Muecke, 1980:20). Aquí también es la actitud de quien creyera en esa aproximación entre salvación del alma y salud del cuerpo lo que el autor de la ironía muestra como rechazable.

La ironía tiene en cuenta la perspectiva del adversario y la introduce en el propio enunciado. Implica por tanto una conciencia de la diversidad de modos de concebir, valorar y hablar, pero esta conciencia no lleva consigo una equipación entre esas diversidades, antes bien, el punto de vista y la posición ajena son juzgados desde otro sistema, otros valores que se presentan como superiores o que, en todo caso, constituye para el autor el punto de apoyo desde el que poder ejercer la crítica («el ironista se burla de los valores porque cree en los valores», Jankelevitch).

3. Tribulaciones doctrinales

El hecho de que los lenguajes implican valoraciones ha sido señalado por Rorty, junto con sus importantes implicaciones en el campo de la filosofía: «la distinción positivista entre hechos y valores, creencias y actitudes, sólo puede parecer plausible si suponemos que hay un vocabulario libre-de-valor que haga comensurables a esos conjuntos de afirmaciones 'factuales'» (1982:329). (El término «comensurable» revela la influencia de los trabajos de Kuhn sobre el conocimiento científico, donde, entre otras, sostiene la tesis de que las teorías científicas son «inconmensurables», en el sentido de que no existe una escala ni una medida común que haga posible la evaluación comparativa de las teorías desde un criterio de razón universalmente válido).

La idea de que exista una forma neutral, objetiva, de referirse al mundo por medio del lenguaje es hoy cuestionada desde diferentes perspectivas. A partir del concepto wittgensteiniano de «juegos de lenguaje» los hombres aparecen insertos en diferentes prácticas, formas de vida indisolublemente

unidas a sus correspondientes juegos de lenguaje, en cuyo ámbito tienen lugar visiones del mundo particulares. Algunas de las observaciones apuntadas, aunque a menudo no desarrolladas, por Wittgenstein, en confluencia o coincidencia con otras aportaciones, han conducido a una parte importante de los pensadores contemporáneos a un replanteamiento de las concepciones anteriores del lenguaje. Desde la visión de una pluralidad de juegos lingüísticos, entendidos como «sistemas completos de comunicación humana», se disuelve la idea de UN lenguaje o una forma de decir que represente La Realidad, que transmita La Verdad. Los diferentes lenguajes no sólo determinan diferentes visiones del mundo, sino también están engarzados en actitudes y prácticas diversas que condicionan las relaciones entre los signos y los «estados de cosas». «Interpretar diversamente la realidad no significa dar distintas interpretaciones selectivas a hechos describibles dentro de un mismo sistema de referencia; sino que significa más bien proyectar diversos sistemas de interpretación (...) significa integrar la realidad en diversas formas de vida» (Habermas, 1988:211)².

Así pues, el mundo es siempre visto desde algún esquema de pensamiento, integrado en alguna forma de vida. Lo que llamamos el mundo es siempre alguna «versión del mundo», en expresión de Goodman: «si pregunto por el mundo puedes decidir decirme cómo es bajo uno u otro esquema de referencia, pero si insisto en que me digas cómo es al margen de cualquier esquema, ¿qué puedes decir?» (N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, cit. por A. J. Ayer 1983:294 y 1986:179. Según Ayer, las «versiones del mundo» de Goodman son una contrapartida exacta de los «juegos de lenguaje» de Wittgenstein). El problema, señalado también, entre otros, por Ayer, es que cuando dos de estas versiones son internamente coherentes, aunque puedan parecer incompatibles, no hay forma de decidir entre ellas. El cuestionamiento toca también a La Razón, a la creencia en una Racionalidad que permita establecer universalmente lo correcto y lo incorrecto: formas de vida y culturas diferentes poseen criterios internos de racionalidad no coincidentes; las diversas concepciones del mundo incorporan requisitos de validez específicos... Volvemos a encontrar, pues, el problema de la incommensurabilidad entre las versiones del mundo.

Una vez aceptado que no existe un lugar privilegiado desde el que sea posible una visión objetiva, una posición neutral, ni un conjunto de supuestos o un sistema de reglas que puedan reivindicar algún derecho a decidir sobre la validez o la invalidez de los demás, la indecibilidad y la incommensurabilidad entre los diferentes sistemas de actuación, pensamiento y lenguaje parece bloquear toda posibilidad de avance y hasta de comunicación. Algunos pensadores llevan sus conclusiones a negar la posibilidad de

² Sería interesante poner en relación estas reflexiones con las de Peirce, para quien la realidad es un signo para un interpretante, una creencia, un hábito de respuesta. Lo real se no impone porque produce en nosotros unas creencias de las que no dudamos cuando sus efectos son comprobados por el uso. Lo real es pues tal para una comunidad interpretativa que interpreta necesariamente desde sus creencias, hábitos de respuesta, prácticas y usos.

la filosofía (de la que se ponga como meta la verdad) y hasta del acuerdo racional. En consecuencia, para Rorty, por ejemplo, hay que limitarse a continuar la conversación (1983:340); la única propuesta consiste en generar nuevos lenguajes que no nos aproximarán a un imposible conocimiento de la verdad, sino que aportarán únicamente nuevas descripciones en la cadena de la historia de la cultura en la que unas metáforas se suceden a otras sin fin y sin finalidad (1989:19)³.

Pero aquí el filósofo se sitúa en la posición del observador absoluto que juzga acerca de la posibilidad de juzgar todos los sistemas particulares y encuentra, razonablemente, que tal cosa es imposible. Sin embargo, tal vez lo que es válido para la relación entre un sujeto y el conjunto de todos los sistemas posibles no lo sea para un sujeto en relación con algunos de los sistemas particulares que componen ese conjunto. De hecho, como miembros de una cultura, juzgamos un sistema desde otro, es el caso de la ironía; vivimos a caballo entre varios de esos sistemas lingüísticos y utilizamos constantemente la traducción de una lengua a otra, de un sistema cultural a otro, como un procedimiento básico para la comprensión no sólo de los modos de pensar y actuar ajenos, sino también de nuestras propias experiencias.

Ciertas perspectivas en sociología y teoría social piensan la vida colectiva como «sometida a las diferencias de percepción e interpretación de actores diversamente distribuidos dentro de la estructura social» (Cicourel, 1982:286). La sociedad moderna ha sido caracterizada por la diversificación de los círculos de relación y sus correspondientes sistemas de reglas interpretativas y normativas. Cada individuo se encuentra en una intersección particular de estos círculos que difícilmente coincide con la de ningún otro (Simmel), lo que hace que los esquemas interpretativos de los participantes en una situación social dada nunca coincidan totalmente. Desde estas concepciones,

³ Buscar la conmensuración, es decir, tratar de hacer innecesaria una nueva descripción por el procedimiento de hallar una forma de reducir todas las posibles descripciones a una —como pretende la filosofía que se pone como meta la verdad— es, para Rorty, «intentar escapar a la condición de hombre». Por estas razones, para él hay que limitarse a continuar la conversación (1983:340). El máximo valor de las innovaciones en el campo del pensamiento o de la ciencia es el de inventar nuevos lenguajes. «La historia nietzscheana de la cultura y la filosofía del lenguaje davidsoniana (que Rorty suscribe), ven el lenguaje como nosotros vemos ahora la evolución, como nuevas formas de vida que suprimen constantemente las formas viejas —no para realizar un propósito superior, sino ciegamente» (1989:19). Es el poeta, el creador de nuevos lenguajes y nuevos mundos, la vanguardia de la humanidad (cuya historia es la historia de sucesivas metáforas), y *el ironista* la única persona capaz de salir de los juegos lingüísticos de su tribu: la que duda porque ha conocido otros vocabularios considerados definitivos por otros y no cree que su propio vocabulario esté más próximo a la realidad que otros; sabe que cualquier cosa puede aparecer como buena o mala cuando es redescrita, por lo que renuncia a formular criterios de elección entre vocabularios (1989:73 y ss.).

No es mi intención discutir la totalidad de estas asunciones y de sus consecuencias. McCarthy y Thiebaut sostienen contra Rorty, con el que comparten muchas otras posiciones, que el principio de reflexividad forma parte de nuestros hábitos de pensamiento. (Considero innecesario señalar que la ironista rortyana siempre aludida en femenino —gracias por el intento— no corresponde con el/la autor/a de lo que usualmente llamamos ironías). Véase McCarthy 1988 y Thiebaut 1989.

que no puedo desarrollar aquí, el acuerdo entre las diferentes perspectivas y sistemas de significatividades es posible y se alcanza cotidianamente sobre la base de un conjunto de «abstracciones o estandarizaciones comunes»: las fórmulas, las tipificaciones, las categorías comunes establecen los límites (difusos) de un campo de sentido necesariamente ambiguo. A esto hay que añadir el que las reglas de comportamiento e interpretación de una comunidad no permanecen inalteradas conformando los rituales sociales ni son un molde fijo al que los comportamientos deban someterse. Son únicamente una pauta para la actuación y la interpretación, siempre problemática, de cuanto acontece socialmente y además varían, se modifican con su uso.

Un planteamiento muy próximo a éste, aunque centrado en el ámbito lingüístico, es el que sostiene M. M. Bajtin, para quien los participantes en un intercambio comunicativo poseen horizontes de sentido particulares, universos característicos y potencialmente diferentes entre sí. El mundo de los hablantes aparece como complejo y diversificado, tanto desde el punto de vista social como cultural y lingüístico. Así, al tomar la palabra, el hablante habrá de tener en cuenta el horizonte de sentido de su interlocutor, que conformará su interpretación. La diversidad de estos horizontes, unida a la consideración de la «supremacía de la respuesta como principio activo», determina la peculiar visión bajtiniana de la vida de la palabra: en ella no hay una «significación neutral» ni tampoco un hablante que usa la lengua, *su* lengua, para comunicar con un interlocutor que le escucha y comprende. El hablante, al tomar en cuenta la interpretación de un interlocutor para construir sus enunciados «entra» en el horizonte de sentido de aquél y, por tanto, «construye su enunciado en un territorio ajeno, en el fondo aperceptivo del oyente» (1989:78). Por ello, la palabra de un sujeto es siempre «palabra semiajena».

Para Bajtin no existe La Lengua sino las lenguas, es decir, lo que la sociolingüística contemporánea llamaría los dialectos, las variantes, las jergas, etc. Al igual que para los filósofos que vengo de comentar, para Bajtin los diversos registros lingüísticos —que él suele llamar simplemente lenguas— están indisolublemente unidos a las formas de vida, creencias, culturas, etc.; las lenguas suponen puntos de vista específicos sobre el mundo, «son las formas de la interpretación verbal del mismo, horizontes objetual-semánticos y axiológicos especiales» (1989:109). Pero este rasgo fundamental del lenguaje implica, al contrario que para algunos de esos filósofos, no la incompatibilidad entre las diferentes lenguas sino precisamente su potencial dialogicidad. Las lenguas, como sistemas particulares de significado y valoración, se encuentran y coexisten en la conciencia del hablante y del literato y como tales dialogan, es decir, se interpenetran, se discuten, luchan y evolucionan. Esta concepción resulta convincentemente fundamentada por los análisis bajtinianos de los textos literarios. Éstos se centran en un fenómeno lingüístico próximo a la traducción: la incorporación en el discurso de un sujeto de las palabras de otro locutor (cuyas formas más evidentes son la cita, la referencia en la forma del estilo indirecto, el

estilo indirecto libre, etc.). Pero este diálogo entre la lengua propia y la ajena es para Bajtin no un recurso ocasional sino la esencia misma de la vida de la palabra. En todas direcciones la palabra de un hablante se encuentra con la palabra ajena y no puede no entrar en una viva interacción con ella; el discurso ajeno nunca está, por tanto, totalmente delimitado del discurso del autor.

Aquí aparece una aportación fundamental de Bajtin a los problemas que estamos discutiendo: la consideración de los lenguajes —así como las culturas o los sujetos— no como sistemas cerrados, delimitados netamente por aquello que excluyen, sino como entidades abiertas con límites difusos de contacto y penetración por lo que es extraño a ellas. La vida cultural y lingüística transcurre, para Bajtin, fundamentalmente en las fronteras entre lo propio y lo ajeno, en el diálogo con lo diverso.

La incompatibilidad entre lenguajes sería para Bajtin mas bien un caso entre las múltiples relaciones posibles que caben entre sistemas lingüísticos diferentes. Por su parte, tanto Habermas como Wellmer critican en la reflexión de Rorty el que los lenguajes, las teorías, los sistemas de valores, las formas de discurso sean vistos como sistemas cerrados, autosuficientes, que envuelven sus propios criterios de validez, paradigmas de verdad o criterios de relevancia. Es esta visión la que, sostiene Wellmer, hace que para Kuhn y Rorty el acuerdo racional no parezca posible. «Si el significado y la verdad son posibles sólo dentro de *algún* sistema, y si no hay un metasistema que contenga, por así decirlo, a todos los sistemas particulares, entonces la racionalidad siempre puede exhibirse sólo dentro de un sistema u otro. Por lo tanto, cambiarnos de un sistema a otro se vuelve un salto ciego, una decisión, un cambio gestáltico, o lo que fuera. En contra de esto argumentaría que la idea de un sistema de significado cerrado es un mito» (A. Wellmer, 1988:254). Para este autor la argumentación es un medio de trascender los confines de los sistemas conceptuales particulares, de percatarse de sus límites y, por tanto, de rebasarlos, ampliando así el espacio de la comunicación intersubjetiva.

En contra de considerar los sistemas de significado como cerrados se pronuncia también Habermas. Los círculos lingüísticos no están cerrados monádicamente, escribe este autor (1988a:234), son porosos, tanto hacia fuera como hacia dentro. «Sólo los lenguajes exentos de diálogo y conversación poseen un orden perfecto. Los lenguajes ordinarios son imperfectos y no poseen univocidad alguna». En coincidencia con los estudios sobre la comunicación humana, para Habermas el acuerdo es posible en el encuentro intersubjetivo, si bien, en principio, siempre es menester empezar a entenderse (id:235). Y respondiendo directamente a Rorty, escribe en otro texto: «las formas de vida son totalidades que surgen siempre en plural. Su coexistencia puede ocasionar fricción, pero esta *diferencia* no produce automáticamente su *incompatibilidad*. Algo parecido sucede con el pluralismo de los valores y los sistemas de creencias» (1989b:308). Ambos autores, Wellmer y Habermas, toman como guía para su reflexión la traducción, la cual, en palabras de este último (1988a:232), no es una transformación que permita

reducir los enunciados de un sistema de lenguaje a los enunciados de otro. Es una operación productiva para asimilar lo extraño y seguir configurando el propio sistema de lenguaje. Esta «porosidad» de los lenguajes es esencial para salvar la «distancia hermenéutica» entre los individuos en la que se basa la comunicación intersubjetiva y la construcción de la identidad (id:235). En esta perspectiva, los lenguajes aparecen como imperfectos —sus reglas internas exigen siempre la interpretación— y abiertos al contacto con los otros lenguajes, gracias al cual cambian. Se diría que quienes entienden que la incompatibilidad y la inconmensurabilidad son las únicas relaciones posibles entre sistemas lingüísticos diferentes, piensan en sistemas filosóficos o científicos, contruidos para ser tendencialmente unívocos y cerrados, más que en lenguajes naturales; o bien piensan éstos como si fueran sistemas científicos.

Junto a la «porosidad» de los lenguajes, otro factor parece relevante para que, pese a que renunciemos a concebir el lenguaje como «reflejo» del mundo, aceptamos que se pueda hablar de la verdad, no desde el punto de vista de un observador que se sitúe fuera del mundo, sino desde el punto de vista de un sujeto particular: es el hecho, señalado por Wellmer (1988:260), de que «la noción de verdad no puede separarse de las de creencia y de juicio, que siempre pertenecen a hablantes individuales», aun cuando únicamente el lenguaje nos abre un espacio de significado y de verdad, que es básicamente intersubjetivo, advierte este autor. El lenguaje, que es por naturaleza intersubjetivo, cuenta entre sus mecanismos básicos con relaciones entre sujetos individuales que tratan de persuadir acerca de lo que creen y que deben juzgar acerca de lo que se les propone, como demuestra el mecanismo de la ironía.

No se puede decir que así todos los problemas queden resueltos. Por ejemplo, uno central: ¿son *todos* los sistemas lingüísticos compatibles entre sí? (Los estudios etnológicos recientes muestran la imposibilidad de traducir, por ejemplo, el lenguaje de los sentimientos de culturas muy distantes de la nuestra a las lenguas de nuestro ámbito sociocultural, digamos occidental). Si no lo son, ¿cómo analizar las relaciones entre uno y otro? ¿qué los hace compatibles o incompatibles? Los trabajos de Bajtin tratan de elaborar un instrumental teórico y analítico con el cual sea posible percibir las relaciones con la alteridad: de qué modos un sistema lingüístico contacta con otro; de qué modos un sujeto refiere una lengua extraña, etc.

También con respecto al sujeto, estas dos perspectivas teóricas divergen, como no podía ser menos. Para Rorty el individuo se construye a sí mismo a partir de sus propios relatos y creando su propio lenguaje, no dejando que su mente sea conformada por «el lenguaje que otros seres humanos han dejado tras de sí» (1989:27). Este individuo, horrorizado ante la posibilidad de «descubrir que no es uno más que una copia o una réplica», es más bien un sujeto monolingüe («los bilingües surgen, por así decirlo, sólo cuando ya terminó la lucha» dice Rorty, cit. por Wellmer 1988:255), es decir, tendencialmente monolítico, unitario y cerrado. Bajtin

sostiene que el monolingüismo es siempre relativo, pues incluso la lengua propia y única no es una sola (1989:433) y porque «para la conciencia individual, el lenguaje, como realidad social-ideológica viva, como opinión plurilingüe, se halla en la frontera entre lo propio y lo ajeno» (id:110). Una voz monológica firme, además de no ser, para Bajtin, deseable —pues la lengua unitaria, única, es sospechosa de absolutismo, salvo en la poesía en que supone un frágil hallazgo logrado como una personal elaboración desde el plurilingüismo social— es más el resultado de la inmersión del sujeto en un colectivo compacto que de su individualización. Una voz monológica, sostiene este autor (1982:197) «supone un firme apoyo social, supone la existencia de un *nosotros*, independientemente de si se trata de una sensación consciente o no. Para una criatura solitaria, su propia voz se vuelve difusa, su propia unidad y acuerdo interno consigo misma llega a ser postulado» (*sic* por la traducción).

El hablante individual puede llegar a elaborar una voz propia, «apropiarse» de la palabra que necesariamente ha de tomar siempre de labios y contextos ajenos. Pero esta apropiación consiste en partir de la lengua que otros seres humanos han dejado tras de sí para poblarla de acentos e intenciones propios, en un proceso difícil y complejo (que consiste unas veces en fundir nuestra voz con la ajena, olvidando la procedencia de las palabras, otras en mostrar nuestra distancia u hostilidad hacia las orientaciones ajenas previas) que no depende únicamente de la voluntad del sujeto. Dado que las lenguas siempre «resuenan» con los sentidos y acentos que les dieron quienes las han utilizado antes —son siempre la lengua de una época, un estrato social, una profesión, un estilo, etc.—, es imposible acallar definitivamente a esos otros para hacer que la lengua suene como dicha por primera vez. Los propios temas y objetos de que se habla no están vírgenes ante la palabra. Toda palabra encuentra siempre el objeto ya evaluado, envuelto en una bruma de palabras ajenas que lo enmascaran o en la luz de palabras que lo han iluminado. «El objeto está rodeado e impregnado de ideas generales, de puntos de vista, de valoraciones y acentos ajenos» (1989:94. Ver también 1986:273), con los cuales el sujeto entra necesariamente en diálogo, los rechaza, los acepta, los elude, etc.

4. El don de lenguas

El autor de la ironía muestra que las expresiones que utiliza no representan su modo de pensar o de expresarse. Por oposición a la «identificación» —en que el hablante se supone que expresa directamente sus opiniones o sentimientos— se llama «distancia enunciativa» a este tipo de reserva. La distancia puede ejercerse también respecto a otros códigos expresivos, no sólo respecto al lenguaje verbal.

¿Cuál es el mecanismo lingüístico que permite expresar la distancia? ¿es precisa siempre la introducción de un registro o un modo de pensar extraño en el seno de otro que actuaría como fondo, y respecto al cual aquel se

percibe como impropio? Si así fuera, el sujeto que poseyera un único código lingüístico carecería de la posibilidad de manejar este recurso, el cual exigiría el contraste entre al menos dos registros o dos sistemas de lenguaje.

Contrariamente a cuanto nos inducen a pensar los estudiosos de la modernidad, para Bajtin la diversidad de «lenguas» coexistiendo en un espacio no es una condición de los tiempos modernos. Sostiene este autor que en todas las épocas que nos son históricamente accesibles la literatura se ve en la necesidad de elegir entre las diversas lenguas de su tiempo (1979:103), y el hablante no literato se encontraría en la misma situación. Incluso en el supuesto extremo, que propone Bajtin como ejemplo, del campesino analfabeto inmerso en una realidad cotidiana inmóvil y, para él, incuestionable, este hablante se ve confrontado con varios sistemas lingüísticos: la lengua con la que reza; aquella con la que canta; la que utiliza en el círculo familiar; la lengua oficial y burocrática que intenta usar en sus relaciones con las autoridades o con la Administración...

El caso imaginario aquí propuesto del campesino analfabeto (sólo un estereotipo, advierte Bajtin, que nunca puede haber sido un hablante real) sirve a este autor para discutir las diferentes actitudes posibles respecto a la lengua (no la coexistencia de diversas lenguas en el habla de un sujeto, hecho del que no duda). En este caso, esas diferentes lenguas pueden no estar relacionadas entre sí, en el sentido de que ese supuesto hablante podría pasar de una a otra como si cada una fuera indiscutible en su lugar, sin saber ver una lengua «con los ojos de otra». ¿En qué consiste esa habilidad para relacionar las lenguas y las visiones del mundo, para comentar una desde la otra?

Tomemos otro caso en que entran en juego no sólo los sistemas lingüísticos: los análisis de Goffman de la *distancia del rol* (1979), es decir, cuando un actor social manifiesta una distancia respecto al rol que está ejecutando. Propone Goffman ejemplos como el de un jefe que tiene que dar una orden o reconvenir a un subordinado. Si lo hace utilizando un fingido acento dialectal o una jerga grupal o parodiando las expresiones y maneras infantiles, al tiempo que realiza el acto de ordenar o de reconvenir muestra una distancia respecto al rol en el que se encuadran esas acciones. No pretende aparecer como un andaluz, un «macarra» o un niño, pero esos registros corresponden únicamente a la ejecución del rol y no caracterizan a la persona que lo endosa. (La distancia del rol es en realidad distancia respecto al *self* que se atribuye a quienes habitualmente actúan ese rol, señala Goffman). Salva así, además de una cierta imagen de sí mismo —como jefe no autoritario, igualitario, etc.— sus relaciones con sus subordinados y quizá también, evitando tensiones, la eficacia de su trabajo. O pongamos el caso de la esposa que sirve unas bebidas a un grupo de amigos del marido. Utilizando los gestos y expresiones típicas de un camarero o exagerando la cadencia y entonación de una mujercita melosa muestra que ella misma queda fuera del rol de «esposa perfecta», que la acción que está realizando no la caracteriza como persona y que no debe,



Otto Dix, *Marinero del Sur*, 1923.

por tanto, ser tratada en adelante como el tipo de persona que ejercería ese rol sin distancia.

Aquí la distancia respecto a un código, independientemente de que pueda representar la libertad y el margen de iniciativa individual, es vista

como ejerciéndose desde otro código, es decir, desde otro sistema social de significación. Estas actuaciones hacen ver que un rol lleva aparejada una caracterización de la persona que está tras el rol, como un código lingüístico caracteriza a sus hablantes, en el sentido de que los espectadores les atribuyen unos rasgos que consideran típicos del colectivo de habituales usuarios de ese código, o de quien generalmente actúa ese rol. Pero muestran también que en la expresión de la distancia nos servimos de una forma de cita: citamos palabras, actitudes, gestos reconocibles, propios de algún sector más o menos identificado y por este procedimiento introducimos otro personaje en nuestra actuación (el andaluz, la camarera...), como si endosáramos una máscara (entendiendo que endosar una máscara supone disolverse en un tipo). La máscara o el tipo actuado sirven para hacer un comentario sobre uno mismo y sobre la propia actuación. El comentario puede consistir sencillamente en situar toda la actuación en una clave (*frame* en el sentido de Bateson y Goffman) no-seria, humorística o paródica, por ejemplo, y desviar así la interpretación de su significado literal y de sus implicaciones para los participantes. Pero nuestra competencia en las relaciones sociales nos permite captar y expresar una enorme variedad de matices, entre la plena identificación con el papel y la total distancia, ejecutados a través de esos clichés sociales (¿Cómo determinar la interpretación «correcta» de un comportamiento como el del ama de casa del ejemplo?, ¿el papel de esposa es sencillamente rechazado o es en parte también aceptado y valorizado?, ¿debemos suponer que quien lo actúa pretende proporcionar una interpretación fija, seleccionada de antemano o más bien que abre una posibilidad a la recepción, a la valoración de los otros, conforme a la cual calificará a su vez su propia actuación?).

No siempre la máscara es estereotipada como un muñeco de guiñol imposible de confundir con una persona. En muchas ocasiones máscaras y personas se superponen, los registros expresivos se contaminan entre sí y es difícil discernir donde empieza uno y termina otro. En los casos de menor ambigüedad, como en la ironía de Savater, los códigos lingüísticos o expresivos son cosificados, mostrados como un cliché rígido y acabado que el sujeto maneja desde una neta distancia. Pero los códigos, las lenguas, los repertorios de expresiones características no permanecen aislados e inmutables. Son, al contrario, alterados con su uso, que introduce siempre una leve distorsión en la norma. Por tanto, las representaciones de los sujetos surgidas de su uso de tales códigos tampoco pueden ser perfectamente definidas y diferenciadas. La riqueza y la ambigüedad de las expresiones reales y de las representaciones de uno mismo dependen del potencial de indeterminación de los códigos y de la difuminación de las fronteras entre ellos, y la capacidad de contaminación mutua de los sistemas expresivos es un factor fundamental de creatividad.

Entre el distanciamiento neto de una lengua y su utilización para expresar directamente las propias opiniones y sentimientos hay, sostiene Bajtin, «una gradación infinita de niveles de extrañamiento y apropiación»:

no nos encontramos ante dos únicas formas, una en que el autor expresa directamente sus opiniones, sentimientos, etc. por medio de una lengua y otra en que se distancia de una expresión y la burla, la muestra, la exhibe como ajena. En la lengua, como también en el resto de códigos expresivos, entre lo propio y lo ajeno no hay un tajo, un abismo separador, sino una mayor o menor proximidad, una separación perceptible como una gradación, antes que como una cuestión 'sí' o 'no'.

Cuando la lengua no es entendida como un instrumento neutro capaz de amoldarse a las necesidades expresivas del hablante o el escritor, sino como un medio expresivo concreto, socialmente connotado, que vehicula horizontes de sentido y visiones del mundo específicos, la visión de la relación del sujeto con la lengua cambia. Ese hablante o autor se ve siempre en la necesidad de elegir entre las lenguas, entre las formas de decir, y se encuentra muchas veces con que las palabras mismas «refractan» sus intenciones, se destacan como algo extraño, tal vez inadecuado, o ante las cuales debe mostrar *alguna* distancia, pese a que las utilice para expresarse: son al tiempo palabras propias y extrañas. Con Don Quijote, afirma Bajtin, maduran las imágenes «bivovas» (aquellas en que dos sujetos hablan en un mismo enunciado); el autor introduce su propio pensamiento en la imagen de la lengua ajena, parodiada.

Esa relación no es distinta en el caso de la cita o la introducción de un discurso de otro. Lo que hace interesante el Estilo Indirecto Libre (EIL) es precisamente la contaminación entre dos voces y dos sistemas lingüísticos que cristaliza en esa forma. Esa forma muestra cómo presentar el discurso y la visión del mundo de un personaje supone siempre interpretarlo, hacerle entrar en relación con el horizonte propio (incluso cuando es reproducido literalmente, pues no deja de resultar comentado por el contexto de la cita). El EIL introduce ese discurso ajeno en una narración, en la que adquiere un sentido y en la que las motivaciones, los valores, etc. del personaje son posiblemente interpretados por el autor, pero a través de las palabras del propio personaje, tratando de que sea dentro del sistema expresivo y el horizonte de éste en el que adquieran significado, o como diría Bajtin, comentando uno desde el otro.

El EIL permite también ver el proceso interior del personaje como abierto, no cerrándolo o concluyéndolo desde una visión exterior; en palabras de Bajtin (1982:116); «un punto de vista abstracto no conoce ni ve el movimiento del acontecer del ser, su devenir valorativo aún abierto». El cuestionamiento que este modo de entender el lenguaje y las relaciones intersubjetivas introduce en las categorías tradicionales que fundamentan el análisis de los textos se demuestra en la incompreensión con que ha sido recibido⁴.

⁴ Así, por ejemplo, G. Reyes, citando profusamente a Bajtin, en una obra por lo demás útil, escribe: «los lenguajes estilizados son exhibidos; exhibir indica reproducir (estilizando) y también cosificar: el narrador no se expresa por medio de los lenguajes evocados, sino que los muestra (...). El lenguaje así expuesto conserva los sistemas de creencias y las intenciones que le dan vida fuera de la novela, en el seno de la vida social, los conserva pero congelados,

Un caso de Estilo Indirecto Libre (EIL) «clásico»; el autor supuestamente transcribe el discurso —interior o exterior— del personaje, sus pensamientos y su modo de formularlos sin renunciar a persistir en su papel de voz enunciativa (el personaje no habla en primera persona, es aludido en la tercera; su presente es trasladado al pretérito narrativo, etc.), lo que permite combinar la narración con la «transcripción» del discurso; la reformulación con la síntesis y la descripción de sensaciones o sentimientos que no es verosímil sean formulados en el discurso interior del personaje, etc.

(*Ana Ozores, la Regenta, atraviesa el paseo popular de Vetusta cuando tiene lugar un altercado de celos*).

El joven de la blusa azul salió del paseo, a viva fuerza, casi arrastrado por sus amigos. Al pasar junto a la Regenta la miró cara a cara, distraído, pensando en su venganza; pero ella sintió aquellos ojos en los suyos como un contacto violento. ¡Eran los celucos! ¡Así miraban los celos! Era una belleza infernal, sin duda, la de aquellos ojos, ¡pero qué fuerte, qué humana!

Clarín, *La Regenta*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, pág. 275.

La transición entre la voz del autor y la del personaje puede ser tan suave como en este final del párrafo, donde aquel termina por ceder la palabra a éste. Lo que interesa, desde la perspectiva teórica que vengo de exponer, no es dilucidar las fronteras entre una voz y otra, una lengua y otra, así como tampoco entre los «clichés sintácticos» de la cita —pues si nos limitáramos a encuadrar en éstos las formas textuales perderíamos de vista la riqueza de las relaciones que caben entre dos perspectivas—. Interesa más bien captar cómo interactúan ambas perspectivas, cómo se iluminan o comentan recíprocamente. Si he calificado de «clásica», a falta de término mejor, esta forma de EIL es porque en ella no hay extrañamiento del autor respecto al horizonte del personaje: es el lenguaje y el modo de pensar del personaje, Ana, pero el autor no lo juzga ni lo exhibe para mostrar alguna actitud propia al respecto.

«Entre americanos, pasiegos y mayorazguetes fatuos, burdos y grotescos hubiera podido escoger —seguía pensando Ana—. Que lo dijera don Frutos Redondo... Pero, además, ¿para qué engañarse a sí misma? No estaba en Vetusta, no podía estar en aquel pobre rincón la realidad del sueño, el héroe del poema, que primero se había llamado Germán, después San Agustín, obispo de Hipona, después Chateaubriand y después con cien nombres, todo grandeza, esplendor, dulzura delicada, rara y escogida...»

digamos, inmóviles ante la vista, sirviendo las intenciones con que han sido ensamblados por el autor de la novela» (1984:127). Nada más extraño al pensamiento de Bajtin que la idea de que la estilización, la parodización o cualquier forma de introducir la lengua o el estilo ajeno consista en congelarlo para hacerlo servir a las intenciones de quien lo cita. Éste es únicamente el caso de la «mala» parodia, de ciertas formas de distanciamiento extremo, que son las que menos interesan a este autor, y no un rasgo genérico aplicable a todas ellas como entiende Reyes.

A pesar de las comillas, se trata de EIL y, si bien aquí prevalece la voz de Ana, el personaje, persiste, como en fragmento anterior la ambigüedad entre las voces —sobre todo al final del párrafo: ¿quién califica así los sueños de Ana?—, y también la ausencia de distancia valutativa del enunciador respecto al discurso del personaje.

En el siguiente fragmento conocemos también, en la forma del EIL, las explicaciones-justificaciones que un personaje, doña Paula, da de su actuación, sin aparentemente intromisión alguna del autor, y, sin embargo, no podemos dejar de percibir una leve ironía.

Era la doncella de doña Paula, Teresina. Dormía cerca del despacho y de la alcoba del *señorito*. Esta proximidad había sido siempre una exigencia de doña Paula. Ella habitaba el segundo piso, a sus anchas; no quería ruido de curas y frailes entrando y saliendo; pero tampoco consentía que su hijo, su pobre Fermín, que para ella siempre sería un niño que había que cuidar mucho, durmiese lejos de toda criatura cristiana. La doncella había de tener su lecho cerca del *señorito*, por si llamaba, para avisar a la madre, que bajaba inmediatamente.

id. Cap. XI, pág. 307

¿Qué nos hace sospechar un matiz irónico, entrever una intención desenmascaradora? Para empezar, el propio tema del cura y la criada, inabordable sin que toda la tradición de las palabras dichas y escritas sobre él formen parte de su significación, hasta el punto de que el autor sólo necesita invocarlo para proyectar sobre él un cúmulo de sospechas que hacen aparecer las palabras de la madre como explicaciones encubridoras. Supongamos que fuera posible exponer lo mismo en un lenguaje «neutro» —si existiera tal lenguaje neutral, de nadie—, por ejemplo: «la doncella tenía su dormitorio próximo al del sacerdote porque así lo exigía la madre de éste, que quería que hubiera alguien cerca de él por si necesitaba algo durante la noche». Esta aparente transparencia, esta supuesta inocencia proyectada sobre las vidas de los personajes ¿no es más falseadora?, ¿no los acerca forzadamente a un mundo, que no es el de ellos, en el que tal situación careciera de implicaciones sexuales, al modo como, según el análisis de Geertz, hacen los textos de Evans-Pritchard con los africanos?

En los términos de Bajtin el procedimiento seguido aquí por Clarín recibiría el nombre de *estilización*: el estilo ajeno es representado en el sentido de sus propios propósitos, tan sólo volviéndolos convencionales, lo que no quita para que sea la imagen de un discurso *ajeno* al propio de quien lo presenta, es decir, para que aparezcan dos conciencias lingüísticas entrecruzadas (la representante y la representada. Véase Bajtin: 1986: 270 y ss.). Sin embargo, advierte este autor, las fronteras entre la estilización y la parodia son inestables, ya que basta subrayar un poco la convencionalidad de ese estilo ajeno para que adquiera el carácter de parodia o de suave ironía, para que aparezca la reserva del enunciador, como si dijera: «no soy yo quien lo dice: yo lo diría de otra manera».

En este fragmento de *La Regenta*, las posibles implicaciones sexuales de la relación no son negadas (como lo serían en la versión supuestamente neutral), pero tampoco son afirmadas: no hay una *verdad* que reciba una expresión directa, ésta, si acaso, asoma en la leve acentuación desenmascaradora de la mentira. Es oportuno traer aquí una reflexión de Cicourel (1982:243): «la lógica de las actividades cotidianas en que se enclava el objeto social en estudio tiene que relacionarse con la lógica de la teoría del observador, de manera que los dos sistemas sean distintos y, sin embargo, relacionados. Wittgenstein nos dice que nunca pueden ser perfectas las transformaciones que relacionan un sistema con otro y el lenguaje que describe cada sistema aparte y ambos sistemas juntos. Puede haber una consonancia general, pero no una correspondencia perfecta».

Tomemos ahora la descripción de una escena que transcurre durante un verano particularmente feliz para don Fermín, el Magistral:

La doncella, a poco, llegaba con el desayuno en reluciente jícara de china con ramitos de oro. Cerraba tras sí la puerta, y se acercaba a la mesa; dejaba sobre ella el servicio, extendía la servilleta delante del señorito... y esperaba inmóvil a su lado.

Don Fermín, risueño, mojaba un bizcocho en chocolate; Teresa acercaba el rostro al amo, separando el cuerpo de la mesa; abría la boca de labios finos y muy rojos, con gesto cómico sacaba más de lo preciso la lengua, húmeda y colorada; en ella depositaba el bizcocho don Fermín, con dientes de perlas lo partía la criada, y el *señorito* se comía la otra mitad.

Y así todas las mañanas.

id. Cap. XXI, pág. 548 (subrayado del autor)

Se diría que en este fragmento no hay distancia enunciativa, ni tampoco juicio o valoración de los comportamientos; tan sólo la descripción de una escena. Sin embargo, la forma en que la descripción sugiere la intimidad lúdica y afectuosa de los amantes, sin desarrollarla, sin mostrarla a la luz del día, sin dar palabra a nada que pudiera plasmar abiertamente la naturaleza de esa relación sugiere muchas cosas a un lector atento. Para empezar, implica la necesidad del pudor por parte del autor —que en ningún lugar de la obra se permite desarrollar esta intimidad ni nombrarla más de lo que aquí lo hace—, su reserva impuesta muy probablemente por las creencias y los valores de su época, y los suyos propios. En este análisis interesa también ver cómo la descripción de un servicio de desayuno sugiere una relación erótica: por los detalles de los gestos y actitudes y por la introducción de algunos estereotipos del lenguaje amoroso o galante («la boca de labios finos y muy rojos», «dientes de perlas», etc.) que insertan así en la escena el punto de vista propio del amante; la alusión a los personajes con los nombres que ambos se dan uno a otro, etc. Sobre tal relación, sugerida a través de esos indicios, el autor no proyecta juicio ni distancia; deja más bien que sea el lector quien lo haga.

La distancia, en cambio, se hace más evidente en el siguiente párrafo, que se encuentra más próximo a lo que Bajtin llama *parodización*, en la que



George Grosz, *La gracia visible de Dios está conmigo*, 1922.

el autor habla mediante la palabra ajena pero introduce una orientación de sentido opuesta u hostil a la que tenía para sus dueños primitivos, la hace servir a otros propósitos («al discurso de la parodia le es análoga toda utilización irónica y en general ambivalente de la palabra ajena, porque también en estos casos la palabra ajena se aprovecha para transmitir propósitos que le son hostiles» (1986:271):

El Casino de Vetusta ocupaba un caserón solitario, de piedra ennegrecida por los ultrajes de la humedad (...). Los socios jóvenes querían mudarse, pero

el cambio de domicilio sería la muerte de la sociedad, según el elemento serio y demás arraigo. No se mudó el Casino y siguió remendando como pudo sus goteras y demás achaques de abolengo. Tres generaciones habían bostezado en aquellas salas estrechas y oscuras, y esta solemnidad del aburrimiento heredado no debía trocarse por los azares de un porvenir dudoso en la parte nueva del pueblo, en la Colonia. Además, decían los viejos, si el Casino deja de residir en la Encimada, adiós Casino. Era un aristócrata.

Cap. VI, pág. 214.

A la cita del discurso de este sujeto colectivo, los socios antiguos del Casino, se superpone el comentario crítico del autor, apenas una leve acentuación que percibimos a través de la aparición de una imagen —el bostezo—, de la juxtaposición de solemnidad y aburrimiento... Estos procedimientos sirven para introducir el discurso de este personaje colectivo, para ‘documentarlo’ haciendo ver sus implicaciones en el terreno de los valores y las visiones del mundo (antes la rutina, el aburrimiento y la decadencia que cualquier cambio; el principal valor es distinguirse del vulgo, conservar los rasgos diferenciadores «de clase», etc.). Aquí el autor refiere un comportamiento y *las motivaciones* que le subyacen, presentando éstas en parte mediante el lenguaje de los propios sujetos de ese comportamiento. La descripción de comportamientos se une muchas veces a la de los motivos porque, como sostiene Habermas, es la comprensión de las motivaciones de los propios actores sociales lo que permite reconstruir el sentido de la acción social (1988:91). Sobre los motivos de ese sujeto social, plasmación de los valores y los sentimientos, que asume como propios, el autor muestra una actitud propia, crítica. La acentuación se hace más burlona en este pasaje en que se describen las salas de juego del casino:

(...) porque jugar se jugaba en el Casino de Vetusta con una perfección que ya era famosa. No faltaban los inexpertos, y aún éstos eran necesarios, porque si no ¿quién ganaría a quién? Pero contra la afirmación del jefe de Fomento protestaban los hechos. De Vetusta y sólo de Vetusta salieron aquellos insignes tresillistas que, una vez en esferas más altas, tendieron el vuelo y llegaron a ocupar puestos eminentes en la Administración del Estado, debiéndolo todo a la ciencia de los estuches.

Cap. VI, pág. 215

Aparece el discurso del personaje —esta vez indeterminado, puede ser un individuo o un grupo quien habla así, pero en cualquier caso se trata de un discurso característico, diferenciado del del autor— como si su mera irrupción lo hiciera aparecer como ridículo: aquello que es valorado por ese discurso (los tresillistas como insignes, las «esferas más altas», los «puestos eminentes») se señala como *signo* de una forma de vida y una visión del mundo (los valores son significados a través de las expresiones, pero también pueden funcionar ellos mismos como signos del sistema en que se insertan, del mundo de vida del hablante —recuérdese la concepción de Peirce sobre la circularidad de las relaciones sígnicas—). Estos sistemas de

significado y valoración no parecen ser los del autor ni los que supone en el lector —aunque sí tal vez los de la Administración del Estado. (Obsérvese en todos los fragmentos la función clave de la adversativa «pero» en la transición entre la voces, y recuérdese el análisis ducrotiano de esta conjunción, que recibe aquí una clara confirmación).

Otra modalidad de distancia enunciativa, muy generalizada en esta obra, es aquella en que el enunciador superpone su punto de vista con el de un personaje, aquí el Magistral o cualquier observador presente en la escena pero no participando en ella.

El Magistral se encontró en la escalera con Visitación y Quintanar que buscaban por los rincones la petaca del ex regente que Edelmira y Paco habían escondido. Don Saturnino Bermúdez, pálido y ojeroso, con su sonrisa cortés que le llegaba de oreja a oreja, venía detrás, solo, también hecho un loquillo de la manera más desgraciada del mundo. Daba tristeza verle divertirse, saltar, imitar la alegría bulliciosa de los otros. Pero amigo, era su obligación: era pariente, era de los íntimos de la casa, de los que se quedaban a comer, y necesitaba hacer lo que los demás, correr, alborotar, y hasta dar pellizcos a las señoras, si a mano venía.

id. Cap. XIII, pág. 354.

El comportamiento de este personaje «da tristeza» a un testigo no implicado que observa este modo de actuar característico de un miembro limítrofe de un grupo (un *lame* es llamado en los grupos que estudia Labov), alguien que no domina los códigos y rituales propios del grupo al que trata de pertenecer. La torpeza e inhabilidad que exhibe este miembro periférico ponen de manifiesto los rituales y normas que constituyen el comportamiento «normal» es este grupo y que el aspirante debe de aprender. Se aunan aquí dos procedimientos de distanciamiento en la observación y descripción de los implícitos de un determinado colectivo: el observador exterior y el miembro limítrofe que se esfuerza por comportarse como los habituales. Así el fragmento informa tanto sobre este personaje como sobre el grupo que constituye la cúspide de la nobleza vetustense, si bien el acento crítico se aplica sobre todo al foco de la descripción, don Saturnino. Al final del párrafo el objeto son nuevamente las motivaciones del personaje, introducidas mediante una fórmula coloquial característica de la comunicación oral («pero amigo»): simulación de un hablante irónico que tratara de reproducir ante otro los motivos internos de este personaje en un lenguaje ajeno a él y desde una actitud descalificadora. De este modo se presenta el mundo social tal como sus miembros lo ven y tal como lo valoran, es decir, diferenciadamente, desde distintos sistemas de comportamiento y valoración. La complejidad de ese mundo no es así dicha sino mostrada en las relaciones cotidianas, a través de las formas como los actores se ven y se juzgan recíprocamente y a través de los diversos sistemas lingüísticos en que tales visiones del mundo se alojan.

Esta estrategia es la dominante en esta novela, donde los personajes son presentados no tanto a través de la voz del autor, como a través de las

visiones y las expresiones de los otros personajes, con lo que aparecen ante nosotros al menos dos sistemas, dos versiones del mundo contrapuestas.

Como muestra, veámos uno entre los múltiples ejemplos de esta estrategia enunciativa:

(*Petra, la criada de Ana, se presenta en el despacho del Magistral*).

El Magistral la reconoció. Era una joven que se había obstinado en confesar con él (...). Era de las infelices que creen los absurdos que la calumnia propala para descrédito de los sacerdotes. Confesaba cosas de su alcoba, se desnudaba ante la celosía entre llanto de falso arrepentimiento. Era hermosa, incitante; pero el Magistral la había alejado de sí, como haría con Obdulia, si las exigencias sociales no lo impidiesen.

id. Cap. XI, pág. 311

Aquí somos informados acerca de Petra pero desde la forma de juzgar a sus feligresas propia del Magistral. Obsérvese la ironía en el enunciado «era de las infelices que creen los absurdos que la calumnia propala para descrédito de los sacerdotes», que parece pertenecer al discurso del personaje, y que muestra la forma en que los sujetos se ocultan a sí mismos partes de sí o se hacen traición al descalificar a otros con juicios que no los salvarían a ellos mismos. (Esta es presentada en esta novela como una actitud generalizada en *Vetusta*). Si el enunciado se atribuye al autor, y me parece indecible determinar a cual de ellos pertenece «realmente», la ironía se hace aún más evidente, teniendo en cuenta cuanto se ha visto sobre la vida del Magistral.

