

La balsa de la Medusa

Revista trimestral

Número 43 - 1997

Z-649

T. Llorens, *El movimiento moderno en la época de síntesis.*

P. E. Kerry, *Goethe, una peregrinación y los orígenes de la tolerancia religiosa.*

A. Gómez Ramos, *Cuando la conversación tropieza. Los límites del diálogo entre Gadamer y Derrida.*

Y. Lotman, *El fenómeno del arte.*

F. J. Higuero, *Las fuentes de la escritura: sobre «Segundo abecedario» de Jiménez Lozano.*

NOTAS

M. Foucault, *Simple placer.*

LIBROS

P. Mayayo, *«Inside the Visible».*

S. Sánchez, *Una cuestión de moral.*

F. Castanedo, *La gnosis como imaginación.*

M. Maciá, *Una mirada propia.*

Número 37 - 1996

A. Lotha, *Del escondido deleite*

A. Forbes, *Atrocidades: el progreso de las matanzas de civiles*

P. Mayayo Bost, *Violencia y diferencia:*

las «Massacres» de André Masson

J. Misch, *Mosaico contra reflejo mimético.*

En torno a los ensayos cinematográficos de S. Kracauer

J. A. Ramírez, *Fragmentos y ruinas de utopía*

(Textículos de La Habana)

NOTAS

E. Ichikawa Morin, *¿Retornar al diálogo?*

(sobre la expresión filosófica)

M. Perniola, *Militiae sine malitia*

LIBROS

D. Hernández Sánchez, *La creación del instante*

V. Bozal, *Caprichos de Francisco de Goya*

Número 38/39 - 1996

C. Thiebaut, *Lucio Anneo Séneca*

A. Fernández Polanco, *La fantasmagoría.*

Baudelaire y la mercancía absoluta

R. García Alonso, *Ernst Gombrich y la búsqueda de lo mejor*

C. González Marín, *La ética de la contemplación*

R. Bodei, *Distancia de seguridad*

J. M. Cuesta Abad, *La figura de lo político*

C. Peñamarín, *El humor gráfico y la metáfora polémica*

J. M. Marinas, *Las vidas de Borges*

V. Bozal y C. Piera, *Acerca de Manuel Sacristán*

NOTAS

J. M. García López, *La cabeza de Zaratustra*

en Inocencio X y Velázquez

A. Valdecantos, *La otra genealogía de la moral*

LIBROS

V. Bozal, *Muerte y cuchillo: Execración contra judíos*

C. Piera, *Secretos de familia*

LA Balsa de la Medusa



Revista Trimestral
Número 43, 1997

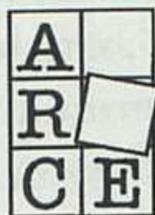
Tomás Llorens	3	<i>El movimiento moderno en la época de síntesis</i>
Paul E. Kerry	11	<i>Goethe, una peregrinación y los orígenes de la tolerancia religiosa</i>
Antonio Gómez Ramos	39	<i>Cuando la conversación tropieza. Los límites del diálogo entre Gadamer y Derrida</i>
Yuri Lotman	55	<i>El fenómeno del arte</i>
Francisco J. Higuero	67	<i>Las fuentes de la escritura: sobre «Segundo abecedario» de Jiménez Lozano</i>
NOTAS		
Michel Foucault	88	<i>Simple placer</i>
LIBROS		
Patricia Mayayo	92	<i>«Inside the Visible»</i>
Sergi Sánchez	97	<i>Una cuestión de moral</i>
Fernando Castanedo	98	<i>La gnosis como imaginación</i>
Mateo Maciá	103	<i>Una mirada propia</i>

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

Diseño, La balsa de la Medusa.



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



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

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

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

Depósito legal: M. 5.125-1989.

I.S.S.N.: 0214-9982.

Impreso en España por Gráficas Rógar,
Navalcarnero (Madrid).

EL MOVIMIENTO MODERNO EN LA ÉPOCA DE LA SÍNTESIS

Tomás Llorens

La crítica contemporánea nos da una imagen del modernismo en la que, iluminados por una atención a veces obsesiva, se privilegian ciertos puntos culminantes. Situado entre la cumbre del primer Surrealismo y la del Expresionismo Abstracto (en América) o el Informalismo (en Europa), el período de los años 30 y de la guerra se extiende como el más largo y oscuro de los valles historiográficos del arte moderno. Si repasamos los estantes de las librerías especializadas veremos que la bibliografía sobre este período es cada vez más escasa; si seguimos las transformaciones de las salas de las colecciones permanentes de los museos comprobaremos cómo el número de obras expuestas que llevan estas fechas es cada vez menor. Sabemos poco de la década de los 30 y, en historia reciente, la ignorancia es signo inequívoco de olvido, de menosprecio crítico.

En el menosprecio crítico de los años 30 puede reconocerse una componente generacional, pero hay también una componente ideológica. La componente generacional se puede resumir diciendo que nuestra visión historiográfica del arte moderno ha sido forjada sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo por una generación que, como ocurre tantas veces en la historia, tendía a rechazar el gusto de la generación

La balsa de la Medusa, 43, 1997.

anterior. La componente ideológica es compleja. En ella se mezclan factores que van desde la geografía de la producción y del mercado artístico hasta consideraciones estrictamente epistemológicas, pasando por la cuestión quizá más persistentemente problemática de todas las que atañen al arte moderno, la de las relaciones entre arte y política.

Desde el punto de vista de la geografía o geopolítica del arte, el rechazo de los años 30 es en parte una secuela de esa operación que Guibault ha descrito con el titular periodístico (pero no desenfocado) de «robo de la idea de arte moderno». Si en el entorno de la gran Exposición Universal de 1900, París se afirma como capital universal de la modernidad, las primeras vanguardias del siglo XX dan testimonio de una notable diseminación geográfica. Munich y Berlín, Moscú y San Petersburgo e incluso Nueva York, antes de la Primera Guerra, innumerables otras ciudades durante los años 20, se convierten en focos de agitación vanguardista. Sin embargo a partir del final de la década las crisis políticas de la Europa oriental y central hacen que muchos de los principales protagonistas del arte moderno inicien una peregrinación cuyo último destino suele ser París. Además de focalizar la parte principal del mercado que, pese a la crisis económica, queda en Europa para el arte moderno, París vuelve a ser durante los años 30 el escenario central, eventualmente el único, de la vida artística. Es indudable que el rechazo del arte de esa década, una actitud que impregna por ejemplo la intensa actividad periodística que desarrolla Clement Greenberg durante la postguerra y que alcanza su culminación en los primeros años 60, está en relación estrecha con la campaña coetánea por la que se pretende transferir a Nueva York la capitalidad artística de la modernidad.

Pero el desprecio crítico del arte de los 30 es también fruto de una cierta manera de escribir la historia que se ha convertido, a partir de 1960, durante los años de consolidación e irradiación universal de la modernidad artística, en la concepción historiográfica dominante. Me refiero a esa concepción que podría resumirse con la fórmula acuñada por Harold Rosenberg de «tradición de lo nuevo», donde el término «tradición» debe entenderse, en el sentido que indica su etimología, como «concatenación» o «encadenamiento» en el tiempo de una serie

Tomás Llorens es conservador jefe de la colección del Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

de epifanías ontológicas sucesivas. Conformada totalmente por una matriz positivista derivada de la evolución de la tecnología, esta visión nos presenta una imagen de la historia del modernismo como un encañamiento de innovaciones técnicas en el que cada eslabón afirma su pertinencia temporal en la medida en que anula la del eslabón anterior. Para esta concepción histórica, el constructivismo por ejemplo dejaría obsoleto al cubismo del mismo modo en que un nuevo modelo de coche Ford deja obsoleto al anterior.

Mientras que la historia de las vanguardias del primer cuarto del siglo permite, aunque a costa de muchas simplificaciones y omisiones, ser narrada de este modo con alguna semblanza de verosimilitud, la de los años 30 no se presta a ello en absoluto. La razón es que con la maduración de los últimos grupos vanguardistas de la segunda postguerra se abre, precisamente a finales de los años 20, una edad que se caracteriza por su conciencia postvanguardista y sintética.

Postvanguardista en primer lugar. La voluntad de contraponer radicalmente la creación del presente y la del pasado, de empezar desde cero, se asocia al arte moderno sólo en ciertas circunstancias históricas cuya cronología no se extiende más allá de aproximadamente 1925. Ya antes de esa fecha, desde el final de la guerra, como es sabido, la cuestión comienza a dividir a los artistas que habían participado en los distintos grupos vanguardistas de los años inmediatamente anteriores al estallido del conflicto bélico: Derain y De Chirico, por supuesto, Carrà y Severini, pero también Picasso y, a su modo, Braque, Matisse y Léger aparecen en diversas circunstancias alineados con lo que equívocamente se designa como «retorno al orden». Una denominación que se esgrime a veces acusatoriamente, tomándola al pie de la letra, como confesión de conservadurismo, olvidando que para ser observada había que tomar entonces, también al pie de la letra como proclama de progresismo y entusiasmo por el nuevo siglo, la denominación de «novecentismo». De hecho, dejando de lado consideraciones de calidad y fertilidad histórica, no hay razones para pensar que fuentes artísticas como la de *Novecento* o *Neue Sachlichkeit* pongan de manifiesto una conciencia más «pasadista» —por usar una terminología decimonónica— que el Surrealismo, que surge al mismo tiempo que ellas.

Pero a finales de los años 20 puede constatarse que esta especie de nueva disputa de los «antiguos» y los «modernos» pierde su vigencia. El *Novecentismo* y la *Neue Sachlichkeit*, quizá porque querían abarcar demasiado, se dispersan, mientras el Surrealismo se va configurando cada vez más como un movimiento cuyas formas de expresión son tan

plurales e inconexas como su actuación práctica se esfuerza por ser unitaria y compacta, a costa, eso sí, de un secesionismo interno endémico. A finales de los 20 de «retorno al orden» no habla ya nadie, y las cuestiones del «clasicismo» se plantean en unos términos distintos. El uso mismo del término decae ostensiblemente. No ocurre lo mismo, sin embargo, con la búsqueda de atemporalidad o continuidad respecto del pasado, sobre todo el pasado más lejano, en cuya lejanía precisamente se quiere ver una garantía, una razón de fiabilidad. No pienso sólo en el entusiasmo de los surrealistas por las manifestaciones de la cultura popular o de las culturas primitivas, o en una obra tan abierta y compleja como la de Picasso. La mitología de lo atemporal contagia incluso la obra de artistas tan esforzadamente entregados a la contemporaneidad como Léger, Laurens o Arp, al tiempo que alimenta la de los jóvenes que se incorporan al escenario del arte moderno en el filo del cambio de década, como Moore, Giacometti o Torres-García; este último, por cierto, no tan joven y contando en su pasado con una importante experiencia clasicista que será determinante para su pintura abstracta de los años 30.

Es pues en los años 30 cuando se disipan los equívocos que durante tanto tiempo, desde Maurice Denis a Jean Cocteau, habían enturbiado la posición del modernismo respecto del clasicismo. Una de las formulaciones más interesantes del problema la encontramos en Herbert Read, especialmente en sus intervenciones en la polémica que, en tanto que marxista modernista, le enfrenta a los marxistas británicos que, a comienzos de los años 30 y siguiendo las nuevas consignas soviéticas, atacan el modernismo. Frente a los partidarios del realismo socialista Read defiende tanto el surrealismo como el arte abstracto. El primero porque, dirigiéndose a su propio tiempo y centrándose en los contenidos, corroe los valores de la cultura burguesa, el segundo porque construye las bases del arte del futuro revolucionario, y ello precisamente en la medida en que, al centrarse en los parámetros formales de la experiencia visual, se nutre, como el clasicismo, de unos valores antropológicos que son atemporales porque pertenecen al orden de lo material y no al de lo histórico.