Los propios personajes de *La Regenta* manejan esta duplicidad con gran soltura. Somoza, el médico de la nobleza (tenido por volteriano, pero a Voltaire Somoza le admira sin haberlo leído) critica ante el Magistral la manipulación de que son objeto unas jóvenes nobles por parte de los curas, sabiendo bien que es el propio Magistral el manipulador al que alude fingiendo complicidad con él. Conocemos así un modo de actuar y un marco interpretativo crítico al respecto, «volteriano»:

¡Si yo cogiera al curita que tiene la culpa de todo esto! Porque aquí nada un cura, señor Magistral, estoy seguro... y usted dispense... pero ya sabe usted que yo distingo entre clero y clero; si todos fueran como usted... ¿A que mi señor don Fermín no aconsejaba a ningún padre que tenga cuatro hijas como cuatro soles, que las haga monjas una por una a todas, como si fueran los carneros de Panurgo?

— Son ellas las que libremente escogen...

— ¡Libremente! ¡Libremente! Ríase usted, señor Magistral, ríase usted que es una persona tan ilustrada de esa pretendida libertad. ¿Cabe libertad donde no hay elección? ¿Cabe elección donde no se conoce más que uno de los términos en que ha de consistir?

(...)

— Hasta que tienen quince o dieciséis años las hijas de mis primos no ven el mundo. A los diez o los once van al convento (...). A los quince años vuelven a casa; no traen voluntad (...). Las niñas ven el mundo dentro de la

redoma, pero no lo pueden catar. ¿A los bailes? Dios nos libre. ¿Al teatro? Abominación. ¡A la novena, al sermón!

id. Cap. XII, págs. 322-323

Y para mostrar cómo la ironía sirve en esta novela para documentar las visiones del mundo y los sistemas lingüísticos del mundo social que presenta, es ejemplar una conversación entre Don Fermín, el Magistral una vez más, y su madre. Doña Paula advierte a su hijo de que los rumores sobre sus vicios pueden hacerles perder el favor del obispo, don Fortunato:

— Don Fortunato no se mueve sin orden mía.

— No te fíes, es porque te cree infalible; pero el día que le hagan ver tus escándalos...

— ¿Cómo ha de ver eso madre?

— Bueno, ya me entiendes; creerlos como si los viera; ese día estamos perdidos; la malva, el polichinela, el borrego será un tigre, y del Provisoriato te echa a la cárcel de corona.

— Madre... está usted exaltada... ve usted visiones.

(...)

— Fermo, tú eres un papanatas; el mundo está perdido: por eso todos piensan mal y por eso hay que andar con cien ojos... Hay que aparentar más virtud que se tiene, aunque se sea un ángel. ¿No sabes que de nosotros dicen mil perrerías? (...). Si hacemos y acontecemos un palacio —doña Paula empezó a contar por los dedos—; si nos comemos la diócesis; si entramos en el provisoriato desnudos y ahora somos los primeros accionistas del Banco; si tu cobras esto y lo otro; si nuestros paniaguados andan por ahí como esponjas recogiendo el oro y el moro, para venir a soltarlo en la alberca de casa.

id. Cap. XI, págs. 314-315

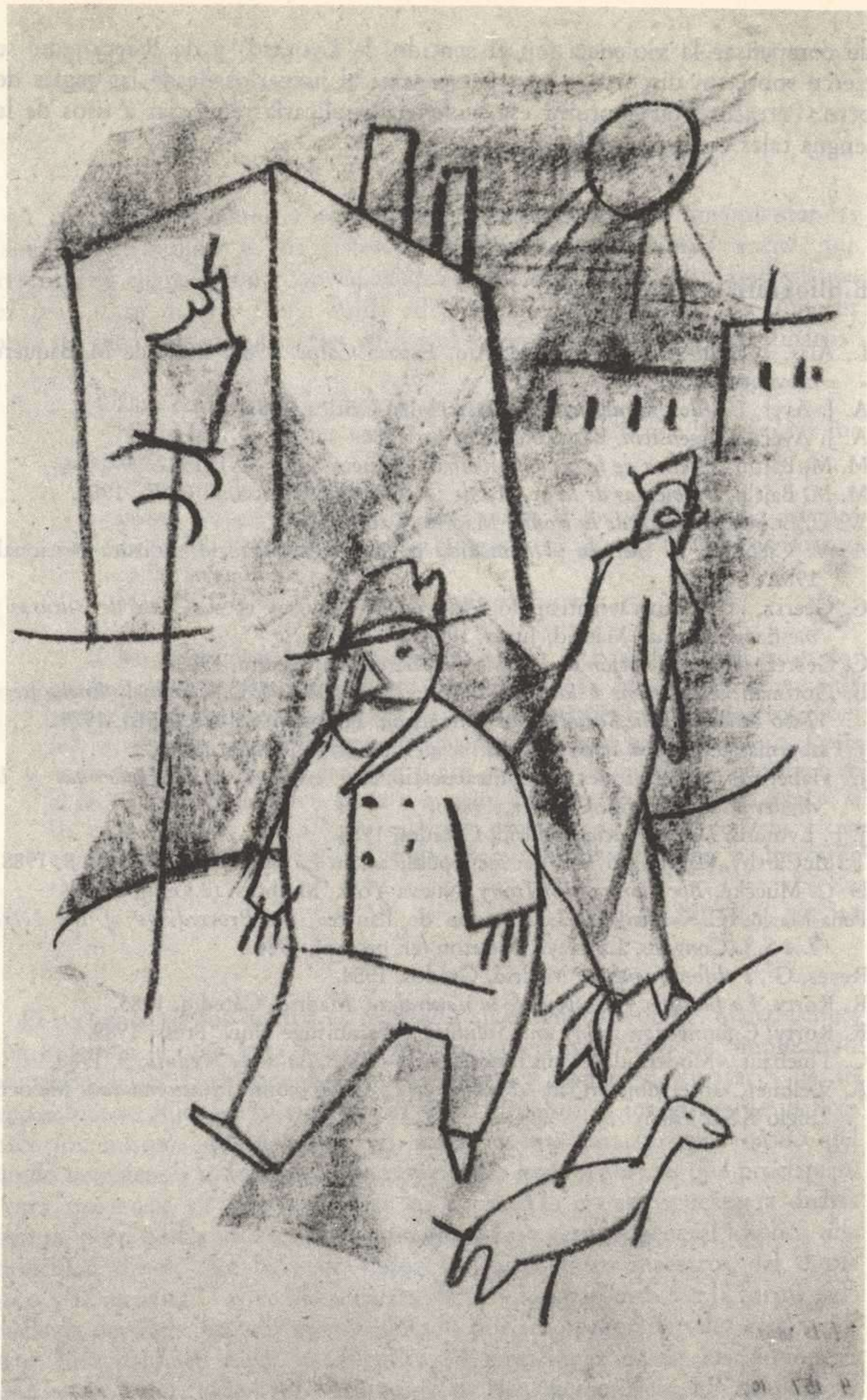
El recuento de los delitos es realizado en el lenguaje de los maledicentes y en la forma de una falsa acusación. Pero quien así lo expone, implicando su inocencia, es la autora de ellos y cómplice con el destinatario de su exposición, su hijo, en su realización. Pero el delito es innombrable incluso entre los mismos que lo cometen. Ésta es una característica básica del mundo vetustense: todos aparentan respetar las leyes y normas que proclaman, y esta apariencia sirve para ocultar las conductas reales, opuestas a dichas normas, pero nunca visibles ni reconocidas. Esta actitud general implica una duplicidad difusa que hace de todos los vetustenses maestros del doble juego y la mentira. Tal vez la acentuación irónico-paródica sea la forma más adecuada de transmitir un mundo dotado por su creador de tales características. En cualquier caso, las sucesivas descripciones desde los diferentes puntos de vista hacen que ninguno de los personajes, ni siquiera el Magistral, sea definitivamente condenado, y que para todos haya alguna descripción que los presenta como justificados. Tal vez este proceder trate

de compensar la violencia (en el sentido de Lyotard⁵ y de Rorty) que se ejerce sobre un discurso o una perspectiva al juzgarlos desde las reglas de otro. Pero intentar suprimir esa violencia implicaría renunciar a usos de la lengua tales como la ironía.

Bibliografía

- L. Alas, «Clarín», *La Regenta*, Madrid, Espasa Calpe, 1984, Edic. de M. Baquero Goyanes.
- A. J. Ayer, *La filosofía del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1983.
- A. J. Ayer, *Wittgenstein*, Barcelona, Crítica, 1986.
- M. M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.
- M. M. Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, F. C. E., 1986.
- W. C. Booth, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986.
- A. V. Cicourel, *El método y la medida en sociología*, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- C. Geertz, «Diapositivas antropológicas», en T. Todorov et al. *Cruce de culturas y mestizaje cultural*, Madrid, Júcar, 1988a.
- C. Geertz, *la interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1988b.
- E. Goffman, *Espressione e identità*, Milán, Mondadori, Edic. original: *Encounters. Two Studies in the Sociology of Interaction*, Bobbs-Merril Co., 1961, 1979.
- J. Habermas, *La lógica de las ciencias sociales*, Madrid, Tecnos, 1988a.
- J. Habermas, «Cuestiones y contracuestiones», en AA. VV. *Habermas y la modernidad*, Madrid, Cátedra, 1988b.
- J. F. Lyotard, *La diferencia*. Madrid, Cátedra, 1988.
- T. McCarthy, «Ironía privada, decencia pública», en *La Balsa de la Medusa*, 8, 1988.
- D. C. Muecke, *The Compass of Irony*, Nueva York, Methuen (2.ª ed.), 1980.
- Peña-Marín, C., «L'ironie. Le masque de l'autre», en *Proceedings of the IIIrd I.A.S.S. Congress*, La Haya, Mouton (en prensa), 1986.
- Reyes, G., *Polifonía textual*, Madrid, Gredos, 1984.
- R. Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1983.
- R. Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge Univ. Press, 1989.
- C. Thiebaut, «Modernidades sin fundamento», *La Balsa de la Medusa*, 9, 1989.
- A. Wellmer, «Intersubjetividad y razón», en L. Olivé (comp.) *Racionalidad*, México, Siglo XXI, 1988.

⁵ Lyotard considera que se inflinge una violencia o «sinrazón» cuando «las reglas del género de discurso según las cuales se juzga no son las del discurso juzgado o las de los géneros de discurso juzgados» (1988:9).



George Grosz, *Escena callejera*, 1917.

LA LUCIDEZ DE LA RISA

Valeriano Bozal

1

Cómico es categoría estética que posee una larga tradición y que durante mucho tiempo se ha mantenido en los márgenes que esa tradición señalaba. Aristóteles se refiere a lo cómico en su *Poética* y cabe suponer que fuera abordado con detenimiento en el perdido libro sobre la comedia. Pero es el comienzo del *Ars Poetica* de Horacio, en el que se desarrolla con nitidez una teoría de lo cómico, el que marca la amplitud y límites de la categoría y su uso a lo largo de los siglos siguientes, prácticamente hasta el comienzo de nuestra época en la segunda mitad del siglo XVIII.

El rasgo inicial de lo cómico horaciano es la deformación y, por tanto, su papel subsidiario respecto de algo, la belleza, que se admite y admira como modelo. Lo cómico surge como representación deformante de la realidad, suscita la risa y ofrece en su deformación un cierto límite. Lo cómico se perfila en la transgresión del decoro, la adecuación de lo representado (aunque no incluye la transgresión, la incoherencia en la representación misma)¹. Este carácter relativo de lo cómico es nota esencial de su trayectoria histórica, pues no se entiende como categoría estética plena —que sólo lo es la belleza—, sino como categoría *supeditada* a. Lo cómico remite, aunque sea indirectamente, a lo bello, en lo cual se mira y respecto de lo cual inmediatamente se compara, y sin ello no puede ser. Lo cómico no posee entidad autónoma y por tanto no puede definir ontológicamente lo real. Lo cómico se plantea como deformación de lo dado, y esto posee una doble significación: lo dado apariencial y empírico, la naturaleza tal como se ofrece a nuestros sentidos, y lo dado visto a través de la Idea, que lo mejora y ennoblece.

¹ Horacio, *Ars poetica*, 1-13.

Esta doble referencia de lo cómico merece aunque sólo sea una breve reflexión, pues gracias a ella se presenta como puente negativo entre la naturaleza y la Naturaleza (la naturaleza vista en y a través de la Idea). La deformación de lo dado empírico remite, en su negatividad, a lo que es mejor y más excelso pero aquí ausente, de tal manera que invita a perseguirlo y suscita afán hacia ello. Por eso, lo cómico aparece muchas veces como lo cotidiano —y no como su deformación—, pues lo empírico es en sí mismo deforme en cuanto que carece de las cualidades de la belleza ideal. También se suscita lo cómico en la deformación de la Naturaleza, produciendo monstruos que, por su elevada condición, se aproximan a lo sublime negativo y pueden ser utilizados para aterrorizar moralmente. La Edad Media y los tiempos del Renacimiento fueron propensos a este tipo de comicidad, tal como las gárgolas de las catedrales y los cuadros de El Bosco ponen de relieve.

Esta doble referencia, más compleja de lo que en principio podría parecer, evidencia la fecunda relación de lo cómico con la naturaleza e indica que la comicidad surge precisamente en la figura de esa relación. Pues tanto la deformación de lo empírico —o, lo que a este respecto viene a ser lo mismo, la consideración de lo empírico como deforme— como la de la Naturaleza son testimonio de una imposibilidad que se sublima en la risa: la escisión del hombre respecto de la naturaleza. El análisis bajtiniano², al conectar la comicidad con la inversión ocasionalmente propuesta (en las fiestas) por el pueblo, no hace sino corroborar la naturaleza represiva de esa imposibilidad y su condición histórico-social. De tal forma que, así como lo cómico es en relación a la belleza, su negación, la fiesta liberadora es (inversión) en relación al orden establecido.

Para que haya fiesta ha de haber orden establecido, el orden que se altera, para que haya categoría de lo cómico ha de haber categoría de belleza. La comparación es tanto más plausible porque la belleza se presenta como orden establecido y lo cómico como su inversión. Ahora bien, fiesta y comicidad necesitan alguna justificación, que generalmente se encuentra en la excelencia de sus contrarios y la posibilidad de llegar a ellos: lo positivo desde su negativo, al que es preciso rechazar. La comicidad es el espejo deformante que permite intuir la perfección de lo bello y, por tanto, sólo posee un carácter mediador. Aquel que no es capaz de salir de lo cómico y *elevarse* al reino de la belleza es inferior y servil. La fiesta también tiene su término y con él vuelven el orden y la razón, bienes supremos, de tal modo que quien continúa la fiesta eternamente deja de estar entre los cuerdos y entra en el mundo de la locura.

Como ha señalado Baudelaire en su ensayo sobre *la esencia de la risa*, lo cómico está ausente del mundo angélico y es propiamente satánico. La risa no es cualidad del ser absoluto, «a los ojos de Aquel que todo lo sabe y

² Cfr. la Introducción de M. Bajtin a su *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974.

todo lo puede, lo cómico no existe»³. Y ello, me atrevo a decir, porque la risa es resultado de la imperfección y sólo en el reino de la imperfección puede darse.

Pero esa negatividad tiene, paradójicamente, un alcance mucho mayor del que a primera vista puede parecer. Reímos del que cae o da un traspies, y el deforme es motivo de risa... en todos estos fenómenos asoma una equivocación de la naturaleza, tanto en su funcionamiento como en su configuración, y es esa equivocación la que suscita comicidad. Pero *asoma* la naturaleza. Lo cómico es una ventana por la que, en su carácter negativo, podemos atisbar la naturaleza, marcar nuestra proximidad e incluso nuestra pertenencia a ella. Poco me importa ahora que sea una pertenencia equivocada, lo importante es el arraigo. La comicidad posee hondura, a su través afloran los elementos negativos, deformes y monstruosos, diabólicos.

El que da un traspies ha perdido la compostura y se ha convertido en un muñeco descoyuntado, aquel que enseña un defecto congénito no ha alcanzado la perfección a la que siempre debe tenderse, a la que tendería la especie, y el que lo sufre por un accidente se ha visto frustrado en ese camino... El que ríe percibe lo natural del ser grotesco y en su desorden el *orden común* al que ambos pertenecen, entre el que ríe y el que es objeto de la risa se establece un nexo más profundo que el del simple fenómeno. Lo natural y lo humano se mezclan en lo monstruoso y quien ríe percibe que también él puede ser grotesco, motivo de una risa no menos intensa. Por eso lo cómico pone al respeto y la autoridad siempre en el límite, y por eso la sociedad estamental fuertemente jerarquizada sólo lo permite en ocasiones precisas o con ánimo de corrección moral. En esas condiciones la comicidad es fuente de estabilidad, evidencia la bajeza de los que sólo pueden reírse. Pero si, por su propia fuerza, se desborda, entonces disolverá los lazos establecidos y el orden que los trama.

2

Ese carácter subsidiario de lo cómico desaparece en los orígenes de la modernidad, que abre la puerta a los aspectos (valores) que lo cómico encerraba y deja de considerarlo como categoría subsidiaria. El proceso de transformación del significado de lo cómico es lento y no alcanza su apogeo hasta entrado el siglo XIX, aunque la práctica de lo cómico moderno, de lo grotesco, tanto plástica como literaria, es bastante anterior.

En los comienzos del siglo XVIII la belleza sufre un cambio importante en su valor semántico, pues en lugar de contemplarse como la categoría estética por excelencia —categoría que alcanza su significación en atención a la representación (ideal) de la naturaleza— es una de las categorías estéticas y tiene sentido en relación y frente las restantes, en primer lugar frente a lo sublime y lo pintoresco. Aunque sublime y pintoresco eran

³ Ch. Baudelaire, *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plástica*, en *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1988, 18.

conceptos con una cierta, en cada caso distinta, tradición teórica, es ahora, en el contexto de una estética del gusto, cuando desarrollan todos sus valores y su autonomía relativa⁴.

En el proceso de reflexión teórica que tiene lugar en este siglo se plantea con fuerza la cuestión de lo negativo, especialmente en lo que concierne a lo sublime, alentando un rasgo que en el tratado del pseudo-Longino no era sino colateral⁵. Mas lo que finalmente se plantea, y quizá sea Burke el que más éxito tiene al hacerlo, es siempre la positividad que en lo negativo puede hallarse: lo positivo que puede caracterizar al terror y que permite explicar su disfrute. En este punto —y no es mi propósito ir más allá de lo necesario para encuadrar el tema de lo grotesco—, la reflexión kantiana no escapa a esa exigencia de positividad: lo sublime surge en la superioridad de la idea de la razón sobre las limitaciones de la intuición, incapaz de atender a la magnitud y el dinamismo que son propios de algunos objetos naturales y de la naturaleza considerada en su totalidad. Bien sea en la posición burkeana, que Kant califica de fisiologista, o en la propiamente kantiana, lo sublime es finalmente una categoría tan positiva como lo bello, y eso aunque hable del terror o de lo amenazante.

Las categorías sobre las que el Dieciocho reflexiona son categorías positivas, pero en la práctica artística de ese siglo empieza a perfilarse con fuerza la negatividad, tanto en el ámbito de lo sublime como en el de lo cómico. Los acontecimientos sociales y políticos, con su intensa carga polémica, actuaron de manera decisiva en el desarrollo de esa negatividad. Los caricaturistas ingleses y, en general, los caricaturistas antirrevolucionarios no veían en los sucesos de Francia una desviación del orden establecido, sino la manifestación absoluta del mal absoluto. El mal absoluto podía dominar el mundo a juzgar por las imágenes que Gillray y Rowlandson crearon. Dicho de otro modo, la realidad, al menos alguna realidad, podía definirse ontológicamente como mala. De la misma manera, pero en sentido inverso, la sociedad estamental, sus jerarquías, símbolos y autoridades fueron aniquilados en nombre de su intrínseca maldad y perversión. La afirmación de una maldad

⁴ El análisis de lo sublime y lo pintoresco puede encontrarse ya en un texto célebre de J. Addison, «Los placeres de la imaginación», publicado en *The Spectator* en junio y julio de 1712. Existe una traducción castellana de J. Munarriz, «Ensayo sobre los placeres de la imaginación», en *Varietades de ciencias, literatura y artes*, III, Madrid, 1807.

⁵ En el tratado atribuido a Longino, *Sobre lo sublime*, el terror como fuente de sublimidad aparece en ejemplos de Aristeas de Proconeso y, sobre todo, de Homero, del que se citan expresivamente los versos 624-628 de *Iliada* XV, en los que se describe una tempestad, tema, como es sabido, muy del gusto romántico. Sin embargo, lo sublime no se limita a lo terrorífico y sólo tiene que ver con esto cuando, además de los ajustados recursos retóricos utilizados, hay grandeza, elevación, falta de límites. Aún más, lo sublime surge en la grandeza, positiva aunque nos aterrice, de la naturaleza.

En el siglo XVIII, Burke se planteó el problema de la sublimidad de lo terrorífico buscando igualmente su positividad, la positividad de lo negativo. Cfr., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Madrid, 1807 (edic. actual, Murcia, Arquitectura, 1985), en especial las secciones V-VII de la Parte IV.

absoluta que, a la vez, podía ser corregida y que, por tanto, sólo era relativa, introdujo factores nuevos que, a pesar de su importancia, no pueden ser ahora y aquí considerados.

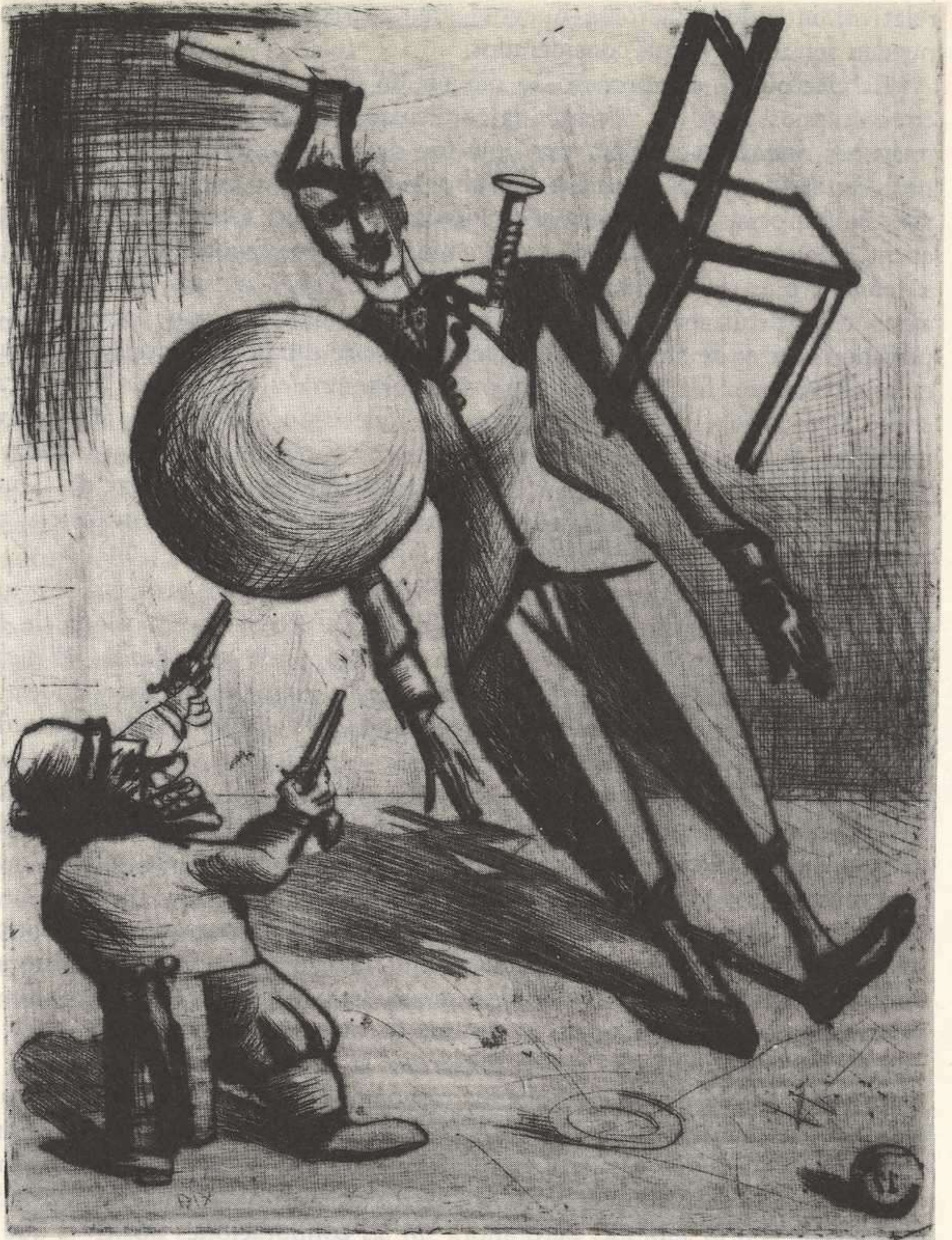
Es cierto que ese proceso se dio en un tiempo largo y no exento de circunloquios, pues las raíces de la comicidad tradicional no sólo ataban las imágenes nuevas al pasado, sino que fue de tales raíces de donde nació lo grotesco moderno. En esto fue similar a lo que sucedió con lo sublime: basta ver algunas obras de Romney o de Füssli, de Sergel y Carstens, para darnos cuenta de la insatisfacción que la teorizada positividad de lo sublime suscitaba, pues lo que pretenden muchos de estos artistas es un mundo ajeno a lo positivo. Muchas de las imágenes que hicieron para el gusto privado, suyo y de sus amigos, preferentemente dibujos, acuarelas, aguadas, etc., ofrecen esa faz de lo negativo sin contemplaciones y, por lo general, como si todavía estuviera «vigente» una indecisión al respecto, lo sublime negativo, es decir, lo patético y lo grotesco conviven sin adquirir todavía una figura nítidamente propia⁶. Los mismos dibujos y grabados de Goya, algunas de sus mejores creaciones, no están exentas de esa ambivalencia, tal como puede verse en los *Disparates*.

Semejante falta de límites entre lo patético y lo grotesco es una característica del paso de un siglo a otro y se convierte en origen de un género, finalmente parte de lo grotesco, que responde con claridad al dicho «reír por no llorar». Entre tanto, nada puede extrañarnos que Baudelaire hable en 1857 de Goya como de un caricaturista y comente, muy ajustadamente, dos caprichos que nada tienen de caricaturas: *¡Quién lo creyera!* (cap. 62) y *¡Y aún no se van!* (cap. 59). Las palabras del poeta son atinadas: las caras bestiales que Goya «refleja», las muecas diabólicas están imbuidas de humanidad⁷. Lo monstruoso participa en lo humano y lo humano está en el monstruo.

A través de sus textos sobre los caricaturistas franceses y extranjeros, sobre la esencia de la risa y lo cómico, sobre Edgar Allan Poe, Baudelaire da un paso importante al deslindar con precisión la naturaleza de lo cómico y su autonomía. Lo cómico no es ya una incorrección de la belleza ideal, es una forma autónoma de ver y presentar la relación del hombre con la naturaleza. Baudelaire libera aquellos rasgos que en la comicidad tradicional permanecían sofocados por la intención correctora y moralizante, de tal modo que a partir de sus palabras podemos ver con otros ojos las imágenes de El Bosco o de Callot, incluso las de los caricaturistas ingleses. Al igual que sucede con lo sublime, pero ahora sin las connotaciones positivas que lo

⁶ A este respecto servirá como ejemplo la contemplación de alguna imagen de Füssli, su célebre *Pesadilla*, reproducida en numerosos grabados de la época, en la que íncubo grotesco se apresta a tomar posesión de una bella muchacha. También los dibujos, algunos violentamente eróticos, de Johan Tobias Sergel, que se pudieron ver en la exposición celebrada en 1975 en la Kunsthalle de Hamburgo, o las ilustraciones de Romney para Shakespeare.

⁷ Ch. Baudelaire, *Algunos caricaturistas extranjeros*, en ob. cit., 117-123.



Otto Dix, *Escena*, 1922.

sublime conlleva, hay un vértigo de la comicidad que nos introduce en una nueva existencia: en ella no pretendemos ser, ni lo somos, mejores, simplemente disfrutamos en la risa de lo que hasta ahora había servido para corregirnos. En la risa se unen el placer y la lucidez.

En este punto se pueden introducir algunas matizaciones en los comentarios de Baudelaire, en especial en torno a dos cuestiones: la condición de la naturaleza a que la comicidad moderna se refiere y el olvido de sí mismo que lo cómico presupone.

Por lo que se refiere al primer punto, quizá sea bueno señalar que la modernidad ha introducido un cambio importante en la condición de la naturaleza: ahora la naturaleza son los otros. Propiamente hablando no hay naturaleza, hay historia, hay ciudad, y la naturaleza y el mundo rural se perciben en la óptica de la ciudad y desde ella. El individuo ocupa la primera posición en el interés y, como es propio de la ciudad, el individuo es la naturaleza que los demás encuentran en primer término. Semejante transformación afecta a todos los ámbitos de la inmediatez estética, no sólo a lo grotesco. Los muertos ahorcados de Callot, por ejemplo, pendían del árbol como frutos maduros y en esa coherente organicidad radicaba su efecto dramático; Goya, por el contrario, acerca la muerte de tal manera que siempre son individuos los ajusticiados —aunque no siempre sean individuos los verdugos, pero sí masas de individuos, masas anónimas, individuos anónimos— y nosotros podemos ver con nitidez sus facciones, el extravío de sus ojos, el rictus de su boca en el acto de la muerte. En otro orden de cosas, la multitud que participa en las batallas napoleónicas encuentra su sentido pleno en el héroe, Napoleón o Murat, que centra los cuadros de Gros, y ni siquiera cuando el héroe adquiere un carácter emblemático, como el *Marat* de David, pierde su individualidad, especialmente relevante si comparamos estas obras con las alegorías que hasta ahora habían venido difundiendo y que se difundirán todavía durante la Revolución, como la misma obra de David pone de manifiesto.

Esta presencia de lo humano es nota de lo cómico, que, salvo en las caricaturas más concretas (políticas y sociales) tiende a escapar de una individualidad excesivamente singularizada. Los «gobbi» de Callot eran seres naturalmente deformes, aberraciones de la naturaleza que, como bufones, hacían reír. Los alucinados protagonistas de los *Disparates* goyescos son producto del sueño, no por ello menos reales y efectivos, y los personajes de las calles de Madrid o Burdeos que capta en sus álbumes de dibujos son seres urbanos, aunque la anécdota urbana que podamos encontrar en las imágenes sea mínima o inexistente (en lo que es bien distinto del proceder de Hogarth, que necesita situar con claridad sus escenas en un espacio urbano anecdóticamente preciso). Ahora bien, ese carácter urbano no elimina la naturaleza, que asoma en su vitalidad, gestos, movimientos, vuelo y baile, incluso en sus deformaciones... la naturaleza ha entrado en él, se da a su través.

El carácter urbano de lo cómico romántico se percibe en varias notas:

3.1. El tema es, quizá, la más evidente. Los temas son cada vez más propios de la nueva sociedad, se centran en los tipos nuevos, en los acontecimientos originales, en los sucesos, lugares y personajes pintorescos, y cuando son temas de ámbito rural se abordan en la perspectiva de lo urbano, como realidades que están en proceso de desaparición o que, en el proceso histórico que tiene lugar, resultan improcedentes e incluso ridículas. El efecto ambivalente de la nostalgia de lo que está desapareciendo (como puede leerse en la introducción de *Los españoles pintados por sí mismos*) enfatiza más su desaparición como pasado y simultáneamente la originalidad de lo nuevo (Larra es un maestro en este tipo de imágenes). El juego constante de novedad-antigüedad implica la introducción del tiempo como eje fundamental de la imagen literaria o plástica. La temporalidad es factor decisivo en el discurso y la transformación —de la que son buenos ejemplos la metamorfosis de los personajes (a las que el siglo XVIII, preocupado por las afinidades anatómicas, fisiológicas, naturales había prestado gran atención), pero también las comparaciones del ayer, el hoy y el mañana— está a la orden del día, situando el cambio en el centro mismo del efecto estético.

En relación con todo esto conviene llamar la atención sobre otra nota que, precisamente, caracteriza a Bartolomé José Gallardo, aunque no sólo a él. Lo antiguo adquiere la condición de arcaico y, desde tal condición, puede ser utilizado irónicamente. Lo arcaico no es lo viejo, es la antigüedad. Resulta arcaico un lenguaje que utiliza vocablos, expresiones y giros no solamente desfasados sino que, en su desfase, pertenecen a un orden de autoridades reconocidas, aunque ya fuera de uso. Es arcaico el lenguaje de Cervantes o Quevedo usado cotidianamente en el siglo XIX, o empleado en discursos escritos que pretenden reflejar el habla cotidiana y que con la recuperación de lo popular barroco que se lleva a cabo en el romanticismo se convierte en una autoridad. En este sentido, lo arcaico se presta a la ironía y al juego sobre la autoridad. El propio Cervantes utilizó este recurso haciendo de un personaje arcaico, *Don Quijote*, su protagonista.

Pero no solamente hay lenguaje arcaico, también hay ideas arcaicas, filosofías arcaicas. Para los liberales, aquellas que defienden el orden estamental y el absolutismo, un mundo que ha entrado en decadencia y que está condenado a desaparecer en nombre de la libertad y la felicidad. Y con este orden, los tipos que de él fueron más representativos, no sólo las grandes figuras políticas, también y sobre todo los tipos cotidianos, figuras de la vida cotidiana que pierden su razón de ser. El cura de misa y olla será pronto arcaico, y lo serán el miliciano y el guerrillero, porque el siglo XIX es fecundo en producir personajes que pronto se hacen arcaicos, personajes que rápidamente empiezan a pertenecer al pasado.

Ser arcaico es negarse a la modernidad, sacrificarla inútilmente en un regusto por el pasado, incluso aunque el pasado sea reciente. Pero, a la vez, el vocablo o la expresión arcaicos, los tipos y las escenas, las ideas acentúan el contraste con lo nuevo y, por ello mismo, la novedad de lo nuevo. El tipo arcaico es como un chispazo en el conjunto de tipos modernos y hace destacar más su modernidad, y otro tanto sucede con el lenguaje. Por ello el

juego que permite el arcaísmo, en especial en el terreno de lo cómico, es muy grande. El narrador romántico puede ponerse en el lugar de un tipo arcaico y contar las cosas desde su punto de vista, puede inventarse a un «pobrecito hablador», a un «pobrecito holgazán», puede hacer de «diablo cojuelo» o de docto filósofo rancio: con estas perspectivas todo lo moderno resultará disparatado y a fin de cuentas será su discurso el disparate, Gallardo, Larra, Miñano, Mesonero en menor medida, numerosos autores anónimos de panfletos y libelos satíricos adoptan este procedimiento.

3.2. La creación de un personaje que establece un punto de vista desde el que la narración discurre es una larga tradición en la literatura española. Ahora vuelve a plantearse —y posiblemente la recuperación de lo «nacional» por parte del romanticismo no es ajena a este fenómeno (si bien es preciso ser precavidos a este respecto, pues *Fray Gerundio* se presenta en pleno siglo XVIII como un nuevo *Don Quijote*)—, pero en términos notablemente diferentes.

Lázaro era el protagonista de la historia, y otro tanto sucede con Guzmán y el Buscón, y ello indica que en todos estos casos el autor ha creado un personaje y que es la actividad de este personaje el eje sobre el que discurre el relato. El autor romántico, pero no sólo él, crea un personaje con sentido muy distinto: su papel se ha reducido a mirar y contar lo que ve. El personaje romántico no es un protagonista en la perspectiva tradicional, es un testigo, un «conjunto de sentidos» que pretende registrar lo que se ofrece y ponerlo en el papel. Se reclama de aquella tradición, pero ya no es la tradición misma, y no lo es porque carece de la apoyatura, de valores morales, sociales, religiosos, políticos, etc., que el protagonista tradicional tenía a su disposición. Ahora sólo ve y describe (naturalmente, hace mucho más que eso, pero eso es lo que dice hacer y el enfoque en el que la narración se construye), el pintoresquismo, lo grotesco, en menor medida lo sublime, casi nunca lo bello, pasan a las páginas porque, dice, es lo que sucede, lo que se percibe. Como un notario levanta acta, pero si merece la pena levantarla es porque resulta interesante para el lector. El punto de partida de esta concepción se encuentra en el siglo XVIII, concretamente entre nosotros en los artículos de Clavijo⁸ y se extiende de forma decisiva en la primera mitad del XIX. Los orígenes creo que hay que relacionarlos con el empirismo y la valoración del conocimiento sensible.

No hay que ser, sin embargo, excesivamente radicales. Este *mirón* en que el autor dice haberse convertido no es tan neutral y objetivo como pretende. La pintura suministra conceptos para el nuevo tipo de escritura —pintoresco y *mirón* están relacionados con ella—, precisamente porque la pintura más excelsa sería aquella que reprodujese más fielmente la realidad. Mas, como sucede en la pintura, el mediador, en este caso el discurso escrito, introduce puntos de vista con sentido y los relatos terminan siendo, como no podía ser de otra manera, interpretaciones. Los mismos apelativos

⁸ J. Clavijo y Fajardo, *El Pensador*, Madrid, 1762-1767.

de que se dota el mirón-narrador apuntan en esta dirección: el pobrecito hablador, el pobrecito holgazán indican un tipo de personaje que, cuitado, carece de compromisos que le obliguen a juicios tendenciosos, pero la misma preocupación por fijar nominalmente su intranscendencia y su curiosidad hacen de él un personaje extemporáneo en la sociedad moderna, un personaje que no tiene nada que hacer y que puede holgazanear, mirar, es decir, un personaje que no produce nada. Todo ello debe hacernos sospechar. Este personaje improductivo, lo contrario del hombre moderno, un tanto anticuado, es el que paradójicamente dice la verdad de lo que acontece. Al menos esa fue la pretensión que dio lugar a piezas memorables de Larra, Mesonero y Miñano.

Existe una posición intermedia entre el protagonista tradicional y el romántico, y creo que es la posición de Gallardo. No hay un personaje que mira, lo que existe es un lenguaje desde el que se escribe: el lenguaje es el punto de vista, la perspectiva desde la que se escribe, su arcaísmo, su ocasional pretensión purista, su construcción paródica a partir de aquello sobre lo que se ironiza, tan evidente en el *Diccionario crítico-burlesco*, ponen al lenguaje en primer lugar, llaman la atención sobre él e impiden que pase desapercibido. Desde el primer momento, en cuanto empezamos a leer el *Diccionario* o cualquier otra de las obras satíricas de Gallardo nos damos cuenta de que estamos ante un escritor y que es la escritura la que «retuerce» el sentido inicialmente propuesto por los contrincantes, la escritura la que polemiza sarcásticamente. La diferencia entre Gallardo y Larra o Miñano es en este punto muy considerable, pues el escritor extremeño no construye un mirón ni deja que presente grotescamente lo que hay sin pretender aportar algo de la «propia cosecha» (razones, juicios ideas, valores), Gallardo polemiza y aporta ideas y contraideas, esgrime razones para combatir a sus enemigos, es todavía un polemista dieciochesco. Bien es cierto que el ardor polémico lleva a segundo plano las razones y nos deja casi solos ante la polémica misma, ante sus rasgos más característicos y, ante todo, la burla. Sus razones se encuentran en un horizonte preciso: la burla. El lenguaje, consicente de su condición, muchas veces arcaico, siempre con un referente concreto al que mimetiza invirtiéndole, crea ese horizonte burlesco en el que las razones del contrario pierden pie y la risa estalla a su propósito.

3.3. Todo esto me lleva a otro de los puntos inicialmente señalados: el eventual olvido de sí mismo que lo cómico presupone. «Uno de los rasgos más característicos de lo cómico absoluto es el de ignorarse a sí mismo», escribe Baudelaire⁹, y, en efecto, sólo en la desaparición de la subjetividad es posible lo cómico, pues sólo así desaparecen cualesquiera tipo de normas y fundamento que harían de lo cómico *absoluto* otra cosa: un sistema implícito de normas morales. La risa se produce en la desaparición de toda

⁹ Ch. Baudelaire, *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas*, en ob. cit., 50.

importancia del sí mismo, incluso en la desaparición del sí mismo que encuentra su apogeo en el bufón y el payaso. La continua vejación-negación a la que bufón se somete es la condición de su bufonería y sólo con ella obtiene los efectos deseados. Ahora bien, el bufón y el payaso nos hacen, cada uno de modo distinto, un «guiño»: su vejación esconde algo más, un sujeto que nada tiene de valioso (de positivo), pero que es algo, sujeto. El bufón representa en el teatro del mundo, el payaso representa en un teatro que es mimesis del mundo, pero uno y otro, mundano o teatral, exhiben su no ser como la única condición de su existencia. La paradoja es, si se quiere, esperpéntica: el sujeto virtual que en su fisionomía aparece es el de la negatividad más pura, un sujeto que no es nada, que por eso puede hacer reír y que es en ese no ser nada y manifestarlo.

Los pobrecitos, verdaderos remedos de bufón, juegan también a ese no ser nada frente al ciudadano industrial y productivo, frente al burgués que ejerce cada vez con más énfasis sus valores. Pero su nadería es la posibilidad misma de la verdad, que salta a la vista de todos gracias a su presencia y que por su negativa condición no aporta valor alguno, ni siquiera el que pudiera esconderse en su perspicacia: la perspicacia es resultado de la negación. Negación que de inmediato se extiende a todo y a todos, haciendo de los otros motivo de risa y configurando de esta manera el mundo del esperpento, es decir, aquel del que está ausente positividad alguna. El pobrecito inane y el muñeco descoyuntado del guiñol son los dos extremos de un proceso que encuentra su hilo conductor en esa «nadificación» de valores, sin alumbrar *nihilismo positivo* alguno (como valor por el cual, a pesar de todo, apostar). Todos nos convertimos en pobrecitos y en muñecos cuando se aplica ese rasero, y todos lo somos bien próximos pues, a diferencia de lo que sucedía en lo cómico tradicional, la naturaleza no es algo distante, es la cercanía de los demás y nosotros formando parte del conjunto.

3.4. El pobrecito *deconstruye* personajes y acontecimientos, valores y juicios, órdenes estables, pautas y criterios, pero no ofrece una visión global ni de lo que hace ni del todo sometido a su actividad, pues para él no hay todo alguno. La comicidad surge frente a esto y aquello, acontecimientos singulares, personajes singulares. La comicidad huye del sistema.

El escritor satírico de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX no escribe ni un tratado ni un ensayo, escribe artículos y preferentemente artículos de costumbres. Escribe para los periódicos. Los avatares políticos y sociales que alumbran la modernidad dan un fuerte impulso al periodismo, que se convierte en el género literario hegemónico. Las polémicas ideológico-políticas lo cubren todo y el periódico es instrumento fundamental de ese ardor. El artículo abandona las dimensiones ensayísticas que tenía en el siglo XVIII —cuando, sin embargo, también se hicieron textos relativamente breves (Clavijo puede ser un ejemplo a este respecto), en cualquier caso más extensos que los actuales— y suscita el interés por el tema desde las primeras líneas al carecer de espacio para prohemios o reflexiones introductorias. Las limitaciones de espacio determinan un ritmo de la escritura que

cada vez es más distante del gusto ilustrado y de los circunloquios dieciochescos. Mas, por ello mismo, la conservación de *restos* de los circunloquios dota al artículo decimonónico de un regusto arcaico que permite la ironía, especialmente en el momento de cambio que son las cuatro primeras décadas del siglo.

El interés del artículo periodístico se apoya en su actualidad —incluso aunque hable de cosas antiguas, a lo que fueron muy propensos los «magazines»—, tratar de cosas de hoy, políticas, sociales, literarias, religiosas, morales, costumbrista, etc. Y esa referencia a lo actual debe ir acompañada de cierto grado de información —poco en principio, mayor a medida que avanza el siglo y la noticia ocupa un lugar privilegiado— y verosimilitud, de tal forma que al debate ideológico se puedan aportar «pruebas» en forma de algún tipo de hechos. Sobre la condición y configuración de estos no suele existir acuerdo, rasgo que evidencia la ambivalencia misma de lo real frente a la anterior admisión de un orden. La comicidad se origina muchas veces en la presentación de lo real que es posible ofrecer de formas muy diversas.

Este tipo de periodismo, que alentó una industria cultural característica, a la vez que unos modos de lectura y de polémica, extendió algunas de sus notas fundamentales a otros géneros no exclusivamente periodísticos: el panfleto político, el folletón por entregas, el artículo de entretenimiento, etc. También se convirtió en nota fundamental de lo cómico.

4

El horror al sistema característico de lo cómico elimina la consolación estética. La diversidad encontraba en la imagen unidad y coherencia, y ello bajo la Idea que «mejoraba» la naturaleza. Parte de esta mejora, la parte fundamental, consistía precisamente en alcanzar semejante unidad.

Es posible hablar de *consolación estética* en dos sentidos complementarios. El primero, quizá el más obvio, es aquel que hace referencia a la sublimación de los contenidos que las imágenes llevan a cabo. El término «sublimación» es adecuado y permite comprender mejor el comportamiento de lo sublime terrorífico —y por tanto, presumiblemente negativo— que se encuentra en la reflexión del siglo XVIII, tanto en la perspectiva kantiana como burkeana. En ambos casos, como ya se indicó, por caminos muy diferentes, lo terrorífico es considerado en sus aspectos positivos. Hasta cierto punto cabe decir aquí que la reflexión dieciochesca sobre lo sublime prolonga la concepción aristotélica de la tragedia, que mediante la *katharsis* hace desaparecer el inicial contenido negativo de *eleos* y *fobos* utilizándolo, es decir, sin eliminarlo. Y en esto tanto uno como otros —Aristóteles y los teóricos del siglo XVIII— se apartan de la tradición de la belleza ideal, incapaz de dar cuenta satisfactoria de lo terrible (natural o sobrenatural) y sus efectos sobre el gusto estético (al margen de que tal «terribilidad» se diera en la práctica artística, suscitando toda clase de prevenciones y problemas de interpretación).

Existe un segundo sentido de *consolidación estética* que no se refiere sólo

a los contenidos de la representación, sino a la representación misma: la imagen consuela al ofrecerme una apariencia de dominio y aunque tal dominio sea artificial, esto es, ficticio¹⁰. La razón de este consuelo, que se ha venido transmitiendo hasta el siglo XVIII y aún después, podemos encontrarla en los orígenes mismos de la mimesis en la fiesta y el teatro griegos, mimesis real, no ficticia, que encuentra su elaboración artística en la citada concepción aristotélica de la tragedia (pues no olvidemos que la *katharsis* no es sólo un problema de tema —actividad esforzada— sino ante todo de lo que hoy podríamos llamar «aspecto formal» de la fábula poética, diferente en este punto y por él de la historia).

En esta segunda acepción la consolación estética es consustancial a la imagen artística y a la contemplación estética de la naturaleza. La imagen adscribe la singularidad al todo, una singularidad que permite articular inmediatamente, sin mediaciones conceptuales, lo que se ve y que permite dar cuenta de ello. Universalidad que sitúa a lo otro en relación a todo lo demás, pero también al sujeto en esa relación y como parte de ella. El placer de la mimesis, «éste es aquél», es el placer de un reconocimiento que da razón de las cosas en el mundo y del mundo.

En esta hipótesis, la negatividad quedaría excluida de lo estético, consustancialmente positivo. Y, en efecto, de todos los rasgos que lo estético ha venido manteniendo a lo largo de su accidentada historia teórica, el placer es el único común a las diversas concepciones. Se ha discutido sobre si el objeto estético era o no fuente de conocimiento, y a este respecto se han mantenido opiniones diferentes, pero todas han coincidido en que el placer es nota esencial de lo estético. Las diferencias no se han centrado en este principio, sino en la naturaleza del placer. Ni siquiera la teoría brechtiana de la distanciaci3n ha puesto en duda el principio del placer estético, aunque sí el de la identificaci3n, el modo en que habitualmente venía conformándose y explicándose tal placer.

Parece que fundamentar categorías estéticas íntegramente negativas —patético y grotesco— en este horizonte fuera por completo improcedente. De hecho nadie dudará, sin embargo, del placer suscitado por la comicidad, del placer de la risa, que es precisamente el rasgo de lo cómico.

Es posible que encontremos alguna respuesta a estos interrogantes si planteamos el asunto en término suficientemente amplios, incluso a riesgo de repetirnos en algún punto. Por lo pronto, lo cómico es negativo en cuanto a los referentes representados, y esa negatividad se contrapone directamente a las categorías positivas que la modernidad ha hecho suyas. Frente a la belleza entendida como perfecci3n (¿y de qué otro modo podría entenderse?), deforma, exagera y distorsiona. Los seres bellos son perfectos, con orden y medida, los grotescos son monstruosos. Frente a lo sublime,

¹⁰ A este respecto es muy relevante la teoría humeana de los dos mundos, realidad y ficción, en la que uno (ficción), permite el cumplimiento de felicidad que en el otro (realidad) es imposible. Cfr., O. Brunet, *Philosophie et Esthétique chez David Hume*, París, G. Nizet, 1965.

que eleva al sujeto y al mundo del sujeto —recuperando la vieja tesis pseudolonginiana—¹¹, lo cómico rebaja, invierte, hace de lo inferior, de la materialidad y la naturaleza no idealizada, su reino: el personaje característico de lo sublime, el héroe, recibe la burla del caricaturista, se convierte en un antihéroe. Por último, frente al acontecimiento pintoresco, interesante, lo cómico muestra su vulgaridad, el carácter subjetivamente idealizador con que tales cosas se han percibido y representado. La burla destruyó lo pintoresco de costumbres, personajes, acontecimientos y paisajes, tal como podemos ver en multitud de estampas de finales del siglo XVIII y de todo el XIX.

En los tres casos la comicidad, que posee entidad propia, se construye a partir de la negación de modelos positivos cuya positividad conserva como ausencia. En lo cómico se recuerda lo bello, lo sublime y lo pintoresco y la risa surge en el supuesto de ese recuerdo inmediato, pues de lo contrario la imagen cómica carecería de sentido, no podría ser recibida, interpretada. En los tres casos lo grotesco revela aspectos que las categorías positivas no habían evidenciado —todo lo contrario: aspectos que las categorías positivas ocultaban— y pone en entredicho la justicia de esa positividad. Lo cómico hace justicia a la realidad —presuntamente deforme e insuficiente bajo el punto de vista de lo positivo— «elevándola» a condición estética y, con ello procurando una lucidez que de otra manera estaría ausente. La risa disuelve la carga singularmente negativa que la imagen establece, pero tal disolución no afecta a la lucidez que se ha producido: sabemos que este o aquel personaje no tiene los rasgos exagerados que el caricaturista nos ofrece, que el héroe no es tan esperpéntico como aparece ahora, que la animación de tal acontecimiento cotidiano ha vislumbrado con precisión, pero si cada caso concreto, singular, puede escapar al palmetazo del cómico, el mundo no escapa a él. Sabemos eso de éste o aquél, pero hemos adquirido una lucidez sobre el mundo en su conjunto que pondrá en cuestión todas y cada una de las propuestas positivas que a partir de ahora se nos hagan.

Creo que ese es el único *consuelo estético* que lo cómico nos proporciona: no la unidad del mundo, sino la lucidez del sujeto que ha de poner en cuestión la afirmada unidad del mundo, no el placer del reconocimiento, sino la duda sobre el reconocimiento y su placer. La comicidad no se produce en la relación inmediata con la naturaleza, no hay risa en el Paraíso Terrenal, es preciso un componente diabólico, satánico, para que la risa

¹¹ «... la naturaleza no ha elegido al hombre para un género de vida bajo e innoble, sino que introduciéndonos en la vida y en el universo entero como en un gran festival, para que seamos espectadores de todas sus pruebas y ardientes competidores, hizo nacer en nuestras almas desde un principio un amor invencible por todo lo que es siempre grande y, en relación con nosotros, sobrenatural. Por esto, para el ímpetu de la contemplación y del pensamiento no es suficiente el universo entero, sino que con harta frecuencia nuestros pensamientos abandonan las fronteras del mundo que los rodea y, si uno pudiera mirar en derredor la vida y ver cuán gran participación tiene en todo lo extraordinario, lo grande y lo bello, sabría, en seguida, para qué hemos nacido», 'Longino', *Sobre lo sublime*, Madrid, Clásicos Gredos, 1979, 202-203.

estalle, y eso sólo tiene lugar en el dominio del conocimiento: la comicidad se produce en la relación mediada con la naturaleza, cuando la naturaleza es interpretada, cuando de la naturaleza ya forman parte los otros. Nada tiene pues de extraño que en ese paso fundamental de la modernidad en que la naturaleza son los otros alcance lo grotesco su apogeo.

El *consuelo estético* que lo cómico suscita —y no sé hasta qué punto el término «consuelo» no es ya impropio, quizá sería mejor hablar de «efecto» estético— tiene una virtud, también ella invertida: elimina la seguridad del sujeto en cualquier fundamento, incluido él mismo, y no porque afirme ontológicamente y como principio su inexistencia, sino porque corroe cualquiera que pueda ofrecerse como tal. Como el muñeco goyesco que se mueve en el aire, como la marioneta del guiñol, lo cómico carece de suelo y por eso puede moverse en todas direcciones, mas al carecer de suelo no dispone tampoco de sentido (¿cuál sería la referencia de eventuales direcciones?), y esa carencia es el único sentido que posee.

F. M. Comford

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

Galvano della Volpe

Historia del duelo
Traducción de F. Fernández Buey, 128 páginas
L. Parryson

Conversaciones de estética

Traducción del tomo de José María Goyanes, 232 páginas
Francisco Pérez Carreño

Los placeres del partido: tono y representación

22 ilustraciones en color
Edgar de Bruyne
La estética de la Edad Media
Traducción de Carmen Sánchez y Carmen Gallardo, 238 páginas

Carne Thibaut

Carne Thibaut, el sup. de carne
Gabe Aristóteles
181 páginas, 181 ilustraciones

Franz Rosenzweig

El nuevo pensamiento
Ed. de F. Jarrata, Estudio de R. Wihl, Traducción y notas
de I. Reguera, 128 páginas

de I. Reguera

de I. Reguera
Luis Reguera
124 páginas

Libros de Filosofía en La balsa de la Medusa

Immanuel Kant

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

Valeriano Bozal

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

Felipe Martínez Marzoa

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

F. M. Cornford

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

Galvano della Volpe

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

L. Pareyson

Conversaciones de estética
Traducción de Zósimo González, 232 páginas

Francisca Pérez Carreño

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

Edgar de Bruyne

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

Carlos Thiebaut

Cabe Aristóteles
181 páginas, 7 ilustraciones

Franz Rosenzweig

El nuevo pensamiento
Ed. de F. Jarauta, Estudio de R. Wiehl, Traducción y notas
de I. Reguera, 126 páginas.

Isidoro Reguera

La lógica kantiana, 124 páginas.

LA DECADENCIA DE LA METAMORFOSIS

Carlos Piera

1. No voy a entrar en dilucidar qué viene a decir Canetti cuando llama al poeta «custodio de la metamorfosis», pero conviene a mi propósito dejar aquí, si queda, la resonancia de esta formulación, que es la de un deliberado enigma.

Pues el paso siguiente no puede ser más pedestre. Durante mucho tiempo ha estado vigente la noción de algo llamado «progreso»; desde cuando sea, ha dejado de funcionar para los propósitos de estimulación que se le asignaban. El sistema económico hegemónico, que me parece que se llama capitalismo, ha dejado de vincularse a él, sustituyéndolo con otras nociones (desarrollo, modernización y, en los contextos adecuados, libertad) pero, más a menudo, situando su defensa (e ilustración) en un ámbito en que estas nociones son impertinentes; el de la eficacia. Ello tiene ventajas indiscutibles, pues la eficacia es en teoría susceptible de medida por comparación. Ciertamente que la práctica es histórica, y en consecuencia rara vez permite que se den casos donde el *caeteris paribus* pueda aplicarse; cabe añadir que «permite» aquí se puede entender literalmente, esto es, no con la historia como sujeto personificado sino con individuos concretos asociados, por ejemplo en gobiernos, para impedir que ciertas cosas sucedan. Esto no

Esta cosa es un preámbulo fallido a un diálogo con ciertos textos: de Valeriano Bozal y de Carlos Thiebaut, pero también de Victoria Camps y de Gerard Vilar y de otros. Está espectacularmente en deuda con ciertos trabajos de Paul de Man, especialmente «Hipograma e inscripción», en *La Resistencia a la teoría*, así como con los libros de Barkan y Weiskel citados en el texto. Procede también demasiado directamente de un artículo sobre Eliot que publiqué en el número 89 de la *Revista de Occidente*.

contradice la mayor eficacia retórica de la eficacia, y debemos aclarar, por si no está ya claro, que hablamos de una función retórica, que es la capacidad de persuasión. Pero hay otra función retórica, *movere* se llamaba, que la eficacia no tiene apenas. Se observa y se repite que nuestras situaciones actuales no suscitan entusiasmo, que los llamados intelectuales refunfuñan (lo que puede tomarse como indicio de su escaso entronque popular) y que el público en general está desengañado o desanimado de los esfuerzos públicos (lo cual, se juzgue como se juzgue, es contradictorio con lo del escaso arraigo). Me parece evidente que una confianza difundida en el progreso transmitiría señales más positivas y, por consiguiente, que los encargados de convencernos preferirían utilizar este término si pudieran.

A ojos de filólogo, la única versión del progreso capitalista suficientemente desarrollada como para permitir un comentario extenso es el darwinismo social. Las otras versiones desarrolladas, de las que las más conocidas datan de Marx, no son capitalistas y, sobre todo, aunque hayan segregado el adjetivo «progresista», no consisten sólo en progreso, pues exigen una o más discontinuidades, cuyo nombre más común ha venido siendo el de revolución. Una tercera versión, que podemos llamar socialdemócrata, ha tenido un éxito relativo que nunca se ha traducido en explicitud, cosa en sí ni buena ni mala pero que indiscutiblemente permite estar a las duras y a las maduras. Esta es la versión que más recientemente ha entrado en crisis, desde el punto de vista de la persuasión ciudadana que aquí nos interesa. El que cualquiera de los que predicán se contente con predicar algo menos que progreso puede dar que pensar respecto de los límites deliberados o inevitables de las políticas actuales. Pensemos, sin embargo, en otra cosa; por qué la modernización, la eficacia o cualquiera de los sustitutos del progreso suscita en la ciudadanía menos adhesiones, o adhesiones más tibias, que éste.

2. Los temas de historia y Estado se suelen tratar desde la ética o desde alguna forma de extrapolación metafórica totalizante de las que constituyen el llamado pensamiento político. Creo que el desplazamiento aquí efectuado es el propio: acaben donde acaben, pertenecen en primera instancia a la retórica (que es la que mide la eficacia entre seres humanos de la eficacia, por ejemplo y por empezar hablando de lo más fácil). Pero decir esto, dado el modo como comúnmente se entiende «retórica», resulta engañoso. Sucede que, si se entiende el lenguaje, sustancialmente, desde su uso, una praxis (la política o la ética protopolítica) se proyecta en otra praxis, que es la lingüística; cualquiera que sea la validez de los atisbos logrados con esta proyección a un ámbito, a primera vista, más manejable, desde el punto de vista de la praxis en general no se ha avanzado un ápice. De ahí que esta jugada, no ya legítima, sino como queda dicho obligatoria, venga a revestir las apariencias indeseadas de un apartar la vista. La *idea* de lenguaje es inseparable de la *idea* de referencialidad; la idea del lenguaje como praxis deja más o menos en suspenso la referencialidad (con muchísima razón desde sus supuestos) y por tanto se arriesga, presentándose en



George Grosz, *Escena callejera*, 1915.

sociedad, a parecer conformarse con *cualquier cosa*. Si el lenguaje no alberga otro modo constitutivo que los de su eficacia, en última instancia o en la interpretación más radical es un instrumento; vale tanto como valga su uso y como valga para su uso, y quien mejor lo usa es quien más vale. La frecuencia con que en las últimas décadas se ha citado al gato de Cheshire revela hasta qué punto se da por sentado que así es en realidad, aunque la versión del gato es, no sólo manifiestamente falsa, sino también la más extremista de las posibles en este terreno.

En todo caso, si se reduce la retórica a sus medidas clásicas, habrá en ella *res* además de *verba*, por problemáticas que sean unas y otras. Si indagamos en la relación (pragmática, desde luego y por definición) de los ciudadanos hablantes con un *verbum* aislado como «progreso» nos topamos con que no podemos recurrir ni a *inventio* ni a *dispositio* ni a ninguna de las partes en que se hacía consistir la eficacia del orador. La palabra aislada no evoca a un emisor, porque no lo tiene. Es una pura pieza léxica, es decir, gramatical. Pero, si no es inerte, si afecta y por tanto tiene poder pragmático, es (en este caso al menos) porque es una figura. Y una figura es algo de cuya referencia sí se puede decir algo; que, diga o no diga lo que parece, dice (o suelta) también algo más (y no, como en los ejemplos clásicos de crítica postwittgensteiniana, algo menos). Permítaseme la abusiva simplificación anterior para llegar a declarar que puntos (tales como los léxicos) donde no cabe decidir si se está tratando de la gramática o de la retórica son puntos que revelan cómo, si bien hay que volver constantemente al lenguaje, no basta con medir éste con lo que ahora hemos entendido por retórica (una praxis o arte disuasoria), sino que ésta ha de ir acompañada, primero, de todo su aparato clásico y, segundo, de lo que también clásicamente se ha llamado poética. Tenemos que recurrir a la poética y, por tanto, tenemos que revivirla fuera del escaso ámbito que le hemos dejado. Necesitamos la retórica para entender que podamos decir una palabra, con personificación ineludible, que tiene fuerza; la necesitamos para entender que debemos deshacer ineludiblemente esa misma personificación cuando decimos de una palabra, como antes de «progreso», que tiene varias versiones. Pero sólo la poética puede decirnos que una determinada palabra tiene fuerza, qué fuerza tiene y cómo es, y por qué, de resultas de esa fuerza, se desdobra y despliega en versiones.

3. Lo que «mueve» en «progreso» es la promesa (normalmente, la garantía) de metamorfosis. El concepto de metamorfosis sólo tímidamente, y siempre en forma degradada, puede aparecer en política, como lo hacía subrepticamente en el «cambio» español; recordamos que no se ha pasado de proponer «*cambiar la vida y transformar el mundo*» o «*crear al hombre nuevo*» (que es una entidad considerablemente predeterminada). No creo que el concepto pueda aparecer en el *pensamiento* político; tampoco me parece compatible con la voluntad de diseñar una ética rigurosamente exenta de lo poético, pues desestabiliza al sujeto más allá de cuanto puede permitirlo un debate razonablemente centrado en él, en sus móviles, en su construcción y en su identidad o falta de ella. No se puede, en todo caso, fundar una ética «pura» en la idea de un Yo aún no dado pues, o se identifica la materia ética con la biografía de la consecución de ésta o se identifica con cualquier forma de *Bildung*: es decir, o se trata retórico-poéticamente o se trata estéticamente. La cuestión ni es nueva ni tal vez tenga importancia fuera del ámbito de la división en disciplinas, esto es, del de la pedagogía. Lo que pasa es que éste es un ámbito muy importante,

pero entrar en él supone, contra lo que aquí intentamos, toparnos con la política si haber salido de ella.

Consideramos a alguien que diga: lo que me importa en mi proyecto ético es conseguir ser otro sin dejar de ser yo. Muchos podrían decirlo, desde muchas convicciones previas distintas. Esa persona está diciendo que su móvil de conducta infringe el principio de no contradicción. Toda actitud que conlleve este corolario suscita aquello de las razones del corazón, o de otro modo reanuda la confrontación con lo racional, según tal cosa se ha entendido más a menudo. Sería fácil pasar de ahí a decir que el salto al mito (aquí al mito metamórfico) simplemente indica los límites de cierta racionalidad, tan fácil que lo dice una cantidad insoportable de gente. Pero es de la máxima importancia evitar decirlo: ¿por qué «salto» al mito, y no continuidad? Porque se da por hecho lo que quiere mostrarse, es decir, la discontinuidad entre la razón y lo poético. Pero el proyecto de una poética, como el de una ética o el de cualquier otra disciplina (y aquí reconozco otra vez, de paso, la sombra de la *polis* pedagógica), implica, cuando menos, cierta continuidad entre ambas. Al menos si por razón se entiende algo eminentemente representado en la *sindéresis*, cierta forma objetivada (míticamente) de tenacidad.

Consideremos a alguien que diga: quiero ser otro. Si sabe lo que quiere ser, pasará a converso, y de ese tránsito, como no es ético sino religioso, no tengo nada que decir, salvo que nunca se hallarán buenas razones para darlo en una dirección determinada y no en otras posibles. Si no lo sabe, está pidiendo o el suicidio, que es una conversión, o la metamorfosis. Por poco que del paso a la siguiente etapa (al Otro) se espere la gratificación de haberlo conseguido, se está admitiendo el recuerdo al menos de la identidad anterior. De modo que cualquier deseo de ser otro que no pase por las aguas del Leteo conduce a la categoría de nuestro personaje del párrafo anterior: la categoría del «individuo» contradictorio. Lo que realmente importa señalar aquí es que, con todo esto, no pasa absolutamente nada, pues sucede todos los días; lo único que pasa es que no solemos tomárnoslo tan puerilmente en serio (si se quiere, tan literalmente) como en el ejercicio que les presento.

4. He identificado metamorfosis con el cambio de algo que contradice lo que se era; todo cambio de categoría básica, en la ontología de que se trate, es una metamorfosis, y es esta contradictoriedad la que distingue (dentro de la ontología en cuestión) metamorfosis de evolución, desarrollo o sus contrarios involutivos. Esta contradictoriedad objetiva se corresponde psicológicamente con una contradictoriedad experimentada; la del yo que no soy yo. En literatura, las relaciones entre metamorfosis e identidad son extraordinariamente ricas y complejas. Señalemos sólo lo que viene más a cuento. Cuando la metamorfosis es (todavía) mitológica, el personaje frecuentemente conoce la inevitable angustia de la identidad contradictoria; por ejemplo: *teque ipsa viva carebis* «te faltarás a tí misma aún en vida», se le profetiza en Ovidio a Atalanta. Más adelante, como señala Barkan en el

libro fundamental sobre el tema (*The Gods made flesh*, New Haven, Yale U. P., 1986), Petrarca deja confeccionado de una vez el discurso de la psicología amorosa moderna (y con él el de otras psicologías que de él se derivan, que son todas las psicologías no prejuizadas moralmente); lo hace mediante la metaforización en vivencias de estas metamorfosis clásicas, explicitando sistemáticamente su carácter contradictorio (*viva petra; tacendo i'grido*; y cuantos ejemplos se nos darán luego hasta, por no pasar de nietos a bisnietos, la extinción del barroco). Quede, pues, claro el papel que en este punto asignamos a la literatura. Es el lugar donde, mediante la disponibilidad de unas figuras, se manifiesta un dato que, fuera de ella, se consideraba, con general aplauso y en muchos sentidos de la palabra, absolutamente patológico. La retórica muestra cómo las figuras lo exhiben; la poética, por de pronto, nos obliga a considerar que es un dato importante.

Dejemos de momento la autoconciencia y la angustia de lado. Todo el mundo se habrá dado cuenta antes que el firmante de lo siguiente: si las metamorfosis han de tener lugar y la lógica las decreta imposibles, entonces necesitamos lo que en esta tesitura aportó Hegel: no una lógica sino una dialéctica. Esta irrupción de la historia en el pensamiento, pues, no se produce autoritariamente y *manu militari*, según se suele concebir hoy, pues no deriva de ninguna concepción previa de la historia sino que atañe a la posibilidad misma de ésta, sea prefijada, aleatoria o circular, siempre y cuando la historia produzca metamorfosis. En el reino pedagógico que anda tratando de sacar la cabeza por entre todo esto, el *trivium* contenía gramática y retórica; he insistido en la necesidad de la segunda y, en cuanto a la primera, creo que la retórica no es posible sin ella y, en todo caso, he intentado señalar que la obligatoriedad de la poética se hace patente en los mismos puntos en que una no es dissociable de la otra. El tercer elemento del *trivium* era, para unos, la lógica; para otros, la dialéctica. En cierto modo histórico en que la ausencia de metamorfosis era inconcebible, la elección quedó clara. Ciertamente es una elección metaforizante, pues elimina de la dialéctica el elemento pragmático (retórico o humano, como se prefiera) que ya había desaparecido de la lógica mucho antes; en cierto sentido muy preciso, es con esta jugada con la que se inicia la comprensión del mundo según un modelo radicalmente lingüístico: la restricción de lo pragmático (en el sentido amplísimo que aquí le damos al término) se corresponde siempre con una ampliación del espacio de lo gramatical, que es lo entendido como naturalmente inerte salvo mediación de una figura. Sea esto como fuere, la dialecticidad introduce, antes que la historia, el tiempo. Pero recordemos que el tiempo, en su aspecto de explicitación de la intrínseca doblez de la dialéctica, no es un elemento necesario más que en tanto, primero, la lógica no permite contradicciones y, segundo, uno no se consiente apartar la vista de las metamorfosis.

4. Respecto de la lógica, registremos sin más que actualmente ya no nos obliga a excluir la contradicción, aunque ello no haya trascendido en

exceso del reducto universitario. En consecuencia, carecemos, al deshacerse lo inevitable de la dialéctica, de un fundamento lógicamente necesario para nuestra historicidad; esto es acorde con lo que, pese a Hegel, nos venía diciendo nuestra antigua asociación poética de la misma con la contingencia. Pero, también en consecuencia, dejamos de estar obligados a vincular dialéctica con metamorfosis, vinculación que en la práctica solía traducirse en negación o irracionalización o conversión en relato prefijado del poder metamórfico, y singularmente del poder metamórfico de la historia.

Respecto del apartar la mirada, es lo que hay que hacer ante el espejo de Medusa. Este mito concreto (y su imagen especular, el de Narciso) relaciona identidad con pérdida; también, por cierto, pérdida con vértigo, en la terminología de Carlos Thiebaut. Hemos evitado la cuestión de la angustia de identidad, y ahora podemos hacerlo con el habitual ardid histórico de remitir al texto de Kirkegaard, entendido como intento de zanjar con lucidez el nudo hegeliano del que hablábamos. Pero no podemos evitar, desde nuestra perspectiva en lo poético, tomar nota de la fuerza de este mito, atestiguada filológicamente como en el caso de Narciso por su continua productividad. El mito nos propone que, si aceptamos la posibilidad de cambios radicales, entre ellos puede figurar uno que nos deje de piedra. Algunas petrificaciones míticas, como la de Niobe, son actos de piedad para quien sufre demasiado (Miguel Angel; *Grado m'è il sogno a più l'esser di sasso*; Darío; y más la piedra dura, por que esa ya no siente). Esta no lo es en absoluto. La parte de terror que hay en este mito basta para dotar de alguna justificación psicológica al pensamiento conservador, típicamente enemigo de lo metamórfico. Ni es casual, desde este punto de vista, que tantos poetas del revuelto siglo xx sean conservadores, ni lo es que los programas conservadores que han tenido más apoyo popular, los nazifascistas, sean, como la estética del estalinismo, resueltamente estatuarios. Son programas que hacen suyo el poder fascinador de la metamorfosis para proponer estabilidad; deploran el narcisismo suicida de una sociedad auto-complaciente, pero no pueden abandonar el atractivo estético de la consciencia de identidad; identificada la individual con la identidad colectiva o inspirada por la del héroe, en buena lógica autoritaria la identidad consiste en el gesto esculpido de quien ha renunciado a la suya para convertirse en alegórico. No siempre se toma en serio a quienes han hablado del nazismo como estetización de la política. Con un instrumental más variado, tal estetización se encuentra por lo menos desde los llamados decadentes y, luego, con correlativa pérdida de aparente narcisismo, en algunos de los mejores poetas posteriores. Algo de ello, ya hecho programa, hay en D'Annunzio o Hofmannsthal; también, más reaccinaria y más complejamente, en pasajes obvios y en paisajes de verdadera joyería, ergo minerales, de Yeats. Importa distinguir *estetización* de *poetización*, como estética de poética. La segunda no puede prometer firmeza, ni deja de exponerse a ver en sí misma lo que veía Hamlet, el menos heroico y firme de los estadistas; palabras, palabras, palabras.

Para notar el atractivo poético-político de lo metamórfico, por mucho

que sea a veces el de un abismo, hay que reparar en testigos que no hayan sido estetizantes, en el sentido anterior. En una forma muy tosca, la contraposición oficial entre parnasianos y simbolistas recoge esta distinción entre estetizantes y gentes que pueden no serlo. La más alta de las expresiones simples de las segundas es la aspiración de Mallarmé a un (solo) Libro. Me parece que, de entre las desarrolladas, es especialmente reveladora *The Waste Land*, si es que no me fallan la estimativa y los conocimientos al ver en este poema al más metamórfico del siglo. Aquí nos viene bien, aparte de esto, por el conservadurismo de su autor; utilizaremos ese conservadurismo para recalcar que *todavía* no hemos llegado al punto de las opciones éticas; el punto en que Eliot queda de un lado y Pound, con Mussolini, de otro; el punto en que alguien puede decir que el antisemitismo de Keynes no es decididamente más inocuo que el de Hitler.

5. Casi todo el mundo estará de acuerdo con las dos proposiciones siguientes. Uno: *The Waste Land* es uno de los poemas más influyentes y apreciados de este siglo. Dos: nadie (con independencia de si le gusta o, minoritariamente, le disgusta) ha entendido apenas nada de este poema. Se trata de un poema tan comentado como el que más; sin embargo, tendría que dar otra lectura atenta del mismo para justificar mi personal conciliación de estas dos proposiciones. Aquí no hay más remedio que soltarla *ex cathedra*, a la francesa. Mucha de la fuerza del poema (entendiendo «fuerza» en el sentido que le dábamos con relación a «progreso») procede de la presentación de una contradicción, y esto explicaría el «no entender» como simple rechazo de la correspondiente tesitura lógica. La contradicción psicológica de un Petrarca se acepta convencionalmente en crítica, faltaría más. Pero, si todos somos contradictorios (como lo era individualmente la voz de las *Rime* y como lo es, en producción ya masiva, cada personaje de *The Waste Land*), entonces la Ciudad de Todos que presenta Eliot es ella misma una contradicción. Esta vez se trata de una contradicción no explicitada bien con anterioridad y, por consiguiente, se acoge con invocaciones a lo irracional y maniobras de ocultamiento. Percibamos que, en efecto, se trata de algo sumamente desconcertante. Por de pronto, impide que en esa Ciudad exista la política, salvo como más proliferación todavía de contradictoriedades. Una cosa tan desagradable no puede ir hacia un futuro, estético o no, pero tampoco hacia el pasado; no es por casualidad que el pasado en *The Waste Land* sea Tebas, la capital de las *Metamorfosis* de Ovidio. Una cosa así es contradictoria por naturaleza; retóricamente, un conjunto autorreproductivo de figuras oximóricas que es a su vez un oxímoron.

Psicológicamente, la única escapatoria es deshacer la ciudad (consecuencia del modo de producción moderno), regresando a una contradictoriedad que, como en Petrarca, sólo fuera de uno. Esto supone, naturalmente, rechazar la democracia. Puede entonces imaginarse una sociedad estamental reconstituida, como la de Dante. Claro que también los personajes de éste, que tanto admira Eliot, son inconcebibles sin una tensión de contrarios que sólo

resuelve la justicia de Dios, cuyo instrumento típico es la retribución metamórfica del *Inferno* (presente en *The Waste Land*; para Dante es también fundamental Barkan, *cit.*). Así que para Eliot la Iglesia no fue una tentación personal, sino la tradicional alternativa a *nulla salus*. Una actitud consecuentemente reaccionaria, pero no la de alguien en cuyas manos está la Restauración (en el sentido de Hofmannsthal o en el de Maurras o en los que quiera darle el lector), ni, mucho menos, la instauración de algo bello y milenario, un Reich, por ejemplo. Pues ese alguien parte de una contradicción lógica, manifestable y multiplicable mediante otros órganos del *trivium*, no de un mero deseo o decepción o perpección estética. Algo que, puesto en el tiempo, no puede instituirse más que en una quimera constitutivamente *sin consuelo*.

Por si acaso le molesta a alguien, procederé ahora a una declaración de principios, que los tolerantes pueden tomar por observación metodológica en este punto necesaria. Alguna versión de *Beauty is Truth, Truth Beauty*, por darlo en la concisa fórmula de Keats, tiene que ser válida. Adoptemos cualquier versión cuya modestia no nos impida afirmar esto: si *The Waste Land* gusta, de algún modo será porque es verdad (donde «verdad» vendrá a ser, probablemente, el correlato poético de la verosimilitud narrativa, o sea, su probable madre, y áteme usted esa mosca por el rabo). Ahora bien, si es verdad, nos percibimos en alguna medida contradictorios y por ello incompatibles con los demás, que en cualquier caso son contradictorios y no nos dejarían parar si nosotros nos enmendáramos (a no ser que los dejemos en parte incidental del cuadro, como Petrarca a los demás, Eliot a las mujeres y Madrid a los drogadictos). Puesto que la contradictoriedad es angustiosa, queremos salir de ella. Si no queremos ni Reich ni Iglesia, ¿qué hacemos?

6. Hagamos el esfuerzo de eludir la pregunta. Puesto que estamos todavía en poética, es impertinente. La cuestión previa, admitido que en el poema haya verdad, es por qué esa verdad es atractiva; siguiendo con la terminología que hemos adoptado por su trivialidad misma, la cuestión es por qué esa desolación de la quimera urbana tiene tanta fuerza, tanta capacidad de *movere*. Recordemos que es una fuerza sobrecogedora, suprahumana y no muy distante de la del pánico. Una fuerza, pues, comparable en sus efectos a la de aquello que se denominaba lo Sublime.

Lo que de hecho propongo es que se trata exactamente de eso. En concreto, de una forma de lo que se llamaba Sublime matemático. En tiempos de la *Crítica del juicio* las matemáticas no eran las de ahora, ni las de cuando Eliot, sin que el pensamiento estético institucionalizado parezca acusarlo en exceso en sus voluntariosos *commentaires de textes*. Las formas de infinito que acuciaban a Kant son, junto a las de Cantor, como Austerlitz frente a Hiroshima. Los dilemas morales, la percepción estética, la lengua, son sin embargo, para lo que más importa, las mismas: las del ser humano. De forma que las categorizaciones de los modestos infinitos de Kant dan cabida, en lo esencial sin más dificultad que en los casos entonces accesibles,



Otto Dix, *Crimen erótico*, 1922.

a estas formas de espanto y frankensteinización de masas. ¿Por qué si no vería el urbanícola Baudelaire a una especie de predecesor en Poe, gótico tardío de una atemporalidad generalmente victoriana? Y, si queremos hacerle un guiño al historicismo, ¿cuánto va de Kant al primer antepasado directo de Eliot, Heinrich Heine?

Sin más dificultad, digamos, que una, aquí sin embargo de primera importancia. Tratamos de un infinito y por tanto, como Kant, de una cantidad; su «medida fundamental es un concepto contradictorio (a causa de la imposibilidad de la absoluta totalidad de un progreso sin fin)», y por ello «aquella magnitud de un objeto natural, en el cual la imaginación emplea toda su facultad infructuosamente, tiene que conducir el concepto de naturaleza a su substrato suprasensible (que está a su base y también a la de nuestra facultad de pensar), que es grande por encima de toda medida sensible, y nos permite juzgar como *sublime*, no tanto el objeto como más bien la disposición del espíritu en la apreciación del mismo». Prescindamos de elucidar la diferencia entre «naturaleza» y lo que aquí consideramos, que es simultáneamente individuo, *polis* y tal vez Historia. Repitamos sin embargo que el concepto contradictorio es, sí, el de la totalidad, pero aquí también el de los individuos que la constituyen, y que además una y otra

contradictoria son inseparables. Consiguientemente, por «matemático» no vale aquí entender solamente numérico, sino, como se hacía en tiempos de Eliot, en los *Principia mathematica*, también lógico. Las posteriores frustraciones del logicismo no son del caso. Lo que importa es que en el origen de lo Sublime se halla aquí una propiedad que carece de correlato «natural», y por tanto, objetual, medible y *estético*. Se trata de una propiedad que sólo puede residir en el lenguaje. No estética, insisto, sino poética.

7. No se trata, pues, de qué podemos o no hacer. Si podríamos tirar del hilo y relacionar esta tesitura con una actitud poética que ya explicita Shelley (¿tal vez ya Goethe?); la del «*tiene que ser posible*» (para esto y lo demás, ver Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime*, Baltimore, Johns Hopkins, 1976). Mi intención es sólo la de apuntar, con el ejemplo no tanto de Eliot como de su éxito, a un lugar donde, pese a su negatividad (en un sentido que también es el kantiano), conservamos hoy en día y cara a un ámbito que sólo a *posteriori* pudiera desdoblarse en íntimo y público, la capacidad para el *respeto*. El respeto del que habla Kant y el que nuestra lengua es de sentido común; la noción de que hay cosas que son «de mucho respeto».

Junto a esta constancia nuestra, a esto que nos consta, «progreso» es algo, pero «eficacia» y «modernización» no existen. «Progreso» invoca un Sublime escolarmente mecánico, y en la versión darwinista, naturalizada por tanto, fatalizada, desprovisto de eco individual, a excepción de algún narcisismo. Pero Sublime al cabo. Lo que acabó con ello fue del orden empírico; sus errores. Entre la contradictoria barroca y la moderna la principal diferencia es la suma de tecnología y masividad. Pero la tecnología, al igual que la ciencia, nunca ha progresado. Se hace a base de inventos, de *inventio*, como la retórica. Lo mismo, en cierto modo, que la evolución misma de las especies, si hemos de atender al darwinismo crítico actual, como el divulgado por Stephen Jay Gould. En lugar de una teleología indefinida donde todo va ocupando un lugar que le corresponde eminentemente, se percibe en la evolución un recapitular de azares: no funciones que crean órganos, sino órganos que absurdamente resultan adecuados para cumplir una función que muy bien podía no ser la suya. Inventos, pues, naturales; interrupciones de lo previsible; éxitos de alguna peculiaridad que ciertamente no es la de ser más fuerte. Es cuestión, por así decirlo, de imaginación, y precisamente una evolución así vista «supera nuestra imaginación» a la manera exacta de un más complejo Sublime. Lo único que progresa literalmente es la masividad. Sí, era una imagen vigorosa, pero nos estaban dando gato por liebre.

La mancha de aceite de la masividad contemporánea no es tanto la humana que aterraba a Eliot y Ortega como la de un modo de producción que tiende, por primera vez en la historia de lo industrial, a neutralizar la posibilidad misma de lo metamórfico. En términos hegeliano-marxistas, a neutralizar la contradicción, es decir, la ruptura del mero progreso y madre

del moverse histórico; la madre del invento, de los inventos y las invenciones en general. Es ya un lugar común, y una de las mejores defensas de la noción de invento contra la de progreso, señalar que ningún autor de ciencia-ficción previó el ordenador. No lo es menos que la programación de la industria a través de las finanzas y de la producción a través del marketing, que la noción de investigación como I + D, que el reparto por el universo entero de los mismos productos en los mismos lugares de las mismas estanterías de las mismas tiendas de los mismos complejos, tienen prevista la minimización del riesgo, y que esa minimización pasa por una minimización del ser humano como elemento meramente estadístico. Nunca ha habido una *civilización de consumo*, sino *de consumidores o contribuyentes* o marginales, en vez de ciudadanos. Que esto pueda triunfar resulta, sencillamente, difícil de creer, no por razones de marketing, sino por razones de poética, es decir, de cómo estamos hechos por dentro. Ciertamente es un Leviatán, y como tal ciego y seguro de su triunfo; y un Leteo, y como tal apetecible, más que el riesgo abismal y aterrador y, en primera lectura, pesimista, de leernos a nosotros mismos. Pero esta mezcla de Edad Media y Disneyland es un asalto a la imaginación, que es la cosa más seria que tenemos, y todas las transnacionales del mundo son incapaces de producirnos en cadena. Nuestras quejas quiméricas, nuestras desganas y vértigos, nuestros dengues arrojadizos o reaccionarios, son, como el famoso opio del pueblo, un síntoma de irreductibilidad. Puede que lo consigan sus portavoces, los intelectuales, pero no es posible que toda la gente pueda, por toda la eternidad, apartar la mirada de la metamorfosis.

A LA LUZ DE LA DEBILIDAD DE LA PALABRA.

Topología de un soneto de Petrarca

Félix Duque

Las cosas se dicen en el lenguaje. Esta afirmación —al pronto, trivial— debiera ser tomada en su sentido más pregnante. La cosa alcanza su sí-mismo, su *Selbst*, cuando aparece en el lenguaje de los hombres. Arrojada en lo externo, la cosa es material de presa. Hostil a las veces, muda tras su perfil de piedra, recogida en una oquedad resistente, sólo cuando es *mentada* queda resumida en una constelación de sentido. Mas queda acogida por modo de *alteridad*: en su nombre propio, resulta igualmente impenetrable. Atomo duro cercado por modulaciones adverbiales o conjuntivas, es por ahora inasimilable, ajena a los esfuerzos de apropiación, de disolución en el tejido vivo del lenguaje. Mas las palabras no mientan, sino que *dicen*. La aparente costra del nombre propio es corroída, desgastada por un uso que enhebra esa presunta propiedad en una estructura significativa en la que toda referencia queda desplazada, segmentada y remitida. La propiedad es, entonces, *definida*.

Son los límites, las escisiones quienes van tallando la cosa sumergida en el *medium* lingüístico. El lenguaje cotidiano y el científico viven, *sans le savoir*, gracias a esa estructura de remisiones significantes. Atentos a la transparencia de los términos, su actividad práctica resulta eficaz sólo por olvidar que las palabras se han hecho realmente *términos*. Sólo que no se pregunta por aquello que, así, se termina y, por hallarse al confín, permite la serie de definiciones.

A la base de este artículo está una conferencia pronunciada el 16 de marzo de 1989 en el Instituto Suor Orsola Benincasa, de Nápoles. Me alegra poder dejar aquí constancia de mi gratitud al profesor y amigo Vincenzo Vitiello.

Existe sin embargo una posibilidad de captar al lenguaje *in statu nascendi*, por así decir; una señalada vía de ingreso en la estructura de escisiones en la que las cosas se dicen. Lo hablado queda entonces pujantemente resaltado en toda su pureza. Lo hablado puro es el *poema*. En él, la referencia es exquisitamente *liminar*. Aquí, el lenguaje no corresponde a nada ajeno a la disposición de los versos, pero tampoco se agota en la coherencia de su trabazón, sino que apunta al lugar del silencio desde el que, de consuno, cosas y palabras se dicen.

El poema resultará tanto más puro cuanto más deje resonar en él el silencio desde el que viene tallado. La distinción entre alegoría y tautología queda, en este sentido, siempre corta. Llega demasiado tarde. Más acá de la razón y del mito hay una raíz común, desconocida a fuerza de notoria, que es la poesía. *En ella habla la alteridad*.

Si esto es así, preciso es confesar que el poema que vamos a presentar aquí no ha sido *objeto* de elección libérrima, arbitraria, ni tampoco resultado de una imposición necesaria. El poema es una *propuesta* de sentidos, de senderos que apuntan al lugar del nacimiento de la palabra. Ha surgido por la intersección de una trayectoria impensada, modulada a través del azar, y del destino de un camino del pensar: el de la filosofía heideggeriana.

Para hablar de la esencia del lenguaje, cabe ciertamente acumular citas de los pensadores que durante un trecho de mi vida me han ocupado y atormentado. Se dispone, así, de un bien dispuesto ejército de palabras cultas que intentan horadar la costra de la cotidianidad. Pero no es así como acaece la experiencia de lo hablado puro. Abramos, en cambio, *I Sonetti del Canzoniere*, de Francesco Petrarca, y dejemos que brille ante nosotros el Soneto 248. De pronto cabe advertir que todo cuanto se deseaba proferir farragosamente sobre el lenguaje se halla ya congregado, reunido, tal es la figura del *lóγος* en el poema. Ahora es éste el *centro* de la atención. Pero es centro en el viejo sentido griego de *κέντρον*: desgarramiento y a la vez, metonímicamente, aguijón. El ejército de las citas que habría podido ser traídas a colación parece ahora huir en desbandada, acometido de súbdito pudor-y-pavor (el *Scheu* alemán, tan caro a Hölderlin y Heidegger) al ser aguijoneado por la nominación de lo sagrado. Mas lo sagrado acaece aquí como *amenaza de ruina*, como constatación del silencio. En el poema mismo, lo sagrado en cuanto tal no es mentado, y sin embargo se *dice*, de impensada manera.

Hagamos ahora resonar ante nosotros las palabras del cantor de Arezzo:

Chi vuol veder quantunque pò Natura
e'l Ciel tra noi, venga a mirar costei,
ch'è sola un sol, non pur a li occhi mei,
ma al mondo cieco, che vertù non cura;
e venga tosto, perché Morte fura
prima i migliori, e lascia star i rei:
questa, aspettata al regno delli dèi

cosa bella mortal, passa e non dura.

Vedrà, s'arriva a tempo, ogni vertute,
ogni bellezza, ogni real costume
giunti in un corpo con mirabil tempore.

Allor dirà che mie rime son mute,
l'insegno offeso dal soverchio lume:
ma se più tarda, avrà da pianger sempre.

Quien quiera ver de qué es capaz Natura
y Cielo entre nosotros, que a mirar se venga
a la que sola es sol, y no a mis ojos sólo,
mas ante el ciego mundo que de virtud no cuida;

Y venga presto, ya que roba Muerte
primero a los mayores, dejando ser a reos;
la en el reino esperada de los dioses
cosa bella mortal pasa y no dura.

Toda virtud verá, si a tiempo llega,
toda belleza, real costumbre toda
con admirable temple incorporada.

Que mis rimas son mudas dirá entonces,
ofendido el ingenio por la lumbre soberbia;
pero si tarda más, llorar habrá por siempre.

El poema se puede analizar y comentar, esto es: explicar. En este caso, nos preocupamos por lo que un hombre del siglo XIV dice respecto a su amada, la célebre Madonna Laura; seguramente: Laureta de Noves. El tema —melancólico y bien conocido (*bekannt*, diría Hegel)— es el de la fugacidad de la vida, caducidad acrecentada cuando la vida se plasma en un ser bello. El poeta convoca —testigo de universalidad— al mundo ciego para que, a la vista de la mujer amada, aprenda catárticamente a valorar la expresión breve de la armonía. Si esto se logra, las palabras entonces se decoloran, pierden fuerza y brillo: han servido tan sólo de vehículo o medio para que a su través reluzca la presencialidad viva del cuerpo bello. Sólo esta aparición importa: el lenguaje enmudece cuando logra «dar a ver». De ahí la insistencia en la visión. Esparcidos por el poema se hallan, obsesivamente, verbos transitivos, visualizadores: *veder*, *mirar*, *vedrà*, junto con sustantivos que giran, cual luciérnagas, en torno a la luz, sea para afirmarla o para negarla: *sol*, *occhi*, *mondo cieco*, *bellezza* (recordemos que, escolásticamente hablando, *pulchrum est quod visum placet*), *lume*. Metafísica de la luz, pues; el decir acompaña a toda proposición con sentido, esto es, encaminada a la visión. Una vez ésta lograda, la palabra enmudece.

Mas esta visión no dura siempre: la palabra urge a la captación del *καιρός*, del instante decisivo en que la esencia se hace fenómeno (*Das Wesen muss erscheinen*, recuerda Hegel). Si esta captación, esta *Wesenschau* no tiene lugar ahora, la conversión, la *metánoia* del mundo ciego no se producirá. Sólo que, en ese caso, ¿por qué el anónimo interlocutor al que se

apela habrá de llorar siempre (De nuevo, metáfora velada de la vista: por una violenta inversión, parece que el resultado del poema conduce a lo mismo; si el efecto se produce, entonces el ingenio del poeta resulta ofuscado, quemado por la luz; si no ha lugar, las lágrimas velarán la posibilidad de visión futura). Mi interrogación se explica (aunque todavía no se esclarece ni dilucida) por la imposición irresistible de la soberbia luz. Esta no permite el descuido, la incuria de los mortales. No pueden huir de ella. Pueden ciertamente negarse a ver: pero entonces lo no visto ingresará en ellos al modo de olvido, de cierre que no dejará que los ojos ejerzan nunca más su natural función: entonces, no será la presencia la que los ciegue, mas tampoco la desnuda ausencia (ésta no los tocaría), sino la presencia de la ausencia misma, la presencia de una falta o defecto: justamente, de lo que hace falta (en Heidegger: *Brauch*) para poder ver, *Sunt lacrimae rerum*. Metafísica de la presencia, pues; sólo la asistencia (*Anwesenheit*) constante puede salvar al mundo de su ceguera.