Es cierto que, aunque próxima al denominado materialismo surrealista, esta posición teórica de Read expresa su punto de vista personal y no puede tomarse como una concepción de la modernidad generalmente compartida en los años 30. Pero sí puede tomarse como síntoma de una actitud general de abandono del antihistoricismo de las vanguardias, de esa fascinación lingüística y logicista que les impulsaba a

querer inventar el arte desde cero, como se inventa un nuevo lenguaje formal a partir de un conjunto de postulados axiomáticos. A partir del final de la década de los 20, y aun cuando rara vez se formula explícitamente, el concepto clave de la modernidad es el de estilo, un concepto que no deriva de la crítica del lenguaje sino de la historia del arte. Conviene tener en cuenta que ésta es todavía una disciplina joven, que no entra en la Universidad (y, aún, en pocos sitios) hasta finales del siglo XIX, y en la enseñanza secundaria hasta después de la Primera Guerra. Es esta popularización de la historia del arte la que contribuye a difundir, también entre los defensores de la modernidad, la convicción de que el clasicismo no es realmente el enemigo a abatir, porque al fin y al cabo no es más que un estilo entre otros en la historia: expresión del *Zeitgeist* de una época, válido mientras, desde la óptica de esa época, responde a los parámetros básicos de la naturaleza humana, inválido sólo a partir del momento en que deja de estar alimentado por esa síntesis feliz entre historia y naturaleza que es el *Zeitgeist*.

Así, cuando los jóvenes Philip Johnson y Alfred Russell Hitchcock reciben de Alfred Barr, al comenzar la década de los 30, el encargo de montar en el nuevo Museo de Arte Moderno de Nueva York una revisión panorámica de la arquitectura moderna, el término de «*estilo*» será el primero que se les ocurrirá: «*Estilo Internacional*». Pero mientras el término «Internacional» se repetirá frecuentemente a lo largo de la década para calificar asociaciones de artistas, publicaciones periódicas o grandes exposiciones, el término «estilo» suscita el rechazo de los sectores más radicales. Este rechazo es, en parte, fruto de la pervivencia de viejas actitudes vanguardistas, pero en parte refleja un fracaso: el fracaso de las aspiraciones de la modernidad a expresarse con un lenguaje artístico coherente, como lo había hecho el siglo XVI con el Renacimiento, o la Baja Edad Media con el Gótico.

Aunque la esperanza de encontrar, o sintetizar, un «estilo moderno», y su fracaso, pertenezcan propiamente a la década de los 30, la aspiración en sí misma no era nueva. Paulhan, por ejemplo, afirmará, hablando de Braque, que pintura cubista y pintura moderna son dos nombres para la misma cosa. Paulhan reproduce en esto la opinión de Kahnweiler, quien había creído lo mismo, aunque pensando, no sólo en Braque, sino también en Picasso, Léger y Juan Gris. En una reveladora nota a pie de página de la monografía que dedicó a este último pintor, Kahnweiler hace explícito su desprecio por los movimientos artísticos que, como el Futurismo, nacen con un acta de bautismo redactada sobre el papel por sus fundadores. Para él los grandes cambios en la his-

toria del arte deben nacer anónimos, inadvertidos, y reciben casi siempre su nombre de sus enemigos, como se demuestran en el caso de los términos «barroco», «impresionismo» y «cubismo». Aun si dejamos de lado lo que tiene de curiosa observación terminológica, puede verse que Kahnweiler pone aquí de manifiesto uno de los problemas centrales de la conciencia modernista. Por difícil de creer que nos pueda resultar hoy, cuando nos hemos acostumbrado a que las grandes revoluciones artísticas nazcan para vivir dos o tres años, los principales creadores de las primeras vanguardias creían que instauraban una era cultural que iba a durar indefinidamente, o en cualquier caso varias generaciones. Finalmente fue la convicción de que una durabilidad de ese tipo era incompatible con la exorcización de la historia, la radicalidad facciosa, y el continuo huir de la práctica para refugiarse en las definiciones axiomáticas lo que trajo consigo el abandono de la condición vanguardista por parte de los principales creadores del arte moderno.

Salvo alguna excepción, como De Chirico, este abandono no es total. Lo que queda, como herencia de la vanguardia desaparecida durante la década de los 30 es precisamente la esperanza de configurar, mediante un estilo común, el *Zeitgeist* de la moderna sociedad industrial. Todas las demás características que definen la condición de vanguardia, especialmente aquellas a las que la teoría historiográfica contemporánea ha prestado mayor importancia, desaparecen antes de que empiece la década. Un síntoma elocuente del contraste entre la época de las vanguardias y los años 30 es el fracaso de la agrupación *Cercle et Carré*, inspirada todavía en modelos de comportamiento vanguardistas, en su enfrentamiento con *Abstraction Création*, una agrupación mucho más amplia y ecléctica, que responde a la voluntad de síntesis de los nuevos tiempos y que empieza a decaer precisamente cuando, en la segunda mitad de la década, esta voluntad de síntesis se debilita.

«*Síntesis*» es un concepto clave para la nueva etapa postvanguardista de la modernidad. El término aparece incluso en el vocabulario con que muchos artistas, desde Kandinsky a Julio González, hablan de su propia obra. Pero «*síntesis*» es, sobre todo, el concepto clave de los nuevos modelos de asociacionismo artístico, y de la incipiente conciencia historiográfica que se pone de manifiesto en la actividad expositiva, en los museos y en las publicaciones periódicas de mayor duración e influencia.

Los años 30 son, en efecto, los que ven la aparición de esa institución tan característica del siglo XX —y que hoy, cuando se ha agotado la validez de su modelo inicial, se revelan tan problemáticos—: los museos

de arte moderno. Incluso cuando los proyectos están animados por un artista como Duchamp, como en el caso de la *Société Anonyme*, o por coleccionistas entusiastas de una determinada tendencia artística, como Gallatin o los Guggenheim, las colecciones de arte moderno que se constituyen durante los años 30 dan muestra de una notable amplitud de criterio. Por razones obvias, esta amplitud es mucho mayor y más sistemática en el caso del Museum of Modern Art de Nueva York, inspirado y dirigido por un historiador del arte formado en la práctica de las grandes síntesis historiográficas características del comienzo de siglo, desde Riegl y Dvorak a Focillon. Es imposible separar la amplitud de visión y la capacidad de síntesis de Barr del éxito de esta institución, que se convierte en un paradigma para la museística del siglo XX y que va a contribuir decisivamente a la institucionalización del movimiento moderno y su historiografía.

Junto a los museos, las grandes exposiciones panorámicas. Tanto *Abstraction-Création* como el movimiento surrealista subrayarán, mediante la organización de grandes exposiciones colectivas, su vocación de dar cuerpo a lo que debía ser, desde sus puntos de vista respectivos y contrapuestos, el gran estilo moderno del siglo XX. Sin embargo, los proyectos de exposición más ambiciosos e influyentes serán los que se organicen al margen de las agrupaciones artísticas, desde el ámbito de los museos, marcando así la independencia de la crítica y de la historiografía respecto del activismo artístico coetáneo —una independencia que, por desgracia, se ve demasiadas veces comprometida hoy en día. Más arriba me he referido ya a la exposición que en 1932 dedica el MOMA a la arquitectura moderna. Cuando, unos años más tarde, Alfred Barr aborda la tarea de trazar un panorama igualmente global de la creación moderna en los campos de la pintura y de la escultura, tiene que renunciar a la búsqueda de un estilo único, para reconocer la pluralidad del arte moderno. Sin embargo, las dos exposiciones sucesivas en las que cristaliza finalmente el proyecto, *Cubism and Abstract Art* (1936) y *Dada, Surrealism and Phantastic Art* (1937), dan muestra de una enorme voluntad y capacidad de síntesis. En la segunda exposición Barr llega hasta el extremo de incluir también ejemplos de arte medieval, renacentista y barroco, dando muestras de una amplitud de visión histórica que raramente se había visto antes o volvería a verse después en la historiografía del siglo XX. La segunda de las exposiciones mencionadas coincide con la gran Exposición Universal de París de 1937. Entre los múltiples e importantes retos que este gran acontecimiento cultural plantea al arte moderno, el más fértil en consecuencias será sin duda el

proyecto de los hermanos Zervos de trazar una visión panorámica del desarrollo histórico del arte moderno. Tras una historia accidentada, el proyecto toma forma definitiva en la exposición *Origines et développement de l'art international indépendant*, más modesta, pero menos esquemática y por ello en muchos aspectos más interesante que las exposiciones coetáneas del MOMA.

Es indudable que el año 1937 marca el apogeo de los esfuerzos de los protagonistas del arte moderno por encontrar plataformas comunes de actuación. Si el arte moderno encarna la aspiración de expresar el *Zeitgeist* de su época, sus defensores habrán de reconocer e incluso sufrir en sus propias personas bien pronto las convulsiones de la década quizá más oscura de la historia del siglo XX. Werner Spies ha trazado un contraste elocuente entre dos figuras pictóricas y retóricas de la electricidad (símbolo, tantas veces exaltado, del mundo moderno) que pudieron ver los visitantes de la Exposición Universal de 1937: la exaltación optimista, e institucionalizada, de *La Fée Electricité* de Dufy, y la tremenda bombilla desnuda que, en el centro de *Guernica*, visualiza la potencia destructiva de los bombardeos. Pocos artistas o defensores del arte moderno podían dudar, a partir de 1937, cuál de estas dos figuras nacidas con vocación premonitrice tenía más probabilidades de sobrevivir los rigores de la verificación histórica.

GOETHE, UNA PEREGRINACIÓN Y LOS ORÍGENES DE LA TOLERANCIA RELIGIOSA¹

Paul E. Kerry

El interés literario por la tolerancia religiosa en Alemania comienza a desarrollarse en el siglo XVIII a partir del proyecto estético y filosófico de la Ilustración, también se vinculaba estrechamente al debate sociopolítico sobre religión en tierras alemanas. La historia del pueblo alemán se halla repleta de altercados de índole religiosa: la Reforma, la Guerra de los Treinta Años y el Sitio de Viena (1683) tan sólo son los momentos más obvios de la colisión entre la *Heilsgeschichte* (Historia sagrada) y la *Zeitgeschichte* (Historia contemporánea). La crisis religiosa persistía en 1717, momento en el que los Hermanos Bohemios y los Menonitas todavía eran perseguidos por sus prácticas religiosas, por las cuales acabaron finalmente en el exilio. En 1732, un grupo de protestantes exilados de Salz-

¹ Este artículo —«J. W. von Goethe's *Sankt - Rochus - Fest zu Bingen* and Religions Tolerance»— fue presentado en la *International Conference on Literature and Theology*, Westminster College, Oxford, el 14 de septiembre de 1996. El profesor T. J. Reed y otros colegas de la Universidad de Oxford, Dr. David Constantine, Mr. Raymond Lucas y Mr. Jonas Jolle, tuvieron la amabilidad de leer y comentar los primeros borradores. También desearía agradecer a Dr. Gilbert Bond, de la Universidad de Yale, sus interesantes observaciones al respecto.

burgo se refugió en Prusia, donde también se habían refugiado unos años antes los hugonotes franceses y los judíos. Ocho años después, Federico II decretaba la tolerancia frente a todas las posturas religiosas de Prusia².

En este ambiente surgió el diálogo entre Estado y *Literati*³ (literatos), diálogo que también incluía el problema de la tolerancia religiosa, aunque también es posible que sólo se tratara de algunas sugerencias cautas proferidas por filósofos y escritores a cualquier gobernante absolutista que quisiera escucharles. Kant expresó una consigna fundamental del pensamiento ilustrado en su primer ensayo, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung* (*Respuesta a la pregunta: ¿Qué es Ilustración?*) (1784), donde vincula cautelosamente Ilustración y libertad de discurso público: «Zu dieser Aufklärung aber wird nichts erfordert als *Freiheit*, und zwar die unschädlichste unter allem, was nur Freiheit heissen mag, nämlich die: von seiner Vernunft in allen Stücken *öffentlichen Gebrauch* zu machen» (para esta ilustración no se requiere más que una cosa, *libertad*; y la más inocente entre todas las que llevan ese nombre, a saber: libertad de hacer *uso público* de su razón íntegramente⁴). Kant pone especial énfasis en la libertad de creencia: «Ich habe den Hauptpunkt der Aufklärung, die des Ausganges der Menschen aus ihrer selbstverschuldeten Unmündigkeit, vorzüglich *in Religionsachen* gesetzt...» (he tratado el punto principal de la Ilustración, a saber, la emancipación de los hombres de su merecida tutela, en especial por lo que se refiere a cuestiones de religión...)⁵. Kant felicita efusivamente al rey prusiano Federico II por su negativa a interferir en las *Religionsdingen* (cuestiones religiosas) y las

² Una amplia visión histórica de este período es la de Hajo Holborn, *A History of Modern Germany 1648-1840* (Londres: Eyre and Spottiswoode, 1965). Véase también James J. Sheehan, *German History, 1770-1866* (Oxford: Clarendon Press, 1989).