Esto es lo que nosotros, hombres del confín de la Modernidad, extraemos, abstraemos del poema. Este queda, así, demostrado; lo que se muestra (*λόγος ἀποφαντικός*) es la potencia del *subjectum*, del hombre Petrarca, que a través de las imágenes que despliega quiere imponer la representación de la *παρουσία* de lo absoluto encarnada en un fenómeno que, justamente por serlo, no podrá soportar por mucho tiempo la esencia que en él inmora, y deberá en consecuencia sucumbir. Pero la esencia permanecerá; Laura era sólo un ejemplo (un *casus datae legis*, diría Kant) del juicio determinante, de la determinación o destino de todo lo real; ser el soporte de la idea. Esto es, plausiblemente, lo que nos quiere decir (hacer significativo) Petrarca, y lo que nosotros *entendemos* (no; comprendemos) del poema. A través de la explicación (*definitio*) hemos llegado a la verdad (*adaequatio intellectus ad rem*). Nos hemos emplazado ahora en la Cosa gracias a una inversión no mentada, pero en la que ahora paramos mientes, sobre la que ahora re-flexionamos; la cosa no era sino un reflejo de las *ideae verae et productivae* (metafóricamente aludidas como *Natura y Ciel*), a su vez generadas por la omnipotencia de Dios (a su vez, oculto tras la metáfora «soverchio lume»: *immensa potestas* cartesiana). Cabe pues, decir: la verdad mundana pende quiasmáticamente de la verdad trascendental; *adaequatio rei (ideal) ad intellectum (divinum)*. Poeta, lectores, belleza mundana, palabras: todo ello es una mera *δόξα*, *apparentia* para que a su través resplandezca la inmortalidad del Señor del Ser (el Dios de Schelling). El poeta nos ha purificado; ahora estamos seguros, ciertos. Podemos confiar en Dios. Si todo pasa y muere, él permanece inmutable y eterno.

Puede ser verdad que el poeta nos haya dado esto a significar. Pero no es eso lo que dicen las palabras del poema. Algo inquietante hay en ellas que nos aleja de toda explicación. Sentimos un cierto malestar (justamente, inexplicable cuando se nos quiere hacer comprender que aquí se hablaba, analógicamente, de otra cosa; que era pues, todo, pura alegoría para acceder, a través del lenguaje, del mundo fenoménico, sensible, al trasmundo nouménico, suprasensible. Como decía Antonio Machado, aquí está: «oscura

la historia, clara la pena». En la pena (en alemán *Leid*) se hace clara la pasión (*Leidenschaft*) despertada por las palabras centrales, mediales del poema, colocadas justo al final del segundo cuarteto; cosa bella mortal. ¿Por qué la belleza —ese trascendental, que habría de ser convertible con el *ens, verum, bonum*— es mortal? ¿Y por qué «cosa»?

Ahora, es la fuerza misma latente en las palabras la que nos obliga a efectuar un *δεύτερον περίπλοον*, una segunda circunnavegación. Nosotros no interpretamos, sino que nos dejamos llevar por el *fatum*, por lo dicho en este puñado de palabras. Somos ingresados en la resonancia de las mismas. Es otro inicio; la dilucidación (en términos de Heidegger, *Erläuterung*); accedemos al son del lenguaje. Ahora no queremos recordar, asimilar, interiorizar lo que Petrarca dijo hace tiempo. No queremos digerirlo, recibirlo al modo escolástico, en el que *quicquid recipitur, recipitur ad modum recipientis*. Ahora no debemos ser recipientes que conformen lo oído a imagen y semejanza propia, sino oyentes de la palabra, de lo hablado puro: el poema. Nuestra actitud ha de ser, más bien, la del pensar que está *en camino al habla* (digamos, conmemorando la obra homónima de Heidegger); un «pensar-en» que se adhiera y comprometa con lo dicho, sin llegar con todo a ponerlo a nuestra disposición, como evidente cosa sabida.

Mas para entender la indicación locativa de ese «pensar-en» debemos aludir a la diferencia, que tanto juego ha dado a la *Ciencia de la Lógica* hegeliana, entre las preposiciones *an* e *in*, difícilmente traducible a otra lengua. *In* mienta, o bien al camino que ingresa triunfalmente en el interior de la cosa y llega a su centro (valor direccional), o bien la instalación segura en ese centro (valor dativo: p. e. *im Bilde sein*, estar al tanto, hacerse una idea de algo porque se está en el secreto de ello: dentro de la imagen como forma). *An*, por el contrario, apunta a una herida que no se cierra: estáticamente, es la adhesión a algo, sin lograr pasar de la superficie; mero roce o contacto. Dinámicamente, es pura potencialidad, virtualidad incapaz de salir de su oscuro seno: tal es la *Ding an sich* kantiana, agujero negro que no logra ser para nosotros y menos para sí misma. Es lo que siente pavor ante la luz (*das Lichtescheue*, canta —por una vez— Hegel, recordando implícitamente la querida y violenta cegación de Edipo y aludiendo explícitamente a la negación absoluta; el destino ciego que todo lo lleva a su seno, que a todo hace perecer e ir al fondo; *zugrunde gehen*). Una potencia, pues, impotente: pura negación abstracta; frenesí de la destrucción, *ἀπειρόν* que todo lo juzga según el orden del tiempo. Las cosas sienten, sufren esta imposición. La determinación o su destinación (*Bestimmung* en Hegel) está en ellas (*an ihnen*), pero no la comprenden como algo que les convenga, como algo a ellas destinado: *in sich*.

Pues bien, este «pensar-en» se dice, en Hölderlin y Heidegger, *Andenken*: se rememora la imposibilidad de recordar, de interiorizar por completo. Se conmemora, paradójicamente, un fracaso, la derrota del ejército del lenguaje cuando éste intenta desaparecer ante la luz pura que deja ver lo presente. En el lenguaje mora la huella de esa derrota cuando él es, de propio, *Andeken*. El recuerdo saca del pozo oscuro —de aguas sombrías— de

nuestra alma, lo que en ellas se ocultaba. La conmemoración da a ver, por contra, el pozo mismo, la oquedad primigenia (sólo se conmemora —*zum Andeken*— a los muertos). ¿Qué resuena en la primera estrofa?

Chi vuol veder quantunque pò Natura
e'l Ciel tra noi, venga a mirar costei,
ch'è sola un sol, non pur a li occhi mei,
ma al mondo cieco, che vertù non cura;

La voluntad del apelado se niega a sí misma: reniega de sí (es un querer el no-querer, nos dice Heidegger en *Gelassenheit*). Se pide que alguien quiera ver lo que pueden Naturaleza y Cielo, esto es: que su propia potencia se abra a la constatación de un poder superior. No es una imposición (así se viene vertiendo entre nosotros el *Gestell* heideggeriano), sino una presuposición: lo puesto de antemano es una apertura para que, en esa comarca (cf. *Serenidad*, de Heidegger) advenga la posición de un poder. Mas ese poder no es único, sino vástago de una mediación. Hagamos incidir aquí las palabras de Hölderlin, expuestas en un epigrama titulado *Würzel alles Übels* (Raíz de todo mal):

Einig zu seyn, ist gottlich und gut; woher ist die Sucht denn
Unter den Menschen, daß nur Einer und Eines nur sei?

Estar aunado (congregado) es divino y bello;
¿de dónde entonces la manía funesta, entre los hombres,
de que no haya más que uno sólo, y una sola cosa?

Esa funesta manía se dice, en Occidente, de muchas maneras: *ens summum*, *höchstes Wesen*, principio de razón suficiente como fundamento de identidad, primacía de la intuición. Todas estas maneras ocultan lo Mismo, mentado por Petrarca al final del cuarteto: el mundo ciego, «che rertù non cura». La acusación es clara: es la falta de cura (*Sorge* en *Ser y tiempo*) la incuria, la que lleva a la voluntaria ceguera. «Mundo», en antiguo alto-alemán, es *wer-alt*: el tiempo de vida del *vir*, del varón. Mas, ¿de qué no cuida ni se cuida éste sino de sí mismo o, más bien, de la fuerza (*vertù*, *vis*) que le hace ser sí mismo? El ser humano (*Dasein*) no cura de su propio *Da*: no despeja el lugar en el que él podría únicamente ser aquel ser a cuyo ser le importa su propio ser, de acuerdo con la famosa definición de la analítica existencial del *Dasein*; *Mondo* y *vertù* apuntan a lo Mismo: una vez en el modo impropio de la caída, otra en el propio de la cura.

El poeta llama, ahora, a remontar la incuria: quien siga el exhorto, doblegará su propia voluntad y dejará que aparezca: «costei, ch'è sola un sol». El sol es vástago del poder conjuntado de Naturaleza y Cielo, regiones del *Geviert* heideggeriano: «naturaleza» es el Caos sagrado conmemorado por Hölderlin en *Wie wenn am Feiertage* (también en este título reluce la preposición: *an*). No una cosa, sino un horizonte: la fructífera hendidura de

la que surgen los mortales, el seno profundo al que regresan. La «sede siempre segura» hesiódica es, a la vez, *μελαινή*: negra tierra. Cielo es bóveda, *firmamentum*; mas sólo lo es porque en su noche sagrada se abre la tierra misma, elevada y transfigurada como sol. La estrella central oculta con su luz su propia procedencia: no la negrura del cielo (ésta sólo se da a ver cuando el sol vuelve a su fondo), sino la oquedad que es tierra. La *vertù* exigida es la necesaria para soportar la idea de que el centro dispensador de toda vida procede de la muerte, y a ella se encamina. Cuidar, guardar en el corazón esa *vertù* nos es posible a nosotros, hombres, porque nosotros somos el lugar del poder¹ de existir bajo el poderío del entrecruzamiento de instauración y restauración. Entonces, el mundo ve; pasa de *Gestell* a *Gefüge*, entramado, ρισμός, conjunción de día y noche. Por eso, tal poderío no acaece en el espacio abstracto de la teoría de lo presente, sino entre nosotros, *tra noi*. Como en el símil platónico de la caverna, el hombre que ha visto el sol llama a sus compañeros al espacio sagrado (*Ins freie gehen, Freunde!*, clamará Hölderlin). Contra el símil de la caverna, el sol es ahora luz de tinieblas, día hecho de noche, o a la inversa: *inhaltige Nichts*, «nadas con contenido» como dice Hegel con vigor poético insuperable en la *Ciencia de la Lógica*².

Lo acuciante de la llamada queda abismáticamente fundado, empero, en la segunda estrofa:

«e venga tosto, perché Morte fura
prima i magliori, e lascia star i rei:
questa, aspettata al regno delli dei,
cosa bella mortal, passa e non dura».

Aquí se da nombre al segundo enfrentamiento regional del *Geviert*: dioses y mortales. Hay que darse prisa («tanta fretta» será la dulce queja de Rodolfo en *La Bohème*, ante el temor de que el sol que ha entrado en su estancia se desvanezca, como fatídicamente ocurrirá, a pesar de sus deseos por retener a Mimí), hay que apresurarse —digo— para ver el sol, ya que éste se halla ya condenado: la muerte roba a los mayores *porque* éstos son esperados por los dioses. La muerte es, así, como el sol mismo, mediadora. Aquí, entre dioses y mortales. El verbo «fura» apunta a *hurto*, el arrebato de lo propio. Pero el origen griego: φῶρ, dejar ver que ese *furor* de la destrucción es algo destinado; φῶρ significa «ladrón», mas también «espía, esclarecedor». pero, ¿qué esclarece la muerte en su rapto, sino la elección de los mayores frente a los reos? Es un tema tan antiguo como Homero: los

¹ Me refiero aquí a la «facultad de los posibles»: *Vermögen*. Ver al respecto, en Heidegger, *Brief über den Humanismus*, Berna, 1947, p. 57. Cf. mi *Indigencia de la necesidad*. En: AAVV, *Eticidad y estado en el idealismo alemán*, Valencia, NATAN, 1987, p. 127.

² *WdL* (G. W. 21: 89₂₁₋₂₆): «Sólo que frío, tinieblas ... no deben ser la nada en general, sino la nada de la luz, del calor, etc. ...; son así nadas determinadas, con contenido, si puede decirse así.»

dioses pierden a los que aman. Los más altos son los mortales, que saben de su capacidad para hacer frente a la muerte como posibilidad más alta. Las últimas palabras de Heidegger en *Moira* son: «La muerte como posibilidad extrema del *Dasein* mortal no es el final de lo posible, sino la suprema cordillera (*Be-birg*), el albergue que reúne el secreto de la invocante desocultación (*Entbergung*)»³. A través de la alusión al albergue que reúne se trazan aquí los senderos de una oculta conexión entre lenguaje (*λόγος*: reunión) y muerte (el albergar con-juntado: el lugar desde el que toda posibilidad retroductivamente se dispersa; la condición de todo proyecto). Los reos, en cambio (de *reus*, procedente a su vez de *res*: «cosa» y de *reor*: «contar, calcular»), son los que se entregan al *commercium* con lo ente, lo disponen y asientan en su favor, y olvidan así el lugar desde el que toda disposición y asentamiento se dispersa. Ellos no pasan ni duran porque, dicho con todo rigor, no son ellos mismos: en su lugar se planta el anónimo *Man* de la traficación y maquinación disuelta en el *Gestell*⁴. Olvidados del olvido del ser, pasan su vida y *matan* el tiempo. La muerte no puede hacer presa en ellos porque en el fondo no *ek-sisten*, no están expuestos a nada. Su vida se desarrolla fuera del límite, fuera del *Ge-birg* que recoge. A esto alude crípticamente el lenguaje cotidiano cuando decimos de alguien que se ha muerto, y no que él ha muerto. El se (*Man*) ha muerto en él, y queda *eo ipso* trasladado a cualquier otro ser anónimo. *Madonna* Laura, en cambio, que vive para siempre de su propia mortalidad, cantada en el poema, no litiga con las cosas: su esencia se agota en el hecho de ser «aspettata al regno delli dei». No es ella la que espera ingresar en el reino (según el ideal cristiano del *lacrimorum vallis*); son los dioses los que consisten en la esperanza del resguardo del mortal. Y ello porque, como sabía Hölderlin, no lo pueden todo los divinos, sino que los mortales llegan antes al abismo. El abismo del ser es experimentado por el Dios a través del mortal. Es éste el que redime al Dios de su alejada Deidad: el Dios guarda en la manifestación del sacrificio, en la danza y el poema, como recuerda Heidegger en *Identidad y diferencia*⁵. El Dios es la reserva de lo futuro, que nunca adviene a presencia, sino que deja abierto el misterio de la plenitud, llenándose de ella cuando recibe al mortal en cuanto tal. Dioses y mortales, por lo demás (al igual que cielo y tierra) no existen fuera del poema mismo, fuera de la palabra evocadora. Están en el espaciamento de las sugerencias, en la maduración temporal de las modulaciones verbales.

Mas esto no significa un nominalismo lingüístico, como si sólo las palabras existieran. Heidegger no dice: «el lenguaje es», sino: *Die Sprache*

³ *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, 1967³. III, 52.

⁴ *Das Ding*; en *Vorträge ...* II, 47: «Lo que está en boca [de la gente] (*das in Rede Stehende*) es llamado por los romanos *res*; εἶρω, ῥήτόσ, ῥήτρα, ῥήμαφ quiere decir en griego: hablar sobre algo, tratar de ello».

⁵ *Identität und Differenz*, Pfullingen, 1957, p. 70: «A este Dios [de los filósofos] no le puede rezar el hombre, ni ofrecer sacrificios. Ante la *causa sui* no puede caer el hombre de rodillas, lleno de pavor (*Scheu*), ni hacer música o danzar ante él».

*spricht*⁶. Hegel no dice: «lo Lógico es», sino: «una categoría está envuelta en, mezclada con, y tallada en el lenguaje»⁷. Las palabras no son expresiones convencionales de imágenes mentales, a su vez resultado de impresiones de las cosas (como si existieran dos mundos y el lenguaje fuera el correveidile de éstos), sino señas de la copertenencia de las cuatro regiones que constituyen el mundo. Bien puede decirse que el material sonoro o gráfico es arbitrario; pero mal puede reducirse ese arbitrio a la voluntad de un hombre, un pueblo o un dios, aunque sólo fuera porque todos ellos serían de antemano ininteligibles de no estar mediados lingüísticamente, y porque ello se pretende resultado de una aplicación irreflexible de la ley de causalidad (el lenguaje como producto de la actividad de alguien o algo), ley que rige únicamente en el destino que, desde Grecia hasta Auschwitz, llamamos Occidente. Las palabras no son tampoco la mezcla de dos mundos (representados como significado y significante) porque, ¿desde dónde y con qué criterios se decidiría la mezcla?, ¿y cómo es que lo mezclado cuaja y se traba, si su procedencia y raíz es heterogénea? Todas estas concepciones son, en el fondo, metáforas olvidadas, traslaciones entre mundos ya configurados. Como tales traslaciones, figuras del juego metafísico⁸. Esos llamados «mundos» existen desde y a través de las palabras: sólo en ellas se enraízan y sólo por ellas establecen encuentros. Es el lenguaje el que articula y congrega: la *casa del ser*⁹.

Ahora, en el centro del poema, se da nombre a la vez a la mujer amada (al sol de la estrofa primera) y a la esencia misma del lenguaje nominativo: «cosa bella e mortal», se nos dice.

En primer lugar, es «cosa», no «*res, realitas*». Con esto último, como con paquetes bien determinados y manufacturados, trafican los reos, los dejados de la mano de los dioses y olvidados de la muerte (en genitivo subjetivo y objetivo). En español, «res» designa ahora cabezas de ganado, aquello con lo que se calcula y cuenta: lo que puede manipularse aritméticamente. Mas a la propia «cosa» le llega el peligro de congelarse metafísicamente en un $\tau\acute{\iota}$, como se aprecia cuando en italiano se pregunta: *cosa è questo?* Don Giovanni se admira de las bellas campesinas que rodean a Zerlina y dice a Leporello: «O guarda, guarda che bella gioventù, che belle donne!», mientras que éste, para sí piensa: «Fra tante, per mia fe, vi sarà qualche cosa anche per me». La cosa se ha transformado en *res*, en objeto de deseo

⁶ *De camino al habla*. Tr. Y. Zimmermann, Barcelona, 1987; p. 13: «El habla habla ... Reflexionar sobre el habla significa: llegar al habla del habla de un modo tal que el hablar advenga como aquello que otorga morada a la esencia de los mortales».

⁷ *WdL*, (G. W. 21: 10₂₉).

⁸ Heidegger, *Der Satz vom Grund*, Pfullingen, 1978⁵, p. 88-89: «La representación del «trasladar» (*übertragen*) y de la metáfora se basa en la diferenciación, e incluso en la separación de lo sensible y lo no-sensible... El establecimiento de esa escisión ... es un rasgo fundamental de lo que significa metafísica».

⁹ *Brief über den Humanismus*, ed. cit., p. 79: «... el lenguaje es la casa del ser, por el ser propiciamente acaecida (*vom Sein ereignete*) y, procedente de él, de parte a parte trabada (*aus ihm durchgefügte*)».

agotado en su direccionalidad a la voluntad del sujeto: es «cosa per me». Pero «cosa» (cf. la conferencia *Das Ding*, de Heidegger) tiene su origen en *causa*, la *lis* o ἔρις griega; esto es, el pleito en el que algo resulta categóricamente juzgado y decidido. Ella es el espacio de una querrela: el de la lucha entre naturaleza y cielo, entre dioses y mortales. La divisa que rige la vida del Petrarca proviene del *De brevitae vitae*, de Séneca: «Exigua pars est vitae qua vivimus. Ceterum quidem omne spatium, non vita, sed tempus est». Estas palabras se nos han hecho ininteligibles, hoy. Toda traducción que quisiera explicarlas, hacerlas comprensibles por término medio, mataría de raíz lo que dan a pensar. Pues ellas no dicen que nuestra vida sea breve (en comparación con otras, de otros tipos de seres) sino que la parte (la cuota asignada por la Moira) de vida por la que vivimos es exigua. No vivimos la vida: vivimos *por*, y desde, la vida. Todo otro *spatium*, sigue Séneca, no es vida sino tiempo. *Spatium* no es el espacio abstracto de nuestra física, sino σταδιον: distancia o intervalo por el que algo se mueve: en ese *spatium* se da *tempus*, es decir: lo recortado y delimitado por la vida (recuérdese la descripción anterior de «mundo» como vida del hombre).

El espacio-tiempo es el juego en el que el hombre se las ha, hermenéuticamente, con lo ente. Es la vida la que mide el espacio-tiempo del juego (*Zeit-Spiel-Raum*, en Heidegger), no al contrario. La parte no exigua de la vida no se halla, por lo demás, presente en otros entes (supremos o inferiores), ya que éstos son medidos desde el espacio-tiempo en que la vida humana se juega: esa parte no adviene jamás a presencia. Es el pasado remansado en los sueños e imaginaciones del hombre, el «massif» trascendental¹⁰ desde el que se recorta la presencia; es, también, el futuro proyectado hacia aquello que falta (*Brauch*): lo divino, que siempre aguarda y, por ello, no existe; su modo es el de lo siempre pendiente. El mortal es la sede siempre momentánea, en que se cruzan sueños y deseos: el *Augenblicksstätte*, según la pregnante voz heideggeriana.

Por eso, «bella» y «mortal» dicen lo Mismo. La belleza es, por principio, litigiosa. Lo *bellus* (de *benulus*; a su vez, de *bonus*) es lo bien conformado, lo capaz de resistir la *Ruinanz* o tormenta del ser. Mas la resistencia es tanto más hermosa y conforme a destino cuanto más se coliga lo oculto y lo patente, cuanto más transparente el uno en el otro. Puro lugar de encuentros, deshecho al instante, desecho del instante. Como señala Schiller en la última estrofa de *Die Gunst des Augenblicks*:

So ist jede schöne Gabe
Flüchtig wie des Blitzes Schein;

¹⁰ Marc Richir, *Ereignis, temps, phénomènes* (En: Heidegger, *Questions ouvertes*, Collège Int. de Phil. París 1988, p. 27); «el pasado de la retención se adosa a un, «macizo» del pasado que le da su sentido, igual que el futuro de la protección se adosa a un «macizo» del futuro en el que él se realimenta sin cesar en aquello que configura (*fait*) su sentido. ... constituyen los modos temporalizados de una *ausencia* (*Abwesen*) de origen, que se temporaliza en consecuencia a la vez que la presencia».

Schnell in ihrem düstern Grabe
Schließt die Nacht sie wieder ein.

«Todo bello don es
fugaz, como el brillo y aparecer del rayo;
pronto, en su oscuro seno
lo recoge de nuevo la noche»¹¹.

El ser de la belleza, (y nada más bello que la dicción pura de ese ser: «cosa bella mortal») consiste en el paso mismo, en la instantánea transición de las regiones unas en otras. La localidad (*Ortschaft*) en la que arraigan los tránsitos es evocada por Heidegger como: *Ereignis: der in sich schwingende Bereich*¹², es decir el dominio que, dentro de aquello que Hegel —y los antiguos— llamaban éter, es el ritmo y alternancia que sitúa la voz «bella» como *Mitte*, medio y elemento de «cosa» y «mortal», que condensa (*dichtet*) la poesía (*Gedicht*) y hace de ella lo «hablado puro». En ella, ahora, no se habla de nada. La pureza misma no está hablada ni escrita: se halla en el silencio del esparcimiento entre los tres términos y en la ubicación central de la voz «bella». Desde ese «son del silencio» (*Geläut der Stille*)¹³ se espacia y temporaliza lengua y mundo, a la vez.

Si las dos primeras estrofas abrían el «ser-ya-en-el-mundo-cabe-lo-ente», el ámbito de retención de los proyectos del *Dasein*, la tercera invita a la participación comunitaria de los otros hombres en la apertura que hace mundo; ella nombra el espacio sagrado desde el que se dispensa el lenguaje como comunicación:

Vedrá, s'arriva a tempo, ogni vertute,
ogni bellezza, ogni real costume
giunti in un corpo con mirabil tempore.

Los extremos en los que se espacia el terceto dicen lo Mismo: *tempo*, *tempore*. El corazón o *Mitte*, él mismo condensación del obsesivo «ogni», es *costume*. El exhorto promete la visión del aunamiento en un cuerpo (recuérdese el *Einig zu sein* hölderliniano) de «vertù» y «belleza» (ellos mismos aunados, conclusos en «costume»). Mas esa visión pende de una condición: que se ubique en el instante decisivo (*καιρός*) de la aparición (*φαινόμενον*), y que sea él mismo el que lleve *al* tiempo, el que acceda a la propia esencia de *su cura* como temporalidad. Tiene que estar presto a la recepción: abrir el espacio en que ella pueda demorar. *Tempus* es, como ya

¹¹ Schiller's *Gedichte*, Stuttgart, 1887, p. 222.

¹² *Identität und Differenz*, ed. cit., p. 26.

¹³ *De camino al habla*, tr. cit. p. 27-28: «El habla habla en tanto que son del silencio. El silencio apacigua llevando a término mundo y cosa en su esencia».

antes se advirtió, el ámbito destinado, de-terminado. Pero es, también, la mixtura (de *tempero*: «templar», «componer», como resuena en *Das wohl temperierte Klavier*). Pero mixtura, ¿de qué?. De sazón, maduración, y desgracia, calamidad. El «mirabil tempore» del final del terceto repite esta esclarecedora colisión: el *temple* es el filo de la navaja, el ápice de la montaña del mundo. *Tepor* es calor tibio, lo que permite la vida (mientras que el fulgor del rayo abrasa). Pero su correspondiente griego es τέφρα: «ceniza», el rescoldo y resguardo de lo ya sido. Es la mixtura de *virtù* (fuerza, vigor) y *belleza* (mortalidad, instante e instancia de la caducidad). Ambos términos se condensan, como ya se apuntó, en *costume*. La costumbre es la *consuetudo*; de *sueo*; a su vez, procedente de *suus*: una segunda naturaleza que se com-parte¹⁴. Lo «de suyo» no es propiedad del Yo ni del Tú, sino los que los reúne y junta en un «nosotros» (cf. la definición clásica de justicia: *suum cuique tribuere*; la asignación que consigna los modos en que cada uno llega a ser él mismo, desde un fondo común). En la voz *costume* se dice lo mismo que en el *χρή* de Anaximandro y el *Brauch* de Heidegger. Es la usanza «real» (aquí, *real* proviene de *rex*, *regio*¹⁵, como en el *Bereich* del *Ereignis*, y no de *res*, cosa cualitativamente determinada): los usos y costumbres de un pueblo, esa ley no escrita a la que se refiere Sófocles en *Antígona*¹⁶. La tradición se encarna, a la vez, en un *cuerpo* y en la palabra «cuerpo». Sólo dentro de ambos términos vive y actúa. No hay una estructura general del lenguaje (salvo como útil exangüe, abstracto) de la misma manera que no hay belleza ni virtud fuera del cuerpo que las reúne y del texto en que se las lee («reúne», también). Pero no habría cuerpo ni palabra sin la *usanza* (*Brauch*), presente siempre bajo el modo del pasado, de la *esencia* ya sida (frente a la «cosa mortal», ella no tiene duración; no tiene tiempo ni destino: el *Ereignis* es *geschiklos*, como señala Heidegger¹⁷). La costumbre es el *espesor* del cuerpo: lo que religa unos cuerpos a otros en un pasado que no es histórico, sino que hace que haya historia (*Geschichte*). El lenguaje como *Sage*, saga o leyenda. Es la leyenda del ser¹⁸, que viene a condensarse, en cada caso, en el poema que nombra lo sagrado o en el pensamiento meditativo que dice el ser. Ahora es la saga la que está en camino a la palabra. Un pueblo histórico está vivo

¹⁴ R. de Miguel y el Marqués de Morante, *Nuevo Diccionario Latino-Español Etimológico*. Brockhaus. Leipzig 1867, p. 900: «*sueo* [de *suus* = suyo, como si dijéramos convertir en una segunda naturaleza?], Luer. Tener costumbre o hábito».

¹⁵ *Ibid*, p. 793, *sub vocibus regalis, regio*.

¹⁶ *Tragedias, Antígona-Electra*. Texto rev. y tr. por I. Errandonea, Barcelona, 1965, p. 52, (vv. 454-57): «las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses. Que no son de hoy si son de ayer, sino que viven en todos los tiempos y nadie sabe cuándo aparecieron».

¹⁷ *Protokoll zu einem Seminar über den Vortrag «Zeit und Sein»* [recogido por G. Guzzoni]. En: *Zur Sache des Denkens*, Pfullingen, 1969, p. 44: «El pensar se halla entonces en y ante aquello que ha enviado (*zugeschickt*) las diversas figuras (*Gestalten*) del ser epocal. Pero eso, lo que envía -y- destina, en tanto que *Ereignis*, es de suyo ahistórico, o mejor: carente de sino».

¹⁸ Arion L. Kelkel, *La légende de l'être, Langage et poésie chez Heidegger*, París, 1980, esp. 3^{ème} P., ch. III—IV.

si «llega a tiempo», esto es: si se imbrica en el decir que se muestra, ocultándose, en el cuerpo vivo del habla. Como advertía Hegel a Voss, en carta de mayor de 1805: «un pueblo sigue siendo bárbaro, sin darse cuenta de lo excelente de que él tiene noticia [y sólo noticia: *kennt*, no *Erkenntnis*; F.D.], hasta que no lo llega a conocer en su propia lengua¹⁹».

Un mundo (no *el mundo*) viene a hacerse patente en *un* lenguaje. El lenguaje, que *talis*, en su desnuda universalidad, no existe. Es sólo una descolorida construcción de lingüistas y gramáticos. Existen los *idiomas*, las *Mundarten* (modos orales, mal llamados «dialectos»). El idioma no es algo distinto ni añadido a la tierra natal (*Heimat*). La conferencia de Heidegger *Sprache und Heimat* niega su propio título, al concluir: *Sprache als Heimat*, «lenguaje en cuanto que tierra natal»²⁰. Si esto ha resonado también, aquí y ahora, en las palabras de Petrarca, entonces la conclusión del poema queda absolutamente esclarecida en su doble movimiento de *perfección* (*Vollendung*: acabamiento) y cumplimentación (*finitezza*):

«Allor dirà che mie rime son mute,
l'ingegno offeso dal soverchio lume:
ma se più tarda, avrà da pianger sempre».

En «rime» se adensan y concentran «natura» y «morte», «belleza» y «costume». *Rima* en la voz latina, $\rho\eta\gamma\mu\alpha$ en la griega es hendidura, surco. *Ignea rima*: «reguero de fuego», canta Virgilio. La rima es la *cesura*, en el sentido dado por Hölderlin en sus análisis sobre *Edipo rey* y *Antígona*²¹; el intercambio agonal —discurso contra discurso—, la sucesión rítmica de las representaciones, deja entrar a presencia el *transport* (Hölderlin escribe el término en francés, quizá para hacer ver mejor la *metá - fora*) en la lengua extraña que, como Hegel sabía, engendra distanciamiento y a la vez reflexión. Deja que entre pues la metáfora vacía, la anti-metáfora. En sus palabras: «la interrupción antirrítmica». Por la cesura hay un intercambio rítmico de representaciones; *en* la cesura es el representar mismo el que viene a presencia. Las rimas, las cesuras, dejan hablar al texto y, de consuno, dejan ser al bello cuerpo de Madonna Laura. Ellas mismas, en y para sí, son *mudas*: son el silencio del que todo hablar y ser proviene. Están esparcidas por el poema (son ellas las que hacen que belleza y virtud se atemperen en la «cosa bella mortal»). Pero ellas mismas no son susceptibles de reunión, de $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$: son, literalmente, inefables.

A través de estas huellas habla el poema. De ellas procede la «real costume». Ellas mismas son impotentes (amenaza de la finitud) para tomar cuerpo, para incorporarse al poema y a la cosa. Son las hendiduras de las que brota la pura, soberbia luz. Frente a ellas, el «ingegno» del poeta queda

¹⁹ *Briefe von und an Hegel*. Hamburgo, Ed. J. Hoffmeister, 1969³; I, 99-100.

²⁰ *Aus der Erfahrung des Denkens*, 1910-1976 (Frankfurt/M., G. A., 13, 1983, p. 180).

²¹ Cf. Ph. Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique*. (En: Heidegger, *Questions ouvertes*, cit. p.194 y ss.).

offeso. Esta humildad contrasta en lo más vivo con la soberbia humanista del *ingeniator* Galileo que trescientos años después, en la *Carta a la Gran Duquesa de Lorena*, exclamará desafiante: *chi potrà limiti a gli umani ingegni?*

El poeta, en cambio, el hacedor cuya acción se agota en dejar ser a lo efímero, en el canto de la mortalidad, ha aprendido la humanidad de lo impropio. A su voz corresponde el preguntar del pensador: *Das Fragen ist dir Frömmigkeit des Denkens*²². Esto es: la búsqueda de los rastros es lo más agudo y extremo (gr. πρόμος) y a la vez la *pietas* del pensar que se abre a la acción de gracias. *Pietas* es el reconocimiento agradecido de una estirpe perdida en la noche de los tiempos, no por ser históricamente antigua, o aun prehistórica (algo de lo que se burla sarcásticamente Heidegger al ver brotar a su alrededor —todavía como palabra, pronto como fresca, fluida realidad— sangres de diverso grado de pureza, enraizadas en el oscuro *Urgestein* de una supuesta raza, cuya loa no pasa de la comparación con las funciones digestivas)²³. Aquí han de ser tomadas las palabras en su vigor prístino, no como metafísicas metáforas (algo, en el fondo, bien pelonástico). La estirpe se pierde en la noche de los tiempos, mas no porque haya transcurrido *mucho* tiempo (¿desde dónde medirlo?), sino porque, en la localidad en que se remansan los tiempos, en la *topología del ser* queda reconocido el *Zeit-Spiel-Raum* en el que lo mortal ha lugar (*sich ereignet*). Lo soberbio de la luz es la diseminación de las rimas: la suprema violencia a la que nada resiste. Pero esa luz, escuchada en silencio (aquí no hay metáfora ya, ni paradoja, porque la luz es el silencio filtrado por las hendiduras: el lugar desde el que el poema se lee y escucha, a la vez), lejos de destruir presta (*de prae-stare*) fuerza y virtud; es el vigor de quien acepta estar ex-puesto a la mortalidad que en él anida, a la fusión de sueños y deseos; a la *temperancia*, en fin, de la belleza en la *ruina* del ser.

Mas si el interpelado se demora, en cambio, en el tráfago de y con lo presente, si se asegura de ello manteniéndose a distancia, teniéndolo a la mano (*Vorhandenes*), en vez de verlo como aquello que constituye sus *posibles*, su *hacienda* (*Vermögen*), no seguirá entonces —como antes de la Revelación de lo profundo-ciego. El poema y no el silencio de su preveniencia es ahora, para siempre, *reo de la sentencia*. Ya ni siquiera puede acceder a la cerrazón segura de lo ente, y menos a la *pietas* que es el pensar. Sólo puede tener *pietas* de sí mismo: la constancia de que, para él, no habrá redención posible porque ha renunciado al futuro. El siempre lo aplana. En el llanto, las lágrimas que ciegan para siempre sus ojos son resonancia de la inanidad de su ser, de la inanidad del hombre moderno, sólo entre la multitud, olvidado de los dioses en el olvido del ser y en el olvido de ser su propio ser.

²² *Die Frage nach der Technik* (En: *Vorträge...* cit. I, 36).

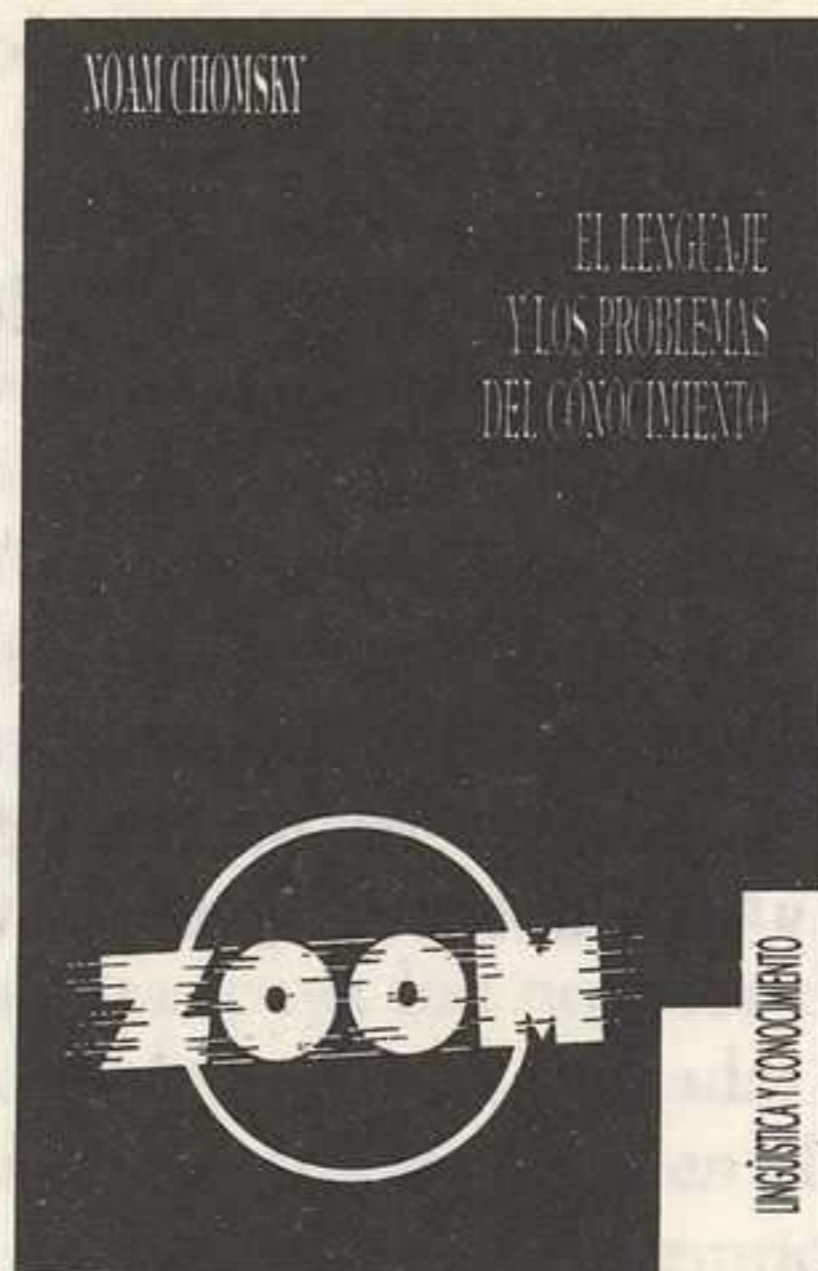
²³ Cf. WS 1934/35, *Hölderlins Hymnen «Germanien» und «Der Rhein»* (G. A. 39; Frankfurt/M., 1980, p. 27).

Tal es la *mala fe* que acompaña, sombra silente, al pensar calculador del sujeto representador que intenta protegerse de la *cesura*, del vacío luminoso en que el ser se retira. La poesía es el malestar, la *malaise* de la ciencia. Por eso, también los versos que siguen han brotado del alma atormentada, jánica de Petrarca:

«I vo pensando; e nel pensar m'assale
Una pietà si forte di me stesso,
Che mi conduce spesso,
Ad alto lagrimar, ch'i non solleva.»

Resta ahora por pensar —si no es demasiado tarde— la diferencia entre la *pietà* y la *pietas* del ser. Preciso es meditar por qué una y la misma palabra se deja crucificar, y en qué encrucijada se yergue esa cruz.





Noam, Chomsky, *El lenguaje y los problemas del conocimiento*

Traducción de Claribel Alegría y D. J. Flakoll, revisión técnica y traducción del coloquio de Azucena Palacios Alcaine, 160 págs.

Madrid, Visor, Lingüística y conocimiento.



Ernst Robert Curtius, *Ensayos críticos sobre la literatura europea*

Traducción de Eduardo Valentí, 390 págs.

Madrid, Visor, Literatura y debate crítico.

40 TESIS SOBRE LA PUBLICIDAD DE MODA

Juan Benavides

Cuando observo la publicidad de moda o algunas de esas magníficas publicaciones, —moda y publicidad son fenómenos indisolublemente unidos, porque la moda sólo se expresa publicitariamente—, de cuidadas imágenes, colorido y fina textura, no puedo por menos de estimar que la moda es, ante todo, un gran artefacto de confusas ficciones. La moda y la realidad no tienen nada que ver.

Debo advertir, desde un principio, que la moda, —como ocurre con la publicidad—, debe su interés a ser eso precisamente: una maravillosa y vertiginosa expresión de la nada.

La moda representa la «instantaneidad» de un cuerpo o de un objeto que no dice nada, porque no quiere decir nada. Está simplemente ahí donde lo vemos. Sin embargo, esta «nudeidad» se representa, paradójicamente, a través de la pretensión del ser, del estar y del existir; y sólo así es capaz de captar la atención del observador. ¿Por qué, me pregunto, tamaña contradicción? En efecto, parece que el fenómeno de la moda se ha instalado, por su misma necesidad de cambio y transformación, en lo que no es y añora de finirse en el contexto de la estabilidad y del proyecto.

Deseo aprovechar este momento para elaborar unas breves e inconclusas reflexiones sobre este fenómeno social de la moda. Apenas unas cuantas ideas que nos ayuden a todos a distinguir el proceso publicitario de la moda de la simple actividad profesional; porque el fenómeno que nos interesa no es sólo una estrategia por objetivos, como definen los investigadores del medio, sino un instrumento que nos ayuda a comprender un poco cómo se construye socialmente la realidad. Voy a reflexionar sobre estas cuestiones desde un doble plano: en primer lugar, observando la moda y su publicidad como un discurso de naturaleza icónica, a través del cual explicamos algunos aspectos de nuestro universo social. En segundo lugar, subrayando la «operatividad» del discurso publicitario como marco que ayuda al individuo a «negociar» interactiva y narrativamente aspectos de su identidad colectiva (aunque sea un «negocio de naderías»). Vamos, pues, a repasar un poco estas dos perspectivas, sin entrar en muchas profundidades, pero perfilando con cuidado, los textos, los autores y las opiniones, que suponen sus principales líneas de reflexión.

1. Una primera precisión: la moda es un discurso social en la medida en que no es una forma producida, sino una forma reproducida a través de modelos sociales.

2. En este mismo sentido se expresa J. Baudrillard, cuando escribe que la moda sólo «existe a partir del momento en que una forma ya no es producida según sus propias determinaciones» (*El Intercambio simbólico y la muerte*, Barcelona, Monte Avila, 1980, p. 108). En este sentido, la publicidad de moda «no habla de trapos», sino que representa y reproduce los modelos sociales a través de los cuales se configura el uso del vestido.

3. ¿Cómo defino aquí la noción de *discurso*? Las definiciones que ofrece la tradición lingüística y filosófica son muy diversas. No utilizo la palabra en el sentido de la «dianoia» griega y medieval, ni tampoco la entiendo como «logos», sino, simplemente, como «lo que se dice y se cuenta». Un «decir», —parafraseando a M. Foucault—, que no es sólo acto lingüístico, sino que se extiende a todo el campo de experiencia de los objetos y de los seres. El discurso viene a ser un acontecimiento que desborda la estricta acción comunicativa. Así se entiende que Foucault hablara de discurso clásico y discurso moderno, porque allí se estaba jugando con formas diversas, —«paradigmas»—, de organizar el mundo; de la misma manera que aquí hablo del discurso de la moda, como modalidad del discurso publicitario, —consecuencia o causa (¿?) de la quiebra del discurso moderno.

4. Un discurso es un campo de significados donde se «juega» a muchas cosas. Entre otras cosas se juega a establecer «formas de interacción», que conectan lo individual y lo colectivo. Por eso a través de la moda se reflexiona sobre los valores.

5. Merece la pena recordar una reflexión a C. Levi-Strauss que sigue teniendo interés. Reza como sigue: «El problema de los valores ocupa hoy día un lugar preferencial en la reflexión etnológica y *provee otro medio de comprender la articulación entre lo colectivo y lo individual*, entre la permanencia y el cambio. Si para Durkheim, la noción de valor recubría una verdadera antinomia que, únicamente el recurso a una conciencia colectiva a la vez trascendente e inmanente le daba la ilusión de resolver, Saussure fue el primero que desmitificó el problema al mostrar que la fuerza apremiante de los valores, tan misteriosa para Durkheim, se debía a su carácter de sistema, y que era, pues, del mismo tipo que la que ejerce toda gramática. Pero éste carácter de sistema, postulado por Saussure, exige una previa verificación puesto que un atento examen sugería más bien, que, para cada hombre, el conjunto de valores a los que permanece apasionadamente ligado presente un carácter a menudo incoherente y contradictorio... Contrariamente a lo que creía Durkheim, los valores no son, por sí mismos hechos sociales, sino que traducen la repercusión, sobre la conciencia individual, de sujeciones intelectuales resultantes del sistema de las categorías colectivas, y la manera en que ésta reacciones efectivamente al respecto. Los valores no se reducen, pues, a lo que los hombres creen y dicen, sino que dependen de las sujeciones inherentes a los instrumentos de los que se sirve para pensar. Se

plantea entonces el problema de definir e inventariar todos estos *recintos mentales*, procediendo por separado para cada sociedad» (*El porvenir de la etnología* (1959-1960, en *Palabra Dada*, Espasa-Calpe, Madrid 1984, pp. 29-30. El subrayado es mío).

La moda cumple una función, de articular lo colectivo y lo individual. La publicidad de moda ofrece un campo de significados donde se configuran valores. Recintos mentales, paradigmas y discursos, vienen a ser, desde esta perspectiva, casi una misma cosa.

7. Se han hecho muchas afirmaciones sobre la moda, que no se entienden adecuadamente si no se enmarcasen en estas reflexiones. Por ejemplo, esto ocurre con el filósofo y escritor R. Barthes (Ver cuadro, 1) y con otros autores, también dedicados a pensar sobre la vida social.

8. Podemos decir que el discurso social de la moda configura tres contextos, a través de los cuales el individuo comprende formas de comportamiento y comprensión de la vida cotidiana. (Cfr. R. Barthes, *Erté*, Milán, F. M. Ricci, 1973):

- a) La moda conlleva toda una filosofía de las *relaciones* y de las *percepciones* entre el *hombre* y la *mujer*, los *grupos sociales* y los *objetos*.
- b) La moda conduce todo un conjunto de formas de entender simbólicamente el cuerpo. Por eso, algunos autores hablan de la moda como campo de signos.
- c) La moda supone formas de interacción de la individualidad y de los grupos: un marco para interaccionar la idea del «sí mismo» con los grupos con los que el individuo se relaciona.

9. Para R. Barthes el discurso de la moda supone un «texto», un campo transgresivo, a través del cual los individuos organizan sus percepciones, su gramática y su metafísica, acerca del hombre y de la mujer, acerca del perfil de los grupos sociales y acerca, también, de ciertas realidades que tienen que ver con la vida cotidiana. Discurso y Texto vienen a ser lo mismo.

10. Un nuevo ejemplo, todavía más claro: los Discursos de Tuavii de Tiavea, *Los Papalagi*. Tuavii de Tiavea fue un Jefe del Pacífico Sur, que, a finales de los años veinte visita Europa, invitado por el antropólogo Erich Scheurman. De vuelta a su país comenta en forma de breves discursos dirigidos a sus súbditos el modo de vida del hombre blanco. El interés de este escrito reside en que lo escribe alguien absolutamente ajeno al modo de vida europeo. Observemos como la moda «expresa» formas de conducta que el hombre blanco utiliza para estructurar su mundo.

11. Literalmente dice (Cfr. *Los Papalagi*, Barcelona, Pastanafa, 1977 pp. 11 y ss.): «Los Papalagi están siempre cavilando cómo cubrir su carne del mejor modo posible. Un blanco, que tenía mucha influencia y estaba considerado muy sabio, me dijo una vez «el cuerpo y todos sus miembros son carne; es a partir del cuello donde empieza la verdadera persona ... El cuerpo desnudo se envuelve con una piel blanca y gruesa,

hecha de las fibras de una planta, y llamada sobrepel. Se lanza arriba al aire, y luego se deja caer deslizándola hacia abajo por la cabeza, el pecho por encima de los brazos hasta las caderas. De abajo a arriba, desde las piernas y caderas hasta el ombligo, se lleva otra de estas sobrepieles (camisetas). Estas dos pieles están cubiertas por una tercera que es más gruesa. Una piel tejida con los pelos lanosos de un animal de cuatro patas, especialmente criado para este propósito. Esto es el verdadero taparrabos. Usualmente se compone de tres partes, la primera de las cuales cubre la parte superior del cuerpo, la segunda cubre la sección media, y la tercera cubre las caderas y las piernas. Las tres partes están unidas por conchas y cuerdas hechas con savia seca del árbol del caucho, por eso dan la impresión de una sólo pieza. Normalmente este taparrabos tiene la grisacidad de la laguna durante el húmedo monzón. No puede ser nunca totalmente de colores, como máximo la parte media, y entonces sólo la lleva la gente que tiene mala reputación y que le gusta perseguir al otro sexo».

12. Se ha descrito el traje. Es una descripción dura y reveladora. Un sabio de su cultura, él mismo, terminará diciendo que no es a partir del cuello donde empieza la verdadera persona (cfr. *ibid.*, pp. 13-15).

13. El discurso de la moda, —y, más en concreto, la publicidad de moda—, tiene una naturaleza narrativa. Es decir, la moda cuenta cosas y se cuenta.

14. Esta afirmación tiene una consecuencia importante: en la medida en que es narración, la moda se ubica en el contexto del *mito* y se aleja del contexto del *logos*. Es decir, se sitúa en aquel nivel que nos permite comprender la realidad a través de aspectos que escapan a nuestra percepción.

15. ¿Cuál es la naturaleza narrativa de la moda? Podemos entender el relato de dos maneras.

16. En primer lugar, el relato se comprende como una estructura de secuencias, donde existe el narrador, una historia y un oyente. Esto que acabo de afirmar resulta muy comprensible, si adoptamos la perspectiva clásica del análisis literario o el «modelo del punto de vista», tal y como se presenta en la página siguiente, aunque muy modificado (Ver cuadro 2). En dicho modelo se aísla «el núcleo del relato publicitario», y caracteriza la secuencia narrativa por una interacción dinámica entre dos instancias diferentes, situadas en cuatro planos distintos: autor concreto/autor abstracto; autor abstracto/lector abstracto; «narrador ficticio»/«narrante ficticio»; actor (personaje)/actor (personaje) (Cfr. J. Lintvelt, *Essai de Typologie Narrative. Le «Point de Vue»*, París, L. José Corti, 1981, pp. 16-40). En este modelo cabe introducir las características propias de la comunicación publicitaria y ofrece la investigador un instrumento suficientemente operativo para el análisis pragmático. Dejo para otro momento una explicación más exhaustiva.

17. Debo decir, sin embargo, que existen otros muchos «modelos» aplicables al «análisis narrativo» que, con muchos o pocos retoques, pueden explicar el relato publicitario.

18. En segundo lugar, pensemos lo narrativo de modo diverso. El abandono de los «modelos».



Otto Dix, *Aparición nocturna*, 1923.

19. Un paréntesis. Debo decir que cada vez tengo más dudas sobre las determinaciones que la servidumbre lingüística proyecta sobre el investigador. A mi juicio la utilización excesiva de los modelos distorsiona la realidad, aunque ésta sea una realidad ficitiva (añado con ironía). Por todo ello, desde ahora, no voy a hablar de «modelo narrativo».

20. Comienzo con una observación de B. Mieke, según la cual «un texto narrativo es un espacio donde se cuenta una historia» (Cfr. *Teoría de la Narrativa*, Madrid, Cátedra, 1985).

21. A. S. Pushkin, desde una perspectiva bien diferente, expresó de maravilla esta misma aproximación en un escrito que no quiero dejar de citar: «En una playa próxima a cierto golfo crece un robusto y verde roble. Un gato sabio, sujeto al tronco por una cadena de oro, da vueltas sin cesar en torno a él.

Cuando corre a la derecha, entona una canción, y cuando corre a la izquierda se pone a contar un cuento.

Por todas partes se producen allí milagros; anda vagando el demonio, una ondina se balancea en las ramas... Y en los senderos ocultos se ven huellas de animales nunca vistos...

También hay una casita con patas de gallina, y que no tiene ni puertas ni ventanas.

Allí, cada bosque y cada valle albergan innúmeros fantasmas...

Allí, al rayar el alba, cuando las olas empiezan a rodar por las riberas arenosas, surgen de las límpidas aguas treinta y tres hermosos héroes, capitaneados por el viejo Tío del Mar.

Allí el joven príncipe vence y hace prisionero a un zar terrible.

Allí, a la vista de todos, rapta un brujo a un héroe esforzado y, subiendo con él a las nubes, vuela sobre bosques y mares...

Allí, encerrada en una celda, llora una zarina, a la que sirve con fidelidad un oso pardo...

Allí camina por sí sólo un mortero junto a la Bruja Yaga.

Allí el zar de los brujos, el Zar-Inmortal, tiembla por su oro...

Allí reina el espíritu ruso... Todo sabe a Rusia allí.

Y allí estuve yo... Bebí dulcísimo hidromiel, vi aquel roble verde, y también, a su sombra, al gato sabio, que me contó buenos cuentos de los suyos (Cfr. *Ruslán y Liudmila*, Ed. Lumen, Barcelona 1972, pp. 29-30).

22. A. Tornos afirma con mucho acierto que lo narrativo es algo errático en el tiempo e *incidental respecto a las cadenas causales*, pues el referente de lo narrativo no está en el mundo presente e inmediato (Cfr. *La convicción creyente entre la razón analítica y el discurso narrativo*, Fe y Sec. Memoria Académica, 1979-1980, Madrid, pp. 39 y ss.).

23. Este enfoque de la narración se distancia de la noción de historia, fábula e, incluso, de los cuentos fantásticos o de encantamiento, donde el narrador pertenece al relato y el lector interpreta el comportamiento humano como criterio para la comprensión y descripción de los acontecimientos. El relato nos permite hacernos una idea de lo que somos y del lugar que ocupamos en la vida: nos permite reconstruir y comprender nuestros estados.

24. Desde esta otra aproximación, la publicidad sólo existe en el relato que se hace de ella; es decir, en la suma y organización de las lecturas que de ella puedan hacerse. Debemos aceptar que la narración se convierte para nosotros en un «lugar», desde donde organizamos (configuramos) y hacemos comprensibles nuestros esquemas interactivos.

25. La moda y su publicidad sólo permiten que sea el espectador (narrador) el que se «construya» su propia historia. El contexto de la imagen publicitaria relaciona personajes y objetos, que el narrador interre-

CUADRO 1

LA MODA COMO DISCURSO SOCIAL: ARTICULACION DE VALORES

MODA: Crisis de valores universales
Valor del cambio
Tiempo de la modernidad: lineal y cíclico

CULTURA DE LA
MODERNIDAD *

(Plano Individual)

(Planteamiento)

(Plano Social)

| GRUPOS SOCIALES. IMITACION DE MODELOS DADOS | INDIVIDUALIDAD |
|--|---|
| La moda reconduce al individuo y configura módulos generales de conducta: arbitrariedad, cambio, articulación de los grupos sociales. | |
| TENDENCIA A LA IGUALDAD | TENDENCIA A LA DIFERENCIA POTENCIACION DE LA INTIMIDAD |
| La moda hace significar lo insignificante y la futilidad (Barthes, Baudrillard) La moda «homogeneiza» a los individuos a través: Máscaras (Simmel), Simulacros (Baudrillard) La moda apunta a una socialidad teatral (protocolo), simula la comunicación y representa un escenario de valores (la representación como falsificación) | |
| ARTEFACTOS/OBJETOS | NATURALEZA |
| La moda neutraliza la sexualidad (Baudrillard). Expresa simbólicamente el cuerpo, evitando que este juegue con su desnudez (Baudrillard, Barthes). La moda expresa la pasión por lo fútil y gratuito, frente a la pasión de la naturaleza. Los objetos no son «totem», sino símbolos de intercambio. | |

1.^a Oposición

1.^a Oposición

1.^a Función

1.^a Función

2.^a Oposición

2.^a Oposición

2.^a Función

2.^a Función

3.^a Oposición

3.^a Oposición

3.^a Función

3.^a Función

* Otras «culturas no tecnológicas» o «culturas no industriales» observan el fenómeno de la moda desde perspectivas bien distintas. Simplemente desde el uso contrapuesto a las necesidades inmediatas o al intercambio no simbólico de objetos. (Cfr. Tuavii de Tiavea, *Los papalagi* (1929), Pastanaga. Ed., Barcelona 1971.)

laciona y hace comprensibles a través de los valores que introyecta. Con lo que acabo de decir se entiende mejor lo ya indicado en 4., 5. y 6. Pero de este «triángulo» hablaré en otra ocasión. Ahora hay que hablar un poco de la imagen.

26. Nos sirven de ejemplo las reflexiones que hace R. Barthes sobre la imagen fotográfica. En concreto, comentando una fotografía antigua, observa que el «espectador» añade a la imagen un *punctum*, que, paradójicamente, pertenece a la propia imagen. «El *punctum*, —nos comenta—, hace salir al personaje victoriano de la fotografía .../y/... proporciona a esa foto un campo ciego. La presencia de este campo ciego es, me parece, la que distingue la foto erótica de la foto pornográfica. La pornografía representa ordinariamente el sexo, hace de él un objeto inmóvil (un fetiche), incensado como un dios que no sale de su hornacina; a mi parecer, —continúa Barthes—, no hay *punctum* en la imagen pronográfica; a lo sumo me divierte (y aún, el tedio aparece pronto). La foto erótica, por el contrario (ésta es su condición propia) no hace del sexo un objeto central: puede perfectamente no mostrarlo; arrastra al espectador fuera de su marco y es así como animo la foto y ella me anima a mí. El *punctum* es entonces una especie de sutil más allá del campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra: no tan sólo hacia «el resto» de la desnudez, ni hacia el fantasma de una práctica, sino hacia la excelencia absoluta de un ser, alma y cuerpo mezclados (Cfr., *La Cámara Lúcida*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pp. 108-109).

27. Una primera observación importante: la imagen publicitaria es progresiva «segmentación» (?), lo que la convierte, con el paso del tiempo, en pornografía o aburrimiento. Aquí podemos poner en relación tres nociones: segmentación/obscenidad/éxtasis. Y así la imagen de moda tiene en sí misma la contradicción de «vestir la desnudez» y de buscar como loca la simple «transparencia» de la imagen.

28. Quizá aclare estas palabras una cercana reflexión de J. Baudrillard: La gente ve imágenes donde no hay nada que ver y comprueba «hasta el vértigo, la inútil objetividad de las cosas». En el fondo, «lo sexual no es más que un ritual de la transparencia» (Cfr. *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1987, p. 27).

29. Una segunda observación: que tiene que ver con la libertad: ¿Qué/o/quié organiza el sujeto de ese relato? La propia imagen es sólo lugar e instrumento.

30. El *punctum* se construye sobre una realidad simbólica que hace de la lectura de la imagen fotográfica una empresa paradójica. Es decir, reproduce ese proceso cíclico, constante, donde se *falsifica* la realidad (¿Existe otra?), precisamente, cuando se procura imitarla. Y así, el «traje expuesto» no puede ser otra cosa que una realidad simbólica del cuerpo, a partir de la cual hilvanamos nuestro relato, que convierte dicha realidad en algo comprensible. (Esto ya lo dije en 2.).

31. El espacio narrativo de la moda nos sirve para contarnos esa realidad que llamamos «moda». La paradoja de la imagen reside, precisamente

CUADRO 2

MODELO PRAGMATICO DEL RELATO PUBLICITARIO (1)

TEXTO PUBLICITARIO



Sistemas de representación compartidos: *Coherencia* del relato publicitario

- (1) Se abandona el modelo greimasiano para el análisis del relato publicitario (ya utilizado en otros textos), en beneficio de una *tipología* de la narración publicitaria, que abandona, provisionalmente, los aspectos propiamente lingüísticos. Recojo en parte, aunque muy modificado el modelo propuesto por J. lintvelt (1981).
- (2) El lenguaje no es un simple instrumento de comunicación de un contenido, por ello hay que recoger todo lo extralingüístico, desde el *contexto referencial* a los datos *socioculturales*.
- (3) La distancia entre emisor-receptor explica la realidad *asimétrica* de la comunicación publicitaria (J. Habermas).

aquí: la coexistencia de dos mensajes, uno de ellos sin código (la analogía), y el otro, con el código que supone el arte, la escritura o la simple retórica (Cfr. *Lo obvio y lo obtuso* (1982), Barcelona, Paidós, 1986, p. 15).

32. Y termino hablando de ética; una reflexión que, también, me interesa aplicar a la publicidad. La objetividad de una imagen radica en una copia exacta de la realidad. ¿Es que la ética consiste en un factor de resistencia a los valores?. El contexto narrativo donde la imagen publicitaria se reproduce quiebra la base de la ética así entendida. La ética no es analogía; pues de hecho el contexto narrativo de la imagen se construye sobre lo que una comunidad lingüística tiene «normado como significativo» (A. Tornos, *ibid.*).

33. Falta hablar del proceso significativo de la moda: ¿De qué hablan nuestras narraciones sobre la moda (o de qué pueden hablar)? Estoy pensando en contenidos, intenciones y realidades, aunque es preferible hablar de pensamiento, sentido y referencia.

34. Hago un paréntesis. Me ayuda todavía un escrito de G. Frege de 1892.: ... «a un signo (nombre, unión de palabras, signo escrito), además de lo designado, que podría llamarse la referencia del signo, va unido lo que yo quisiera denominar el sentido del signo, en el cual se halla contenido el modo de darse» (Cfr. *Sobre sentido y referencia* en *Estudios sobre semántica*, Ariel, Barcelona 1971, p. 51).

35. El sentido conforma el pensamiento de un enunciado y no tiene nada que ver con la referencia del mismo.

36. De la misma manera puedo decir que la realidad es lo que menos cuenta a la hora de perfilar el sentido de un relato.

37. El sentido del relato se organiza, a través de tres planos fundamentales:

— El primero de ellos se sitúa en el universo mismo de la comunicación: el referente de la información. La realidad (analogía) transmitida. La imagen configura el referente, en la medida en que lo agranda o reduce, distorsiona y difumina. La «realidad» entre comillas sigue estando lejos (Ya hablé de esto en 19.). *El sujeto queda implicado por el objeto.*

— Un segundo nivel de tratamiento del sentido de un relato pretende encontrar una correspondencia estructural entre lo que se cuenta y lo que la gente hace. *El sujeto forma parte del objeto* (El objeto se convierte en nuestro continente).

— Por último el sentido se convierte en «pensamiento». No se busca correspondencia, sino que se perfilan las fronteras de lo prohibido y lo posible. No hay identificaciones: todo queda reducido a la cuestión de encontrarnos dentro de espacio similares. *El sujeto y el objeto se pierden en la corriente del discurso.*

38. Acabo haciendo unas consideraciones finales, que nos ayuden para iniciar el diálogo. Se me ocurre hacer unos comentarios prácticos sobre tres conjuntos de significaciones que pueden definir la publicidad de moda. Hablo con grandes palabras (ser, estar, existir), que nunca deben ser comprendidas aisladamente.

39. El primer campo de significados se configura a partir de la distancia de la realidad, aun cuando sirva ésta de escenario. *La moda se nos presenta con la pretensión de ser algo.* El lector se introduce, o no, en un espacio donde predomina el universo del objeto y del sujeto. Es un espacio aséptico, falso, retorcido, pero siempre se procura bello.

El segundo de ellos se construye a partir de la máxima cercanía con la realidad cotidiana. *La moda se nos presenta con la pretensión de qué está y sirve.* El uso se desglosa en el estar y la utilidad. El lector se introduce en los espacios que le han robado, donde se protagonizan artificialmente los esquemas de comportamiento siempre cercanos. El sujeto se convierte en espacio público.

Por último, el triunfo del objeto, que se basta para configurar su propio espacio expresivo. *La moda se nos presenta con la pretensión de que existe.* El objeto o el sujeto, no solamente *son*, sino que *existen*, gratuitamente, desperdigados en el estético desorden de un escaparate.

40. Importa más existir que ser; y esto lo entendemos, porque en el fondo buscamos sobrevivir. El objeto ha triunfado sobre el sujeto. Termino con una cita: «Nuestra propia esfera privada ya no es una escena en la que se interprete una dramaturgia del sujeto atrapado tanto por sus objetos como por su imagen, nosotros ya no existimos como dramaturgo o como actor, sino como terminal de múltiples redes» (Cfr. J. Baudrillard, *Lo otro por sí mismo*», *ibid.*, p. 13).



TRES NOTAS DE LECTURA A PROPÓSITO DEL LIBRO DE VÍCTOR FARIÁS SOBRE HEIDEGGER

1

Estas notas no son una crítica del libro de Víctor Farías¹, para la cual sería necesario abordar extensamente el pensamiento filosófico de Heidegger, lo que no estoy en condiciones de hacer. Estas son unas notas de lectura que surgen del asombro y la perplejidad, asombro ante los materiales que el autor aporta —materiales que hablan por sí solos y que hablan de Heidegger, no de Farías—, perplejidad ante el hecho de que un filósofo pueda hacer las afirmaciones que hace, identificarse con una ideología, un régimen y un personaje, Hitler, absolutamente despreciables, miserables, pues lo que se pone en juego no es la persona del filósofo, sino, como indica Marcuse, la compatibilidad entre la filosofía y el nazismo: «El sentido común de los hombres (incluso el de los intelectuales) —escribe Marcuse a Heidegger el 28 de agosto de 1947— revelado en esa resistencia, rehusa ver en usted un filósofo porque considera la filosofía incompatible con el nazismo. Y con esa convicción está en lo cierto» (p. 386). Y no se diga que no sabía, pues, como también escribe Marcuse en una carta del 13 de mayo de 1948, «nada se ha añadido que no estuviera presente desde el principio».

La incompatibilidad de filosofía y nacionalsocialismo es perceptible en algunos textos de Heidegger que producen estupor. Por ejemplo el artículo publicado en una revista estudiantil en 1933, en el que dice: «Que los principios y las 'ideas' no sean la regla de vuestra existencia. El propio Führer y sólo él es la realidad alemana de hoy pero también del porvenir y su ley» (p. 176). También el discurso en la «Manifestación de la Ciencia Alemana» (noviembre de 1933), en el que se pide el voto afirmativo para el referéndum que había de consolidar el poder de Hitler, y que empieza así: «¡Docentes y camaradas alemanes! ¡Compatriotas alemanes! El pueblo alemán ha sido llamado a votar por el Guía (Führer); pero el Führer nada pide al pueblo, más bien da al pueblo la posibilidad de la más elevada

¹ Víctor Farías, *Heidegger y el nazismo*, Barcelona, Muchnik Editores, 1989, 420 páginas.



George Grosz, *Lámina de tipos*, 1921 (aprox.).

decisión libre: (saber) si el pueblo entero quiere su propia existencia o no. El pueblo, mañana, no elige sino su porvenir. Es imposible comparar este voto con el conjunto de los procesos electorales que han tenido lugar hasta ahora. Lo que tiene de único y singular este voto es la grandeza simple de la decisión (*Entscheidung*) a tomarse. El carácter implacable de lo simple y de lo último no tolera que se lo sopesa ni que se vacile. Esta decisión última llega hasta los límites extremos de la existencia de nuestro pueblo. ¿Y cuál es esta frontera? Consiste en la exigencia original (*Urforderung*) de todo Ser, que preserva y asegura su propia esencia. (...) No ha sido la ambición ni el deseo de celebridad (*Ruhmsucht*), no el egoísmo ciego ni la sed de poder, lo que ha exigido del Führer la decisión de separarse de la Sociedad de las Naciones, sino la clara y única voluntad de asumir la responsabilidad y la dirección del destino de nuestro pueblo. (...) Nos hemos despojado de la idolatría de un pensamiento sin raíces y sin poder. Vemos el fin de la filosofía puesta a su servicio. Estamos seguros de que persistirá la claridad del cuestionamiento simple que no cede un ápice en cuanto a la esencia del ser» (pp. 224-227).

El destino del pueblo alemán forjado en aquel plebiscito condujo a la «destrucción de su esencia», a la perversión de su ser: la grandeza de la decisión no era sino miseria de la decisión.

Heidegger tiene para nosotros un interés complementario. En España la lectura de Heidegger se inicia en los años cincuenta y se lleva a cabo en el horizonte de una alternativa a la filosofía oficial y a la ideología oficial. Manuel Sacristán se doctora en 1958 con una tesis sobre Heidegger que aparece publicada al año siguiente: *Las ideas gnoseológicas de Heidegger*². Este trabajo podía ser entendido como un intento de conectar con los intereses filosóficos que habían dominado antes de la Guerra Civil, pretensión de terminar con la excepcionalidad impuesta por la contienda y la postguerra que también tiene lugar en otros ámbitos culturales.

En efecto, el interés que había suscitado el pensamiento heideggeriano en los círculos filosóficos próximos a Ortega, y aún no tan próximos —José Gaos³—, había sido, como es conocido, muy grande. Tras la Guerra Civil, Zubiri tradujo *Was ist Metaphysik?* (*¿Qué es metafísica?*, Madrid, 1941) y muchos de sus trabajos recogidos en *Naturaleza, Historia, Dios* (Madrid, 1944) se remiten implícitamente al pensamiento de Heidegger, con el cual entablan en algunos momentos verdadero diálogo. Pero la posterior hegemonía académico-universitaria de un escolasticismo chato ocultó estas orientaciones, de tal manera que cuando en los últimos años cincuenta se reemprende la lectura de Heidegger puede pensarse que se está tendiendo un puente con los años treinta.

Sin embargo, la lectura del texto de Manuel Sacristán pone de relieve que no era ese el asunto. Bien al contrario, Sacristán propone una lectura crítica de la obra de Heidegger en la perspectiva del pensamiento racional. Su libro adquiere, a la luz de los documentos que recoge Farías, una considerable actualidad, pues en algunos momentos, por ejemplo en lo relativo al tratamiento heideggeriano del problema de la historicidad, bordea en el marco del pensamiento filosófico la debatida articulación del heideggerianismo y el nacionalsocialismo, si bien los problemas planteados por tal articulación nunca son abordados por Sacristán.

Las críticas de Sacristán a la concepción de «práctica» y «técnica» que Heidegger mantiene conservan una notable actualidad, pero es sobre todo la referencia a la «tierra en que crece» su pensamiento la que me hace reflexionar sobre el contexto histórico-político e ideológico del heideggerianismo: «Heidegger se niega rotundamente a reconocer que haya instancia alguna que pueda decidir sobre la problematicidad del pensamiento esencial

² Manuel Sacristán Luzón, *Las ideas gnoseológicas de Heidegger*, Barcelona, C.S.I.C., 1959.

³ «Notas muy detalladas y por ende muy numerosas y en suma extensas —unas doscientas hojas— para una eventual traducción de *Sein und Zeit* fue tomándolas quien esto escribe ya en el curso del estudio de la obra que hizo a lo largo del año 1933, en consulta casi regularmente hebdomaria con su amigo, colega y maestro Xavier Zubiri, recién vuelto de seguir en Friburgo durante un par de años los cursos de Heidegger, de quien no fue sólo el discípulo, sino también el amigo —si no recuerda ya mal alguno de los anteriores detalles quien esto escribe», J. Gaos, *Introducción a 'El ser y el tiempo' de Martin Heidegger*, México, FCE, 1971, 11.

[denominación de Sacristán para el pensamiento de Heidegger]: 'Entre las experiencias más extrañas que hago con ocasión de mi conferencia (*Das Ding*) se encuentra la siguiente: preguntan a mi pensamiento de dónde recibe sus conminaciones, como si tal pregunta sólo fuera necesaria frente a ese pensamiento. En cambio, nadie se permite preguntar: ¿de dónde ha recibido Platón la conminación a pensar el Ser como ἰδέα ...?' (*Vorträge und Aufsätze*, 184). Dejando aparte el hecho de que toda la historia crítica de la filosofía inaugurada por Hegel se permite preguntar y no hace más que preguntar por el origen de las 'conminaciones' que han motivado el pensamiento de los filósofos, viendo precisamente en la aclaración de ese problema la verdadera función de dicha disciplina, bastará ahora con fijar la atención en el hecho de que Heidegger rechaza tal pregunta, es decir, rechaza para el pensamiento «esencial» la pregunta que, con su superación del gnoseologismo, él mismo plantea y responde, por lo que hace al pensamiento científico, con la tesis de la derivatividad o inesencialidad de éste»⁴.

3

Farías ha analizado el significado de algunos conceptos fundamentales del pensamiento de Heidegger en el contexto histórico político e ideológico y en el contexto biográfico del autor, ha mostrado sus implicaciones y sus conexiones, abriendo así una perspectiva diferente de la convencional. «Tierra», «Patria», «Sangre», «Pueblo», «Técnica», son algunos de ellos. Tras la lectura de sus consideraciones me cabe una duda: ¿podemos ya desprendernos de ellos?, ¿podemos desprendernos de ellos dada su directa relación con el nacionalsocialismo?

Me parece que es necesario contestar negativamente y proponer, a su vez, al menos para algunos de esos conceptos (y otros con ellos relacionados), una lectura que no es alternativa sino complementaria a la que hace Farías. Algunos de esos conceptos, prácticamente todos, están en el centro del debate teórico que tiene lugar en Europa entre ambas guerras mundiales y aún después. La jerga heideggeriana ha inducido a olvidar ese hecho y ha promovido una lectura autónoma de su pensamiento que, sin embargo, me parece insuficiente. Quizá es posible abrir nueva luz si se tiene en cuenta ese debate más amplio en el que la figura de Heidegger se inserta, debate que excede los límites del lenguaje técnico de la filosofía y de la disciplina filosófica.

El concepto de «pueblo» en absoluto es patrimonio de Heidegger. Lo popular, el pueblo, poseen en la cultura europea de entreguerras sentidos que centran el debate, desde la noción antifascista de lo nacional-popular hasta la concepción precisa que mantiene Brecht en la que pueblo es un entramado de clases sociales y de luchas de clases, pasando por un

⁴ M. Sacristán, ob. cit., 271.

horizonte que no me atrevo a calificar, pero que en nuestro país estaría caracterizado en el pensamiento de Antonio Machado, con una visión de lo popular que se aleja del enfoque etnográfico o folclórico, aunque trata de englobarlo y superarlo⁵. En este marco, los planteamientos de comienzo de siglo que inciden sobre la diferencia entre el «hombre nórdico» y el «hombre mediterráneo», planteamientos que tuvieron importancia en la cultura alemana y a los que no fueron ajenos algunos españoles —Ortega y D'Ors, por ejemplo—, también pueden conectarse con el debate sobre la índole de lo popular y sus diferencias; la relación, diferente en cada caso, con la naturaleza abre un punto de vista que afecta directamente a algunas de las ideas centrales de Heidegger, pero también a las que en opinión de Sacristán son propias del pensamiento racional.

En la arquitectura del pensamiento heideggeriano, lo primitivo —«el ser primitivo es estar, por sus impulsos y sus pulsiones interiores, allí donde comienzan las cosas, ser primitivo significa estar impulsado por fuerzas interiores» (p. 210)— y la sinceridad de la vida sencilla del campo, pero también la sencillez de una vida no dominada por la técnica, todavía artesanal, medieval, tienen un papel considerable. Tal primitivismo no es exclusivo del filósofo, como no lo son el ruralismo y el medievalismo frente a la urbe y la técnica y el desarrollo industrial. Al igual que sucedía en los casos anteriores, lo primitivo tiene una importancia considerable en la cultura europea desde finales de siglo, está en los orígenes mismos de las transformaciones que dan a esa cultura su fisonomía más conocida, y tiene en el arte alemán una presencia determinante en el seno del expresionismo, que reclama para sí la sinceridad de un lenguaje que pretende escapar de su carácter mediador, un lenguaje capaz de aprehender directa, inmediatamente, las cosas y fundar de ese modo una relación original con la naturaleza.

V.B.

⁵ No puedo por menos de transcribir un párrafo del discurso rectoral (1933) de Heidegger en el que se pone de relieve la diferencia entre su concepción del «saber del pueblo» y la «sabiduría popular» machadiana: «El saber no está al servicio de las profesiones, sino al revés: las profesiones hacen efectivo y administran aquel elevado y esencial saber del pueblo, el saber de toda su existencia. Pero ese saber no es para nosotros una sosegada toma de conocimiento de esencias y valores en sí, sino el más riguroso desafío de la existencia en medio de la fuerza superior del ser. La problemática del ser en general impone al pueblo el trabajo y la lucha y lo obliga dentro de su Estado, del cual dependen las profesiones» (p. 163).

MUJERES POR LOS SUELOS DE TADEUSZ KANTOR

José M.^a García López

Entre la Princesa Kremlinska de *Las graciosas y las monas* de Witkiewicz, espectáculo de 1973 no representado en España, y la Fregona Descalza de *No volveré jamás*, representada en Mallorca en octubre de 1988 y en Barcelona y Madrid en febrero y marzo de 1989, ha transcurrido todo el «Teatro de la muerte» del demiúrgico director polaco. Este teatro, quizá el más importante como conjunto, ya que su trilogía puede considerarse más interrelacionada que otros montajes de Kantor, también ha podido ser admirado aquí. En Madrid concretamente, *La clase muerta* en 1977, *Wielopole, Wielopole* en 1981 y *Que revienten los artistas* en 1986.

Antes habría que remontarse a trabajos no realizados en España y que van desde otros espectáculos teatrales, tal vez menos radicales, a declaraciones, exposiciones de pintura, happenings, análisis de métodos, y textos medio poemáticos referidos a las distintas puestas en escena: Anteriores a *Las monas* mencionadas, y aún dentro del llamado «Teatro imposible», son por ejemplo los montajes de *La gallina de agua*, también de Witkiewicz, en 1968, y el manifiesto del «Teatro de los acontecimientos» del mismo año. El manifiesto del «Teatro cero» de Varsovia es de 1963, el titulado «Embalajes», de 1962, y el del «Teatro informal», de 1960. Retrocediendo así se llega a la fundación del Teatro Cricot 2 en 1955, que pone en primer lugar en escena *El pulpo*, todavía de Witkiewicz, y que a partir de ahí no dejará de hacer giras por toda Europa hasta la fecha. Aún antes, en 1948, Tadeusz Kantor había organizado en su Cracovia natal la primera exposición de arte polaco moderno desde la Segunda Guerra Mundial, y había sido profesor, destituido, repuesto y vuelto a destituir, de la Academia de Bellas Artes.

Por otra parte Tadeusz Kantor ha trabajado como escenógrafo desde 1945 en montajes de obras de Corneille, Bernad Shaw, Shakespeare, Anouilh, Ionesco, García Lorca y otros autores menos conocidos.

Finalmente, en este rápido regreso a grandes saltos hacia su nacimiento en 1915, debe constatarse aquí, porque se une al último *No volveré jamás*,



el montaje que Kantor hizo en 1944 (simultáneo a la muerte de su padre en Auschwitz) de la obra de Wyspianski *El regreso de Ulises*.

Sin embargo, y aunque este sucinto apunte biográfico no sobre, como se notará, lo que ahora interesa más en concreto es la observación y el intento de comprensión de ciertos significados de esas dos mujeres citadas al principio: la Princesa Kremlinska y la Fregona. Distanciadas primero por naturaleza del tiempo y de la muerte, Tadeusz Kantor las ha reunido, entre tantos otros personajes del pasado, en el transparente cónclave dramático que es *No volveré jamás*. Sin salirnos de él, separémoslas de nuevo para conocerlas mejor y ya se verá luego si corresponden a alguna unidad.

Esta graciosa mona reaparece en *No volveré jamás* por una de las cinco puertas que dan al escenario: al oscuro entarimado de la taberna cracoviana. En este absurdo ámbito tabernario tan perfectamente evocador de una dimensión onírica o mortal, entre músicas que irrumpen o se alejan por las puertas siempre en movimiento, hay ya otros fantasmas de Kantor. Otras criaturas de ficción, recreadas al conjuro de los *Tiempos viejos* del tango de Canaro, que en algún momento, como Augusto Pérez contra Unamuno o actores pirandellianos, se revelarán contra su creador. Kantor en persona entra y sale por alguna de esas puertas practicadas en el muro. Y los demás actores, con sus objetos, maniqués, palabras y músicas, entran y salen igualmente como en un eterno retorno que es al tiempo una eterna desaparición. El propio Kantor es un muerto entre muertos, pero también un resurrecto entre criaturas inmortales. Entre ellas (ninguna menos importante o menos visible que otra), la enjaulada princesa, conejita o polla.

La actriz realiza inmejorablemente su papel. Es decir, vive su vida en el escenario, se recuerda a sí misma o resucita según el plan suprateatral de Tadeusz Kantor. Kremlinska es una mujer joven, bella sin llegar a espectacular, y va vestida con un body negro quizá de raso, nocturnos guantes de encaje, zapatos de tacón y medias negras sujetas a medio muslo, tal vez con ligero también negro. Va peinada de peluquería cabaretera y se cubre con un sombrero de ala muy estrecha, y polaca.

Aparece recluida, condenada, dentro de un artilugio o «embalaje» que recuerda, porque no lo es del todo, una jaula para conejos o para gallinas. Es una jaula con varias puertas de diversos tamaños. Por unas cabe fácilmente el cuerpo de la princesa, por otras con dificultades. Las puertas están abiertas, giran, baten y se cierran desde dentro igual que desde fuera. Y la armadura de madera cuadrangular enmarca vanos cubiertos con tensas alambradas, o, mejor dicho, alambreras.

El personaje asiste a los desfiles de espectros, a la dirección del espectáculo por el omnipresente y omniausente Kantor odiseico, siempre en su jaula o ligada desde fuera a la misma. A veces sale y se encarama sobre ella. Posa como una actriz de cabaret a lo Weill, a lo Marlene Dietrich. Monta una pierna sobre otra, gira la cabeza ida con falsa ingenuidad. Se vuelve a acomodar en el interior de la abierta prisión. Escarba las suaves pajas del lecho animal haciéndose un hueco-hura o jugando, buscando quizá cadáveres congéneres aplastados por la misma madre al fondo de la madriguera. Es traída y llevada, sacada del limbo-tabernáculo, vuelta rodar a escena en un derrame de íntimas pajas de la desordenada yacija. Mira a uno y otro lado, es olvidada, cambiada de sitio, y a su vez contemplada por ojos que no puede saberse lo que ven.

Kremlinska intenta salir de la jaula por la puerta pequeña, asoma medio cuerpo casi reptando, vuelve a entrar. Sale por otra puerta y torna a encaramarse a la armadura de madera. Se contonea como un cachorro, se queda casi inmóvil como desesperada sin pasión de que le ocurra algo.

Espera algo sin embargo del interior del teatro, del lado de los espectadores y del lado de más allá, al fondo, por entre bastidores de la muerte, de un mundo que quizá ha pasado, que quizá llegue o que nunca tendrá nada que ver con el hombre.

La princesa está de rodillas. Pasan los militares violinistas ¡(*Que revienten los artistas*)! como una enardecedora imagen admirable de estupidez bélica (y no sólo europea). Pasan los muertos por el Juicio Universal que es el espacio escénico, el cura y el ahorcado, la gallina de agua, los dos hassidim aferrados a una siniestra tabla de salvación. Y pasan la lady inglesa, el apache, la mujer con el cepo para ratones, el gran gimnasta y otros extraños ciudadanos muertos de Wielopole. Todos, bien por disposición espacial, por pura distancia física, por ocupación de silencios musicales y de ritmos o por intercambio de miradas e imágenes aparecidas, se hacen necesarios mutuamente, recrean el personaje de la princesa y son creados por ésta. Y se quedan solos, desalmados, cuando ella vuelve a su jaula, cuando desaparece al otro lado de las puertas.

Kremlinska, por otra parte muy relevante, es una respuesta evidente al impulso sexual en el que, según Tadeusz Kantor ha dicho, se detiene y recrea habitualmente su pensamiento¹. La princesa exhibe su culo presa aceptadora de su condena. Mientras, su cabeza atraviesa una puertecilla que es una ventana al mundo, a la calle o al claustro remoto del origen. Y al levantar las sofisticadas nalgas, éstas resultan a la vez vulgares en su cliché de revista pornográfica. Pero la pornografía está en el corazón infantil de la hembra engalanada de puta payasa, está en su mirada virginal y en su sexo de porcelana olvidada.

La princesa Kremliska o la actriz (quizá mejor actora) Welminska configura todas las princesas perdidas en nuestros sueños, ni siquiera son todas las mujeres, ni todas las vaginas alineadas para caer por ellas al quinto infierno, sino toda la idea humana de lo femenino animal en un rito misteriosísimo. Y esta parada nupcial vibra especialmente cuando Ulises no puede volver a Itaca, cuando se piensa en una Penélope también muerta y cuando ante Tadeusz Kantor irrumpe por la puerta central un muñeco novio que es el mismo Kantor joven junto a una mujer de carne y hueso, una actriz novia o musa, ataud o ilusión muerta, con la que alguna vez se casaría.

Kremlinska es además el cine, la vampiresa fatal que nunca se materializa ni en los sueños adolescentes ni en la vida, la más tópica o universal fotografía erótica en blanco y negro y la libertad mejor expresada. Lo es porque Kremliska sale cuando quiere de su jaula, la arrastra como si fuera la idea muerta de las cárceles, como Nietzsche tal vez el cadáver de dios. Abre y cierra sus puertas, se hunde en su propia matriz múltipara y emerge a la cubierta de la naturaleza. Es como si lo animal se hiciera consciente,

¹ Rosana Torres, «Tadeusz Kantor. Una protesta permanente», *El Europeo*, n.º 10, Madrid, marzo 1989, pp. 108-113.



como si la conciencia humana pudiera olvidar recordándose, como si la libertad fuera posible y despreciable, como si fuera imposible y espantosa. Kremlinska es también el juego sin tiempo y la soledad aceptada, el anhelo de otro en la misma jaula donde ni siquiera nuestra sola soledad cabe, pero la cuna estrechísima donde deberían caber todos nuestros sueños, deseos y pensamientos.

La fregona descalza Ludmila Ryba

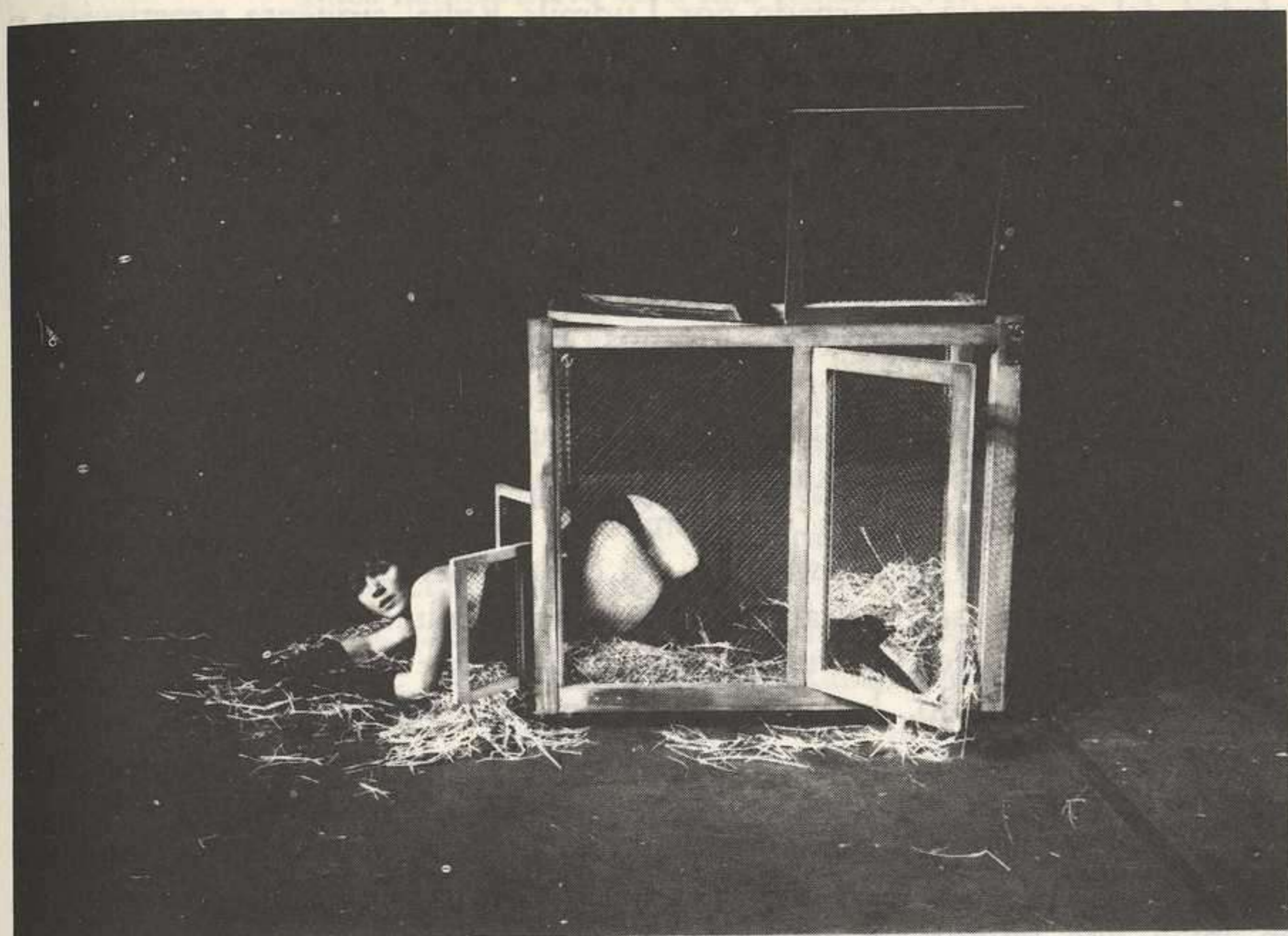
Desde el principio de *No volveré jamás* se ve que este personaje va a ser una especie de catalizador sagrado en toda la obra. Más ligada aún a la tierra, por el suelo de la taberna, que la princesa Kremlinska, la fregona aparece ante el otro personaje con que arranca la representación, El Mesonero. Este hombre coloca sillas y mesas del desolado establecimiento, limpia, abrillanta, descoloca, recoge antes de esperar siquiera clientes y vuelve a alinear mesas y sillas. Tan maniático del orden como del desorden, de la apertura como del cierre, el personaje simboliza evidentemente el poder o la ley, mientras que la fregona es su atemorizada criada, la esclavizada universal. La mayor parte de la actuación de la mujer consiste en recorrer a gatas todo el escenario pasando una informe bayeta por el suelo. En esa actitud, su postura es muy parecida a la de su compañera enjaulada: nalgas más elevadas que los hombros, cabeza inclinada, que se vuelve vigilante a uno y otro lado, brazos desnudos extendidos y manos aplicadas a la bayeta contra el suelo restregado con frenesí. La actitud no sólo es servil o humillada, en un mundo de predominantes muñecos o

fantasmas verticales y artilugios oblicuos levantados, sino animalizada, y, en particular, sexualmente. Ludmila Ryba es desde luego un hallazgo de Kantor. Aparte de apasionante actriz (también mejor actora), tiene un rostro de clara y dulce belleza, vulgarizada en el espectáculo, un pecho de gran matrona, que prácticamente toca el suelo mientras friega, amplia cintura y nalgas y muslos carnosos opulentamente redondeados. Sus piernas son cortas y sus pies descalzos aparecen oscuros de arrastrarse y pisar un suelo sucio, quizá símbolo de más vastas suciedades terrestres. Va vestida con una bata incolora sin mangas, sujeta por un desmayado cingulo, y al moverse deja ver los pliegues de unos sobados bolsillos laterales y claroscuros de baja carne temblorosa. Es una mujer joven, desgredada, de mirada a veces bestializada y a veces húmeda y turbia de un dolor o un deseo desconocidos.

La imagen, como antes la de Kremlinska, está por supuesto codificada en un vulgar y universal cliché machista, pero ese riesgo es aquí despreciable y mínimo tratándose de la grandeza de la recreación de Kantor, de otros múltiples registros de su memoria, que es la nuestra, la auténtica memoria, la vida reinventada y el olvido humanos. Así la fregona descalza no evoca como la princesa enjaulada la daifa moderna o la Lolita resabiada que nos han dado la fotografía y el cine, la call-girl de las revistas y, hoy, hasta quinceañera fan, con o sin ídolo, de las puertas de discotecas y colegios. Ludmila Ryba evoca de golpe la remota barragana del *Lazarillo de Tormes*, la sirvienta aldeana medio vendida al señorito de la capital. Y ahí, en esa taberna del otro mundo, evoca también la Maritormes cervantina, la moza para todo de antiguas posadas o domésticos burdeles.

Ludmila Ryba, montaraz encerrada, obedeciendo trémula y salvaje órdenes estúpidas, parece recién arrojada de un lecho obscuro, segregada por una noche de inconfensables fetichismos, perseguida por un acceso vergonzoso, lacerante de mortal placer y degradación. De un modo evidente, la bayeta a la que está condenada y que precede a sus manos es la persecución y el deseo, es como un sexo o un corazón extendidos con los que mancha y estraga, más que friega, el suelo que van a pisar los hombres o los muertos. Esa oscura bayeta es la tortura de la esperanza sin la que no se puede vivir y la desenterradora del recuerdo, es el paño lustral contra Auschwitz, la absorción de la sangre asesinada, el coño de Ludmila y la jaula libertina de la princesa Kremlinska.