³ T. J. Reed, «Talking to Tyrants: Dialogues with Power in Eighteenth Century Germany», *The Historical Journal*, 33, 1 (1990), pp. 63-79.

⁴ Immanuel Kant, *Werke in Sechs Bänden*, ed. Wilhem Weischedel (Frankfurt a. M.: Insel-Verlag, 1964), VI: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*, p. 55.

⁵ *Ibid.*, p. 60.

Paul E. Kerry es miembro de St. John's College, Oxford.

Gewissensangelegenheiten (cuestiones de la conciencia). Moses Mendelssohn contribuyó a la creciente discusión sobre los derechos de Iglesia y Estado en su *Jerusalem: Oder über die religiöse Macht und Judentum* (1783). Un año antes, el emperador José I había formulado una *Toleranzedikt* que supuso mayor movilidad social, difundiendo la tolerancia religiosa a todos los no católicos, incluyendo los judíos⁶.

Estos credos filosóficos ilustrados poseen profundas consecuencias estéticas y sociales que interrelacionan la libertad de creencia y la creatividad artística, consecuencias que los escritores alemanes de finales del XVIII comenzaron a desarrollar. Aunque la autonomía artística sugerida por Kant en la *Kritik der Urteilskraft* (*Crítica del Juicio*) (1790) y por Schiller en *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (*Cartas sobre la educación estética del hombre*) (1795) transformaron la creación y recepción de la literatura y las artes visuales, así como el estatus del artista y del autor en la sociedad, no ocurrió lo mismo con el precursor necesario de esta reevaluación estética, es decir, la libertad de creencia, subestimada durante tanto tiempo por los textos literarios. T. J. Reed expone el orden de esta conexión causal:

«El principio de autonomía artística, que fue un gran avance, tuvo sus propios antecedentes... Éstos ya estaban presentes en la lucha ilustrada por la tolerancia religiosa e intelectual... ya que la libertad del artista para obedecer exclusivamente a las leyes internas de su propia obra es una extensión de la libertad individual que permite detentar pensamientos propios. La exigencia de que cada logro artístico individual debe ser apreciado en sí mismo, independientemente de las creencias ortodoxas... surge de la idea de que debemos practicar una “suspensión de juicio” ante el contenido del pensamiento de otros hombres, para así poder reconocer el valor de la actividad humana común del pensamiento»⁷.

En primer lugar, los principios ilustrados se basan en los seres humanos y su derecho de elección en cuestiones de creencia personal. Tolerancia y libertad son primordiales para el desarrollo de la persona dentro de la sociedad, ya que estructuran un ámbito de expresión individual. La expresión creativa de la elección constituye una mimesis subjetiva del mundo, aunque se trata de un tipo de expresión artística singularmente objetiva puesto que representa en un objeto el juego de las elecciones

⁶ Hans Schütz, *Juden in der deutschen Literatur: Eine deutsch-jüdische Literaturgeschichte im Überblick* (München: Piper, 1992), p. 49.

⁷ T. J. Reed, *The Classical Centre: Goethe and Weimar 1775-1832* (Oxford: OUP, 1986), p. 93.

realizadas. Desde el siglo XIX, los estetas han enfatizado este hecho con la famosa frase, «el arte por el arte», aunque la fórmula real debería ser, la libertad por el arte. Si el arte no es libre, si no ha nacido como expresión libre de un individuo, que se expresa libremente, entonces no es arte. Esto sugiere una estética nueva, una estética que sólo puede existir en una sociedad que vele por la libertad individual de creencia. Por tanto, las expresiones artísticas no sólo pueden ser interpretadas como un comentario sobre la libertad orientada a un objeto, sino también como una objetualización de la libertad a través de los artefactos artísticos y literarios, como una especie de arqueología de la libertad.

La forma en que los herederos artísticos de la Ilustración representaron los temas religiosos es un tema que ha sido minimizado e incluso malentendido en el legado ilustrado de tolerancia religiosa. Se acusa a los escritores del siglo XVIII de haber asumido una perspectiva cartesiana panóptica y, en consecuencia, de haber banalizado, homogeneizado y colonizado sus temas, el «Otro» elusivo, a través de gestos totalizadores (es decir, de sus escritos) y para un público europeo existencialmente acomodado y consumidor⁸. Una visión todavía vigente de los escritores alemanes es que escribieron una literatura sin compromiso político alguno a plena luz del absolutismo, bien porque asumieron una inconsciencia despreocupada, bien porque se negaron a contraer compromisos con las circunstancias sociopolíticas circundantes⁹. Esta filípica, que puede rebatirse con facilidad, no es universalmente aplicable, pues los escritos de Goethe nos muestran todo lo contrario.

Johann Wolfgang von Goethe continuó con la lucha ilustrada por la tolerancia religiosa en su poesía, teatro y prosa durante unos cincuenta años. Es posible que ninguna de sus obras contenga una demostración de tolerancia religiosa más sutil y flexible que *Sankt-Rochus-Fest zu Bingen*, una obra muy criticada y que a menudo se ha relacionado con los escritos autobiográficos de Goethe, ya que se publicó como cuaderno de viaje en su revista *Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Main-Gegenden*¹⁰.

⁸ Véase, por ejemplo, la visión tan estrecha del concepto de Goethe de *Weltliteratur* en Edward W. Said, *Culture and Imperialism* (Londres: Chatto and Windus, 1993), p. 52.

⁹ Gordon Craig detenta una visión mucho más equilibrada en *The Politics of the Unpolitical: German Writers and the Problem of Power, 1770-1871* (Oxford, Oxford University Press, 1995).

¹⁰ Este breve ensayo, un «köstliches Kleinod» (una joya exquisita), es un *tour de force* literario, tal y como ha expresado efusivamente Emil Staiger: «Ja, man möchte... die Behauptung wagen dass sich aus diesen zwei Dutzend Seiten, die ganze deutsche Prosa, wenn sie verloren ginge, wieder herstellen liesse. Und nicht nur die beste Überlieferung finden wir

En este ensayo literario, Goethe describe una excursión por el Rin de dos días de duración, realizada por él y dos amigos el 15 de agosto de 1814, que culminó con su participación en las fiestas con motivo de la rededicación de la capilla de San Roque, destino tradicional de los peregrinos católicos desde el siglo XVII. Goethe, que declaró abiertamente su insatisfacción personal con el cristianismo imperante¹¹, demuestra en este caso cierta franqueza y cortesía con los peregrinos, al tiempo que realiza una impresionante declaración literaria a favor de la tolerancia religiosa. Este ensayo presenta, entre otras cosas, la paciencia y comprensión de Goethe frente a las reivindicaciones de fe de otros, en este caso de los peregrinos católicos.

La fórmula fluida que empleó Goethe para retratar las creencias religiosas ajenas aparece ilustrada sucintamente al final de *Sankt-Rochus-Fest zu Bingen*, cuando el narrador ve las huellas de los «Kriegs-Wehtage» (días de dolor y guerra) vividos por los habitantes de la zona durante la ocupación napoleónica, momento en que la capilla de peregrinaje fue profanada, saqueada y posteriormente destruida. La voz narradora afirma: «Die Stationen des Leidenganges unsers Herrn waren vermutlich zerstört. Bei Erneuerung dieser könnte frommer Geist und redlicher Kunstsinn mitwirken, dass jeder, er sei wer er wolle, diesen Weg mit teilnehmender Erbauung zurücklegte» (las etapas del calvario de nuestro Señor estaban seguramente destruidas. En la renovación de éstas, un espíritu piadoso y un sentido artístico conseguirían que cualquiera, sea quien fuere, recorriese este camino tomando parte en la reconstrucción)¹². Tiene menos importancia detenerse en explicar la destrucción de los sitios que su reconstrucción, para la que Goethe aconseja la cooperación del «frommer Geist» (espíritu piadoso) y «redlicher Kunstsinn» (sentido artístico), vinculado estrechamente con el verbo singular precedente, «Könnte»

darin geborgen, sondern auch Möglichkeiten der beschreibenden Sprache angebahnt, die niemand, weder Goethe selbst noch andere weiterentwickelt haben» (sí, se quiere afirmar... que si toda la prosa alemana se perdiera, podría ser reelaborada a partir de estas dos docenas de páginas. Pero no sólo encontramos recogida en ellas la mejor tradición, sino también posibilidades del lenguaje descriptivo que nadie, ni siquiera el propio Goethe, ha continuado desarrollando). En *Goethe 1814-1832* (Zürich: Atlantis, 1959), pp. 72-3.

¹¹ Véase las cartas de Goethe del 19 de julio de 1782 y el 9 de agosto de 1782 dirigidas al evangélico Lavater (*Hamburger Ausgabe 1 Goethe's Briefe*, editado por Erich Trunz, pp. 402-3). Una visión amplia de la compleja relación de Goethe con el cristianismo en Gerhard Möbus, *Die Christus-Frage in Goethes Leben und Werk* (Osnabrück: Fromm, 1964).

¹² *Hamburger Ausgabe* (citado a partir de ahora como HA), editado por Erich Trunz, volumen 10, 427-28. La cita MA se refiere a *Münchener Ausgabe*, editado por Karl Richter y WA a *Weimar Ausgabe*, DKV se refiere a *Deutscher Klassiker Verlag*.

(podría)¹³. En una carta llegaría a decir que este texto es una «im Inner fromme Darstellung» (representación devota de la interioridad)¹⁴. El escritor tiene que ser respetuoso con el objeto religioso que describe, representando a lo sagrado con devoción, sobre todo porque así ha sido definido por otros. El ensayo de Goethe no sólo pone en primer plano los deliciosos acontecimientos que van sucediéndose y que encarnan los principios sociopolíticos de tolerancia religiosa, sino que su propio estilo narrativo es algo más que mero contexto, es una representación estilística sutil y maravillosa que estructura, informa y galvaniza su contenido. Las actitudes y observaciones del narrador generan y establecen un ámbito interpretativo en el que el lector recibe determinada impresión de la fiesta de San Roque y de su significado sociorreligioso. En otras palabras, la *forma* de narrar de Goethe es tan importante como lo narrado, e incluso más. Por tanto, una de las claves para entender este ensayo como praxis literaria de la tolerancia reside en distinguir cómo se expresa la voz narrativa, especialmente en las interacciones entre creyentes de distintas confesionalidades y entre creyente y no creyente.

Goethe adapta ese énfasis de la Ilustración en relatar hechos reconociendo que tan sólo son tales a medida que los percibe. Esto no sólo está relacionado con su habilidad narrativa, que no pretende valorar un credo en el que no cree ni vilipendiar a un pueblo comprometido religiosamente, sino también con su análisis hermenéutico, su forma de entender el mundo circundante. Este equilibrio, tal y como está contenido en *Sankt-Rochus-Fest zu Bingen*, es un ejemplo de que los ideales ilustrados pueden servir para vencer preferencias y prejuicios, manteniendo una distancia descriptiva consciente sin pretender que esta distancia implique

¹³ *Sankt-Rochus Fest zu Bingen* (HA 10, 401-28) apareció en la revista de Goethe *Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Main-Gegenden*, I/2 (1817). Este número también contiene el polémico ensayo de Goethe y Heinrich Meyer contra la «Neudeutsche religio-patriotische Kunst» romántica (MA 11.2, 319-50). No obstante, no se impugnan las referencias nacionalistas como tales. Por ejemplo, un editorial del mismo número expresa su alegría ante el regreso de los fondos bibliotecarios, regreso ordenado por Napoleón (desde el Vaticano) de París a su biblioteca original en Heidelberg, debido a las buenas relaciones del Kaiser austríaco, el Rey de Prusia y el Papa (MA, 11.2, 88-9). *St.-Rochus-Fest zu Bingen*, un texto inmediatamente posterior a la guerra napoleónica, posee numerosas referencias de carácter comunitario que finalmente sirven de contrapeso al nacionalismo religioso; nunca se menciona directamente a Napoleón o al ejército francés y el narrador tampoco resulta vindicativo, tan sólo se encuentra entristecido por la miseria causada por los «Kriegs-Wehtage». Desde II/4 (1818), el título de la revista hasta su cierre en 1832 fue simplemente *Über Kunst und Altertum*.

¹⁴ A Sulpiz Boisserée, 27 de septiembre de 1816: WA *Briefe* 27, 171.

una validez legitimadora. De hecho, Goethe traslada el énfasis del debate sobre la tolerancia religiosa desde el importante ámbito sociopolítico del estatus religioso minoritario, sus derechos y su protección –problemas tan cruciales– al ámbito humano universal de la creencia, pensamiento y actitud. No es suficiente que la tolerancia religiosa y la libertad individual sean reconocidas por el Estado como derechos, a pesar de su importancia para la sociedad, sobre todo en tierras alemanas donde la persecución religiosa continuaba. Los individuos inmersos en la sociedad deben examinar sus propias actitudes respecto a las creencias religiosas de otros, si es que pretenden comprometerse con esas creencias. Y el artista antropológico, el artista que emplea estas creencias como motivo creativo, debe detentar un cuidado estético y una devoción extremas en la representación, condiciones previas para la verdadera honestidad intelectual.

La primera frase del ensayo pone en juego con cierta indiferencia varios elementos significativos de la tolerancia religiosa. La voz narrativa comienza diciendo que unos amigos íntimos («Vertraute gesellige Freunde»), están disfrutando de las saludables diversiones del famoso balneario de Wiesbaden («heilsamer Kur»). Los dos términos derivados de estos dos conceptos, sociedad («Gesellschaft») y sanar o estar sano («Heilen»), aparecen de forma recurrente a lo largo del ensayo, cristalizando en las razones por las que la tolerancia religiosa debería prevalecer en los estados alemanes. Goethe reclama la libertad de creencia como una necesidad política y un derecho humano, relacionando la tolerancia religiosa con la salud individual y el bienestar comunitario.

Goethe y sus dos amigos, llevados por una cierta inquietud («gewisse Unruhe»), sienten espontáneamente la necesidad de explorar el valle del Rin¹⁵. El narrador no especifica la causa de esta inquietud, tan sólo que el trío trata de apaciguarla. Aunque ya casi ha pasado el mediodía, por lo que el viaje no será tan espléndido como si se hubiera emprendido una hora antes, los tres amigos mandan disponer un carruaje dispuestos a partir.

La reverberación existencial de esta «cierta inquietud» aumenta a medida que la voz narradora señala que el punto de mayor luz reflejada en el horizonte durante las horas de la mañana es un edificio de culto religioso: «In der weitesten Ferne glänzte dann vor allen das Kloster Johannisberg» (en la lontananza destacaba, por encima de todo, el monasterio de Johannisberg...)¹⁶. El tema del viaje y la exploración (que intensifican

¹⁵ La nota del diario de Goethe del 15 de agosto de 1814 dice: «Gebadet. Einfall nach Rüdesheim zu gehen» (Baño. Se me ocurre ir a Rüdesheim) (WA *Tagebücher* 5, 126).

¹⁶ HA 10, 401.

la expectativa de descubrimiento en el lector) se inicia inmediatamente a medida que los amigos se alejan del sol, típico símbolo ilustrado que augura una luz mayor y un conocimiento posterior. En este caso, los amigos se dirigen a un antiguo monasterio¹⁷. Esta metáfora posee connotaciones sociopolíticas importantes, ya que los tres amigos pueden elegir el camino que desean explorar para calmar su inquietud, libertad restaurada recientemente al término de las guerras napoleónicas, ya que sin libertad de creencia sólo se puede elegir ante el riesgo de persecución¹⁸.

En la primera línea del segundo párrafo, el narrador introduce la palabra «fromm», que aparece en el ensayo no menos de quince veces con matices semánticos que abarcan desde la acepción de docilidad o humildad a la de honradez o rectitud¹⁹. El narrador adopta el papel de extranjero y afirma que él y sus amigos se encuentran en «ein frommes Land» (una tierra pía)²⁰. Cuando el trío se topa con un mercader italiano que vende figuritas católicas de escayola de vivos colores (incluyendo a San Roque), el narrador no identifica los iconos, sino que los contrasta con los iconos septentrionales que ha visto anteriormente. Al contrastar aquello que ve con su propia experiencia, el narrador asume una postura comparativa que acata el punto de vista de la religión encontrada, tal y como indica el comentario «es una tierra pía», en desacuerdo con sus propias creencias pero en correspondencia con el dogma católico que concede importancia a la iconografía. Con este movimiento, Goethe también amplía la visión ilustrada de la tolerancia, permitiendo que la religión se defina en sus propios términos, en una palabra, idealmente. La hipocresía de algunos ilustrados residía en que, tras detentar cierta tolerancia debido a su propia ortodoxia predominante, denigraban las creencias de otros o comparaban la versión empírica de una religión con la visión ideal de otra²¹. En *Brief*

¹⁷ El Monasterio de Johannisberg estaba ya secularizado en 1803 (MA 11.2, 774).

¹⁸ El sorprendente regreso de Napoleón de Elba en Marzo de 1815 fue la causa de que Goethe retrasara sus planes de viaje ese año (MA 11.2, 653).

¹⁹ Günter Niggel ha escrito una obra minuciosa sobre el uso que hace Goethe de esta palabra. «*Fromm*» bei Goethe: *Eine Wortmonographie* (Tübingen: Niemeyer, 1967), pp. 57-62. En el período de 1767-1786, «fromm» (y sus variantes, sin contar formas verbales) aparece 36 veces en los escritos de Goethe; en 1786-1805, 92 veces; y en 1805-1832, período donde se incluye la presente obra, al menos 525 veces.

²⁰ HA 10, 401.

²¹ Por ejemplo, cualquier comparación unilateral de Lavater entre cristianismo y judaísmo en su intento por convertir a Moses Mendelssohn. Cf. la introducción de Simon Rawidowicz a la obra de Moses Mendelssohn, *Gesammelte Schriften, Jubiläumsausgabe*, vol. 7 (Berlín: Akademie-Verlag, 1930).

*des Pastors zu *** an den neuen Pastor zu **** (Carta del pastor de*** al nuevo pastor de***) (1773), publicado en *Frankfurt Gelehrten Anzeigen*, Goethe arremete contra la intolerancia ilustrada: «Es ist nichts jämmerlicher, als Leute unaufhörlich von Vernunft reden zu hören, mittlerweile sie allein nach Vorurteilen handeln. Es liegt ihnen nichts so sehr am Herzen als die Toleranz, und ihr Spott über alles was nicht ihre Meinung ist...» (no hay nada más lamentable que oír a la gente hablar continuamente de la razón, aunque ellos sólo actúan según sus prejuicios. Nada les afecta tanto como la tolerancia y la burla sobre todo aquello en lo que no están de acuerdo...) ²². Pero, en vez de esto, Goethe subraya la jerarquía de estos iconos de santos para el creyente y escribe: «Die Mutter Gottes thronete über allen; aus den vierzehn Nothelfern waren die vorzüglichsten auserlesen» (la Madre de Dios reinó sobre todos; de los catorce salvadores fueron escogidos los mejores) ²³. Esta afirmación artístico-antropológica tan generosa se debe a que la literatura consigue liberar a Goethe de la falsa dicotomía descripción de hechos=objetividad, permitiéndole representar estéticamente la reverencia jerárquica del creyente a la Madre de Dios. Resulta evidente que Goethe no comparte esta reverencia, pero le interesan el respeto y las categorías del creyente.

El trío parece adentrarse en la tierra prometida a medida que el narrador describe el viaje por el valle del Rin. El grupo cruza campos de trigo, pastos verdes y laderas repletas de viñedos y continuamente se alude a la fecundidad de la naturaleza, a la abundancia de frutos y fertilidad de la región ²⁴. La imagen bíblica de la Pascua judía se invierte a medida que el narrador observa que las «Einquartierungskreide», las marcas de tiza trazadas en las puertas de las casas ocupadas por las fuerzas francesas, todavía no han sido borradas ²⁵. Si para los tres viajeros se

²² MA 1.2, 426.

²³ HA 10, 401. Los catorce santos pueden invocarse en casos determinados de desgracia, por lo que se les denomina «Nothelfer»: Achaz, Egidio (no martires), Barbara, Blas, Cristóforo, Ciriaco, Dioniso, Erasmo; Eustaquio, Jorge, Catalina, Margarita, Pantaleon y Vito. Aunque San Roque (1295-1327) no se encuentra entre ellos, puede ser invocado en tiempos de epidemia (MA 11.2, 774).

²⁴ Esta descripción recuerda a la de las tierras del Rin en el idilio poético de Goethe, *Hermann und Dorothea* (1797), que se sitúa históricamente en el inicio de la ocupación napoleónica del Rin, por lo que el paisaje se ve constantemente amenazado. La historia está basada en una obra ilustrada de 1734 que busca explícitamente la difusión de la tolerancia religiosa, la obra de Gerhard Gottlieb Günther Göcking, *Vollkommene Emigrationsgeschichte von denen aus dem Erzbistum Salzburg vertriebenen... Lutheranen*.

²⁵ HA 10, 402. Los ciudadanos de Frankfurt, los Goethe entre ellos, habían aguantado la «unerhöhte Last» de la ocupación militar francesa de sus casas en 1759 (*Dich-*

trata de la tierra prometida, para sus habitantes es la tierra de la esclavitud bajo el yugo egipcio, a medida que las marcas de las puertas israelitas transformaban su significado de evitar el contacto a uno de servidumbre.

A continuación, el narrador comenta precisamente uno de los tópicos más banales, el tiempo. Aunque este comentario resulta inesperado, el tiempo desempeña un papel importante en muchos de los escritos de viaje de Goethe: «Die Tageshitze war gross, die Trockenheit allgemein, der Staub höchst beschwerlich» (el día era muy caluroso, la sequedad intensa, el polvo extremadamente molesto), una observación escueta y divertida del narrador que rompe como un nimbo los diversos planos narrativos²⁶. El comentario inicial sobre la intensa sequedad se contrapone con el comentario final de una lluvia refrescante: «... und wirklich strömte er [der Regen] endlich alles erquickend nieder und hielt lange genug an, dass wir auf unserer Rückreise die ganze Landesstrecke erfrischt fanden» (realmente, la lluvia torrencial descargó de forma refrescante y duró lo suficiente para que en nuestro viaje de regreso encontrásemos el camino refrescado)²⁷. Este proceso de sequía seguido de lluvia es una analogía del contexto sociopolítico de esta región, asolada por la guerra. La capilla de San Roque había sido profanada y destruida por la milicia francesa, que aterrorizó a todos los peregrinos y utilizó la «Gotteshaus» (Casa de Dios), estratégicamente situada, como caballeriza²⁸. La capilla fue destruida por los cañones austríacos que dispararon sobre los invasores. Ésta permaneció en ruinas cerca de veinte años y la tradición vital del peregrinaje anual sólo continuó gracias a los peregrinos más tenaces y valientes.

De hecho, la restauración de la Capilla de San Roque («von Kriegsverderben wieder hergestellt») (restaurada tras los destrozos de la guerra)²⁹, no sólo se presenta como una restauración literal de la vida personal tras la desocupación de las viviendas por las fuerzas napoleónicas, sino también como un catalizador de la restauración de la vida comunitaria en el valle del Rin, interrumpida por la larga guerra. La restauración es un motivo

tung und Wahrheit, libro III: HA 9, 83). Más tarde, Goethe presenció en vida la ocupación de Weimar por las fuerzas francesas. Véase la obra de Goethe publicada póstumamente, *Unterredung mit Napoleon*, fechada en este período (HA 10, 543-7).

²⁶ HA 10, 402.

²⁷ HA 10, 428.

²⁸ HA 10, 405. Las contraposiciones simbólicas continúan, pues el «Gotteshaus» convertido en caballeriza supone una profanación en cuanto que rememora al primer edificio cristiano tradicional que sirvió como hogar para la divinidad, un establo.

²⁹ HA, 404-5. El 18 de julio de 1808, Bettine Brentano envió a Goethe un escrito inolvidable sobre las ruinas de la capilla de San Roque (MA 11.2, 770).

importante que se vincula lingüística y metafóricamente a las necesidades físicas y espirituales de la comunidad. A medida que la lluvia nueva refresca («erquickt») el entorno natural descrito por Goethe, la restauración de la capilla también refrescará y reanimará la vida sociocultural del entorno: «Denn der gehinderte, unterbrochene, ja oft aufgehobene Wechselverkehr der beiden Rheinufer, nur durch den Glauben an diesen Heiligen unterhalten, soll glänzend wieder hergestellt werden» (pues el tránsito impedido, interrumpido, sí, e incluso suprimido con frecuencia entre las dos orillas del Rin, sólo podrá ser reestablecido con éxito gracias al mantenimiento de la fe en estos santos)³⁰. Esta restauración se amplía con la interpretación que el narrador enuncia abiertamente, «dies politisch-religiöse Fest» (esta fiesta político-religiosa), declarándola símbolo y celebración de «des wiedergewonnenen linken Rheinufer sowie der Glaubensfreiheit an Wunder und Zeichen» (la orilla izquierda del Rin nuevamente ganada, así como de la libertad de fe en el milagro y las señales)³¹.