Sin embargo, aunque los dos personajes femeninos por los suelos tengan tantas coincidencias, la fregona descalza supone una materialización teatral mucho más rica y naturalmente insospechada. La otra es también más lejana, más transparente su lencería alambrada, más geométrica y aérea; más de porcelana olvidada, como se dijo, su sexo enjaulado. Kremlinska se pierde entre los muertos, es un recuerdo más que los atraviesa con una sensualidad desvaída, contemplativa, ya no violenta. Y Ludmila es precisamente la que incluye en su cuerpo de posesa poseedora a todos los muertos que se fueron y que van a volver a entrar por cualquiera de las cinco puertas del escenario o por cualquier otro lugar del teatro.



Ludmila es así un antiexorcismo, la sirena que sí será capaz de arrastrar a Ulises, la Circe que lo convertirá en hombre desde su destino de cerdo, la que mostrará infiel y desesperada a Penélope, incapaz de tensar el arco a Telémaco, y la que resucitará la innecesaria o poética anécdota de Argos; la llamada para que el horror y la liberación inevitablemente sucedan.

De ese modo atemorizado pero fatal va convocando la fregona, a medida que el vacío infernal de la taberna queda más *limpio*, a los personajes que ya conocemos y que habían desaparecido provisionalmente. Su lustrado del entrarimado sacraliza el ámbito de la muerte, lo hace propicio para la captura de fantasmas que parecerían vivos imposibles. Es como si nos invitara a reflexionar sobre las monstruosidades de la historia (y no sólo la política o social inmediata), diciéndonos: ved que es posible que estos seres humanos hayan existido, que podrían o deberían seguir existiendo.

Así hay un momento clave en la obra en que, junto a los citados espectros conocidos, cambiantes recreaciones de otras obras, la mujer encuentra el uniforme militar hecho girones de Ulises, andrajo olvidado que es la prolongación de su bayeta y que es lo que queda del espectro del padre de Kantor. Esa es su manera de volver a su tierra, a Itaca o Cracovia es lo mismo, volver, la última obsesión del autor. Con él, ante los ojos emocionados de la fregona, vuelven también músicas insistentes, el tango y el loco Szmul de Wielpole, Chopin y el deportado de Siberia, la *Marcha Rakozcy* de Berlioz, los grotescos obispos, que son toda la iglesia de Polonia (¿de dónde no?), y el maniquí paterno amortajado.

Es el momento entonces de recordar también el silencio y la soledad del director demiurgo entre tantos personajes resucitados. Pero antes la propia

soledad del personaje encarnado por Ludmila Ryba, sirvienta prostituida o loba matriz de espectros. En los instantes en que a lo largo de la obra se queda única e intermitentemente ante su bayeta mágica, asordinado el tropel musical o huido hacia el fondo, algo se revela en la mujer. Se levanta de su postura contra el suelo y empieza a correr por el escenario. El ritmo tan marcado del tango machacón viene a oleadas cíclicas al escenario, las puertas amenazan abrirse y vomitar de nuevo espectros renacientes ya al fondo del teatro y de nosotros mismos. Pero hay un tiempo suspendido entre el deseo de que se reproduzca el consabido y esfumado cónclave y la esperanza de que todo termine. En ese tiempo la fregona es arrastrada por las músicas latentes superpuestas y corre aterrorizada por la taberna de pesadilla. Ahora no es un ser sometido, parece fulminada por haber cumplido su destino de convocante. Al erguirse es como si si las entrañas de la tierra o el fondo volcánico de la especie humana sufrieran un tirón brutal. La carne de la fregona levantada hace vivir toda la muerte expectante del mundo. Lo hace girar contra la barbarie y el desdichado destino. Y su alocado paso por el escenario es más fuerte que los dioses que tañen dentro los instrumentos de los *Tiempos viejos*. Suena grabada la canción de los que van a la cámara de gas y mientras el escenario es tomado otra vez por todos los personajes de Kantor, la fregona se convierte en un ser épico que inunda de emocionada seguridad humana todo el teatro. Ludmila Ryba canta una y otra vez el credo hassídico anónimo *Ani Maamin*, con voz más desgarradora y nostálgica que el tango. Más sucia de lágrimas femeninas y más fuerte que toda la orquesta grabada. Canción que suena a todos los gritos y canciones de dolor y rebeldía, canción de la tierra prometida, que es ésta.

Tadeusz Kantor Tadeusz Kantor

La anterior identificación coincide en cierto modo con el siguiente fragmento de la citada obra de Wyspianski:

«En mi propia patria hallé el infierno.
 Vivo, fui al cementerio y lo maté todo,
 rompí todo lo que hacía la felicidad.
 Huí con la mentira.
 Nada hay detrás de mí
 y nada hay delante.
 En la orilla de Itaca, mi patria,
 cuando aún era un niño,
 corría por los senderos.
 Volaban gaviotas por encima del mar,
 pájaros de mi juventud.
 Allá, allá está Itaca, mi patria.
 Allá se acaba el canto de mi vida.

Pues nadie vuelve vivo una segunda vez
al país de su juventud.
Hoy la patria la llevo sobre mi corazón.
Y ella es mi deseo».²

Y éste es probablemente el gran mérito de Tadeusz Kantor. Haber construido un monumento de teatro vivo partiendo de una Itaca-Polonia que como todas las patrias está llena de íntimas y casi intraducibles referencias. Y haberlas traducido realmente al lenguaje universal que es el mundo de los recuerdos y de los deseos humanos. No importan por ejemplo la lengua o lenguas en que hablan los actores, no importan las explicaciones inmediatas sobre la iglesia, la guerra, los sometimientos y éxodos polacos. Y sí importan de otra manera. El autor nos sigue comunicando algo estrictamente personal por comparación precisa con cada espectador del teatro, con cada individuo humano por muy exótico que aparentemente resulte. No es tampoco que Kantor sea ahistórico, puesto que ni el espectador menos atento dejará de notar que le están presentando unas imágenes o unas formas, más bien revulsivas, sobre un país absolutamente concreto. Hasta cuando el mismo director sale a escena, y aquí está en sempiterno cuerpo presente, es un polaco el que sale. Y eso a pesar de su negra indumentaria abstracta de hombre de teatro nada folklórico.

Ahora bien, y para terminar: ¿Por qué este personaje de sí mismo, que parece «un proxeneta de novela negra, un poeta de los bajos fondos, o quizá el hombre que lleva el luto de su pasado muerto por siempre jamás»,³ ha hecho que sea una mujer como la fregona la exhumadora final de sus trabajos, objetos, criaturas y sentimientos? Quizá ni él mismo pudiera responder con precisión a esta pregunta. No cabe duda sin embargo de que en *No volveré jamás* hay una definitiva preferencia por el personaje de Ludmila Ryba. Junto a ella queda pálida la princesa Kremlinska e incluso otra Ella que apenas se ha citado. La novia, musa, hija, actriz o madre muerta que Kantor tan personal y delicadamente trata. Acaso la fregona es la mujer más universal del espectáculo por ser la más arrastrada, la más informe y sometida. Ludmila Ryba no encarna realmente un sólo personaje, y no es que eso sea malo ni desmerezca el concreto de la Kremlinska: sugeridor de su propia superación por la más grande idea de la libertad. Pero la Ryba es otra cosa aún más trascendente. Es verdaderamente la fuerza humana que deshace los títeres. La que, convertida en un mito semiplutónico,

² Del epílogo, citado por Denis Bablet, de la obra de Wyspianski *El regreso de Ulises*, escenificada por Kantor en 1944. Versión del autor de este artículo.

³ Denis Bablet, *Kantor: «No volveré jamás» o el segundo regreso de Ulises*, *El Público*, n. 61, Madrid, octubre 1988, pp. 47-53.

Del mismo autor, uno de los más reconocidos especialistas en el teatro de Kantor, la selección y presentación de Tadeusz Kantor, *El teatro de la muerte*, Prólogo a la edición en español de Kive Staiff, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1987, con breve bibliografía selectiva sobre el director polaco.

encarna todos los personajes de la obra, sus desesperadas resistencias contra la muerte y nuestras más irrenunciables reconstrucciones de la vida. Y está bien que, desde una princesa o conejita cabaretera, se nos haya hecho reemprender un imposible viaje a Itaca por la muerte y por la inspiración. Hasta dar en esta sublime mujer cantora del espanto, hermosísima degradación grotesca, dulce y emputecida fregona descalza por los suelos del infierno.

¿Hará falta añadir que Tadeusz Kantor volverá siempre?



El problema de la forma

Adolf von Hildebrand: *El problema de la forma en la obra de arte*¹

Javier Arnaldo

La literatura en español dispone ya de una primera y cuidada edición del estimadísimo librito de Adolf von Hildebrand *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, que en la teoría artística de las postrimerías del siglo XIX es escrito clave, al que ha acompañado hasta hoy un verdadero aura, y que en su momento, siendo pionero, obtuvo una enorme resonancia en el mundo de la investigación estética y de la historiografía artística, cuanto ésta iniciaba su andadura moderna, en tiempos de Riegl y Wölfflin, exégetas, ambos, del ensayo de Hildebrand.

Las especiales circunstancias que rodean el proceso de elaboración de este libro lo convierten en un testimonio muy significativo de la reflexión formalista que fomentaron, junto a Hildebrand, el teórico Konrad Fiedler y el pintor Hans von Marées, a los que unieron la amistad, la experiencia y también el mutuo respeto por sus trabajos. La primera redacción de la que más tarde arrancará *El problema de la forma en la obra de arte* data de 1888, cuando tras la muerte de Marées, Hildebrand recibió de Fiedler la propuesta de que escribiera, a la vez que él, y

¹ Madrid, Visor Distribuciones, 1988, 109 págs.

para ser publicado, un artículo necrológico que recogiese las ideas del artista fallecido. Marées y Hildebrand habían compartido talleres, encargos e ideas en Italia durante siete intensos años, hasta que en 1875 se produjese la ruptura entre ambos que anuló por completo su relación y su vida común, que funestamente sólo podría recuperarse sin personificaciones en esa necrología trece años después.

Sin embargo, el escrito de Hildebrand satisfizo poco o nada a Fiedler, que publicó por su lado el suyo, y a esa primera redacción sucedieron otras, que se fueron decantando hacia un ensayo propio del escultor, que hacía las veces de homenaje a su escuela. Entre 1888 y 1893, cuando se publica la primera edición de *El problema de la forma*, y hasta 1895, fecha de la muerte de su amigo y mecenas, Hildebrand mantiene con Fiedler un intercambio de opiniones vigoroso y concienzudo, que le impele a consolidar sus propios puntos de vista, y a despejar en lo posible su prosa de artista plástico de confusiones filosóficas.

En el prólogo que añade en la tercera edición, de 1903 —que deseáramos que se incluyera en la traducción española del original de 1893—, advertirá: «Frente a la falta de pensamiento visual que denotan casi todas las teorías artísticas, es importante no hacer hincapié en las ideas, sino en la representación real». Con todo, Hildebrand no conseguiría deshacerse del todo de un lenguaje filosófico inseguro, que lastra notoriamente la comprensibilidad de su prosa, meritoria por otras razones, como nos advierte Francisca Pérez

Carreño en la escueta y utilísima introducción con la que arroja el libro. La traducción al español, aun siendo digna, se hace fría y difícil, precisamente porque permite que prime el ensayo filosófico y sobreestima la terminología intelectual y abstraída, en vez de apurar lo que este escrito tiene de tratado orientado a la praxis artística y a la pedagogía. Con ello, la traducción extrema las escisiones presentes en el original, paliadas sólo con la introducción redactada al caso, que ayuda enteramente a que el lector, con unas aclaraciones puntuales, depuradas y sencillas de retener, se sitúe en el texto y sepa aprender de lo que dice.

La teoría formal de Hildebrand está dirigida a «hacer consciente el contenido natural del instinto artístico» (pág. 94), sometiendo el medio del arte y sus formas de representación a necesidades impuestas por la impresión óptica de la naturaleza y por ciertas pautas psico-físicas de nuestra percepción. En este sentido, la imaginería artística se debe al modelo de la naturaleza, a su vivificación en formas sencillas, y a las condiciones óptimas para su contemplación. La fórmula que más desarrolla es lo que denomina «imagen lejana», que glosa en buena medida sus convicciones sobre la articulación de una presencia autooperante de la naturaleza en la forma artística. La «imagen lejana» hace referencia a la visión frontal de un conjunto, situado a la necesaria distancia, que no precisa del movimiento ocular, en contraste con la visión de objetos próximos que se completa sólo gracias al movimiento de los ojos.

La «imagen lejana» se presenta como visión unitaria del objeto que conoce un desarrollo claro en el plano, en las dos dimensiones que han de primar sobre el desarrollo en profundidad. Hildebrand define la escultura como «vivificación del plano» (p. 97), e insiste siempre en una relación de espacio —en la creación escultórica, pictórica e, incluso, arquitectónica— en el sentido en que la exhibe la figuración en relieve. Desde la concepción de la figura como imagen unitaria en las dimensiones de la horizontal y la vertical, el artista pasa a descubrir esa figura en los sucesivos planos en profundidad.

Estas pautas, apenas esbozadas, están inspiradas en la información de Vasari sobre el proceso de trabajo de Miguel Ángel y en las diferencias de este entre escultura y modelado. Hildebrand las rumia, las quintaesencia, y luego se adelanta con sus observaciones a la investigación histórico-artística sobre el clasicismo italiano. No olvidemos que el librito fue redactado prácticamente en Florencia, pues Hildebrand no se trasladará a Múnich hasta 1891, donde aún disfrutará de larga vida, en la que verá repercutir su obra.

Pero, a la musa italiana hay que añadir los méritos germanos. Estos radican en sus peculiares distinciones entre «forma real», «forma aparente» o de la manifestación, y «forma activa» o realidad activa de la forma, o en la separación de lo que en la imagen es representación de la forma en su actividad y aquello que se limita al aspecto sensible inmediato de su percepción. La exposición de

estos términos y de los problemas que les son inherentes, y que son muchos, es el trazado del libro que más atención exige al lector. Sus ideas enraízan, en parte, en la psicología de la percepción desarrollada en la Alemania decimonónica (los Vischer, Helmholtz, ...) y, más allá, en el encuentro de la doctrina estética empirista con el sentimentalismo romántico.

La Historia del Arte (Riegl,

Ética, retórica y política

Victoria Camps: *Ética, retórica y política*¹

Carlos Thiebaut

En *Ética, retórica y política* Victoria Camps ha prolongado, con su sobria elegancia intelectual, una meditación sobre la condición moral de nuestro tiempo y sobre las formas de pensarla filosóficamente que ya había ido presentando en trabajos anteriores, y en concreto en *La imaginación ética*. Se trata, como ya se nos dijo allí, de pensar la moral más acá de las teorizaciones trascendentales y/o trascendentalmente funda-

¹ Madrid, Alianza Universal, 1988, 139 págs.

Schmarsow, Wölfflin) sabrá asimilar las enseñanzas de Hildebrand, que fecundarán también posteriormente con la psicología de la *Gestalt* (Koffka, Arnheim), interesada por lo que en la creación artística es proceso de la visión y forma específica de percepción visual de una presencia unitaria, de esa imagen en estado de actividad que es el motivo constante en las páginas de *El problema de la forma*.

mentadoras de la ética, más acá de la perenne y estéril vuelta de noria en torno a los fines y valores últimos, pues —decía— ese acento reiterado en la discusión del principio y fundamento —heredado del *filum* kantiano— no solventa ni los problemas que hemos de afrontar en nuestro tiempo ni aclara nuestra comprensión de los mismos, sino que, por el contrario, más bien nos la oscurece. Por eso Victoria Camps nos sugiere que acudamos más bien a una discusión del cómo de nuestra moral, a una perspectiva más bien descriptiva de nuestra condición moral y política, al retrato de las contradicciones, conflictos e *impasses* que nos presentan las diversas teorías políticas y morales a la mano en la sociedad contemporánea. Así, este nuevo descriptivismo acerca de nuestra condición moral parece requisito previo, imprescindible, antes de recomenzar esa reflexión de atardecer, siempre *a posteriori*, que caracteriza la filosofía.

El conjunto de ensayos y trabajos

que constituye *Ética, retórica y poética* se introduce con un prólogo en el que Victoria Camps resume su concepción de los problemas morales del presente y de esas teorías éticas y políticas que discute en el conjunto del libro y que constituye, también, una breve definición de la posición teórica de la autora. Ahí nos señala, en efecto, que es necesario acentuar, en primer lugar, no tanto la problemática de fundamentación de valores, cuanto la de *interpretación* y la de *aplicación* de las leyes y principios. La fundamentación ha de obviarse, o de desconsiderarse, pues el hecho de la pluralidad de valores pone en primer plano, más bien, la cuestión de cómo operar en esa pluralidad y la de cómo vivir en ella. Por eso, es crucial, arguye sistemáticamente la autora, valorar las aplicaciones y los resultados de las políticas y de las conductas; centrarnos más en qué quiere decirnos cuando se nos plantean alternativas, saber cuáles son sus consecuencias. Cabe, no obstante, dudar que pueda dejarse de lado tan claramente la discusión de la fundamentación de fines y principios por mor de ese interés en la ponderación de las consecuencias de su aplicación. Tal vez sin una concepción crítica de esos principios mismos —lo que exige diseñar estrategias que nos hablen de su *validez*, y no sólo de su existencia— no podemos pensar adecuadamente el presente, pues el que esos principios se nos hayan tornado con frecuencia problemáticos —piénsese en el conflicto entre libertad y el de igualdad— no implica tanto su inutilidad, como la misma Victoria Camps reconoce, cuanto que acentúa nuestra mayor conciencia del carácter

siempre problemático de la moral misma, de que tener, en efecto, sólo principios no cumple cabalmente nuestra moral. No pienso, por ello, que la problemática de la validez pueda sustituirse por la de la aplicación, como la autora parece a veces proponernos, aunque no creo que quepa negarle la ineficacia de las estrategias fundamentalizadoras trascendentales.

¿Pero cómo cabe una discusión sobre la validez, sin estrategias fuertes de fundamentación? Ese problema, que ciertamente no es el que el libro nos plantea directamente, es no obstante un tema crucial de la discusión de la filosofía anglosajona, en cuya frecuentación Victoria Camps es una de las adelantadas de la filosofía española. Esa cercanía y conocimiento habrá de conducir a la discusión de la cuestión de la objetividad planteada por el neoaristotélico Bernard Williams, a la de la invención de nuevos vocabularios morales sugerida por el nuevo pragmatismo de Richard Rorty, o la del pluralismo de las esferas de valor presentada por Charles Taylor o Michael Walzer; y todas esas propuestas son formas de discutir esa cuestión de la validez una vez declaradas inútiles las problemáticas de fundamentación fuertes que también Victoria Camps había criticado y sigue criticando. *Ética, retórica y política* sugiere, más bien y por el contrario, que la cuestión de la validez de los valores debe entenderse o bien como el análisis de las formas de argumentación y persuasión que hacen operante y eficaz un valor —análisis al que se dedica el trabajo «Ética y Retórica»— o bien como la ponderación de las

consecuencias y efectos de una acción responsable como criteriología del enjuiciamiento de la acción política —a cuyo análisis se dedican, entre otros, los trabajos «Más allá de los fines y los medios», «¿Qué consecuencias?» o «Ética y política, ¿qué podemos esperar?»—. Para Victoria Camps no se trata tanto, pues, de prescindir de fines o valores y de declarar imposible una ética de convicciones (imposibilidad ésta que el texto reitera) cuanto de mostrar que aquellos son inútiles sin la consideración de los medios, y que se requiere urgentemente una ética de responsabilidades. Si podemos coincidir radicalmente con ella en esto último, si es que no hemos de dejar a la política en manos de la irresponsabilidad de una eficacia meramente técnica o la no menor de atemorizadas estrategias sólo defensivas (y a las que la autora dedica páginas de enorme lucidez), tal vez sea necesario recordar también la obviedad de que tampoco hay responsabilidad sin convicción, ni hay medios que justifiquen fines— que es como ella quisiera reformular el dictum clásico— si no hay también, precisamente, fines y fines, también precisamente, problemáticos y necesitados de confrontación, acuerdo, precisión.

Para ese replanteamiento de fines y medios y de convicciones y responsabilidades que la autora considera central para la definición adecuada de los males y de los remedios de nuestro tiempo aparece también importante la redefinición del carácter de la filosofía que hemos de practicar. Una ética radical de fines y de convicciones sería una ética

kantiana. Una ética radical de medios, de responsabilidades, de consecuencias, sería una ética utilitarista. Y ¿cabe un camino alternativo entre Kant y Mill? En búsqueda de ese *tertium quid* parecería que Victoria Camps se acerca a Spinoza, mas como ella misma reconoce en el prólogo, es más claro su paulatino acercamiento a Hegel. Cuál sea el Hegel que acabe por presentarnos o por recrear es otra cuestión para mí aún oscura. Pero permítase la sugerencia de que tal vez no debería estar en exceso lejano de la síntesis a la que también apunta la ética discursiva de Habermas (ya que no la versión más fundamentalista de Apel), y ello a pesar de no pequeñas diferencias. Y he ahí una curiosa piedra de tropiezo en lo que Victoria Camps nos dice. Nos señala reiteradamente la inutilidad y las confusiones de la ética discursiva, pero no acaban de comprenderse las razones de esa distancia, tal vez en exceso forzada: Victoria Camps, como la ética discursiva, reclama que la forma de la ética del presente ha de ser *procedimental*; tanto ella como Habermas resaltarían también la fundamentación pragmática, pragmático-formal, de las pretensiones de validez normativas que se encarnan en nuestros argumentos a la hora de dirimir cuestiones de justicia. Las últimas representaciones de la ética discursiva de Habermas —equilibrando ética, moral y prudencia en la perspectiva de la formación discursiva de la voluntad colectiva— están, creo, más cercanas de las posiciones de Victoria Camps, a pesar de otras muchas diferencias, de lo que ella parece estar dispuesta a reconocer. Una teo-

rización sólo fundamentalizadora y fuertemente cognitiva, como a las que nos tuvo acostumbrados Habermas en un momento, justifica tal vez reticencias iniciales, pero las cosas cambian, y claramente, cuando se señala que la dimensión formal de la ética —el momento kantiano— debe entenderse conjuntamente con la dimensión material de la moral —el momento hegeliano/aristotélico— y ello a la luz de un proyecto conjunto que es una asunción crítica del presente. No veo muchas alternativas a ese planteamiento de la cuestión aunque tal vez sea necesario acentuar su eficacia descriptiva y crítica, como Victoria Camps quiere en efecto hacer con sus análisis.

Hay un rasgo problemático de las propuestas procedimentales modernas y al que Victoria Camps dedica acertadamente alguna consideración: la de las diferencias entre lo bueno y lo justo, o, en otros términos, las distancias entre justicia y felicidad. En efecto, el modelo o propuesta de síntesis que las éticas discursivas intentan realizar de forma y de contenido, de ética y moral, de Kant y Hegel, no puede salvar las distancias teóricas internas que constituyen la forma moderna de consideración de lo práctico, y esas distancias deben de ser rearticuladas de nuevo. Victoria Camps parece montar su reflexión a partir de dos temas: señala, por un parte, que no parece valernos la diferencia entre una moral pública y una moral privada y que sería necesario repensar éticamente la felicidad colectiva y reflexiona, por otra, que la necesaria formalidad normativa —basada en un criterio de universalidad— de la justicia no puede con-

fundirse con la necesaria materialidad de una ética que propone y encarna un ideal de vida concreto, *más allá de la justicia*, por decirlo también con Agnes Heller. La ética nos ha de hablar, por lo tanto, de un ideal material concreto público sin por ello dejar de exigirle a la dimensión pública que opere adecuadamente, justamente, y a la política que sea responsable en sus consecuciones. Son pues, y hegelianamente, diversos niveles de la esfera pública: la propuesta de un ideal colectivo ético de felicidad, la formulación formal-racional de criterios de justicia, la discusión de la adecuación de fines y medios. Este cumplido modelo hegelianizante, o mejor, aristotelizante, plantea, no obstante, una pregunta, a saber, ¿dónde queda el lugar del individuo, de la felicidad individual? No acaba la autora de sucumbir totalmente a las seducciones de un pensamiento que declare al individuo éticamente im-pensable: un bello y sugerente texto final, «La felicidad es frecuente», abre la reflexión del libro a la *pregunta ética por la identidad*. «La *eudaimonía*, el buen *daimon* —nos dice— es un don, pero frecuente y reconocible. *Recordable*. Consiste en eso que jamás quisiéramos olvidar o perder: la narración de la vida tal como quisimos que fuera» (p. 139). Parece urgente repensar de nuevo la subjetividad ética si es que hemos de poder hablar también de la felicidad colectiva, de un nuevo ideal de vida pública. Tal vez haya que reandar, entonces, el camino del sujeto de vuelta desde Hegel a la Ilustración; si no a Kant, sí a Rousseau; si no a Hume, sí a la modernidad de Spinoza.

Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mille Plateaux*¹

Miguel Herías Corral

1. El texto encantado, ¿y? ..., y más

Hablar de lo que tenemos entre manos siempre es difícil, más aún cuando de lo que se trata es de materia reclamada filosófica y disfrazada de saberes y músicas diversas. La obra ha pasado de ser una caja de herramientas tal como pensaban los filósofos de antaño, a ser una «caja mágica», ... brujos, alquimistas, ventrílocuos, spinozistas se han aliado en estos tiempos de fin de siglo para escribir textos hechizados en torno a la Lingüística, el Psicoanálisis, la Historia y cómo no, el Arte, actividad por excelencia de posesión y trance. Pero, ¿quiénes son?, ¿cuántos y de dónde?, ¿por qué y para qué?

El aquelarre o el espectáculo de magia, como se prefiera, es sencillo: dos autores franceses hartos conocidos, Gilles Deleuze y Félix Guattari, filósofo-«psicoanalista» y psicoanalista-«filósofo» unidos, urdida complicidad por otra parte nada novedosa en su historia profesional.

Mille Plateaux, *Mil Mesetas* en la traducción castellana de Pre-Textos,

¹ Minuit, 1980. Trad. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez Pérez-Umbelina Larraceleta. Valencia, Editorial Pre-Textos, 1988.

ha sido en su día un libro «deseado» y tras su publicación en 1980 quedó, muy a pesar suyo, relegado a un público fiel y reducido. El deseo le venía dado por ser la promesa de un proyecto más vasto sobre el capitalismo y la esquizofrenia que estos autores habían emprendido una década antes. La primera parte se había publicado en 1972 con el título *El Anti-Edipo*. Este libro no pertenecía al género mágico sino al explosivo-energetista, lo cual le llevó a convertirse, en aquella ocasión, en referencia obligada de todo progresista que se preciara; allí, por todos lados aparecían denuncias, estrategias y alianzas desocultadas..., comités centrales, psicoanalista, edípicos y fálicos, y una multitud de dogmáticas izquierdistas se iba al garete.

Mil Mesetas se instala en otras regiones, ya no es la lectura de ningún Mayo, aunque inevitablemente lo lleve a cuestras. Quizá sea por este hecho que no ha sido un boom «editorial-intelectual» como su hermano, traducido de inmediato sospechamos que incluso al chino; él, por contra, ha necesitado de ocho años de fermentación y de la simbólica de una conmemoración para ser lanzado al menos al mercado español e italiano. *Mil Mesetas* es pues, la parte de un proyecto al que todavía no se le vio su color y potencialidad. Dará que hablar.

2. Hablar sin ver
y ver para nombrar

Mil Mesetas o *Mil Planos* como también podría haber sido traducido, consta de catorce capítulos heteró-

clitos y multiformes, cada uno de ellos conforma un espacio en el que se sitúan variadas temáticas, problemáticas o acontecimientos triplemente anunciados. Una fecha, un dibujo y una leyenda son las coordenadas que sirven para hablar, desde una posición pragmática o política, para los autores es lo mismo, de Epistemología, muy poco de Psicoanálisis, de rostros y paisajes, de la lengua, de nómadas y sedentarios, de música, de mujeres y de niños, del capitalismo integral, etc. etc. Para hacerlo se proveen de toda una terminología a la que le dan poder y movimiento. Esto será justamente hacer filosofía según Deleuze y Guattari, ser estilistas es su estilo: agenciamientos (montajes), Plano o plan de Consistencia, Cuerpo sin Órganos, líneas de fuga, ritornelo, Máquina de Guerra, espacio liso... forman parte de una multitud de términos o conceptos con los que dan cuenta de los distintos campos en los que trabajan y experimentan. Con ello el lector aficionado no menos que el especialista quedan impregnados del «polvo fantástico de la Filosofía»: cuanto más se entiende más se disuelve, cuanto más simple más se problematiza.

Avanzando en el texto, podemos decir, a modo de apuesta, que dos narrativas diferentes se nos presentan en *Mil Mesetas*, una que remite a la creación de conceptos, labor genuinamente filosófica, y responde a una genealogía, término reivindicado otra por los autores y en esta obra rechazado; ésta es la historia de una visión, estética en su fundamento, que necesita nombrar y construir para dar cuenta de la realidad. La

otra narrativa sería los espacios que los términos van construyendo en su movimiento, las líneas que trazan, los cuerpos que gravan, las constelaciones que persiguen, en definitiva, la realización de mapas a distintas alturas y con diferentes latitudes y longitudes.

La historia de una visión o la genealogía de los conceptos recogería por así decir, los Ojos del Guadiana que no aparecen explícitamente en el texto de *Mil Mesetas*. Es la letra no escrita que fluye, a veces con más velocidad de la deseada; Nietzsche y Bergson son las dos grandes gargantas, por no citar a Husserl, Sartre o Foucault, por las que atraviesan Deleuze y Guattari. No obstante, si estos son la base, la gran fuerza, la llave mágica será sobre todo Spinoza. La escandalosa fórmula del pulidor de lentes *Deus sive Natura* queda recogida por nuestros autores en *Máquina sive Natura*: «Estamos ante un maquinismo universal: un plan de consistencia ocupado por una inmensa máquina abstracta de agenciamientos infinitos» (260). Si el acertijo panteísta dio tanto que hablar no sólo a filósofos, sino también a literatos, artistas, ateos, energetitas e incluso a insufribles decadentes, esta última promete ser no menos persuasiva.

Tal como Deleuze y Guattari la tratan, la Máquina Abstracta, Substancia única, no está separada de nuestro mundo, por el contrario, en su función de *Natura naturans/Natura naturata* pone en relación mediante agenciamientos o dispositivos foucaultianos los estratos o planos organizados (Familia, Ejército, Yo, Escuela, Estado, etc.) y el

Plano de Consistencia o Cuerpo sin Organos en el cual se dan *continuum*s de intensidades, devenires, esencias nómadas, haecidades, en resumen la materia-flujo bergsoniana. Tenemos pues, el espejo refractante-reflejante, espectro-límite: el plano de consistencia y los estratos. El primero es una anarquía en la unidad, una multiplicidad según acuñan los autores, los segundos son sedimentaciones en sentido geológico endurecidas, hasta el punto de poder llevar en su límite el suicidio, la muerte o el fascismo. En medio de estas dos grandes instancias estaría lo más importante: las dobles articulaciones, en sentido de Hjelmslev, que mantiene tanto estratos como agenciamientos y, serían tanto dependencias como imposibilidades, amores y odios; serían a grandes rasgos, las líneas que permiten el movimiento hacia uno u otro polo, con lo cual quedan abiertos los caminos de un determinado territorio. Esto no lleva implícito que no pueda haber líneas que una vez abierto el camino lo vuelvan a cerrar estableciendo nuevas fronteras; las ideales serán las líneas de fuga o de libertad, aquellas que transporten el deseo desligado de todo placer, de toda carencia o de cualquier ideal transcendente.

Toda esta experimentación de líneas y desplazamientos ha de estar guiada según Deleuze y Guattari por una actitud moral: la prudencia. Esta vieja virtud aristotélica debe ser el estandarte de la investigación o de la huida, a riesgo de caer en los peligros que la sociedad y uno mismo, estratificado, llevan consigo: el miedo, la tristeza, la angustia, el totalitarismo, el racismo, etc., son

los virus de la precipitación y del «todo vale» y han de ser conjurados a base de tanteo, de equilibrio o de prudencia.

3. Entre la hierba y la hiedra

En relación a la segunda narrativa que señalábamos, aquella que configura los diferentes espacios o planos de *Mil Mesetas*, es significativo observar que Deleuze y Guattari comienzan tratando el Rizoma, texto independiente que había aparecido en 1976 y traducido también por Pre-Textos en el 77.

¿Qué es un Rizoma? Esta podría ser la pregunta de partida y podríamos responder de diversas formas: un rizoma es una manera de entender la escritura, o una manera de leer, o no iríamos desacertados si contestáramos que un Libro, una Vida o simplemente unas determinadas raíces de unas determinadas plantas. Pero aquí en el caso que nos ocupa quizá lo podamos localizar mejor como un problema de método, la cuestión sería, cómo hacer las cosas o cómo decir las cosas. El rizoma es según esta idea antes que nada un proyecto metodológico que ha de guiar todos los análisis que Deleuze y Guattari llevan a cabo en *Mil Mesetas*.

Los *Rizomas* son una nueva manera de enfrentarse a los problemas o mejor, una nueva forma de crear problemas. El rizoma se situará en la categoría de lo problemático tal como es diseñada por Kant y Bergson. El primer enfrentamiento como forma de pensar será el proceder dicotómico, las divisiones platónicas,

los árboles chomskianos o las clasificaciones troncales y paternales. No obstante, se ha de señalar que los rizomas no se oponen a los árboles en línea con una dialéctica de contrarios sino que se instala como una forma problemática en el terreno de las multiplicidades y acontecimientos; el rizoma conecta y relaciona los análisis, que incluso en un primer momento pueden ser de tipo arbóreo, pero en un segundo momento han de conformar una multiplicidad capaz de allanar cualquier dualismo o cualquier jerarquización basada en centros de poder.

Las características principales del *rizoma* señaladas por Deleuze y Guattari serían: a) Principio de conexión y heterogeneidad, «*cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con cualquier otro y debe serlo*» (p. 13). Por este rasgo fundamental los rizomas crecen sin cesar y se conectan en los distintos eslabones o marcos semióticos de nuestro entorno, el poder, el arte, las ciencias, las luchas sociales y quedará excluido por este mismo principio cualquier posición-ideal o privilegiada sea ésta, lengua, comunidad, interlocutor, etc. b) Principio de multiplicidad. El concepto de multiplicidad es tomado por los autores de *Mil Mesetas* del matemático Riemann y de Bergson, «*una multiplicidad no tiene sujeto ni objeto, sino solamente algunas determinaciones, magnitudes o dimensiones que no pueden crecer sin que cambie de naturaleza*» (p. 14). Las multiplicidades rizomáticas no están sometidas a una visión superior-objetiva que las observa, esto sería una fantasía, por contra, la multiplicidad está compuesta de líneas de fuga o deste-

ritorializaciones que provocan cambios de naturaleza y serán esas líneas donde estén insertados los sujetos. c) Principio de ruptura asignificante. Con este principio los rizomas pueden ser rotos en cualquier parte conectándose con otras líneas. Es en este punto donde los autores rompen con sus anteriores posiciones genealogistas, el rizoma como tal es una antigenealogía o una antimemoria. d) Principio de cartografía. Los rizomas son mapas que presentan distintos relieves y coordenadas, en ellos cabe toda una experimentación o construcción puesto que el mapa en sí es abierto y multiforme, puede ser un dibujo en un muro, un comic, un lienzo, una pancarta política, etc.

El análisis rizomático que se lleva a cabo en *Mil Mesetas* recibirá distintos nombres dependiendo de la parcela en la que se trabaje, Pragmática, Esquizoanálisis, Micropolítica son algunos de ellos que remiten a la Lingüística, Psicología o a la Política.

4. Las consignas de la voz

Uno de los temas o mesetas que tratan con mayor expresividad Deleuze y Guattari es el referido a la Lingüística y a los regímenes de signos. En dos capítulos francamente sistemáticos llevan a cabo una denuncia de la Lingüística o más exactamente de la Lingüística que se basa en estos cuatro postulados: 1.º El lenguaje es informativo, 2.º Una lengua puede ser explicada en su totalidad internamente, 3.º La lengua está formada por constantes o uni-

versales que conforman un sistema homogéneo y 4.º Para estudiar científicamente una lengua debe ser «mayor» y standard.

Estos postulados son criticados por los autores. Ellos parten de una concepción del lenguaje como consigna, es decir, «como la relación de cualquier palabra o enunciado con presupuestos implícitos, con actos de palabra que se realizan en el enunciado y que sólo pueden realizarse en él» (p. 84). Para Deleuze y Guattari el lenguaje, y con él la Lingüística es un acto político, quedando todo ello inmerso en la pragmática o política de la lengua.

En segundo lugar y como consecuencia lógica de esta concepción del lenguaje como consigna, afirmarán que la lengua no se agota en sí misma, muy por el contrario remite a una serie de semióticas o regímenes de signos externos a la propia lengua. Distiguirán varios tipos: presignificante, significante o semiología, contrasignificante y postsignificante, diferenciándose unas de otras por el tipo de enunciación que mantienen, por las relaciones entre expresión y contenido, entre sustancias y formas tal como señalan las teorías de Hjelmslev, así como por la capacidad para la desterritorialización que estos regímenes poseen (procesos creativo-experimentales). Se ha de señalar que estas semióticas se presentan de una forma mixta pero siempre hay una que predomina. En nuestro caso y en el tiempo que nos toca vivir la semiótica predominante es la significante o semiología que conforma un régimen significante despótico cuyos rasgos básicos son: un rostro de dios déspota-paranoico, los sacerdotes

neuróticos que interpretan, la muchedumbre histérica y un chivo expiatorio depresivo. Toda una simbólica de la sociedad tardo-capitalista.

En tercer lugar la lengua, según Deleuze y Guattari, no es un conjunto de constantes o universales. Aquí el marco de la polémica vendría dado por las posiciones de Chomsky y Labov; si el primero admite una homogeneidad lingüística, al menos en el *ordo cognoscendi*, dada por constantes y universales, el segundo parte del hecho de que la lengua está en un constante cambio, por lo cual lo importante es el estudio de las variables que se van observando y sus mutuas influencias. Deleuze y Guattari rechazan en *Mil Mesetas* tanto constantes como variables, defendiendo zonas de variación continua, espacios lingüísticos en relación a actos y conductas. La lengua de esta forma no queda encerrada en sí misma sino que se abre a todo un mundo de contraseñas o consignas, el discurso indirecto sustituye a la metáfora y la pragmática en general deja de ser el «basurero» de la Lingüística.

Finalmente y en relación a este tema la Lingüística clásica basa su estudio en una lengua estandarizada y en una literatura «mayor». Deleuze y Guattari ven en esto cuando menos un cinismo. «Mayor» remite a una posición de poder, por contra ellos hablan de una literatura «menor», justamente creadora de lenguaje; «menor» sustituirá a lo que tradicionalmente se llamó literatura marginal, siendo ésta precisamente aquella que posee estilo, el cual vendrá definido como «un hablar en extranjero»; Proust, Kafka, Joyce fueron estilistas,

grandes creadores de lenguaje y escritores menores difícilmente reconocidos en su tiempo. Hoy esta labor creadora y menor en literatura les correspondería a otros: Carmelo Bene, Gherasim Luca por señalar algunos.

5. Los habitantes del desierto contra la Muralla China

En otro bloque de temas Deleuze y Guattari tratan en *Mil Mesetas* una serie de cuestiones relacionadas con la Etnología, la Historia y la Política por la que atraviesa el capitalismo actual o capitalismo integral.

Se pueden señalar dos órdenes en el ámbito de lo político, por una parte estaría el individuo y su segmentaridad en relación al Estado y por otra estaría el Estado en su relación con los nómadas, enemigos y conjurados de éste. A partir de estas coordenadas los autores irán desplegando su análisis desde el primer estado (*Urstaat*) hasta nuestros días.

En el estudio que realizan de la sociedad contemporánea encuentran un endurecimiento en sus formas de relación, el individuo se haya segmentarizado espacial y socialmente por medio de una serie de binomios: hombre/mujer, niño/adulto, mediante una serie de círculos: barrio, ciudad, país, o por medio de líneas: familia, escuela, oficio, etc. Esta segmentaridad moderna endurecida se opondría en cierta medida a la segmentaridad de las sociedades primitivas que, más flexibles, funcionarían por códigos

(sistema clásico de linajes) y por territorialidades (sistema trival de territorios). No obstante, la segmentación es inseparable de cualquier forma de estado y los segmentos atraviesan tanto a éstos como a los individuos en una constante conjunción de meropolítica y micropolítica.

Lo macropolítico o lo molar estará compuesto según el texto de *Mil Mesetas*, por una serie de líneas que conllevan una serie de peligros: miedo, claridad, poder, hastío... que han de ser estudiados por la Pragmática o Esquizonálisis. Los tres grandes grupos de líneas que atraviesan tanto al Estado como a los individuos serían: *líneas flexibles* de código y territorios, características de los sistemas primitivos, *líneas duras* debidas a la organización dual de los segmentos y *líneas de fuga* que vendrían expresadas más en *flujos de cuantos* (deseos) que en líneas segmentarizadas y supondrían descodificaciones y desterritorializaciones de segmentos estatales.

En los segmentos duros se instalan los centros de poder que no dejan de estar en una estrecha relación con lo micrológico o molecular y tienen como una de sus funciones traducir hasta donde les sea posible los cuantos fugados en busca de la realización de sus deseos. La función primordial de los centros de poder es pues, tematizar la fuga y meterla en un casillero sea este el que sea. De ahí que el centro de poder tenga una gran potencia pero a costa de ser importante, pues siempre hay algo o alguien que se le fuga. Avanzando en el análisis y como consecuencia de esto se podrá distinguir según Deleuze y Guattari una serie

de zonas o aspectos del centro de poder: zona de potencia, segmentos duros y sólidos, una zona de indiscernibilidad en relación a la difusión y alcance de lo molecular y una zona de impotencia en relación a los flujos y cuantos que no pueden controlar ni determinar.

En relación al nomadismo y el Estado hay una doble vertiente: por una parte la Máquina de Guerra y por otra el Aparato de Captura. Si la primera remite genuinamente a los nómadas, la segunda, según los autores, está en estrecha relación al Estado o soberanía política de dominación.

La Máquina de Guerra es un invento de los nómadas ante el surgimiento repentino del Estado bajo una forma imperial, *el Urstaat*. Por lo tanto lo primero que pretende la Máquina de Guerra es destruir el Estado y todos sus aparatos de defensa. Será en un momento posterior cuando el Estado se apropie y capture una serie de aspectos de esta Máquina de Guerra, transformándola mediante el establecimiento de una serie de lazos mágicos entre los individuos y realizando un pacto por el cual se jerarquiza e institucionaliza. Para apoyar estos axiomas los autores de *Mil Mesetas* presentan una serie de trabajos realizados en Etnología —estudios de Pierre Clastres distinguiendo sociedades-contra-Estado (sociedades primitivas) y sociedades-con-Estado (monstruosas)—, en Epistemología, con la distinción entre pensamiento de interioridad y pensamiento de exterioridad. En conclusión, la Máquina de Guerra es en origen externa al Estado y no se confunde con la institución militar.

Tendrá distintos aspectos caracteriológicos: el espacio y la geografía, la función del número, los afectos o las armas responderán a fines distintos y diferentes miradas.

En la actualidad, la Máquina de Guerra que deriva de los Estados es, según los filósofos franceses, un relato de ciencia ficción que tendría dos figuras: el fascismo que convierte a la Guerra en única finalidad (Guerra total) y el posfascismo que toma como objeto la paz (la Paz terrorífica). El ambiente generalizado son pues, guerras locales, una paz sometida al terror, un enemigo indeterminado (no es otro Estado o régimen) y una serie de contra-guerrillas.

La política actual o el Capitalismo integral que se da en los Estados-naciones modernas funcionan mediante una axiomática abierta que adapta las distintas situaciones creadas por las minorías o conjuntos difusos no axiomatizados.

6. La Mutación: no he sido, no soy, no seré

Otro de los temas que tratan Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* con brillante maestría son los *Devenires*. El Devenir es el movimiento de los seres en relación a la Naturaleza y a la Cultura; el devenir será el hombre metamorfoseado o transformado pero no desde unos criterios de imitación o identificación, ni tampoco bajo el supuesto de una evolución; el devenir se presenta como una involución creadora que se realiza entre elementos heterogéneos aliados. Afirman: «*Devenir es un rizoma, no es*

un árbol clasificatorio, ni genealógico (...) Devenir es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir y nos conduce a "parecer", ni "ser", ni "equivaler", ni "producir"» (p. 245).

Hay según los autores distintos tipos de devenires: devenir-animal, devenir-mujer, devenir-niño, devenir-molécula etc. No obstante, es el primero, el devenir-animal, uno de los más tematizados bajo el título los «Tres recuerdos de un brujo». A grandes rasgos los elementos que intervienen en un devenir-animal son: una manada por la cual el hombre sienta una gran fascinación, un contagio o epidemia que arrastra tanto al hombre como al animal a ese devenir, un individuo excepcional, el solitario o anomal con el cual el hombre establece la alianza. El anomal u *outsider* no es un individuo o animal favorito sino un fenómeno de borde o especie de demonio, lo cual llevará a que todo devenir-animal adopte la forma de una tentación que rompe con las instituciones centrales establecidas o que tratan de establecerse. Deleuze y Guattari ejemplifican el devenir-animal con la relación mantenida entre el capitán Achab y Moby Dick en la novela de H. Melville o Ben y la rata blanca en la película *Willard* de Daniel Mann.

Todo devenir, sea este cual sea, se precipita en un devenir-imperceptible el cual es un elemento inmanente del devenir o fórmula cósmica que lo expresa. Los devenires son así partículas que establecen relaciones de movimiento y reposo, de velocidad y lentitud con entornos de partículas a las que deviene. Será en

esta medida que todo devenir, según los autores, es siempre y en extremo un proceso de deseo.

No nos es difícil comprender a partir de estos puntos tan generales que todo devenir es un devenir-minoritario que se opone a las entidades molares, Estado, Hombre (varón), Familia, etc., y se da como un fenómeno inactual o intempestivo.