La restauración de la capilla y el significado que supone para el creyente, refrescará, renovará, limpiará y ayudará, como una lluvia restauradora³², a individuos y comunidades, colmando una necesidad y un derecho humanos. Goethe identifica como única necesidad espiritual y concesión social, el derecho a creer según los dictados de la consciencia de cada uno: «dort will man seine Sünde bekennen, Vergebung erhalten, in der Masse so vieler zu erwartenden Fremden längst vermissten Freunden wieder begegnen» (allí se quieren reconocer los pecados, recibir el perdón, encontrarse de nuevo, pues entre tanta gente todavía quedan muchos extranjeros por venir y numerosos amigos tanto tiempo añorados por encontrar)³³. La sequía espiritual va mitigándose a medida que los creyentes pueden practicar su religión en libertad, un motivo de regocijo general, y a medida que los tres amigos van aprendiendo de sus

³⁰ HA 10, 406.

³¹ HA 10, 413. Durante su *Reise in die Schweiz 1797* (Viaje a Suiza, 1979) Goethe presenció el 28 de septiembre la necesidad espiritual de hacer peregrinaje de otros creyentes que también habían estado atrapados en las fauces de la guerra: «Auch hat Richterswyl durch die Pilger die nach Einsiedeln wallfahrten viel Zugang. Diesen Sommer war eine grosse Anzahl durchgezogen; sehr viele aus Schwaben, wahrscheinlich wegen Gelübden in der Kriegsgefahr» (Richterswyl también tiene mucho ajetreo por los peregrinos que van a Einsiedeln. Durante ese verano pasó por allí un gran número de ellos; muchos de Suabia, seguramente a causa de los votos de guerra) (DKV 16, 209; volumen 16 editado por Klaus-Detlef Müller).

³² «Erquickten» posee connotaciones meteorológicas y espirituales.

³³ HA 10, 406.

encuentros con los habitantes de las ciudades vecinas, que expresan su alegría ante la inminente «Wiederherstellung» (restauración). Mientras la voz narrativa describe el ambiente como de «allgemeine Freude auf morgen» (alegría general frente al mañana)³⁴, refiriéndose literalmente a las fiestas del día siguiente, esta frase también expresa metafóricamente un aspecto de la visión cristiana del mundo, la esperanza de una vida mejor después de esta otra. ¿Como influye este nivel místico de fe en el narrador? Los procesos de curación se presentan de manera humorística a medida que el narrador, haciendo un guiño literario, alude a las bendiciones (la lluvia) enviadas desde los cielos por «der heilige Rochus, wahrscheinlich auf andere Nothelfer wirkend» (San Roque, que seguramente influye sobre otros salvadores)³⁵. La ironía, en este caso el humor, permite que Goethe deje una puerta literaria abierta al punto de vista del creyente sobre «Wunder und Zeichen» (milagro y señal), sin sacrificar su propia comprensión del fenómeno de la lluvia.

La exactitud ilustrada no excluye el respeto a la fe religiosa de otros. Al contrario, este respeto, reverencia y humildad son los que dan forma a la actitud del narrador. En vez de superponer sus estereotipos personales a la visión católica, el ojo narrativo acepta calurosamente la invitación a ver las cosas desde otro punto de vista, tal y como se deduce de la frase, «von solchen frommen und heitern Aussichten» (de tales perspectivas pías y alegres)³⁶, refiriéndose nuevamente a las festividades del día siguiente. Ya que los amigos han realizado su viaje en estas fechas determinadas debido a la participación de algunos habitantes locales en la rededicación de la capilla de San Roque, el trío aprovecha la oportunidad para unirse al evento. Cruzarán el Rhin y subirán la escarpada colina para acceder a la atalaya de los católicos y observar esa parcela de la vida religiosa y, por ventura, el mundo desde el *Aussichtspunkt* (punto de vista) del peregrino.

Todo ello ilustra el papel de artista antropológico que Goethe representa en este ensayo, pues no presume ni desea describir de forma transparente o profundizar por completo en la fe del creyente, sino que trata de localizar un punto arquimediano. De hecho, en vez de teorizar se une a los cientos de peregrinos apretujados que suben la colina (no sin un pequeño

³⁴ *Ibid.*

³⁵ HA 10, 428. Al final del viaje, Goethe concluye una estructura de motivos simétricos, aludiendo al «Nothelfer» (salvador) del cual tuvo noticias no sólo a través de los peregrinos (pp. 407-8), sino también del mercader italiano que conoció al comienzo del viaje (p. 401).

³⁶ HA 10, 406.

esfuerzo físico, tal y como admite un Goethe ya no tan joven)³⁷. Y lo que es más, el narrador ya ha confesado metafóricamente que su propia *Optik* (óptica) tiene problemas potenciales: el sol cegador y el molesto polvo son elementos de una visión deteriorada, indicadores de que el narrador no posee una visión perfecta³⁸. Sólo tras experimentar la tradición, tras participar con los peregrinos, cae una lluvia que limpia (y barre) el polvo, que desaparece tanto para el observador como para el observado, dando lugar a una comprensión más clara con la esperanza de incrementar la tolerancia a su alrededor. Se trata de la hermenéutica experiencial de Dilthey, con una variante. El narrador no desea y no puede describir la perspectiva de la fe de forma transparente: poco después podremos ver cómo Goethe se aparta de la experiencia del ritual, del punto de praxis más íntimo de la religión, pues no participará en la Misa.

A medida que anochece y los amigos describen los pormenores de su viaje ante los muros de un castillo en ruinas, el narrador resume la escena: «Was aber auch sonst von geistlichen und weltlichen Gebäuden dem Auge begegnen mag, der Johannisberg herrscht über alles» (pero de todos aquellos edificios religiosos y profanos que abarca la vista, es el de Johannisberg el que reina por encima de todo)³⁹. El monasterio secularizado de Johannisberg, situado en un bello paraje junto a una colina de viñedos, define paradigmáticamente el mapa cultural goethiano de la región como una fusión sacrosecular con la naturaleza. Con la luz tenue del ocaso, los amigos comienzan a percibir melancólicamente la totalidad de la topografía: «In Dämmerung versank nach und nach die Gegend. Auch das Verschwinden so vieler bedeutender Einzelheiten liess uns erst recht Wert und Würde des Ganzen fühlen, worin wir uns lieber verloren hätten» (el entorno se sumergía más y más en el crepúsculo. Sólo entonces, la desaparición de tantas individualidades importantes nos hizo sentir realmente el valor y dignidad de la totalidad, en la que hubiéramos preferido perdernos). Sin embargo, en vez de la prolongada unión romántica de sujeto y objeto, el narrador añade con decisión: «aber es musste geschieden sein» (pero tuvieron que ser separados)⁴⁰. Aunque Goethe siente («fühlen») la dulzura de la entrega, un sentimiento de pérdida («verlieren») en el crepúsculo de la totalidad («des Ganzen»), es capaz de separarse de ello

³⁷ HA 10, 409.

³⁸ HA 10, 402.

³⁹ HA 10, 407. El monasterio de Johannisberg se menciona al principio del ensayo como el *Lichtpunkt* más brillante del horizonte por la mañana (p. 401).

⁴⁰ HA 10, 407.

(«scheiden») e interpretar individualidades importantes («bedeutender Einzelheiten») como artefactos sociopolíticos («weltlich») o cultural-religiosos («geistlich») en sus propios contextos discursivos.

Podemos decir que la hermenéutica goethiana tiene forma de espiral, tal y como aparece en el ensayo de botánica de 1831: «diese Spiraltendenz als Grundgesetz des Lebens» (esta tendencia espiral como ley básica de vida)⁴¹. La forma de espiral capta el efecto serpenteante de una posición diferente aunque reconocible, que permite la interpretación de acontecimientos, objetos y experiencias desde una perspectiva reconocible aunque diferente.

Por tanto, las palabras con las que comienza el párrafo siguiente, «Unser Rückweg» (nuestro camino de regreso), no deben sorprendernos, ya que los tres amigos sólo avanzan tras recapitular el terreno que habían atravesado, y es esta recuperación precisamente la que abre aún más el relato a la hermenéutica de Goethe: «Zugleich machte man uns aufmerksam, dass wir, von der Höhe über Bieberich, schon die Rochuskapelle, als weissen Punkt von der Morgensonne beleuchtet, deutlich öfters müssten gesehen haben; dessen wir uns denn auch gar wohl erinnerten» (al mismo tiempo, se nos indicaba que desde la cima de Bieberich teníamos que haber visto la capilla de San Roque de forma clara y constante como un punto blanco iluminado por el sol de la mañana, del cual nos acordaríamos perfectamente)⁴². El narrador se da cuenta de que los tres amigos, que ya han visto la capilla varias veces, no la reconocen como tal y, sólo tras volver sobre sus pasos y recordar, pueden volver a ver la capilla. En otras palabras, rememoran la escena, vuelven a formar ese contexto panorámico en el que el edificio religioso había aparecido por primera vez como un simple punto blanco, revelándose ahora como capilla. Esta traducción casi idealista da lugar a una transformación momentánea pero real a medida que el narrador afirma que la fe católica concede a San Roque el mérito de haber pasado de «Hader –und Kriegsposten augenblicklich wieder zum Friedens– und Versöhnungsposten» (discordia y postura de guerra a la paz y reconciliación)⁴³. A medida que el concepto se desliza desde el punto

⁴¹ *Spiraltendenz der Vegetation* (HA 13, 134). Dieter Borchmeyer también menciona la importancia de la espiral para Goethe en *Weimarer Klassik: Porträt einer Epoche*. Weinheim: Beltz, Athenäum, 1994 (pp. 507-9).

⁴² HA 10, 407. El sentido que se confiere al hecho de recordar puede ser afín a la anamnesis platónica.

⁴³ *Ibid.* Existe un contraste importante entre esta «Friedensposten» (posición de paz) y Maguncia, una ciudad que Goethe denominó «für ewige Zeiten einen Kriegsposten» (eterno emplazamiento de guerra), en *Über Kunst und Altertum in den Rhein- und*

blanco inicial, pasando por la capilla, hasta el símbolo de paz y reconciliación, las diversas perspectivas informan al narrador y ayudan al compromiso del lector con los múltiples significados de San Roque. El ojo narrador no sólo es subjetivo, encarcelado en sus propias percepciones miopes, sino también objetivo, emancipado de un número infinitamente diverso de objetos y perspectivas que exigen una reevaluación constante de opinión, invitando a la franqueza y a una tolerancia íntima.

El narrador, que ahora pernocta *im Adler*⁴⁴, utiliza la taxonomía de fe del creyente que ha escuchado en una conversación entre un católico y un peregrino, en la que este último declaraba que hasta cierto punto se considera enemigo de San Roque, ya que había sufrido tres tragedias en las tres fiestas previas en honor del Santo. Tras escuchar las desgracias del peregrino, el católico responde con talante racionalizador que, según las circunstancias, se puede invocar a un santo diferente cuya jurisdicción abarque la desgracia acontecida (frente a San Roque, cuya jurisdicción es la peste) pero, tal y como informa el narrador: «Im übrigen sei den Gläubigen genugsamer Spielraum gegeben, da im ganzen vierzehn heilige Nothelfer aufgestellt worden. Man ging die Tugenden derselben durch und fand, dass es nicht Nothelfer genug geben könne» (por lo demás, se le ha dado al creyente suficiente libertad de movimiento, ya que en total se han dispuesto catorce salvadores. Pero, tras observar las virtudes de cada uno de ellos, se ha determinado que éstos nunca serán suficientes)⁴⁵. Esta introspección irónica en el deseo del creyente por explicar los acontecimientos según una estructura religiosa, es la misma que realiza Goethe respecto a los intentos del científico por explicar los fenómenos, es decir, siguiendo una estructura científica. Aunque uno explica las doctrinas de la salvación y otro las doctrinas de la ciencia, ambos expresan, de forma consciente o inconsciente, el gesto de una «creencia personal» estructurada, tal y como escribe Goethe en *Verhältnis zur Wissenschaft*: «Alles, was wir aussprechen, sind Glaubenskenntnisse...» (todo lo que expresamos son confesiones)⁴⁶. La intensidad, intimidad y delicadeza de estas afirmaciones es variable, pero resultan dignas

Main-Gegenden I/1 (1816; MA 11.2, 26). Visitó Maguncia el 3 de agosto de 1814, justo un día antes de la fiesta de San Roque, pero ya había participado antes (1793) en la pírrica liberación de Maguncia frente a los conquistadores franceses («Belagerung von Mainz»: HA 10, 363-400).