Finalmente en relación a este punto señalemos la conexión de los devenires con la Música. En primer lugar los autores rechazan el concepto genérico de Arte, por considerar que las distintas «artes» corresponden a distintas problemáticas. Así la pintura se problematiza en torno al rostro-paisaje y la Música lo hace en torno al Ritornelo que sería «*el contenido propiamente musical, el bloque de contenido propio de la Música*» (p. 299). La Música es según Deleuze y Guattari una desterritorialización de la voz que deja de ser lenguaje, estableciéndose así una estrecha relación de la Música con el devenir-niño o el devenir-mujer, en tanto que estos suponen un proceso de maquinación de la voz que ha dado dos soluciones históricas: la voz de cabeza de contralto y la voz de vientre de los castrados. Habría un tercer momento que es el de la voz instrumentada que corresponde a un devenir-molecular y que conforma el elemento cósmico de la Música. El ritornelo estará compuesto por ello, de una serie de fuerzas del caos, terrestres y cósmicas que lo ponen en relación a un territorio, uniéndolo a la Tierra y estableciendo un vínculo esencial con lo Natal o lo originario. «*A través de los devenires-mujer, niño, animal o molécula, la Naturaleza*

opone su potencia y la potencia de la Música a la de las Máquinas del hombre, estruendo de fábricas y bombardeos» (p. 307).

7. El paseo en el horizonte del mar

Como hemos estado viendo a menudo, el problema del Territorio, su distribución y fuga es fundamental en los planteamientos de estos dos filósofos postestructuralistas. El Espacio se convierte en un asunto central.

En primer lugar establecen una distinción entre espacios Lisos y espacios Estriados; los primeros corresponden a los nómadas y los segundos a los sedentarios, unos son abiertos, los otros están estratificados y endurecidos; en medio estaría otro espacio, el Agujereado, el cual los autores no desarrollan al mismo nivel que los otros y correspondería a los herreros o metalúrgicos.

Los espacios Lisos y Estriados serán expuestos siguiendo diversos modelos: 1) Modelo tecnológico. A partir de los trabajos de Leroi-Gourhan hacen la distinción entre *tejido* y *fieltro*. Si el primero conforma un espacio estriado en tanto que está rígidamente construido mediante un sistema de paralelas, con derecho y un revés, una parte fija y otra móvil y cerrado por un lado, el fieltro por contra es el antitejido y nos da un espacio liso, amorfo o informal, es abierto y sin centro. Agujas y ganchillos, bordados y patchwork son variables que determinan espacios según este modelo. 2) Modelo Musical. A partir de las aportaciones teóricas de Pierre Boulez en música serial se

puede distinguir un espacio-tiempo liso, aquel que se ocupa sin contar y donde el tiempo varía continuamente estableciéndose cortes irregulares y sin premeditación, y por otro lado el espacio-tiempo estriado, aquel que está regido por un logos o medida que le sirve de unidad (la octava) y cuyas frecuencias se distribuyen según unos intervalos fijos. 3) Modelo marítimo. Mientras en el espacio liso los puntos quedan subordinados al trayecto, en los espacios estriados se privilegian los puntos establecidos: éstos son extensivos, los primeros son intensivos, *spatium* intenso ocupado por acontecimientos o haecceidades. El mar es un gran espacio liso que a lo largo de la historia no ha dejado de estriarse llegando a las tesis de Paul Virilio que siguen Deleuze y Guattari variando algún punto, en las que se afirma su nuevo alisamiento, introducido por el submarino nuclear con sus trayectos nómadas y anárquicos. 4) El modelo matemático. Vendría dado por los distintos tipos de multiplicidad establecidos por Riemann, Weierstrass, Russell o Bergson. Por una parte estarían las multiplicidades métricas que son extensivas, centradas y arborescentes y conforman un espacio estriado, por otro lado estarían las multiplicidades no métricas que son cualitativas, acentradas, rizomáticas o planas y sólo se dividen cambiando de naturaleza.

Como definición general de espacios lisos, Deleuze y Guattari proponen la dada por Benoist y Wandelbrot para los «objetos fractales», conjuntos cuyo número de dimensiones es fraccionario o no entero y si es entero con una variación conti-

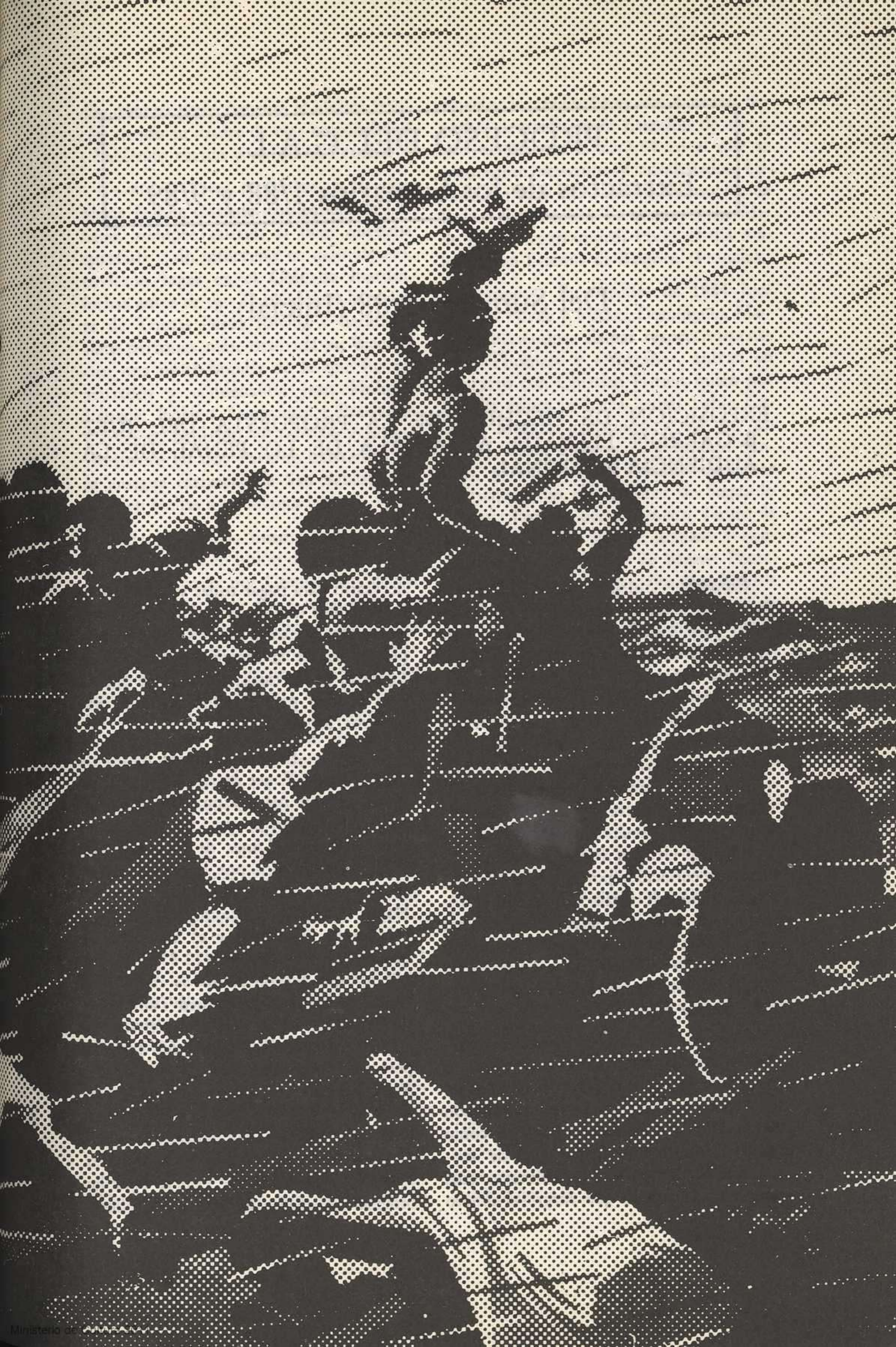
nua de dirección (la curva de Von Koch, la esponja de Sierpinsky, movimiento browniano o conjuntos difusos son ejemplos válidos).

Tanto los espacios lisos como los estriados mantienen entre sí una serie de contactos, explicados por los autores mediante modelos físico-económicos aplicados a conceptos tales como trabajo o capital, en modelos del arte con distinciones entre próximo-alejado, espacio héptico-espacio óptico o entre línea abstracta-línea concreta, o mediante modelos lúdicos o de juego distinguiendo el espacio estriado que supone el ajedrez y el espacio liso del go, por no citar modelos de la noología u otro tipo de espacios con los que se podrían relacionar.

8. La conclusion ne devrait être lue qu'a la fin.

Hemos llegado al final y hemos dejado atrás tantos análisis, argumentos y detalles que es muy probable que ya nada sea lo mismo; hemos hecho un mínimo trazo que apenas roza el contorno, quizá nos hayamos excedido en la libertad rizomática que se nos dio; no obstante, el texto sigue ahí como una invitación y no seremos nosotros los que rompamos el hechizo que Deleuze y Guattari crean al recomendar la conclusión como lectura final.

Simplemente, permítasenos decir que *Mil Mesetas* espera ya, un millón de mesetas.



PROCESO DEL G.A.L.

Extractos de los Sumarios 1/88 y 9/89

Del Sumario 1/88 (Inicial)

EXPOSICIÓN DE HECHOS, DE LA PROPUESTA DEL JUEZ B. GARZÓN ELEVADA A LA SALA DE LO PENAL DE LA AUDIENCIA NACIONAL

Primero.— Sin que pueda concretarse la forma, hasta el momento, a finales de 1983 José Amedo Fouce Inspector Jefe de Policía en aquella época adscrito a la Brigada Regional de Información de Bilbao, siguiendo órdenes, instrucciones o en compañía de otras personas y sin que pueda definirse prima face en aquel momento histórico cual fue su real participación y el alcance e importancia de la misma, tomó parte en la generación y puesta en funcionamiento de los autodenominados Grupos antiterroristas de Liberación conocidos por las siglas G.A.L., organización de matiz y finalidad terrorista y que perseguía la eliminación física de personas que sus dirigentes estimaban que eran o estaban integrados en la Organización terrorista ETA residentes en el sur de Francia.

Segundo.— Para conseguir esta finalidad y que la organización comenzara su andadura, asumió la función de evacuar los contactos necesarios, contando con los medios de financiación precisos, como después se expondrá, aunque de momento no ha podido establecerse cual fue la fuente de la que surgió el dinero

necesario para pagar todas y cada una de las acciones que estos grupos llevaron a cabo, habida cuenta que los componentes personales de la misma, en la práctica totalidad de los casos, actuaba por dinero; o el preciso para la adquisición de explosivos, armas, etc...

Tercero.— En los primeros meses de 1984, Amedo Fouce en cumplimiento de la misión que había asumido y mientras que ya se habían producido algunos hechos (tres) en el mes de diciembre de 1983, reivindicados por la organización, en concreto, el secuestro de Segundo Marey (4-12-83), el asesinato de Ramón Oñaederra (21-12-83) y el asesinato de Miguel Goicoechea (28-12-83), hechos por los que fueron acusados en Francia Raimond Sanchiz, Mohamed Talbhi, Pedro Sánchez, entre otros (por el secuestro) y Mohamed Talbhi del tercero, personas todas relacionadas con el Sr. Amedo Fouce, según se dirá, se entrevistó o entró en contacto con Jean Philippe Labade acompañándole a las diversas reuniones Michel Domínguez Martínez, Inspector de Policía bajo las órdenes inmediatas del Sr. Amedo Fouce,

que domina perfectamente el idioma francés, siendo su madre de esta nacionalidad y habiendo nacido y vivido en Francia.

Cuarto.— Estas reuniones, a las que Marie Jeanne Casiede, compañera de Labade, siempre asistió, si bien quedaba apartada y sin intervenir en caso alguno, tuvieron lugar en el Colt de Ibardin, fechas antes de que se produjera la muerte de Tomás Pérez Revilla y heridas a siete personas más, ocurrida en Biarritz con una moto-bomba de la que fueron acusados y condenados Jean Philippe Labade, Roland Samprieto y Patrik de Carvalho, ocurrido el 16-6-84 y posteriormente en dos Parking existentes en la antigua carretera de San Sebastián a Irun en fechas no concretadas.

Quinto.— En la misma época, el Sr. Amedo Fouce, en unión de otra persona, haciéndose pasar por Comisario General de Bilbao y el otro por Comandante de San Sebastián, poco tiempo antes del atentado antes relatado, se desplazó hasta Bayona (Francia) donde se presentó en unión de la otra persona a Gerad Manzanal, a la sazón jefe de la sección de reclutamiento de la legión extranjera, solicitándole, luego de decirle que eran del G.A.L. y darle un pequeño discurso para convencerle, que les facilitara direcciones de personas vinculadas con ETA, ofreciéndole a cambio mucho dinero, según las propias palabras textuales de Manzanal, quien les pidió que abandonaran el lugar dando cuenta a su superior.

Sexto.— Hasta ese momento, y, a parte de los cuatro hechos mencionados, también habían reivindicado los G.A.L. la muerte de Angel Gurmindio Lizarraga y Vicente Perurena Tellechea, ocurrido el día 8-2-84 en Hendaya (Francia), la de Eugenio Gutiérrez Salazar (a) «El tigre», ocurrido el 25-2-84 en Monleón (Francia); la de Jean Pierre Leiba ocurrido el 1-3-84 en Hendaya y por el que fueron condenados Mariano Moraleda Muñoz y Daniel Fernández Aceña en España; la

muerte de Javier Pérez de Arenaza Segorbe, ocurrido en la Estación de servicios de Biarritz el 23-3-84 en el que se encuentran acusados y condenados Labade, y Patrik de Carvahlo; la muerte de Rafael Goicoechea Errazquin y heridas de Jesús Zagarramurdi Huici el día 3-5-84 en San Etienne de Baigorri (Francia).

Séptimo.— En octubre de 1984 José Amedo Fouce y Michel Domínguez Martínez haciéndose llamar respectivamente por «Thomas» y «Antoine», entran en contacto con Chistian Hitier, quien por aquella época se hacía llamar Pablo Cabello Muñoz utilizando a tal fin un D.N.I. falso, a través de Raimond Sanchis, el cual estuvo acusado de haber participado en el secuestro de Segundo Marey. Por su parte Amedo Fouce le presentó a Pierre Baldes, juzgado y condenado por la muerte de Benoit Pecasteing y heridas de Petro Picabea Ugalde y dos personas más, hechos ocurridos en el bar Les Pyrinnees de Bayona el 29-3-85. Amedo Fouce (a) «Thomas» inquirió de Hitier si conocía a personas que quisieran trabajar para el gobierno Español y cuya misión sería la de perseguir, capturar y en su caso eliminar a personas de ETA o de los Comandos autónomos anticapitalistas, encomendándole la misión de reclutar candidatos a los cuales pondría en contacto con Amedo (a) «Thomas», al cual siempre acompañaba Domínguez (a) «Antoine»; recibiendo los eventuales reclutados una especie de salario o primas por ejecutar su trabajo; en todas las ocasiones los gastos eran pagados por «Thomas» o «Antoine», nunca Hitier, quien está reclamado por la justicia francesa y pendiente de extradición en Bélgica.

Octavo.— Fue Hitier quien, cumpliendo las órdenes de Amedo y Domínguez, reclutó a Patrik Pironeau en enero de 1985 para el G.A.L.; para convencerlo inicialmente le dio a entender que trabajaba para los servicios españoles y que colaboraba con ellos para llevar a cabo

acciones contra terroristas Vascos de ETA en Francia. Le propuso así que le acompañara hasta Irún para reunirse allí con los responsables de estos servicios. Efectivamente esta reunión tuvo lugar a finales de enero de 1985 en un café situado en la plaza donde se encuentra ubicada la Comisaría de Irún, presentándole Hitier a Amedo Fouce y Domínguez Martínez con los apodos de «Thomas» y «Antoine» aunque el segundo le llamaba Miguel, y, era quien hacía de intérprete al hablar perfectamente el francés. Tras una serie de informaciones sobre ETA, hechas por «Thomas» a través de «Antoine» le propuso que se encargara de reclutar a gente para llevar a efecto la eliminación física de terroristas de ETA, ejecutándolos en el sitio. Pasadas unas fechas Pironeau se mostró de acuerdo convocándole «Antoine» ((Domínguez) para unos días después; la cita tuvo lugar en el mismo sitio que la primera, urgiéndole los dos españoles para que buscara a alguien que cometiera algunos atentados; como las gestiones de aquel no dieron resultado, tiempo después le propusieron que él mismo llevara a cabo los hechos. En cuanto al pago de «servicios», su montante estaría en directa proporción con la importancia de la persona a eliminar dentro de la organización ETA, pero como mínimo estaría entre 100.000 y 150.000 francos, es decir dos millones de pesetas aproximadamente. Una vez reclutada la persona debía ponerla en contacto con los españoles para concertar una cita y llevarla «el reclutador» en persona a la misma.

Noveno.— En una de las reuniones probablemente en la última, en la primera quincena de abril de 1985 Pironeau pidió a «Thomas» (Amedo) que le adelantara algún dinero para que si reclutaba a alguien, le podía enseñar el dinero y conservarlo. «Thomas», si bien no quería darle ninguna cantidad, accedió por fin a entregarle 5.000 dólares U.S.A. que al cambio de aquellos días (166,89 ptas.)

representan 834.450 ptas., cantidad que el receptor, al que se le ha inculcado en Francia con fecha 10-6-86 por su participación en asociación de malhechores (G.A.L.), ingresó en una cuenta bancaria de la que es titular en el Banco Popular de Burdeos con fecha 16-4-85. Como no devolviera el dinero ni ejecutara el trabajo para el cual había sido contratado, tuvo noticias a través de Hitier de que «Thomas» (Amedo), andaba diciendo que le «mataría» si no hacía lo uno o lo otro.

Décimo.— Previamente a la última reunión descrita entre Pironeau y los españoles, en el mes de marzo de 1985, los anteriores a Hitier asistieron a una reunión y comida en San Sebastián, junto con la llamada vulgarmente la «Dama Negra de los G.A.L.», y, que al parecer se trata de Dominique Thomas, detenida en Francia, y la que fue presentada a Pironeau como la «Pistolera» o la que «dispara tiros», que a la sazón estaba embarazada.

Undécimo.— Mientras ocurría lo relatado anteriormente, la organización G.A.L. había reivindicado los siguientes hechos: Explosión de un artefacto en el Bar «Consolation» de San Juan de Luz y en el que resultaron heridos Jose Luis Oliva Gallastegui, Bonifacio García Muñoz y Juan Vicente Jaureguzuria Uría, el día 10-7-84; muerte del súbdito francés Christian Olascoaga y heridas a su hermano Claude en Biriaton (Francia) el día 18-11-84; explosión de un artefacto en un vehículo, resultando herido en Hendaya el día 11-12-84 Juan José Avadi Lizarazu; ataque en el bar Legunequin el día 4-3-85 en Bayona, resultando con heridas José Amantes Arnaiz y Angel Zabaleta Mendia; ataque al bar Briketenia de Guethary (Francia) el 13-3-85; ataque contra el bar «Vittor» en Cibonze (Francia) el día 26-3-85 y en el que resultó con heridas graves Ramón Basañez Jaúregui; ataque con metralleta contra el bar «Café los Pirineos» de Bayona el día 29-3-85 y al que nos hemos referido ya en el

hecho séptimo; muerte de Javier Galdeano Arana el día 30-3-85 en San Juan de Luz, como consecuencia de los disparos efectuados desde un vehículo, hecho por el que fueron detenidos y juzgados Alain Parmantier, Guy Cantanavera, Jacky Pinnar, Bernard Foucher y otros.

Duodécimo.— Asimismo eran reivindicados por los G.A.L. los siguientes hechos posteriores:

Muerte de los súbditos franceses Emile Veiss y Claude Doer ocurridos el día 14-6-85 en Zibuzu (Francia); heridas a Santos Blancos González como consecuencia de los disparos hechos en su contra en una calle de Bayona el día 26-6-85; heridas a Juan Carlos Lacertua cuando transitaba por la vía pública el día 8-7-85 en Ziburu; muerte de Juan María Otegui Elicegui en Azkarate (Francia) el día 2-8-85; heridas por arma de fuego al súbdito francés Dominique Labeyrie, ocurrido en Donibane (Francia) el día 31-8-85.

Décimotercero.— El día 16 de julio de 1985 se descubrió por el propietario Fernando Eguilior Ituarte una bomba colcada en su vehículo en Anglet (Francia) denunciando el hecho ante las autoridades competentes; asimismo y por el mismo procedimiento el día 4-9-85 colocaron otro artefacto explosivo en un vehículo de José Arrastoa en un aparcamiento del ayuntamiento de ST. Jean Pied du Port (Francia); por estos hechos han sido juzgados y condenados Michel Morganti, Roger Roussel, Alain Lambert y Alain Domenge; en sus declaraciones inculparon a Georges Mendailles como la persona que los había reclutado, por lo cual se dictó contra éste orden internacional de busca y captura. En fechas no concretadas pero anteriores a febrero de 1986, y en este mismo mes y año Odett Rossey, hermana de uno de los implicados se entrevistó con Mendailles para que se interesara en resolver la situación de su hermano; tiempo después, a finales de mayo o en los primeros días de junio

de 1987 se puso nuevamente en contacto con aquél, para que viera la forma de que su hermano saliera de la prisión. Posteriormente en julio de 1987, la Srta. Russey consiguió localizar a Mendailles en Bagur (España) y le hizo hablar con ella, versando la conversación sobre el G.A.L. y sobre su hermano y la situación en que hallaba; ante la insistencia de aquella Mendailles accedió a concertar una nueva entrevista para dos días después en el mismo lugar. Efectivamente transcurrido este plazo, aquél apareció con dos personas que tras los correspondientes reconocimientos fotográficos han resultado ser José Amedo Fouce y Michel Domínguez Martínez, quienes mostraron a requerimiento de la mujer sus placas profesionales de policías. La reunión tuvo lugar en un pinar próximo a la localidad de Bagur en la carretera que va hacia Pals y versó sobre Roger Roussey comentando los españoles que no había tenido suerte y que iban a hacer lo posible para que quedara en libertad y, reprochándole a aquél que había contratado a tres estúpidos. En un momento de la conversación Amedo Fouce llegó a proponer a la Srta. Roussey que para activar el proceso de libertad de su hermano se fuera a trabajar con Mendaille a Costa Rica.

Décimocuarto.— El día 25-9-85, acontece otro nuevo hecho en Bayona y, es el ataque al bar «Mombar», resultando muertos Ignacio María Astiasuinzarra Pagola, José María Irazusta Barrena, José María Echaniz Maiztegui y José Sabino Echaide Ibarguren y heridas al súbdito francés Jean Iriarte, como autores, juzgados y condenados a perpetuidad fueron detenidos Lucien Matte& y Pierre Frugoli, los cuales estaban hospedados a nombre del segundo en el hotel Orly ocupando las habitaciones 112 y 114 con registro de entrada el día 23-9-85 y de salida el 26-9-85 fechas en las que, a la sazón también se encontraban en San Sebastián Amedo Fouce y Domínguez

Martínez, no apareciendo registrados con ninguna de sus identidades, reales o supuestas en ningún hotel, en tanto que en el hotel Orly y en aquellas habitaciones dan salida a cuatro personas, es decir Mattei y Frugoli y dos más, en cualquier caso por este hecho se seguirá procedimiento a parte si la sala lo ordena.

Décimoquinto.— Posteriormente se producen nuevos hechos reivindicados por los G.A.L.; en efecto, el día 4-12-85 un día antes de que Amedo Fouce, registrándose con el nombre supuesto de Genaro Gallego Galindo se hospedara en el hotel Alcazar de Irún en unión de tres personas más de momento desconocidas en las habitaciones 122 y 124, ocurre un atentado contra el refugiado Fernando Biurrun del que resultó ileso en Heleta (Francia) y, un día antes de que Hendaya, (6-12-85) se produjera un nuevo ataque contra los locales de la «Asociación cultural Argilo» lugar donde trabajaban tres refugiados Vascos, huyendo el presunto autor y dejando abandonada una metralleta, una pistola y una granada. Fue por esta época también, concretamente el 13-12-85 cuando Amedo transfiere a favor de Domínguez 1.800.000 ptas. que este destina al pago de un piso.

Décimosexto.— En el mes de enero de 1986, José Amedo Fouce y Michel Domínguez Martínez, entran nuevamente en contacto con Jean Philippe Labade, que con la identidad falsa de Eric Villier se encontraba hospedado en la casa de Antonio José Wolfango Pereira de Macedo desde hacía varios meses en Viana Do Castelo (Portugal), solicitándole que procediera al reclutamiento de personas. Labade a través de Macedo y para conseguir aquella finalidad, entra en contacto con María Correa da Cunha, de quien ya le había hablado a aquél y éste había mostrado interés en conocerlo; para conseguirlo se trasladaron a Lisboa Labade, Macedo y un Doctor apellidado Nina amigo de este, hospedándose en el hotel

Excelsior, en la segunda quincena de enero de 1986. Una vez que contactaron Labade que se hacía llamar «Eric Villiers», propuso a Mario Correa da Cunha que trabajara para lo que eufenísticamente denominó «cobros difíciles», en España, quedando de acuerdo en llevar a cabo un segundo encuentro días después con dos españoles.

Décimoséptimo.— A tal fin, Labade se puso en contacto con Amedo Fouce y Michel Domínguez, quienes el día 31-1-86 se desplazaron desde Bilbao a Viana Do Castelo, haciéndolo el primero en comisión de servicios y con la preceptiva autorización de sus superiores respecto de los cuales, de momento no ha podido establecer que conociera la verdadera finalidad del viaje, aunque sí fue financiado este, con gastos reservados del Ministerio del Interior, y, el segundo estando de servicio en la región policial 5.^a, y, al menos aparentemente, sin el conocimiento de los superiores inmediatos (Sr. Hierro Maset), excepción hecha del Sr. Amedo, claro está. Al llegar a Viana Do Castelo se reunieron en las inmediaciones del hotel Parque con Macedo y Labade y se trasladaron todos en el Mercedes 300 de propiedad de este hasta Lisboa, donde, según lo previamente concertado, se encontrarían con Corre da Cunha. En efecto, una vez se hospedaron en el hotel Ritz, reservaron las habitaciones 139 y 140 las cuales ocuparon respectivamente Amedo y Domínguez y Macedo y Labade, registrándose aquel como Genaro Gallego Galindo y esperaron a que llegara María Correa. La reunión inicial tuvo lugar Amedo Fouce (a) «Ricardo», Michel Domínguez (a) «Eduardo» y Mario Correa. En ella le propusieron que reclutara a dos personas más que llevaran a cabo «cobros difíciles» quedando de acuerdo en que el precio sería el de un millón de escudos para cada uno y que la siguiente reunión tendría lugar en San Sebastián o en Bilbao; aunque Correa da Cunha pidió

un adelanto los españoles en principio lo negaron, aunque después consintieron en adelantarle cincuenta mil escudos.

A continuación y por invitación de los españoles fueron a cenar al restaurante O'Pescador de Cascais pagando la cuenta Amedo Fouce con su tarjeta VISA el día 31 de enero, que importó la suma de 12.940 escudos. Después de la cena fueron todos a Estoril, donde los dos españoles entraron a jugar en el casino no haciéndolo el resto por carecer de documentos de identificación. Cuando ya se despedían a través de Labade, los españoles hicieron entrega de cincuenta mil escudos a Mario Correa quien posteriormente, y como pago de sus servicios recibió por giro postal a través de Macedo otros cincuenta mil escudos.

Al día siguiente Amedo Fouce pagó la cuenta del hotel, incluyendo a las tres personas que habían estado con él haciéndolo con su verdadero nombre y mediante su tarjeta VISA n.º 4.940.00011865.4719 del Banco de Bilbao e importando la factura un total de 41.685 escudos, de los cuales 37.975 era el precio de las habitaciones y 3.710 escudos, importe de las llamadas telefónicas y mini-bar; una vez abandonado el hotel se fueron hasta Viana Do Castelo desde donde los españoles se volvieron a España.

Décimotavo.— El día 4-2-86 Mario Correa recibió una llamada telefónica de los españoles, quedando de acuerdo, visto que las personas reclutadas querían cerciorarse, en mantener una reunión al día siguiente en Viana Do Castelo, llevándose a cabo dicha reunión a la que asistieron Amedo Fouce y Michel Domínguez, como «Ricardo» y «Eduardo», Mario Correa, Rogerio Carvalho Da Silva, Antonio Jorge Cisneros Ferreira y Paulo José Figueredo Fontes y tuvo lugar en el restaurante «Tres Arcos»; previamente Mario Correa se había encargado de reclutar a los dos primeros diciéndoles, a Da Silva que se trataba de luchar contra ETA y llevar a cabo «cobros

difíciles» ofreciéndole incluso la cifra de quince millones de escudos y a Ferreira le mencionó primero que se trataba de efectuar «cobros difíciles» y después de capturar a gente de ETA: por su parte Da Silva propuso a Figueredo Fontes participar en raptos de personas de nacionalidad española residentes en Francia, y que en total recibirían quince millones de escudos. Una vez se juntaron los tres se pusieron en contacto con Mario Correa marchando hacia Viana Do Castelo donde les esperaban los españoles, quienes confirmaron que se trataba de un rapto y que la operación debía tener carácter inmediato; al comentar Figueredo Fontes que no podía ir por no tener D.N.I., los españoles le dijeron que no había problema.

A continuación sobre las 19 horas se marcharon los cinco, quedando Mario en Portugal, en un vehículo Ford Escort con matrícula española, conducido por «Ricardo» y cuyo color no ha quedado concretado; una vez que pasaron la frontera de Tuy haciéndolo Da Silva y Ferreira a pie y Figueredo junto con Amedo y Domínguez en el vehículo que conducía Amedo, siguieron ruta hasta Bilbao donde, tras recorrer los 770 Km. que media entre Viana y la capital española, llegaron entre las 3 y las 4 de la madrugada, y, hospedándose los tres en el hotel Nervión donde, previamente Michel Domínguez Martínez, utilizando la identidad supuesta de Antonio García Arana, avalada por el D.N.I., n.º 50.466.223 falso y que él mismo u otra persona, pero con su conocimiento había confeccionado para proteger sus actividades delictivas, había reservado a su nombre (García Arana) la habitación 350 donde se encuentran instaladas tres camas.

Décimonoveno.— A la mañana siguiente y sobre las 11 horas Amedo y Domínguez fueron a recogerles y mientras los demás esperaban en un bar acompañaron a Figueredo a que se hiciera unas fotografías de «fotomatón» en la

estación, y luego de dejarle en unión de Da Silva y Ferreira volvieron al rato con un D.N.I. a nombre de Manuel Sousa Quintela, totalmente relleno en sus datos con firma y huellas y la fotografía de Figueredo Fontes.

Vigésimo.- Poco tiempo después, partieron los cinco hacia San Sebastián donde los españoles Amedo y Domínguez (Ricardo y Eduardo) decidieron que se hospedaran en el hotel Orly, registrándose los tres a nombre de Ferreira, es decir de Antonio Jorge Ferreira Cisneros Ferreira) y recibiendo cada uno unas treinta mil pesetas de parte de los españoles, coincidiendo con ellos, Amedo Fouce y Domínguez Martínez esa noche van al Casino Kursal donde pierde el primero quinientas mil pesetas, hospedándose al parecer también en el hotel Orly y registrándose con el apellido de Domínguez. A la mañana siguiente, es decir el día siete, marcharon todos hacia Irún donde al parecer tenían que encontrarse con una persona «Louis» o «Jean Louis» que sería el encargado de facilitar las armas y localizar los objetivos y que los españoles decían que era un gendarme francés; siguiendo siempre las instrucciones de Amedo & Domínguez fueron a comprar ropa, llegando a un bar próximo a la estación sobre las 11,30 horas. Poco después se entrevistaron con el desconocido, siendo informados por «Ricardo» de que no se trataba de raptar sino de suprimir a una persona. Por la tarde hicieron práctica de tiro en una zona alejada de Irún con «Ricardo» y «Eduardo». Concluida esta operación cerca de la frontera se reunieron con «Louis»; siguiendo el plan trazado una vez que cruzaron aquella tomaron el tren hasta Bayona donde les esperaba «Louis», mientras Ferreira y Figueredo permanecían a la espera; Da Silva y Louis fueron a inspeccionar el lugar y localizar el objetivo, volviendo e informando éste, sobre las 21 horas que había varios posibles y que todos (las personas) estaban en el

bar los Pirineos, por lo que se fueron hacia allí. Una vez en las proximidades, les facilitó las armas y unos guantes quirúrgicos y dirigiéndose hacia el bar con intención de disparar, desistieron de la acción ante la afluencia de público que había en el bar; marchándose en un taxi hacia la frontera y dejando las armas en unas bolsas en una casa vieja próxima a aquella. Una vez cruzaron la frontera rindieron cuenta a Amedo & Domínguez quedando de acuerdo en que la acción se llevaría a cabo al siguiente, hospedándose esa noche en el hotel Niza de San Sebastián.

Vigésimoprimer.— El día 8 de febrero de 1986, los Portugueses Da Silva, Ferreira y Figueredo, fueron recogidos por Amedo y Domínguez, trazando el nuevo plan que explican a aquellos y que consistía en pasar la frontera, tomar el tren en Hendaya a las 17,20 horas hasta Bayona donde se reunieron con «Louis». Luego de recibir mil francos cada uno se marcharon según lo previsto y después de que este localizó los posibles objetivos, sobre las 20 horas se lleva a Da Silva hasta el bar Batzoki donde le señaló a dos personas y dentro del coche le entregó las tres armas; en el jardín donde se encontró con sus compañeros Da Silva distribuyó aquellas. Una vez armados los tres sobre las 21 horas se aproximaron hasta el bar citado y cuando iban a entrar al observar que uno de los clientes cogía a un niño y lo colocaba contra el pecho, abrieron fuego indiscriminadamente resultando heridos:

1. Carmen Otaegui, con herida de bala que le produjo fractura de tercio superior del peroné, tardando en curar 180 días.

2. Nagore Otaegui, hija del anterior y de cuatro años de edad en el momento de los hechos, con herida de bala, con orificio de bala a la altura del tercio medio de la nalga izquierda, con salida por la parte derecha, con orificio de bala con entrada a la altura del tercio medio

de la nalga izquierda con salida por la parte delantera derecha, de las que curó en 20 días.

3. Frederic Azamboure, a quien dos balas rozaron el abdomen, cavidad iliaca derecha y raquis lumbar, otra bala impactó en la mandíbula penetrando en el hemimaxilar inferior izquierdo que le produjo fragmentación del maxilar inferior, otra en la parte posterior del muslo izquierdo, la cual todavía no ha sido extraída. Como consecuencia de estas heridas perdió las piezas dentarias n.º 34, 35, 36 y 37, que motiva un injerto óseo en el maxilar inferior y que le mantuvieron incapacitado durante dos meses, restándole secuelas en el maxilar inferior.

4. Juan Luis Zabaleta Elosegui, fue herido por tres balas que impactaron en las rodillas y brazo izquierdo el segundo o tercer proyectil le causaron fractura parcial en el condilo externo de la rodilla izquierda. Como consecuencia de estas heridas estuvo incapacitado para su trabajo durante cuarenta y cinco días quedándole como secuelas, en el miembro exterior izquierdo amiotropia del muslo, artritis, artritis y edema en la rodilla y en la pantorrilla izquierda entorpecimiento en la extensión de aquella y déficit en la movilización ocular de la parte externa.

5. José Cao, fue herido por una bala con orificio de entrada en el tercio inferior de la parte delantera de la pierna izquierda; como consecuencia de esta herida estuvo incapacitado durante cuarenta y cinco días.

Vigésimosegundo.— Una vez dispararon, los presuntos autores materiales huyeron inmediatamente del lugar arrojando sus armas al río, cuando cruzaban el puente Ferreira y Figueredo, conservándola Rogerio, y llegando por separado hasta la estación de Irún donde les esperaban Amedo y Domínguez (Ricardo y Eduardo) a quienes dieron cuenta de lo sucedido. Estos les transportaron hasta el hotel Nervión donde se hospedaron,

registrándose Da Silva, las noches del 8 al 9 y del 9 al 10. Fue precisamente este día cuando los españoles les informan de que no ha habido muertos y era preciso acometer una nueva acción. Para llevar a cabo este plan Amedo y Domínguez trasladan de nuevo a los tres portugueses hasta San Sebastián, donde se hospedan en el hotel Niza, registrándose a nombre de Da Silva; mientras tanto esa misma noche aquellos van al Casino Kursal, perdiendo el primero seiscientas mil pesetas.

Al día siguiente 11 de febrero los policías españoles informaron a los portugueses que había que llevar a cabo una nueva acción trasladándose a Irún donde se hospedaron Amedo y Domínguez, registrándose con el nombre de Genaro Gallego Galindo, autorizado por sus superiores el día 7 de marzo de 1985, para dos personas con número de registro de entrada 404 e inmediatamente después al número 405 Rogerio da Silva para tres personas, permaneciendo dos noches y siendo las facturas de pago correlativas 103.871 y 103.872. El mismo día 11 de febrero Rogerio da Silva y Antonio Ferreira desistieron por no sentirse seguros, de llevar a cabo una nueva acción de modo que Figueredo y Da Silva lo intentaron de nuevo el día 12, aunque no localizaron el objetivo en San Juan de Luz. Por tal motivo y siguiendo siempre las órdenes de quien le había contratado, Amedo y Domínguez, luego de mantener una reunión con ellos cruzaron la frontera y se encontraron con «Louis» o «Jean Louis» en la estación de San Juan de Luz, quien después de localizar diversos objetivos les informó que uno de ellos era el que «Ricardo» (Amedo Fouce) les había enseñado en la foto. Sobre las 13,50 horas luego que «Louis» hizo entrega de las armas a Figueredo y éste a Da Silva se aproximaron ambos hasta la puerta de entrada del bar «consolation» abriéndola Figueredo, e inmediatamente Da Silva disparó su arma contra Juan Ramón Basanez Jaúregui por dos veces,

produciendo tres trayectorias de bala con cinco orificios de entrada y salida; una torácico-abdominal con entrada por el octavo espacio intercostal, alojándose el proyectil en la parte subcutánea de la pared torácica derecha a tres o cuatro centímetros del pezón, resultando dañados la cúpula diafragmática izquierda, el colon transversal izquierdo, el estómago, el lóbulo izquierdo del hígado y la cúpula diafragmática derecha; las trayectorias en los miembros inferiores muy profundas y causadas por el mismo proyectil.

La trayectoria en el miembro inferior derecho interesó la arteria femoral superficial derecha. Tardó en curar unos 120 días. Después de este hecho Figueiredo Fontes que no pudo disparar, fue detenido, en tanto que Da Silva huyó hacia España, hospedándose en el hotel Excelsior de Bilbao él y Ferreira, entre el 13 y 16 de febrero, recibiendo de «Ricardo» y «Eduardo» (Amedo y Domínguez) una cantidad indeterminada y regresando a Portugal, donde poco después fueron detenidos.

Extracto de las alegaciones de la acción popular

II.— PROCESAMIENTOS INTERESADOS Y ELEMENTOS INDICIARIOS A CONSIDERAR

Esta parte da *por reproducido* íntegramente y hace suyas las alegaciones contenidas en los apartados II y III («verificación de imputaciones» y «valoración de hechos») del escrito del Ministerio Fiscal, que vienen a confirmar prácticamente los apartados III, IV y V de la exposición general elevada por el Instructor, en cuanto a narración de hechos, calificación indiciaria de los mismos, y *solicitud de procesamiento de los Sres. José Amedo Fouce y Michel Domínguez Martínez*, únicamente con las *adiciones* que a continuación se expresan en relación con las responsabilidades penales de los superiores jerárquicos de los citados funcionarios de policía.

Esta acusación considera que el presente Sumario quedaría incompleto si únicamente solicitáramos el procesamiento de José Amedo Fouce y Michel Domínguez Martínez, ya que de lo instruido hasta el momento, y sin perjuicio de que futuras investigaciones nos permitan con-

ceptuarlo de otra manera, existen indicios evidentes de que los superiores jerárquicos de los Sres. Amedo y Domínguez están encubriendo los hechos delictivos cometidos por éstos, y que la finalidad de dicho proceder es ocultar la perpetración de hechos punibles e impedir a la justicia el descubrimiento de los mismos, ocultando o denegando pruebas fundamentales.

En este sentido apunta el propio instructor cuando en el apartado II de su exposición general elevada a esa Sala dice que ... «en séptimo lugar se ha tratado de establecer el punto de conexión entre las presuntas e ilícitas actividades de los Sres. Amedo Fouce y Domínguez Martínez, y sus inmediatos superiores jerárquicos. Ante la amplitud de movimientos, poca consistencia de las argumentaciones que justifican el traslado a Portugal de Amedo Fouce; la dificultad que conlleva que Michel Domínguez, acompañante de Amedo a Por-

tugal, no fuera echado de menos; la pobreza de los informes e incluso de las sospechosas concordancias de unos y otros; la ausencia de ningún tipo de investigación interna; se les citó como denunciados con derecho a asistencia de abogado».

Más adelante, en el apartado V, n.º 5, el Instructor dice: «Lo que sí cabe decir es que el Sr. Amedo Fouce y su subordinado Michel Domínguez Martínez tenían en la época a que se concretan los hechos, una libertad absoluta y autonomía plena de movimientos, tanto dentro como fuera de la región policial a la que pertenecían, como lo prueba el hecho de que el viaje a Portugal el día 31 de enero de 1986, al que fue Amedo Fouce autorizado legalmente, según afirman sus superiores de forma verbal (todos coinciden en recordar perfectamente ese dato), le acompañó el inspector Michel Domínguez Martínez; y, si como hipótesis de trabajo podemos aceptar la autonomía de aquél, la de éste y máxime estando su superior inmediato fuera debería ser más limitada.

Entonces, ¿cómo es posible que el Sr. Domínguez Martínez desaparezca al menos tres días de la región policial a la que pertenece, se marche al extranjero (hay pruebas que lo avalan definitivamente) y nadie sepa donde está?, y además se diga paladinamente que estaba en la región policial. Verdaderamente esto no se sostiene a no ser que elija una de estas tres hipótesis:

a).— Que aquellos (Amedo y Domínguez) tenían libertad de acción estando permanentemente incontrolados pese a que sus superiores digan lo contrario, lo que implicaría una clara responsabilidad, al menos administrativa de estos.

b).— Que se les dejaba hacer lo que quisieran, lo que implicaría también una responsabilidad grave.

c).— Que conocían las actividades y las consentían, lo que inundaría de lleno la esfera penal.

Cuál de estas hipótesis coger es tema

que debe decidir la Sala, bien en el sentido de procesar, bien en el sentido de continuar investigando en esta línea, o bien en el sentido de estimar que no hay responsabilidad.

De lo anterior, se deduce con claridad que el Juez Instructor ha encontrado conexiones entre las presuntas actividades delictivas de los Sres. Amedo Fouce y Domínguez Martínez, y sus inmediatos superiores jerárquicos, que ha llegado a la convicción de la falsedad de la versión oficial sobre las motivaciones del viaje a Portugal realizado por Amedo el día 31 de enero de 1986, pero a pesar de ello no propone ningún tipo de medida contra los mismos, dejando a criterio de la Sala si se debe de procesar o no a los ya mencionados superiores jerárquicos.

Esta postura del Instructor, contenida en la exposición general elevada a la Sala, aunque merece todo nuestro respeto y comprensión, no es compartida por esta acusación ya que el hecho de no conocer el uso que se hiciera de los fondos reservados para sufragar los gastos del viaje a Portugal de los Sres. Amedo y Domínguez, o de ignorar la identidad de la persona que les hiciera la entrega material de los fondos necesarios, no puede ni debe ser un obstáculo para proponer, y que en su día la Sala acuerde, los procesamientos de Don Miguel Planchuelo Herresanchel, Don Julio Hierro Moset, Don Antonio Rosino Blanco y Don Rafael Luis del Río Sendino.

No se trata de señalar arbitrariamente a personas, o de actuar en base a meras presunciones, pues ello no es admisible en nuestro ordenamiento penal y constitucional, sino que de lo instruido hasta el momento, y sin perjuicio de nuevos datos o revelaciones que se puedan producir más adelante, existen indicios racionales de criminalidad suficientes para solicitar el procesamiento de las personas ya señaladas como encubridores de los delitos presuntamente cometidos por José Amedo Fouce y Michel Domínguez Martínez, todo ello de conformidad con lo

establecido en el artículo 17 del Código Penal.

Los informes emitidos por los inmediatos superiores jerárquicos a que nos venimos refiriendo y las declaraciones prestadas ante el Juez Instructor, en calidad de denunciados, y que constan unidas al Sumario no soportan el más elemental análisis, no sirviendo, ni tan siquiera, para sustentar lo que venimos llamando «la versión oficial», que es la facilitada al Juzgado por el actual Director General de la Policía, Don José María Rodríguez Colorado.

Don Miguel Planchuelo, Jefe Superior de Policía de Bilbao cuando los Sres. Amedo y Domínguez viajaron a Portugal, al declarar ante el Juzgado Instructor (folios 973 a 976 del Tomo III del Sumario) no es capaz de dar una explicación mínimamente coherente del porqué y la forma como supuestamente se solicitó la autorización al Director General de la Policía para que Amedo pudiera viajar a Portugal.

Nos dice el Sr. Planchuelo que «... en este caso el declarante evacua la petición normalmente en forma verbal, mejor dicho en forma verbal al Director General de la Policía. Aclara la cuestión en el sentido de que el declarante tan sólo ha solicitado una autorización de salida al extranjero, relativa al Subcomisario José Amedo Fouce habiéndola realizado en forma verbal por el carácter de urgencia que tenía la petición que a su vez le había formulado el Jefe de la Brigada Regional de Información Sr. Hierro Moset. Con carácter general cree que las peticiones de salida al extranjero se hacen por escrito» (folio 974).

Además de la inconsistencia de la explicación ofrecida para justificar una petición verbal de autorización de salida al extranjero, pues sólo se ha solicitado en esa ocasión, y con carácter general las peticiones se hacen por escrito, no es capaz de dar un solo detalle sobre el contenido de la petición, lugar de desplazamiento a Portugal, duración del

viaje, resultado del mismo o cualquier otra circunstancia que nos permita suponer la veracidad de su declaración.

Al folio 975 declara el Sr. Planchuelo que no se ha entrevistado o pedido información al Sr. Amedo Fouce para elaborar las respuestas, y que los datos los ha extraído del archivo, lo cual entra en contradicción con la ausencia de datos escritos o documentales que reiteradamente argumenta la administración ante el Juez Instructor para justificar la ausencia de pruebas que avalen la tesis oficial.