⁴⁴ MA 11.2, 769.

⁴⁵ HA 10, 408.

⁴⁶ HA 13, 273.

de tolerancia precisamente por su carácter personal ya que se refieren y a menudo definen la identidad de un ser humano. Esto no quiere decir que Goethe confiera igual valor a todas las ideas. Por ejemplo, la narración continúa estableciendo una serie de contrastes entre la perspectiva del creyente y la del científico natural («Naturforscher»). La clave no se encuentra en las preferencias del narrador, que está del lado del científico natural, sino en comprender cómo puede éste conciliar diferencia y tolerancia ante la consciencia libremente admitida de su preferencia⁴⁷.

A la mañana siguiente y antes de unirse a los peregrinos, los tres amigos visitan una colección de minerales de los bosques y minas de la región, estimulados por su «Leidenschaft zur Naturkunde» (pasión por las ciencias naturales) que revela la predilección de Goethe por la geografía frente a la hagiografía⁴⁸. Tras esta visita y la adhesión al grupo del propietario de la colección de minerales, el narrador menciona que la «wissenschaftliche Betrachtung wäre uns fast zum Schaden gediehen» (observación científica casi nos ha creado perjuicios), ya que al regresar, los cuatro ven que los peregrinos han comenzado su marcha. Masas de peregrinos están embarcando para cruzar a la otra orilla del Rin y poder subir la colina hasta la capilla de San Roque (a unos 140 metros sobre Bingen)⁴⁹. Resulta interesante que la excursión científica *casi* haya estropeado el día del grupo, pues ha retrasado su participación en la rededicación de la capilla de San Roque. La narración implica que «Wissenschaft» (ciencia) y «Religion» (religión) luchan para acaparar nuestra atención, aunque ésta no es la razón por la que se excluyen mutuamente.

Mientras los amigos suben a la barca, el narrador comenta: «Auch wir sind mitten auf dem Flusse, Segel und Ruder wetteifern mit Hunderten» (también nosotros estamos en medio del río, vela y remo com-

⁴⁷ Peter Ganz ilustra mordazmente la «geologische Vorliebe» (predilección geológica) confesada por el propio narrador (p. 409) en «Sankt-Rochus-Fest zu Bingen», *Oxford German Studies*, 10 (1979), 110-20. Un análisis político excelente del ensayo de San Roque de Goethe es el de A. G. Steer, «Sankt-Rochus-Fest zu Bingen: Goethes politische Anschauungen nach den Befreiungskriegen», *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1965), 186-236. Para una interpretación religiosa véase Katharina Mommsen, «Der Ubenqueme Goethe», *Publications of The English Goethe Society*, XXXVII (1968), 12-42.

⁴⁸ Se trata de la colección de Wilhem Friedrich Götz (1763-1823), que la tarde anterior había conducido a Goethe y Zelter al castillo en ruinas y acompañará al trío a la fiesta de San Roque (MA 11.2, 769).

⁴⁹ HA 10, 408. En el diario de Goethe, el título de este día tan decisivo es «Reiner Sonne...» (WA *Tagebuch* 5, 126: 16 de agosto de 1814).

piten con otros cientos). Esta imagen del río tiene connotaciones de un contexto igualitario y de las interconexiones entre adeptos a la religión y la naturaleza dentro del espacio social que comparten, siendo este contexto la libertad de creencia⁵⁰. Si esta base sociopolítica protege a la libertad en el ámbito público de las ideas, el verbo «wetteifern» (competir) sugiere que dentro de este ámbito público compiten ideas diferentes.

Al desembarcar, los amigos observan inmediatamente «mit geologischer Vorliebe» (con predilección geológica), «wundersame Felsen» las (rocas maravillosas) de la base de la colina. Aquí, al pie de la colina, los amigos contemplan el auténtico milagro, las fascinantes formaciones rocosas frente al alusivo «Wunder und Zeichen» (milagro y señal) asociado a San Roque en la cima de la colina. El narrador interpreta: «der Naturforscher wird von dem heiligen Pfade zurückgehalten» (el naturalista se verá refrenado por el santo camino)⁵¹. El narrador posee un entusiasmo investigador —y un pico— con el que excava y extrae los contenidos de la montaña, exponiéndoselos al lector y sugiriendo incluso la posibilidad de un futuro estudio de mineralogía. El narrador se dirige al lector pidiéndole que cualquier estudio posible le sea enviado personalmente, junto con «einigen belehrenden Musterstücken» (algunas muestras instructivas)⁵². Goethe intenta crear su propio subtexto al insistir en la colina, socavando simbólica y literalmente los misterios de San Roque que acontecen en la cima. Al menos en el presente, San Roque prolonga el día a medida que la naturaleza se revela frente al celoso explorador dejándole tan sólo las migajas: «Ungeheure Festigkeit

⁵⁰ HA 10, 409. Religiosos y naturalistas compartieron literalmente esta metáfora de tolerancia del río Rhin en 1774, tal y como aparece en la deliciosa obra de Goethe, *Diné zu Koblenz*: «Zwischen Lavater und Basedow sass ich... Das Weltkind in der Mitten» (estaba sentado entre Lavater y Basedow... El ser mundano en medio) (HA 1, 90). Un año más tarde, Lavater y Goethe hicieron poesía juntos *in situ*, «auf dem See» (en el lago), en el Lago de Zürich. (DKV 16,9)

⁵¹ HA 10, 409. El «Naturforscher» (científico natural) no siempre está por detrás «von dem heiligen Pfade» (del santo camino), tal y como describe Goethe en su *Reise in die Schweiz 1797*, el 1 de octubre: «nachmittags war das Wetter völlig schön. Gleich hinter Amstäg kommt das Wasser aus dem Maderaner Tal; man sieht einen Pilger- und Mineralogen-Stieg den Berg hinauf gehen» (el tiempo era espléndido al mediodía. Justo detrás de Amstäg el agua proviene del valle Maderaner; se ve a los peregrinos y a los mineralogistas ascender por la montaña» (DKV 16, 9).

⁵² Goethe no quedó decepcionado, puesto que Johann Jakob Höggeraths, autor de la obra en cuatro volúmenes *Das Gebirge im Rheinland-Westfalen nach mineralogischen und chemischen Bezüge* (1821-26), se puso en contacto con él (DKV 16, 897).

hindert uns, mehr als kleine Bröckchen zu gewinnen» (nuestra tremenda tenacidad sólo nos permite conseguir algunas migajas)⁵³.

Los amigos, de buen humor, se reúnen con las masas de peregrinos que suben por la colina, una escena que se presenta como alusión narrativa al Pinax de Cebes, el cuadro alegórico que se menciona en el *Fedón* de Platón, donde la vida aparece representada como la ascensión en masa a una montaña, a lo largo de la cual muchos se pierden por diversos caminos y sólo algunos consiguen alcanzar la felicidad en la cima. «Nur dass hier» (sólo que aquí), añade la irónica voz narrativa, «nicht soviel ableitende Nebenwege stattfanden» (no había tantos desvíos)⁵⁴.

A medida que los cuatro amigos siguen a los peregrinos y llegan a la cima de la colina, las palabras del narrador, «wir dringen mit hinein» (irrumpimos allí con ellos), revelan que no han sido incitados por los impacientes peregrinos, sino que todos ellos se han visto empujados a entrar en la capilla de San Roque. Una vez dentro, el ojo narrador repara en los objetos sagrados, catalogándolos para el «wohlhábigen katholischen Kirchengeschmack» (acomodado gusto católico eclesiástico) del lector y describiendo el afecto y respeto que muestran los peregrinos hacia las reliquias sagradas⁵⁵. El lector no tarda en descubrir que este catálogo no es una mera tabla de nombres estéticos sino una de las piezas de un puzzle, ya que el narrador tropieza con una paradoja intrigante: «wie es komme, dass alle diese Zierden schon verjährt und doch wohlerhalten, unbeschädigt und doch nicht neu in einem erst hergestellten Raum sich zeigen konnten. Und wie erklärt man sich dies in einer jüngst zerstörten Kirche?» (¿cómo puede ser que todos estos adornos ya viejos y sin embargo en perfecto estado, intactos, aunque no nuevos, se puedan mostrar en una habitación acondicionada tan sólo para ello? Y ¿cómo se explica esto en una iglesia recién destruida?)⁵⁶.

Esta última cuestión motiva al narrador a divagar sobre una posible explicación correcta a modo de respuesta. Los ciudadanos protestantes de Eibingen (cerca del Rin) habían donado a coste nominal los objetos más importantes de un antiguo monasterio —bancos de oración y confesión, altares, un órgano e incluso el púlpito— a la parroquia católica de Bingen

⁵³ HA 10, 409.

⁵⁴ HA 10, 409. Goethe poseía un grabado de esta alegoría realizado por Matthaeus Merian (HA 10, 733).

⁵⁵ HA 10, 409. En la obra de Goethe *Venezianische Epigramme*, especialmente el número 11 (publicada en 1769: HA 1, 174-84), aparece un punto de vista religioso menos positivo y el tema de los peregrinos seculares.

⁵⁶ HA 10, 410 y 409, respectivamente.

para que restaurara la Capilla de San Roque⁵⁷. Esta generosidad interconfesional motivó de tal manera a los habitantes católicos de Bingen que juraron ir ellos mismos, como ciudadanos particulares, a buscar los artículos donados. El narrador pinta un cuadro colorista de la impresionante cooperación que supuso el transporte de este mobiliario eclesiástico a través del Rin hasta la empinada colina de la Capilla de San Roque:

«Da nun das alles zugleich geschah, so konnte man vor der Kapelle herabschauend, über Land und Fluss, den wunderbarsten Zug sehen, in dem Geschnitztes und Gemaltes, Vergoldetes und Lackiertes in bunter Folge sich bewegte; dabei genoss man des angenehmen Gefühls, dass jeder, unter seiner Last und bei seiner Bemühung, Segen und Erbauung sein ganzes Leben hoffen durfte.»

(Ya que todo sucedía al mismo tiempo, se podía observar desde la capilla, sobre el campo y el río, la comitiva más impresionante, en la que se movía una serie variopinta de tallas y pinturas, dorados y lacados; al mismo tiempo, se disfrutaba de un agradable sentimiento: conseguir bajo su carga y con su esfuerzo, la bendición y devoción para toda la vida)⁵⁸.

A continuación, el narrador enfatiza un acto caritativo de carácter ecuménico y cortesía confesional: los restos de San Ruperto, también en Eibingen y que no estaban incluidos en la venta nominal de mobiliario sacro, fueron ofrecidos generosa y libremente como un «fromme Zugabe» (suplemento pío) a la Capilla de San Roque. De este modo, se anuncia una esperanza normativa y reveladora respecto a este tipo de comportamiento tolerante y dadivoso: «Möchte man doch überall, in ähnlichen Fällen, mit gleicher Schonung verfahren sein!» (¡Ojalá se le cuidara a uno del mismo modo en todas partes!)⁵⁹. Goethe no sólo subraya la bendición para el creyente como resultado de su respeto interconfesional, sino también el sentimiento edificador que pueden disfrutar todos los presentes en la rededicación de la Capilla –católicos o no, con inclinaciones religiosas o sin ellas– debido a la docilidad,

⁵⁷ Goethe visitó el primitivo Monasterio Eibingen unas dos semanas después de la fiesta de San Roque, el 1 de septiembre de 1814, tal y como aparece en *Im Rheingau Herbstagge. Supplement des Rochus-Festes*, 1814. En *Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Main-Gegenden* I/3 (1817) (MA 11.2, 116-29).

⁵⁸ HA 10, 410.

⁵⁹ HA 10, 411.

misericordia, cooperación y buena voluntad recíproca que las comunidades divididas del Rin han mostrado entre sí: «Dieser jetztige Zustand des Gotteshauses muss uns um so erbaulicher sein, als wir dabei an den besten Willen, wechselseitige Beihülfe, planmässige Ausführung und glückliche Vollendung erinnert werden» (este estado actual de la casa de Dios nos tiene que resultar tan gratificante como para recordarnos la mejor voluntad, la ayuda mutua, el cumplimiento sistemático y la consumación feliz)⁶⁰. De hecho, la restauración de la Capilla de San Roque no sólo es mero emblema religioso de la restauración de los peregrinajes, sino también un modelo de esperanza para el futuro y un monumento a la paz internacional y a la tolerancia religiosa interconfesional del momento, al tiempo que conmemora la buena voluntad mutua y la cooperación que han contribuido a sanar y unificar las comunidades asoladas por la guerra a ambos lados del Rin. Esta sutura curativa se halla acentuada simétricamente por el traslado del altar: «der ältere Gläubige kann nun vor demselbigen Altar auf dem linken Rheinufer knien, vor welchem er, von Jugend an, auf dem rechten gebetet hatte» (en la orilla izquierda del Rin, el creyente más anciano puede arrodillarse ante el mismo altar al que en su juventud había rezado en la orilla derecha)⁶¹.

Al observar la diversidad, actividad y vitalidad de la asamblea religiosa, el narrador ya no puede excluirse por más tiempo del discurrir vital al que asiste como observador, sino que se *permite* introducirse en él, combinando su papel vacilante de observador teórico y partícipe experimental: «das Getümmel jedoch lässt keine Vergleichung aufkommen; allgemeine Kennzeichen suchte man vergebens... man verliert den Faden der Betrachtung, man lässt sich ins Leben hinein ziehen» (el barullo es incomparable; se buscan características comunes en vano... pero se pierde el hilo de la observación y uno termina implicándose en la vida)⁶². El narrador, incluso entre los miembros de una religión, no puede reducir su experiencia a un único signo descifrable («Kennzeichen»), sino que, por el contrario, se deja arrastrar a la vida festiva de los peregrinos.

⁶⁰ HA 10, 410-11.

⁶¹ HA 10, 411. También es símbolo de la reconciliación alemana, pues Alemania también sufrió luchas internas durante las guerras napoleónicas. La biblioteca de Goethe contenía un volumen titulado: «Europa in Bezug auf den Frieden. Adresse an die Germanen des linken Rheinufers. Im Juni 1814» (Europa en relación con la paz. Dirigido a los germanos de la orilla izquierda del Rin. Junio de 1814) (WA *Tagebücher* 5, 356).

⁶² HA 10, 411.

Sin embargo, el narrador expresará posteriormente el problema de los jóvenes nacidos durante la encarnizada ocupación napoleónica, que parecen mostrarse indiferentes a una fiesta que no posee bases o tradición en su memoria y cuyo significado se les escapa: «denn sie, in böser Zeit geborne, konnte das Fest an nichts erinnern, und wer sich des Guten nicht erinnert, hofft nicht» (pues a ellos, que han nacido en una época difícil, la fiesta no les podía recordar a nada, y quien no se puede acordar de lo bueno, no tiene esperanza)⁶³. Cuando la procesión principal de Bingen es interrumpida por una extraña caza de tejón –Goethe describe a los involucrados como «cazadores y perseguidores»– la idílica escena se frustra momentáneamente y el juicio afligido del narrador profiere una desagradable ocurrencia: «das arme schuldlose Tier... wird, am schonungsreichsten Feste, von den immer unbarmherzigen Menschen im segensvollsten Augenblicke getötet» (el pobre e inocente animal... será sacrificado por los hombres despiadados en fiestas selectas y durante los momentos más sagrados)⁶⁴. En el momento «más sagrado» se nos recuerda que la capacidad humana de extraordinaria bondad puede equipararse a la de extraordinaria crueldad. Este aparte también contiene la indicación implícita de que debemos tratar a todo ser vivo con respeto y dulzura.

El equilibrio queda restaurado y la procesión continúa. Los amigos pronto se encontrarán disfrutando de una especie de sacramento secular junto con «frischem, trefflichen, Brot» (excelente pan fresco) y vino del Rin, típico de la misa católica, que fluye alegremente⁶⁵. En este micro-

⁶³ HA 10, 413.

⁶⁴ HA 10, 413-14. La actitud de Goethe hacia los animales queda ilustrada en su descripción del cuadro de San Roque que había encargado para que fuera enviado a la Capilla del Santo (tema que discutiremos posteriormente). Junto al Santo, trota un cachorro que Goethe describe en *Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Main-Gegenden* I/2 (1817), y que contiene una imagen del cuadro: «...es ist freilich nicht dasselbige, welches ihm in der Folgezeit so wunderbar hülfreich geworden, aber darauf deutet es, dass er, als freundlicher und frommer Mann, auch solchen Geschöpfen wohltätig gewesen, und dadurch verdient von ihresgleichen künftighin unverhofft gerettet zu werden» (seguro que no es lo mismo lo que de un tiempo a esta parte le ha sido de tan asombrosa ayuda, pero todo apunta a que él como hombre amigable y devoto también había sido bondadoso con tales criaturas y, por eso, se ganará de sus semejantes ser salvado en un futuro sin esperarlo) (MA 11.2, 356).

⁶⁵ Goethe subraya esta interpretación simbólica del sacramento en *Dichtung und Wahrheit* (libro VII) (HA 9, 289-919). Véase también la lectura psicológica de Goethe de *La última cena*, en su ensayo *Joseph Bosi über Leonard Da Vinci Abendmahl zu Mayland*, que apareció por primera vez en *Über Kunst und Altertum in de Rhein- und Main-Gegenden*, I/3 (1817) (MA 11.2, 403-37).

cosmos de espíritu comunitario, amistoso, festivo y de buena vecindad, el narrador alaba de un modo *pax vobiscum*, a la «freundliche Leute» (gente amigable), «angenehme Nachbarschaft» (buena vecindad) y a la «liebenswürdige Gesellschaft» (amable compañía) al ver que, en una mesa repleta de comensales, todos se juntan un poco más para que él y sus amigos puedan sentarse y participar⁶⁶. Este énfasis en la gente y la buena vecindad añade dimensiones sociopolíticas a las escena, ya que el narrador agradece el disfrute de una compañía tan diversa, pues así puede ampliar su conocimiento sobre el manto mineral de aquella tierra. Subraya que la gran ventaja de una reunión tan populosa reside precisamente en el conocimiento que pueden compartir.

Pero la alegoría sociopolítica pronto fermenta en una sátira humorística y política sobre el regionalismo alemán, ya que los habitantes locales comienzan a discutir agriamente la jerarquía de los vinos menos conocidos del Rin. «Hochheimer, Johannisberger, Rüdesheimer lassen einander gelten, nur unter den Göttern mindern Ranges herrscht Eifersucht und Neid» (Hochheimer, Johannisberger, Rüdesheimer coexisten unos con otros, la envidia y los celos sólo reinan entre dioses de menor rango), pronuncia el narrador con autosuficiencia. De hecho, el narrador no necesita demasiado impulso para descender de su altura olímpica cuando él y sus amigos son invitados a presidir una súbita *dégustation* a la francesa de un vino poco conocido del Valle Nahe, denominado *Monzinger*. «er soll sich leicht und angenehm wegtrinken, aber doch, ehe man sich's versieht, zu Kopfe steigen» (se debe beber de forma fácil y placentera pero, claro, cuando menos se espera, se sube a la cabeza). Aunque los amigos ya han vaciado sus jarros de barro un par de veces «wäre es mit einiger Gefahr» (con algún peligro), siguen valerosamente el ejemplo de un texto sobre los vicios de la bebida, utilizado en un famoso sermón local escrito por un orondo ayudante de obispo (que consideraba como un regalo divino poder consumir ocho medidas de vino responsablemente): «Prüfet alles und das Beste behaltet» (comprueba todo y conserva lo mejor)⁶⁷.

En este punto, el narrador inserta la historia de San Roque e incluye una breve lista de paremias locales relacionadas con el tiempo: «Trockener April ist nicht der Bauern Will»⁶⁸. También incluye en toda su

⁶⁶ HA 10, 414-15.

⁶⁷ HA 10, 416-17. Véase 1 Tesalonicenses 5: 21.

⁶⁸ Antes de la fiesta, Goethe trató de obtener sin éxito un opúsculo sobre San Roque (p. 411). Esta viñeta histórica, que comprende las páginas 418-21, reemplaza el supuesto intento de Goethe por transcribir la descripción del Santo tal y como la escu-

extensión el sermón al aire libre que con motivo de la rededicación se ofreció aquel día, un texto que impresionó al narrador, sobre todo por sus exhortaciones prácticas cristianas⁶⁹. Durante este sermón al aire libre, el narrador observa que los peregrinos y las procesiones comunitarias han abandonado sus banderas y estandartes distintivos⁷⁰, incluso que se han abolido las jerarquías católicas internas, pues el Obispo «in der Menge... verschlungen» (ha sido absorbido por la multitud)⁷¹. Goethe eleva subjetivamente a la humanidad por encima de distinciones políticas y religiosas, situando al género humano en un continuum con la naturaleza a medida que la vasta congregación se va mezclando con el paisaje bucólico visible «über ihren Häuptern» (sobre sus cabezas)⁷². Este cuadro pastoral es una representación de armonía ecológica y humana: de paz entre naciones, paz entre confesiones y paz con la naturaleza; una visión que pasa por encima de las diferencias en favor de la paz. Esta paz requiere comprensión y tolerancia, requiere la capacidad de abandonar las banderas⁷³ para así, gracias a una visión más amplia «über [unseren] Häuptern» (sobre nuestras cabezas), acabar («verschlingen») con las jerarquías creadas por los prejuicios y la soberbia. Si esta visión tan amplia incluye o no a la Divinidad, la naturaleza o la humanidad es debatible, pero está claro que significa que debemos mirar más allá de nosotros mismos.

Tal y como demuestra el narrador continuamente, el desarrollo de la tolerancia religiosa no supone un rechazo de los valores personales, sino el final de la persecución religiosa y la suspensión del prejuicio individual a la hora de tolerar e incluso apreciar puntos de vista diferentes. La idea goethiana de comprensión admite modestamente y desde un principio las limitaciones de lo que podríamos denominar la creen-

chó de boca de los peregrinos: «Ein Versuch, die Geschichte, wie ich sie gehört, gesprächsweise aufzuzeichnen, wollte mir nicht gelingen» (un intento de describir la historia como yo la he oído no me serviría de nada). Sugiere que fue difícil entresacar la historia de la entusiasta hagiografía de los peregrinos. [No existe una traducción castellana literal para este refrán, pero sí varios dichos con similar significado: «en abril aguas mil» puede ser uno de ellos; el lector interesado puede recurrir a los numerosos refranes sobre «abril» que recoge Fco. Rodríguez Marín, *Mas de 21.000 refranes castellanos...*, Madrid, Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1926, p. 2.]

⁶⁹ HA 10, 427.

⁷⁰ HA 10, 426.

⁷¹ HA 10, 425.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Esto recuerda a la visión futurista de Kant en *Vom ewigen Frieden*.

cia y ritual religiosos. Este tipo de limitaciones no dan como resultado la imposibilidad de comunicación, sino el reconocimiento de que, puesto que la fe no puede desentrañarse por completo, la tolerancia religiosa es importante y necesaria a nivel vital. Un poco antes, los amigos habían tratado de distinguir los elementos característicos de una procesión local, intentando («Versuch») «den Charakter dieser einzelnen Ortschaft zu erforschen» (investigar el carácter de este lugar único) [la procesión de la comunidad de Bidenheim]. Pero no pudieron: «Wir, durch so viel Verwirrendes verwirrt, liessen sie in die immer wachsende Verwirrung ruhig dahinziehen» (desconcertados entre tanta confusión, dejamos que se estableciese tranquilamente en la confusión cada vez mayor)⁷⁴. Más tarde, mientras peregrinos y procesionantes celebraban en la capilla una misa tras el sermón *al fresco*, el narrador confiesa: «Was drinnen vorgegangen, blieb uns verborgen. Den Widerhall des Te Deum vernahmen wir von aussen... Wir sehnten uns aus dem Wirrwarr und zogen deshalb... hinab» (se nos ocultó lo que sucedía dentro. Escuchamos el eco del Te Deum desde fuera... Deseábamos salir del barullo y nos fuimos... hacia otro lado)⁷⁵. Cuando las cosas se tornan excesivamente místicas, demasiado confusas o aburridas –cuando los tres amigos ya han tenido suficiente religión– pueden ejercer la tolerancia religiosa y abandonar pacíficamente la fiesta («ruhig hinabziehen») o dejar al culto de fe en paz («sie ruhig dahinziehen lassen»). Goethe es consciente de que ciertas cosas permanecerán ocultas («verborgen»)⁷⁶ o parecerán confusas («verwirrend») en la religión, especialmente en los rituales sagrados. Pero esta falta consciente de comprensión es en sí misma una forma de tolerancia religiosa arraigada en la humildad intelectual, que supone la base de un ámbito público donde las religiones organizadas podrían interactuar pacíficamente sin miedo a la persecución y donde la libertad de credo individual no estaría restringida.