Tampoco es capaz de explicar el Sr. Planchuelo la discrepancia que existe entre el oficio de fecha 25 de abril de 1988 y el de 23 de mayo de 1988, remitidos al Juzgado por el Director General de la Policía utilizando como fuente de información la facilitada por el Jefe Superior de Policía de Bilbao, ya que en ambos se dan diferentes explicaciones acerca de las motivaciones que supuestamente justificaron la concesión de una doble documentación al Sr. Amedo, a nombre de Genaro Gallego Galindo.

Por lo que se refiere a las declaraciones prestadas ante el Juzgado Instructor por Don Julio Hierro Moset, Jefe de Información de Bilbao entre octubre de 1985 y julio de 1986, y que constan unidas al Sumario en los folios 990 a 993, es necesario señalar que frente a la urgencia del caso de la que nos habla el Sr. Planchuelo y que utiliza como justificación para hacer la petición verbal ante el Director General, Hierro Moset afirma al folio 991 (último párrafo) que «... una vez recibida la comunicación por parte de Amedo de que tenía esa información, sin que este pidiera autorización para ir a Portugal el declarante como Jefe de la Brigada estaba obligado a hacer las gestiones correspondientes para conseguir que el viaje se llevara a cabo sin requerir más datos ya que tiene toda su confianza en el Jefe del Grupo, en este caso el subcomisario Sr. Amedo». Como vemos, Hierro Moset, responsable superior je-

rárquico inmediato de Amedo no habla en ningún momento de urgencias, sino que, según su versión, es él quién toma la decisión de la realización del viaje. La contradicción con la declaración del Sr. Planchuelo es evidente, pero ambos casualmente coinciden en que ésta ha sido la única vez que han solicitado autorización para salir al extranjero, y que excepcionalmente se hizo de forma verbal.

El Sr. Hierro Moset, a pesar de que era el Jefe de Información de Bilbao, y que declara que el grupo de información estaba compuesto por cuatro o cinco funcionarios, figurando entre ellos el inspector Michel Domínguez Martínez, no puede dar ninguna explicación sobre el paradero o localización de dicho inspector durante las fechas en que se hizo el viaje a Portugal, ni tampoco puede justificar porqué se ha informado que el Sr. Amedo viajó solo a Portugal, y que el Sr. Domínguez permaneció durante los últimos días de enero y primeros de febrero de 1986 en la 5.ª Región Policial, cuando ha quedado perfectamente demostrado en el Sumario que esto era absolutamente falso.

Al igual que el Sr. Planchuelo, el Sr. Hierro Moset no puede concretar nada, ni ofrecer el más elemental dato sobre lugar de Portugal a donde se desplazó Amedo, hotel donde se alojó, fechas concretas del viaje, alcance y resultado del mismo, etc.

Por otra parte, cuando se le pregunta al Sr. Hierro Moset sobre si el tráfico de armas era un tema que mereciera especial atención en las informaciones por parte de los componentes de la Brigada (folio 992 del Sumario), manifiesta que no recuerda nada al respecto, que era un tema más, como cualquier otro.

Asimismo, no contesta a la pregunta de si el Sr. Amedo, con anterioridad a su viaje a Portugal, estaba dedicado a la investigación sobre tráfico de armas.

Es significativo, igualmente, que el Sr. Hierro Moset en su declaración ante el

Instructor, cuando se le pregunta si en la Brigada se había comentado que el Sr. Amedo jugaba grandes cantidades de dinero en los Casinos, manifiesta «que la vida de los demás no le interesa y que lo único que le importaba es el trabajo que desarrolla cada uno». (Folio 992, último párrafo y vuelto). Igualmente, el declarante no recuerda que se hiciera algún tipo de información relativa a los Grupos Antiterroristas de Liberación (G.A.L.).

Siguiendo con las declaraciones prestadas ante el Juzgado Instructor por los superiores jerárquicos de los Srs. Amedo y Domínguez, es necesario analizar aunque sea brevemente, la de Don Antonio Rosino Blanco, Jefe de la Brigada Regional de Información de Bilbao, desde los primeros meses de 1984 hasta final de septiembre de 1985, es decir en el período inmediatamente anterior al que ocupó el Sr. Hierro Moset. (Folios 994 a 996 del Tomo III del Sumario).

El Sr. Rosino coincide con el Sr. Hierro en que el grupo de información pura estaba compuesto por cuatro o cinco personas, y que entre ellas se encontraba el inspector Domínguez Martínez. Manifiesta que era raro que se saliera de la Región Policial, y respecto a la documentación que tenía el Sr. Amedo a nombre de Genaro Gallego Galindo dice que se le facilitó por motivos de seguridad, si bien reconoce que ningún otro policía en Bilbao, incluido el declarante, disponía de doble documentación. Sorprendentemente y de la misma manera que pasaría tiempo después para la autorización del viaje a Portugal, la petición de doble documentación que explique o justifique la misma.

Al preguntarle al Sr. Rosino sobre el oficio de fecha 20 de abril de 1988, dirigido al Jefe Superior de Bilbao (Folio 713 del Sumario), manifiesta que efectivamente fue confeccionado en la Comisaría de Entrevías de Madrid, donde se encuentra destinado, y que respecto a la coincidencia de los dos puntos de su oficio con los dos primeros del suscrito

por el Sr. Hierro Moset (folio 714 del Sumario), se debe a que se puso en contacto telefónico con dicho señor para comentar los datos que se le pedían.

Cuando se le pregunta al Sr. Hierro Moset sobre este particular (Folio 991 del Sumario), y concretamente si a la vista de la fecha de su oficio, 12 de abril de 1988, y la del evacuado por el Sr. Rosino, que se le informa es la del 20 de abril del mismo año, no dictó o comunicó a este el declarante el contenido de sus respuestas para que aquel las confeccionara en igual forma, manifiesta que ya ha dicho que no recuerda las fechas de la contestación, pero que no hubo acuerdo alguno en cuanto a la forma de redactar la contestación.

A la vista de ambos oficios es evidente que los declarantes, Sres. Hierro Moset y Rosino Blanco, no están diciendo la verdad, ya que el punto primero y segundo es literalmente idéntico en los dos oficios, a pesar de que uno está fechado en San Sebastián (12 de abril de 1988) y el otro en Madrid (20 de abril de 1988), y por ello no cabe la menor duda de que ambos Jefes de Información de Bilbao, superiores jerárquicos inmediatos de Amedo y Domínguez, conocedores de que sus informes los solicitaba la Jefatura Superior de Policía de Bilbao, por requerimiento del Director General de la Policía, y a petición del Juzgado que estaba instruyendo el caso Amedo, se pusieron de acuerdo para decidir que debían contestar, y de esta manera encubrir o justificar las actividades del Subcomisario Amedo en las fechas por las que se les preguntaba.

Por otra parte, tanto el Sr. Planchuelo, como los Sres. Hierro Moset y Rosino Blanco, en sus respectivas declaraciones se niegan a contestar en relación con los fondos reservados utilizados para pagar el viaje de Amedo a Portugal, siguiendo las órdenes recibidas de guardar silencio impartidas por el Excmo. Sr. Ministro del Interior.

Por lo que respecta a este punto es de

señalar que los declarantes, de forma indebida, se han acogido al artículo 417, 2.º de la L.E.Cr., cuando dicho precepto no les ampara, ya que no han declarado en calidad de testigos, sino como denunciados, y en consecuencia como presuntos inculcados.

Por ello, el silencio mantenido en torno a la financiación del viaje a Portugal, origen del dinero, cantidad de pesetas que se entregó a Amedo, y persona o personas que hicieron entrega de estos fondos, habrá que entenderlo igualmente como un encubrimiento de las actividades de Amedo y Domínguez, ya que todos ellos han afirmado que conocen los datos pero que no pueden revelarlos.

Por último, nos queda hacer un breve análisis de la declaración prestada por el que fue Director General de la Policía, Don Rafael Luis del Río Sendino (Folios 1.053 a 1.057, Tomo IV del Sumario).

Por lo que se refiere a la declaración del Sr. del Río hay que señalar que fue citado como testigo y no como denunciado, a diferencia de los anteriores, pero su declaración, de una gran imprecisión y ambigüedad, intenta avalar la del Jefe Superior de Policía de Bilbao y la de los dos Jefes de Información, aunque del Río pretende no pillarse los dedos, haciendo siempre referencia al «creo recordar», o, «quizás lo recuerde por las noticias que posteriormente han dado los medios de comunicación».

Por lo que se refiere a los fondos reservados, también se niega a contestar las preguntas del instructor a pesar de que manifieste que no ha recibido orden alguna al respecto, por lo que es evidente que no está utilizando la protección que en su caso le podría deparar el art. 417, 2.ª de la L.E.Cr.

Por lo demás, es evidente que este testigo, que presta declaración en el Sumario varios días después de que lo hicieran los otros declarantes, conoce lo que han declarado Planchuelo, Rosino y Hierro Moset, y se ha puesto de acuerdo con ellos para ocultar del conocimiento

del instructor aquellos datos que pueden comprometer a Amedo y Domínguez, y para mantener en lo fundamental lo que hemos venido llamando «versión oficial», dentro de los límites de imprecisión, incongruencia y vaguedad que han mantenido los demás. Por ello, para esta acusación, el Sr. del Río, al igual que los otros superiores jerárquicos está encubriendo los hechos delictivos cometidos por Amedo y Domínguez, y en consecuencia debe de ser procesado como encubridor.

De todo lo anterior se desprende que los Sres. Don Miguel Planchuelo Herresánchez, Don Julio Hierro Moset, Don Antonio Rosino Blanco y Don Rafael Luis del Río Sendino deben de ser *procesados como encubridores* de los diferentes hechos delictivos cometidos por Don José Amedo Fouce y Don Miguel Domínguez Martínez, ya que la actuación de los mismos, tanto durante la instrucción del Sumario, com en la fase anterior, encaja perfectamente en la definición que del concepto de encubrimiento hace la doctrina y la jurisprudencia. Efectivamente, las sentencias de 5 de marzo de 1975, 2 de abril de 1976 y 16 de enero de 1980 establecen que a tenor del art. 17 del Código Penal el encubrimiento exige: 1) conocimiento de la perpetración del hecho punible, o noticia del mismo, por lo que no se exige un conocimiento pormenorizado o detallado de cómo se cometiera, sino que el mismo ha tenido lugar. Requisito éste de carácter positivo.

2) Otro negativo, de no haber tenido participación en el mismo, ni como autor, ni como cómplice. 3) Intervención posterior a la ejecución de aquél. 4) Que tal intervención, sea exclusivamente en alguno de los modos establecidos en la Ley.

Para esta acusación, por el momento,

es evidente que los superiores jerárquicos de los Sres. Amedo y Domínguez, repetidamente señalados en este escrito, están encubriendo con su proceder los presuntos hechos punibles cometidos por estos funcionarios y de los que son concedores, y que el descubrimiento no sólo se ha producido durante la instrucción del Sumario que nos ocupa, sino desde el mismo momento de la comisión de los hechos que se investigan, ya que, como ha quedado acreditado, ha existido una total y absoluta ausencia de investigación por parte de la Administración, en sus diferentes ámbitos, y, como demuestra la actitud mantenida por la Dirección General de la Policía y el Ministerio del Interior, en torno al escandaloso tema de los fondos reservados. Ni siquiera ha existido la curiosidad de conocer la procedencia de las cuantiosas sumas de dinero empleado por los Sres. Amedo y Domínguez, o si las enormes cantidades que jugaban y perdían en los Casinos procedían también de los mismos fondos reservados.

Esta ausencia de investigación, y la negativa de sus superiores jerárquicos a conocer cualquier dato en relación con los hechos que nos ocupan han propiciado *la total impunidad* de los Sres. Amedo y Domínguez, y ha servido para encubrirles en la forma y modos establecidos en los números primero y segundo del art. 17 del Código Penal.

Sin perjuicio de lo manifestado, esta acusación tiene profundas sospechas de que los superiores jerárquicos de los Sres. Amedo y Domínguez pueden tener implicaciones mayores que las de un mero encubrimiento, pero ello queda supeditado a que las investigaciones que estaban en curso y que el Ministerio del Interior ha bloqueado, puedan continuar por el mandato y decisión de la Sala.

Del Sumario 9/89

(En relación con el atentado contra García Goena)

EXPOSICIÓN DE HECHOS, DE LA PROPUESTA DEL JUEZ B. GARZÓN.

Sin que en modo alguno se pretenda prejuzgar ningún tipo de responsabilidad pero para argumentar la elevación a los efectos previstos en el art. 8 de la Ley Orgánica 2186 de 13 de marzo que habla de la existencia de «indicios racionales de criminalidad por la conducta de miembros de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad», es precisa la exposición, si quiera sea general, de los hechos en los que se basa la decisión exclusivamente a los efectos precipitados.

1.— El 24 de julio de 1987, sobre las 5.35 horas en las inmediaciones de la residencia Atabala, sita en la c/ Chipienia de la localidad francesa de Hendaya falleció el súbdito español Juan Carlos García Goena de 27 años, nacido en Tolosa el 15-11-59, casado con Laureana Martín Garrido y padre de dos hijas de 6 años y 14 meses y que residía en Francia desde 1980 al haber marchado de España para no realizar el Servicio Militar y sin que tuviera ningún tipo de vinculación contrastada con la Organización terrorista ETA militar.

2.— La muerte, se produjo al hacer explosión el vehículo de su propiedad Citroen Dyan matrícula 143 QU-64, aparcado en la acera existente frente a aquella residencia y domicilio habitual del extinto y su familia; esta explosión se produjo como consecuencia del activamiento del artefacto explosivo, colocado en la parte inferior exterior del turismo a la altura del conductor y conectado al contacto mediante un circuito eléctrico que se activó al girar la llave del arranque.

3.— Como consecuencia de la explosión, el vehículo quedó totalmente destrozado y el Sr. García Goena muerto en el acto y esparcidos los restos de aquél y alguno de éste en las inmediaciones. El explosivo utilizado y según se desprende de los informes emitidos en el sumario instruido por la Autoridad Judicial de Bayona (Francia), es de características similares al hallado en el «zulo» descubierto en el Colt de Courlecou (Biriadou) el 1 de septiembre de 1987. Asimismo tanto el anzuelo encontrado, pinchado en el neumático delantero izquierdo del vehículo siniestrado, y los restos del tubo cilíndrico con materia magnética negra con restos de tornillo en uno de sus extremos y una pieza redonda de metal concéntrica que se recogieron después de la explosión, son idénticos a los dos anzuelos y a los cuatro imanes hallados en el «zulo» (estos completos y aquellos deformados) y que servían para sujetar el explosivo al vehículo. Por lo demás los imanes en cuestión, con la inscripción Delta-Badalona, se fabrican por la empresa española Aceros Aleados S. A., sita en Badalona (Barcelona).

4.— Este aparato explosivo fue colocado en el vehículo en cuestión por persona o personas desconocidas a quien a su vez les fue entregado por los funcionarios de policía españoles José Amedo Fouce y/o Michel Domínguez Martínez, quienes dos días antes llevaron el explosivo en cuestión al domicilio de Dña. Inmaculada Gómez Pérez en Bilbao estando también presente Dña. María de

los Angeles Balsategui San Vicente, a quienes, el segundo de ellos hizo una breve demostración de como funcionaba el artefacto que previamente había sido transportado en una bolsa por el Sr. Amedo Fouce. Este había afirmado días antes que iban a efectuar una acción, un atentado, en el sur de Francia, apoyándole en el proyecto el Sr. Domínguez Martínez para lo cual se hicieron del artefacto. El día 23 de julio por la noche, el primero llamó por teléfono al segundo en casa de la Sra. Gómez Pérez, para que saliera de la casa con el explosivo lo que efectivamente hizo sobre las 23 horas, quedando las mujeres incrédulas con lo que estaba sucediendo e impresionadas cuando al día siguiente tuvieron noticia de la muerte del Sr. García Goena, la cual fue reivindicada por los Grupos antiterroristas de Liberación al día siguiente, organización a la que en distintas ocasiones manifestaron aquellos pertenecer y por cuyos hechos se encuentran procesados en el sumario 1/88 de este Juzgado. En todo momento además advirtieron a aquellas que guardarán silencio y que nunca dijeran nada a nadie, si bien aquellas tiempo después lo comunicaron a dos periodistas y a un letrado, denunciando aquellos los hechos una vez que se hicieron con una declaración firmada por la primera según consta en el sumario.

5.— Como consecuencia de las investigaciones que se han practicado en este procedimiento se ha llegado asimismo a constatar la utilización por parte de D. José Amedo Fouce de la identidad supuesta de Miguel Angel Moreno Romero, fabricando al efecto el correspondiente D.N.I. con número 14486235 que correspondía a un tal Escolático Rodríguez Condado, y domicilio en la c/ General Pardiñas n.º 20, que es precisamente la utilizada por el Sr. Amedo Fouce en el D.N.I. a nombre de Genaro Gallego Galindo; y, registrándose con ese nombre y firmando los documentos correspon-

dientes en el Bingo del Hotel Plaza de Madrid, el día 10-5-87; en el hotel Catalina Pullman de Madrid el día 9-5-87; en el hotel Pintor de esta misma capital el día 6 de noviembre de 1987, alojándose también en esta ocasión en el mismo, Michel Domínguez Martínez con dos personas más y dejando el vehículo de su propiedad matrícula M-4329-BW en el parking del hotel; y en el hotel Canciller Ayala de Vitoria el día 22-10-87.

6. Asimismo se ha constatado la utilización por parte de Michel Domínguez Martínez de la identidad supuesta de Alfredo González Fraile, fabricando al efecto el correspondiente D.N.I. con número 5046812 que en la realidad no se corresponde con persona alguna; con esta identidad firmando los correspondientes registros y facturas, se hospedó con distintas personas que constan en el sumario en los siguientes hoteles, donde también firmó las facturas precisas:

1) En el hotel Páramo de Vitoria el día 10 de agosto de 1987.

2) En el hotel Vista Alegre de Bilbao el día 23-10-87.

3) En el hotel Avenida de Bilbao el día 27-10-87.

4) En el hotel Nervión de Bilbao el día 28-10-87.

5) En el hotel Convención de Madrid, desde el 23 al 28 de noviembre de 1987.

6) Simultaneándolo se hospedó en el hotel Palace de esta capital el día 25 del mismo mes y año.

7) En el hotel Iruñaco de Villafría (Burgos) el día 2 de diciembre de 1987.

8) En el hostel Zababuru de Bilbao del 4 al 6 de diciembre de 1987; en ambos a la vuelta del viaje que con la Sra. Balsategui San Vicente hizo a Lugo a casa del Sr. Amedo Fouce, ciudad en la que también les acompañó este último, aunque tuvo que marcharse al ser llamado por sus Superiores.

7.— Por último y con ocasión de la citación para declarar a Dña. María An-

geles Balsategui San Vicente, el Sr. Amedo Fouce previamente a la misma, solicitó entrevistarse con ella en instancia dirigida al Director de la Prisión de Guadalajara, entrando en contacto con la misma el Sr. Domínguez Martínez telefónicamente. Una vez en la prisión el día 28 de octubre de 1988 le indicaron que tenía que negar cualquier implicación en los hechos a ellos referente, ofreciéndole una serie de beneficios que constan en la declaración de aquella, advirtiéndole que a Inmaculada Gómez la podían matar por lo que había dicho, e indicándole cómo tenía que declarar cambiando lugares, fechas, etc... tal como recogió en

la agenda que obra unida a la causa para que así difiriera de la verión de la Sra. Gómez Pérez, haciendo caso de esta exigencia inicialmente, hasta el punto de declarar según lo ordenado, aunque después prestó una nueva declaración expresando las presiones de que había sido objeto, tanto por estos como por el procesado Sr. Paesa Sánchez. Una vez fueron convocados a declarar negaron inicialmente que se hubieran entrevistado con la testigo en la prisión, y declararon según lo ordenado a aquella y que la misma cummplió en un primer momento, desconociendo los mismos la realidad de lo acontecido al estar secreto el sumario.

Alegaciones de la acción popular

I.— ANTECEDENTES, EXPOSICIÓN DE HECHOS Y VALORACIÓN JURÍDICA DEL RELATO FÁCTICO QUE SE DESPRENDE DE LA INSTRUCCIÓN DEL SUMARIO

Esta acusación en líneas generales, coincide plenamente con la exposición elevada por el instructor a la Sección Tercera de la Sala de lo Penal de la Audiencia Nacional, en relación con los hechos presuntamente delictivos que se investigan en el Sumario 9/89, del Juzgado Central de Instrucción n.º 5, y todo ello al amparo de lo dispuesto en la Ley Orgánica 2/1986, de 13 de marzo, de Fuerzas y Cuerpos de Seguridad, por tratarse de personas aforadas, aquellas cuyas presuntas responsabilidades se concretaran más adelante.

El presente procedimiento nace como pieza separada dentro del Sumario 1/88, y a los tres meses del inicio de las investigaciones se incoa un Sumario independiente, el 9/89, concretándose el mismo a la muerte del ciudadano español

Juan Carlos García Goena, ocurrida el día 24 de julio de 1987 en Hendaya (Francia), así como a las presuntas actividades delictivas de los Señores Amedo Fouce, Domínguez Martínez, o de otras personas en relación con estos hechos, y del Sr. Paesa Sánchez, contra el que se dictó Auto de procesamiento el día 26 de enero de 1989, por los presuntos delitos de Colaboración con banda armada o elementos terroristas, contra la administración de Justicia del artículo 325 bis 1.º del Código Penal, y por un delito de uso público de nombre supuesto, estando acordada la prisión incondicional de este procesado, y la rebeldía del mismo por encontrarse en paradero desconocido.

A la vista de lo anterior, y sin perjuicio de que deba ponerse en inmediata rela-

ción este Sumario con el 1/88, instruido también por el Juzgado Central de Instrucción n.º 5., y en el que se encuentran procesados los Sres. Amedo y Domínguez por el delito de pertenencia o integración en organización terrorista, entre otros, es intención de esta Acción Popular hacer un esfuerzo para no rebasar los límites del Sumario que nos ocupa, y delimitar, indiciariamente, las presuntas responsabilidades de aquellas personas que puedan estar relacionadas con la muerte violenta del ciudadano español Juan Carlos García Goena, reivindicada por los Grupos Antiterroristas de Liberación (G.A.L.).

En este sentido, y ciñéndonos al ámbito y objeto del presente Sumario, damos por reproducidos los apartados I, II y III de la exposición general elevada por el Instructor a esa Sala, que comprenden la Introducción, la Exposición de Hechos en que basa la elevación y relación con los mismos del Subcomisario de Policía D. José Amedo Fouce y el Inspector D. Michel Domínguez Martínez y la valoración jurídica del relato histórico-fáctico contenida en el apartado II.

Igualmente hacemos nuestro el apartado IV (Diligencias practicadas en el Sumario y en las que se apoya el instructor para elevar el Sumario a la Sala) del escrito de Exposición General, ya que analiza las diligencias que se han practicado, con el máximo rigor, en el Sumario.

Coincidimos con el instructor en que las declaraciones testificales de Doña Inmaculada Gómez Pérez y Doña María de los Angeles Balsategui San Vicente han sido, y son, de una extraordinaria importancia para el mantenimiento de las imputaciones contra las personas presuntamente implicadas en los hechos que son objeto del presente Sumario. Los testimonios de estas dos testigos, y sin perjuicio del alcance y valor que la Sala les otorgue, no solamente han sido el motor del Sumario que nos ocupa, sino

que al haber sido contrastados y corroborados por otros datos o elementos documentales, por la práctica de pruebas periciales, y con las declaraciones de otros testigos, han adquirido tal dimensión, que aparecen como suficientemente sólidos como para fundamentar los indicios racionales de criminalidad a que se refiere el artículo 384 de la Ley de Enjuiciamiento Criminal.

Pero de lo actuado en el Sumario y de las Diligencias practicadas por el Instructor no solamente aparecen indicios racionales de criminalidad contra José Amedo Fouce y Michel Domínguez Martínez, sino que también aparecen contra superiores jerárquicos de los mencionados policías de los que hacen concreta referencia en sus declaraciones los testigos Doña Inmaculada Gómez Pérez y Doña María de los Angeles Balsategui San Vicente, así como otros testigos que escucharon conversaciones de los Sres. Amedo y Domínguez, y que tuvieron relación con estos y con las señoras Gómez y Balsategui.

A pesar del enorme respeto que nos merece la tarea realizada por el Instructor, y que ponderamos el rigor técnico contenido en su escrito de exposición general elevado a la Sala, consideramos, dicho sea con el máximo respeto, que ha omitido las responsabilidades penales en que, a título indiciario, pudieran estar incurso algunos de los superiores jerárquicos de los Sres. Amedo y Domínguez, a pesar de que son varios los testigos que hacen expresa referencia a este tema, y muy especialmente los testimonios de Doña Inmaculada Gómez Pérez y de Doña María de los Angeles Balsategui San Vicente.

Efectivamente, ya en las manifestaciones presentadas por Doña Inmaculada Gómez Pérez a los periodistas de «DIARIO 16», Melchor Miralles y Ricardo Arques, y que constan unidos a los folios 34 a 37 del Tomo I del Sumario se dice textualmente: «... que él (se refiere al Sr. Amedo) no era un policía normal

sino un agente del Gobierno. Añadía que eran sus superiores, los que le habían encargado ese trabajo, le iban a recompensar con un puesto de responsabilidad, y llegó a referirse a la posibilidad de que le destinaran a una Embajada de España en el exterior ... además, me hablaba de que su trabajo para los G.A.L. le estaba reportando grandes beneficios». (último párrafo folio 34).

«*Hablaba de sus superiores en general, de gente importante de Madrid y en muchas ocasiones menciona a Miguel Planchuelo, Jefe Superior de Policía de Bilbao, a Iñaki López, exgobernador civil de Vizcaya, y a Jesús Martínez Torres, Comisario General de Información. Según me decía Amedo, su relación con estas personas siempre fue muy fluida y amistosa, y con ellos mantenía diversas reuniones en las que, según me decía, les informaba sobre el desarrollo de sus actividades en los G.A.L.. (1.ª respuesta del folio 35).*

«Viajaba mucho a Madrid (se refiere al Sr. Amedo) ... En una ocasión me llevó a Madrid, yo le acompañé. El tiempo que no estaba con él me decía que estaba con Martínez Torres y con otros de sus jefes. (folio 35).

«... que todo iba a salirle bien debido a que tenía todo el respaldo de sus superiores». (folio 35).

«... siempre aludía al respaldo que tenía de sus superiores». (folio 35).

«... Es a partir de ese reportaje («Los hombres del Subcomisario Amedo» DIARIO 16 cuando se preocupa y dice que tiene que hablar seriamente con sus superiores. Y es entonces, en los días posteriores cuando empieza a decirme que está indignado porque sus jefes ya no le tratan igual». (folio 35).

«... Amedo me decía que en Madrid ya no le recibía Martínez Torres, que este había cambiado de actitud...» (folio 36).

«... y es entonces cuando empezó a hablarme de que sus superiores no iban

a cumplir las promesas que le habían hecho, y que se daba cuenta de que los estaban dejando tirados». (folio 36)

«... él empezó a diseñar algunos planes para vengarse de sus superiores, para forzarles a cumplir con sus promesas» (folio 36).

«... Se produjo un viaje en el que según Amedo, por tercera vez Martínez Torres se negó a recibirle. Después de esta entrevista es cuando Amedo y Michel empezaron a preparar esta acción, cuyo objetivo era organizar un cristo político ahora que hay un pacto entre los dos países y el organizar en ese momento un atentado». (folio 36).

«... El ya estaba muy preocupado, veía que la prensa seguía publicando informaciones y que sus jefes les estaban dejando tirados. Eso es lo que me decía». (folio 37).

«El cada vez estaba más preocupado por la falta de apoyo de sus jefes y los avances en las investigaciones, que veía en la prensa como avanzaban. Rompimos la relación». (folio 37).

La testigo Doña Inmaculada Gómez Pérez, el día 25 de octubre de 1988, presta declaración ante el Juez Instructor, y en ella se afirma y ratifica íntegramente en las manifestaciones que hizo ante los periodistas Melchor Miralles y Ricardo Arques de DIARIO 16, y su Director Don Pedro J. Ramírez, el día 14 de octubre de 1988, en San Sebastián. La declaración judicial de esta testigo consta unida a los folios 47 a 52 del Tomo I del Sumario.

En esta declaración ante el Juez Instructor, la testigo Sra. Gómez además de ratificarse íntegramente en las manifestaciones que sirvieron para iniciar las presentes actuaciones, hace, entre otras, las siguientes afirmaciones:

«... que le conseguirían una identidad falsa dándole un buen puesto en una Embajada». ... «Que sus jefes de Bilbao, le habían indicado que diera una rueda de prensa anunciando que dejaba la policía, y que le habían prometido de

nuevo un puesto en el extranjero y una nueva identidad. Siempre hablaba de sus jefes, tanto de Bilbao como de Madrid con toda naturalidad». (folio 47v).

«... después de una larga reunión con sus jefes fue a ver a la declarante, porque ya estaba todo arreglado para salir al extranjero y conseguir una nueva identidad, debiendo convocar la rueda de prensa que antes ha mencionado». ... «Durante este tiempo no podía salir de casa y de la jefatura, y cuando lo hizo le recriminaron; varias noches durmió en casa del Jefe Superior de Policía Sr. Planchuelo, según le comentó». (folio 48).

«... Siempre que venía a Madrid a mantener reuniones en un despacho de Madrid de un superior suyo, ... tuvo conocimiento de que dicha persona era el Sr. Martínez Torres». (folio 49).

«... fue la víspera del atentado a García Goena cuando se mencionó el nombre de Jesús Martínez Torres, como la persona con la que el Sr. Amedo había tratado de reunirse en las últimas fechas y éste no le había recibido (folio 49v).

«... En cuanto al Jefe Superior de Policía Sr. Planchuelo, la única vez que mencionó su nombre fue cuando se encontraba preparando el atentado de García Goena, y comentó cuando le recriminó que el declarante llegara todos los días a las cuatro de la mañana, le dijo que durante una semana le dejara en paz, porque estaba en un asunto importante y preparando una cosa muy importante y necesitaba estar con Planchuelo, habiendo comprobado la declarante que efectivamente estaba con él, tras preguntarle a Michel Domínguez, quien le ratificó que Amedo vivía en casa de Planchuelo, ya que este estaba de Rodríguez, y Amedo le comentó a la declarante que tenía que controlar lo que Planchuelo decía cuando bebía. (folio 49v).

...«Amedo siempre hablaba con carácter general de sus jefes cuando se refería a

los temas relativos al G.A.L., sin mencionar nombres salvo en lo dicho anteriormente».

«... Prueba del deterioro de estas relaciones con sus superiores fue lo que Amedo le comentó de que al dejarles tirados sus superiores y el Gobierno, tanto a Michel como a él en el asunto de los G.A.L., iba a armarla como única forma de que tenían que contar con él y para ello prepararían dos atentados de vascos en el Sur de Francia que no eran de ETA». (folio 50).

«... Durante esta época se notaba la tensión que había en la casa y ella comentaba con Blanca toda esta cuestión, afirmando en una ocasión Michel Domínguez, en relación a los atentados que estaban preparando, que Amedo era su amigo, y que tenía razón en lo que estaba preparando, y que estaría con él, añadiendo que *«lo que menos se imaginan estos hijos de puta es que vamos a conseguir el dinero»*. (folio 50).

De la misma manera, la testigo Doña María de los Angeles Balsategui San Vicente, en la declaración que presta ante el Juez Instructor, entre otras cosas dice lo siguiente:

«... Al poco rato bajo el padre de Pepe y le dijo que había llamado el Jefe de Policía de Bilbao, Miguel Planchuelo y que le había llamado el Sr. Barrionuevo». (folio 94).

«... Que le llamó a Amedo el Sr. Planchuelo para decirle al padre de Pepe que le había llamado el Sr. Barrionuevo, para que fuera urgentemente a Madrid a una reunión. Al día siguiente se marchó desde Santiago de Compostela y el único comentario que hizo fue que, bueno, que iba a presionar para que les llegara el dinero y marcharse». (folio 94).

«... con ocasión de viajar a Madrid hicieron algún comentario sobre esa organización? (se refiere al G.A.L.)... si, si, vamos que pertenecían a ella, y que era

una cosa de Estado, y que bueno que estaban mandados por el Gobierno». (folio 96).

«... actuaban por encargo de alguien. ¿Ese alguien lo identificaba de alguna forma? con el Gobierno». (folio 96).

«... creo que efectivamente se entrevistaba (se está refiriendo a Michel Domínguez) con ese señor, con Martínez Torres». (folio 100).

«... bueno el único comentario que hizo fue el de que si él, Planchuelo, estaba de Comisario, era gracias a él. (Se está refiriendo a Amedo). (folio 100v).

Además de estas declaraciones, cuyas citas se podrían hacer interminables, es necesario señalar la de Don Adolfo Mediavilla, cuñado de la Sra. Gómez, que consta al folio 235 vuelto; la de Doña Guadalupe Gómez Pérez, hermana de la testigo Inmaculada Gómez y que consta unida al folio 237 y 237 vuelto; la de Doña María Jesús García Urbina, unida a los folios 238 y 239 del Sumario, las Diligencias de careo de Michel Domínguez y José Amedo con las Sras. Gómez y Balsategui unidas a los folios 278, 294, 295 y 296 del Sumario; todas las cuales ponen en evidencia las claras relaciones que existían entre José Amedo Fouce y Michel Domínguez Martínez con sus superiores jerárquicos en todo lo referente a sus actividades dentro de la organización terrorista de los G.A.L., y más concretamente, y limitándonos al objeto del presente Sumario, el conocimiento que de estos hechos debieron tener el Jefe Superior de Policía de Bilbao, Don Miguel Planchuelo Herresánchez, y el Comisario General de Información, Don Jesús Martínez Torres, con la calificación jurídica y grado de responsabilidad que más adelante se concretará.

De todo lo anterior se desprende que las declaraciones de las testigos Doña Inmaculada Gómez y Doña María de los Angeles Balsategui San Vicente, contrastadas a lo largo de la instrucción sumarial

con la práctica de múltiples diligencias, no solamente resultan gravemente inculpatorias para el Subcomisario Don José Amedo Fouce y el Inspector de Policía Don Michel Domínguez Martínez, sino que también han de tenerse en consideración a la hora de apreciar indicios racionales de criminalidad en las conductas de Don Miguel Planchuelo Herresánchez, Jefe Superior de Policía de Bilbao, y de Don Jesús Martínez Torres, Comisario General de Información, ambos superiores jerárquicos de los señores Amedo y Domínguez.

Las declaraciones de ambas testigos mencionadas han de ser suficientes, a los efectos de los indicios racionales de criminalidad que establece el artículo 384 de la Ley de Enjuiciamiento Criminal, y contrastadas con otras declaraciones que obran en el Sumario, porque las propias declaraciones de los señores Planchuelo y Martínez Torres, obrantes a los folios 305 y 312 y 336 a 341 del Sumario, no ofrecen ningún tipo de explicación razonable a las acusaciones que se les imputan.

Ambas declaraciones se contradicen cuando se les pregunta sobre las relaciones con el Sr. Amedo, y las investigaciones realizadas o informes solicitados en torno a la relación que este policía pudiera tener con los G.A.L. Mientras que el Sr. Planchuelo dice «que nunca le han pedido tal informe, y que consecuentemente nunca lo ha dado y tampoco ha mantenido ninguna reunión sobre este tema con ningún superior suyo ni inferior» (folio 306), el Sr. Martínez Torres, por el contrario, cuando se le pregunta «si el declarante como superior jerárquico en materia de información y al tener conocimiento por los medios de comunicación que al Sr. Amedo se le relacionaba con los G.A.L. abrió algún tipo de investigación, manifiesta que cuando saltó la noticia a la prensa, inmediatamente el declarante *llamó al Jefe Superior de Policía de Bilbao, preguntándole que había de cierto en ello, e informándole éste que*

había hablado con el interesado y le había dicho que todo era falso y se trataba de un montaje de Herri Batasuna». (folio 338).

El Sr. Planchuelo en su declaración ante el Juez admite que el Sr. Amedo ha podido estar en su domicilio de Bilbao, y cuando se le pregunta por la visita a la prisión de Guadalajara, la cual se realizó el día 24 de octubre de 1988, en unión de los Sres. Alvarez, Hierro Moset y Rosino, celebrándose con los Sres. Amedo y Domínguez, no es capaz de ofrecer una explicación mínimamente razonable, entrando en contradicción con lo que en su día declararon Hierro Moset, Rosino y Francisco Alvarez, y que constan unidas al Sumario 1/88.

Tanto Don Miguel Planchuelo Herresánchez, como Don Jesús Martínez Torres, que fueron citados a declarar en el presente Sumario en calidad de presuntos inculcados, no han sido capaces de explicar, en sus respectivas declaraciones judiciales, las relaciones que mantenía el primero con Amedo durante el mes de julio de 1987, a pesar de que son muchos los testigos que los han visto juntos, que sabían que Amedo vivía en casa del Sr. Planchuelo y que han recibido llama-

das telefónicas de éste, y las motivaciones que provocaron la negativa del Sr. Martínez Torres a recibir las visitas de Amedo en Madrid, a pesar de que también existen testimonios que acreditan lo fluidas que eran las relaciones del Sr. Martínez Torres con Amedo, con anterioridad a julio de 1987, y que, con posterioridad a esta fecha, los Sres. Amedo y Domínguez consiguieron sus objetivos y volvieron a ser protegidos por el Sr. Martínez Torres y por otros superiores jerárquicos.

Carece de sentido y de rigor jurídico que los testimonios que acusan a los Sres. Amedo y Domínguez, así como a sus superiores jerárquicos, Sres. Planchuelo y Martínez Torres, pretendan ser enturbiados con apreciaciones subjetivas de haber sido efectuados bajo determinados estados emocionales, o calificándolos de actos de rencor, pues lo cierto es que, en el momento procesal en que nos encontramos, y a la vista del rigor con el que se ha realizado la instrucción del Sumario, son más que suficientes para poder establecer que del Sumario han resultado indicios racionales de criminalidad contra personas determinadas, y por ello se ha de dictar Auto declarándolas procesadas.

VISOR. Literatura y debate crítico

E. R. Curtius

Ensayos críticos de literatura europea

Frederic Jameson

Documentos de cultura, documentos de barbarie

Nicole Loraux

Maneras trágicas de matar a una mujer

VISOR. Lingüística y Conocimiento

J. R. Hurford y B. Heasley

Curso de semántica

Noam Chomsky

Conferencias en Managua: 1. El lenguaje y los problemas del conocimiento

Noam Chomsky

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

AA. VV

La lingüística de la escritura.



Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset

leer, pensar, saber

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

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

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

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCIÓN
Blas Matamoro

Homenaje a RAMÓN CARANDE

Escriben:

Julio CARO BAROJA, Lucas BELTRÁN, Bernardo Víctor CARANDE, César ALBIÑANA GARCÍA-QUINTANA, Antonio Morales MOYA, Amando REPRESA, Gonzalo ANES, Jaime GARCÍA AÑOVEROS, Josep FONTANA, Manuel FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, José Manuel CUENCA TORIBIO.

Volumen de 161 páginas

400 pesetas

Número 468 - Junio 1989

Escriben:

Jorge Eduardo ARELLANC, Juan MALPARTIDA, Clara JANÉS, Ilhan BERK, Jorge FERRER-VIDAL, Arnoldo LIBERMAN, Fernando GÜEMES, Cristina GRISOLÍA, Bernardo Víctor CARANDE, Luis Antonio de VILLENA.

Volumen de 163 páginas

400 pesetas

Tarifas de suscripción anual:

España: 4.500 pesetas. - Europa: 45 U\$S marítimo y 60 U\$S aéreo. - Estados Unidos, África, Asia y Oceanía: 45 U\$S marítimo y 90 U\$S aéreo. - Iberoamérica: 40 U\$S marítimo y 85 U\$S aéreo. - Precio del ejemplar (en España): 400 pesetas.

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL
AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS, 4. 28040 MADRID
Redacción y Administración, teléfono (91) 244 06 00 (ext. 267 y 396)

SYNTAXIS

revista
de literatura, arte y crítica

Textos de

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

etc.

Suscripción por un año

tres números

ESPAÑA: 2.000 PTS.

EUROPA Y AMERICA: 3.000 PTS.

Director:

Andrés Sánchez Robayna

SYNTAXIS

Tamarco, 67. 38280 TEGUESTE. Tenerife ESPAÑA

La Balsa de la Medusa

Ultimos libros aparecidos

Franz Rosenzweig, *El nuevo pensamiento*.

Edición de Francisco Jarauta. Estudio de Reiner Wiehl.

Traducción, notas, biografía y bibliografía de Isidoro Reguera, 126 págs.

Indice: Francisco Jarauta, Introducción. 1. Franz Rosenzweig, «Célula originaria» de *La estrella de la redención*. 2. Franz Rosenzweig, *El nuevo pensamiento*. 3. Reiner Wiehl, *La experiencia en el nuevo pensamiento de Franz Rosenzweig*. 4. Isidoro Reguera, *Biografía de Franz Rosenzweig*. 5. Isidoro Reguera, *Bibliografía*.

Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*.

Traducción de Carmen Santos, 138 págs., 23 ilustraciones.

Indice: Nota del editor. 1. De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas. 2. Algunos caricaturistas franceses. Carle Vernet. Pigal. Charlet. Daumier. Monnier. Grandville. Gavarni. Trimolet. Traviès. Jacque. 3. Algunos caricaturistas extranjeros. Hogarth. Crnikshank. Goua. Pinelli. Brughel. 4. De la caricatura y en general de lo cómico en las artes. Ilustraciones.

Isidoro Reguera, *La lógica kantiana*.

124 págs.

Indice: I. La lógica. 1. El sempiterno Aristóteles. 2. Las «lecciones» de 1765-1766. 3. La lógica (trascendental) de la razón pura. II. La lógica de la verdad. 1. Análisis lógico del entendimiento. 2. Análisis lógico de la imaginación. 3. Análisis lógico del juicio. 4. Límites de la lógica: La retórica del noúmeno. III. El juego lógico: Lógica de la ilusión. 1. El proceso lógico de la ilusión. 2. Análisis lógico de la razón. 3. Posibilidad de una lógica de la razón. 4. Límites de la lógica: El círculo y el infinito.

José M. González García, *La máquina burocrática*.

222 págs.

Indice: Introducción. Max Weber y Franz Kafka: Sociología y literatura en el cambio de siglo. 1. Afinidades electivas entre sociología y literatura. 2. Analogías entre Max Weber y Franz Kafka. 3. Kakania y Kafkania. II. La era de la burocracia. 1. La nueva organización del trabajo. 2. El desarrollo de la legislación social. —Kafka en el reino de la burocracia: el Instituto de Seguros de Accidentes de Trabajo en el Reino de Bohemia en Praga. —Max Weber y la Asociación para la política social. 3. Hacia un Estado intervencionista: crecimiento estatal y revuelta de los funcionarios. —La crónica sociopolítica del «Archiv». 4. La rebelión de las masas y su acceso a la política. III. Modelos de burocracia. 1. Sobre la teoría de la burocracia en Max Weber. 2. El modelo ideal de burocracia moderna. 3. Kafka: el guardián de la ley, prototipo de funcionario. IV. 1. Max Weber: crítica de la burocracia prusiana. 2. Los hermanos Weber contra la «metafísica burocrática». 3. Alfred Weber: «El funcionario». 4. Franz Kafka: *En la colonia penitenciaria*.

Rainer Warning (ed.)

Estética de la recepción

R. Ingarden, Félix V. Vodička, H. G. Gadamer
Michael Riffaterre, Stanley Fisch.
Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss



la letra de la Realidad
Visor

Rainer Warning, *Estética de la recepción*.
Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, 314 págs.

Índice: Prólogo 1. La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura, Rainer Warning. 2. Concreción y reconstrucción, Roman Ingarden. 3. La estética de la recepción de las obras literarias, Felix Vodička. 4. Historia de efectos y aplicación, Hans Georg Gadamer. 5. Criterios para el análisis del estilo, Michael Riffaterre. 6. La literatura en el lector: estilística «afectiva», Stanley Fish. 7. La estructura apelativa de los textos, Wolfgang Iser. 8. La Realidad de la Ficción, Wolfgang Iser. 9. Réplicas, Wolfgang Iser. 10. Continuación del diálogo entre la estética de la recepción «burguesa» y «materialista», Hans Robert Jauss. 11. La *Ifigenia* de Goethe y la de Racine, Hans Robert Jauss. 12. La *douceur du joyer*. La lírica de 1857 como ejemplo de transmisión de normas sociales, Hans Robert Jauss. 13. El papel del lector en *Joseph Andrews* y *Tom Jones* de Fielding, Wolfgang Iser. 14. Oposición y casuística —El papel del lector en «*Jacques le fataliste et son maître*» de Diderot, Rainer Warning.

Karl Kraus

Escritos

Edición de José Luis Arántegui



Karl Kraus, *Escritos*.

Traducción y edición de José Luis Arántegui, 200 págs. 5 ilustraciones.

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



TARJETA POSTAL

FRANQUEO

VISOR DIS., S. A.

Tomás Bretón, 55.
28045 MADRID.

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

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

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

* Marcar con una cruz el que se desee.

SUSCRIPCION

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

FORMA DE PAGO

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

Domiciliación bancaria para lo cual ruego al Banco/Caja _____

_____ Ag. n.º _____ Domiciliada en _____

_____ Provincia _____ abone a VISOR DIS., S. A., hasta nuevo
aviso y con cargo a mi C/C o libreta de ahorro n.º _____ el importe de la suscripción a la revista
LA BALSA DE LA MEDUSA a la presentación del presente recibo.

Don/Doña _____

Domicilio _____ Teléfono _____

Cod. Postal-Población _____ Provincia _____

País _____

Fecha _____

FIRMA

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

LA Balsa de la Medusa

REVISTA TRIMESTRAL

Núm.10-11/1989

Vytautas Karalius, *Aforismos*; Celestino F. de la Vega, *Humor e ironía*; Gonzalo Abril, *De la comicidad al humor*; Cristina Peña-Marín, *Ironía y violencia*; Valeriano Bozal, *La lucidez de la risa*; Carlos Piera, *La decadencia de la metamorfosis*; Félix Duque, *A la luz de la debilidad de la palabra*; Juan Benavides, *40 tesis sobre la publicidad de moda*; V. Bozal, *Tres notas de lectura a propósito del libro de V. Farías sobre Heidegger*; José M.^a García López, *Mujeres por los suelos de Tadeusz Kantor*; Javier Arnaldo, *El problema de la forma*; Carlos Thiebaut, *Ética, retórica y política*; Miguel Herías, *La filosofía mágica*; **Documentos: Proceso del Gal, Extractos de los sumarios 1/88 y 1/89.**