El narrador hace sugerencias constructivas y con conocimiento de causa dirigidas a incrementar la atmósfera de reverencia, y todo ello sin interferir en el mecanismo interno de la comunidad religiosa (tema que aparece en el drama *Egmont*). El ojo narrativo, el «geübte[s] Kunstauge» de Goethe, observa la obra incompleta de restauración de la capilla e imagina un plan arquitectónico futuro que podría hacer de este lugar

⁷⁴ HA 10, 414.

⁷⁵ HA 10, 427.

⁷⁶ Los «misterios» religiosos (del griego, *μυσ*) son las cosas que permanecen ocultas a los iniciados.

de peregrinaje «eine der schönsten Örtlichkeiten der Welt» (uno de los lugares más bellos del mundo). Del mismo modo, especula sobre los diseños interiores apropiados para «dadurch die Feier verherrlichen» (ensalzar la celebración)⁷⁷.

Antes, el narrador había explorado la colina bajo el sol donde se encuentra la capilla, expresando su alegría ante los nogales recién plantados, incluso sugería: «Möge jeder Wallfahrende die zarten Bäume schonen, eine löbliche Bürgerschaft von Bingen diese Anlagen schirmen, durch eifriges Nachpflanzen und sorgfältiges Hegen ihr, zu Nutz und Freude so vieler Tausende, nach und nach in die Höhe helfen» (acaso quisiera cada peregrino cuidar de los frágiles árboles y la adorable ciudadanía de Bingen proteger a estos parajes, replantándolos con fervor y cuidándolos esmeradamente para el uso y disfrute de tantos miles, poco a poco, para ayudarlos a crecer hasta las alturas)⁷⁸. Esta respuesta práctica no sólo pretende embellecer el entorno natural del santuario, sino que también trata de inspirar una cooperación comunitaria mayor con el fin de construir un legado para el «uso y disfrute» de generaciones futuras. Miméticamente, si los ciudadanos se preocupan, protegen («schirmen») y ayudan a los árboles jóvenes «in die Höhe», si aman a la naturaleza, ésta protegerá a sus «futuros bisnietos» proporcionándoles una sombra futura («schirmen»). Se trata de un acto de cuidado que refleja la naturaleza amorosa de su Santo patrón, que les cuida, ayuda y protege «in die Höhe» (en lo alto). Los creyentes pueden regocijarse por haberse convertido en «ähnlicher... dem Fürbittenden» (parecidos... a los que ruegan)⁷⁹.

Esta es la clave del mensaje que el predicador dirige a su congregación: «Wir dürfen daher in jedem Sinne ihn [St. Rochus] als ein Muster ansehen, an welchem wir die Stufen unsers geistlichen Wachstums abmessen» (por eso, debemos tomar como modelo a San Roque en todos los sentidos, y medir gracias a él los niveles de nuestro crecimiento espiritual)⁸⁰. El narrador pronuncia una verdadera aprobación del sermón: «Die Predigt endigte gewiss für alle heilsam; denn jeder hat die deutlichen Worte vernommen, und jeder die verständigen

⁷⁷ HA 10, 425.

⁷⁸ HA 10, 423.

⁷⁹ HA 10, 427. Goethe emplea una forma del verbo «schonen» (cuidar) para indicar el trato que los ciudadanos confieren a los árboles jóvenes y el trato entre ellos (p. 411) y también sugiere que ello afectará al trato conferido a los animales (p. 414).

⁸⁰ HA 10, 426.

praktischen Lehren beherzigt» (sin duda, el sermón terminó saludablemente para todos; pues cada uno captó las claras palabras y guardó en su corazón las sensatas enseñanzas prácticas)⁸¹. Pero la mimética de Goethe da la vuelta al paradigma católico tradicional de *Nachahmung* (imitación, mimesis) de «dem Göttlichen» (lo divino) (*imitatio*), al suponer que los mortales pueden ser una primera presentación y ejemplificación de «dem Göttlichen» (lo divino) (*Vorbild*) (ejemplo, modelo) a través de sus buenos actos, tal y como indica el poema *Das Göttliche*:

«Der edle Mensch
Sei hilfreich und gut!
Unermüdet schaff' er
Das Nützliche, Rechte,
Sei uns ein Vorbild
Jener geahneten Wesen.»

(¡Sea, pues, el hombre, noble,
servicial, bueno!
Lo útil y justo sin desmayo busque,
y un modelo nos brinde anticipado
de lo que ser pudieran esos seres
cuya existencia sólo barruntamos)⁸².

La originalidad humana queda preservada, pues cada individuo es creador («schaff' er») y no mero imitador de lo «útil, lo justo». Goethe también es algo más que un espectador pasivo en la conmemoración artística de esta fiesta de paz, reconciliación y tolerancia religiosa de San Roque. Sorprendentemente, todavía hay más. Goethe vuelve a modular su propia frecuencia de respuesta, esta vez en el registro católico, no como narrador, sino como un ser humano conmovido por una fiesta de curación humana: casi un año después de su viaje, Goethe impulsó y organizó la donación de un cuadro de San Roque (diseñado por él

⁸¹ HA 10, 427. El efecto curativo («heilsam») del sermón se vincula al tema de la salud. En una carta dirigida a su esposa Christiane, fechada unos días después de la fiesta de San Roque, Goethe se refiere a las aguas que había tomado en este viaje por el Rin como «heilsam and nützlich» (curativas y necesarias) (19 de agosto de 1814: HA *Goethes Briefe* 3, 273).

⁸² Versos 55-60: HA 1, 147-9.

mismo y Heinrich Mayer y pintado por una pintora de Weimar, Caroline Luise Seidel) que envió a las autoridades eclesiásticas de Bingen para la capilla del Santo⁸³. Tres años después, en la revista *Über Kunst und Altertum in den Rhein und Mayn Gegenden* 1/2 (1817) aparecía un editorial que anunciaba la donación del cuadro de San Roque –el nombre de Goethe no se mencionaba– a la «Kapelle über Bingen, zum Andenken der Feier jener friedlichen Wiederherstellung vom 16. August 1814» (capilla sobre Bingen, en memoria de la celebración de la restauración pacífica del 16 de agosto de 1814)⁸⁴. La intención y esperanza futura de Goethe respecto al cuadro, tal y como la expresó en una carta personal, era inspirar y edificar a los creyentes («die Gläubigen zu erbauen»)⁸⁵. Todo ello para «uso y disfrute» de las generaciones presentes y futuras.

Si las victorias políticas en favor de la tolerancia resultan vitales, tema que Goethe desarrolla en otras obras, este ensayo esboza una especie de normas de etiqueta religiosa que deben prevalecer precisamente porque existe la libertad de creencia. George Steiner define este sentimiento de cortesía como sigue: «el sentido rector es el del tacto, las formas en que nos permitimos tocar o no tocar, ser tocados o no ser tocados por la presencia de otro»⁸⁶. Tal y como ejemplifican una y otra vez la forma y el contenido narrativo de *Sankt-Rochus-Fest zu Bingen*, para Goethe debemos ser «schonungsreich» (muy considerados)⁸⁷, comprender mansa y generosamente a los otros mientras protegen un derecho individual o comunitario, una necesidad o un deseo de culto de acuerdo con su elección personal.

Este ensayo también sugiere otra forma de ejercer la tolerancia, una forma que amplía la permisividad en el ámbito público y las actitudes de la vida privada, una forma que transforma a la tolerancia de gesto conceptual negativo de resistencia y sufrimiento en un acto humano positivo, una forma que queda ilustrada por la «fromme Zugabe» (un admitir piadoso)⁸⁸. Este manso dar cabida, junto con la posibilidad de conocer la vida de otro –«man lässt sich ins Leben hinein ziehen» (uno se implica en la vida)⁸⁹–, no sólo incrementa las actitudes de comprensión y cambio,

⁸³ MA 11.2, 1009-13.

⁸⁴ MA 11.2, 356-7.

⁸⁵ Carta a Sulpiz Boisserée, 24 de junio de 1816: HA *Goethes Briefe* 3, 359.

⁸⁶ *Real Presences* (Londres: faber and faber, 1990), p. 148.

⁸⁷ HA 10, 411; 414; 427.

⁸⁸ HA 10, 411.

⁸⁹ *Ibid.*

sino que también constituye un acto de servicio que puede edificar y construir, tal y como denotan las estratégicas referencias a «erbauen» en el ensayo⁹⁰. Este tipo de actividades pueden resultar tan patentemente pedestres como plantar un nogal, pintar un cuadro o almorzar en el campo con los peregrinos, pero el hecho de ser pedestre, que evoca una importante imagen ilustrada de crecimiento y madurez, requiere también que aprendamos a caminar apaciblemente junto a otros mientras atravesamos los caminos más o menos transitados de la vida.

Finalmente, mientras los amigos abandonan el festival para disfrutar de un estimulante paseo en barca por el Rhin, el narrador contempla con tristeza las tierras de la Capilla arrasadas por la guerra, y sugiere: «Bei Erneuerung dieser könnte frommer Geist und redlicher Kunstsinn mitwirken, dass jeder, er sei wer er wolle, diesen Weg mit teilnehmender Erbauung zurücklegte» (en la renovación de ésta, el espíritu devoto y el sentido artístico conseguirían que cualquiera, sea quien fuere, recorra este camino participando en la reconstrucción)⁹¹. Goethe recomienda a todos aquellos que deseen seguir «este camino» –hoy perteneciente a una fiesta católica, pero mañana a una protestante, judía o musulmana–, que combinen un espíritu dócil con un sentimiento creativo serio, catalizador de un acercamiento artístico-reverente armonioso, una unión estético-ética que trascenderá la mera tolerancia mutua –aun siendo ésta un punto de partida necesario para la sociedad– gracias al intento de construir y edificar, refrescar y renovarse mutuamente.

«Denn am Ende sind wir alle
Pilgernd Könige zum Ziele»

(Pues al final todos somos reyes
peregrinos hacia una meta)⁹².

Traducción de Amaya (inglés) y Sela (alemán) Bozal Chamorro

⁹⁰ HA 10, 410 (dos veces) y 428.

⁹¹ HA 10, 428.

⁹² Del ciclo de poemas de Goethe, *Rhein und Main*.

CUANDO LA CONVERSACIÓN TROPIEZA.

Los límites del diálogo entre Gadamer y Derrida

Antonio Gómez Ramos

1. El diálogo como altercado

El (des-)encuentro de Hermenéutica y Gramatología viene ocupando a sus protagonistas (que aquí designaremos como Gadamer y Derrida) desde hace ya casi dos décadas. El primer coloquio organizado entre ellos (París, 1981) resultó un «diálogo de sordos»¹; un «debate improbable»². Venía ello a confirmar la presentación de ambas corrientes de pensamiento como una alergia profunda, un cruce quiasmático³:

¹ Grondin, Jean, *Einführung in die Philosophische Hermeneutik*, Darmstadt, 1971, p. 175.

² Phorget, Philip, Introducción a Forget (ed.), *Test und Interpretation*, Múnich, Fink, 1984, pp. 7 y ss., *unwahrscheinlich*: improbable y por ello, increíble. No debe ello hacer olvidar los intentos por buscar una complementariedad –o un modo de transición– entre una filosofía y otra. Por ejemplo, Peñalver, Mariano, «Gadamer-Derrida: de la recolección a la diseminación de la verdad», *Revista Er de Filosofía*, n.º 3, pp. 7-20.

³ Greisch, J., *Hermeneutique et gramatologie*, Paris, Edition du CNRS, 1977, p. 17.

no podían ignorarse –en virtud de su herencia compartida–, pero tampoco enfrentarse cara a cara –pues «es posible que la gramatología no tenga un rostro»⁴–, ni coincidir o «acompañarse» en un diálogo común, en virtud de sus diferentes actitudes comunicativas, o –¿es lo mismo?– de sus diferentes lenguas: una habla francés y otra alemán⁵.

Reiterado desencuentro de las palabras, desparramamiento de los conceptos en el vacío, sin encontrar acogida en el oído del otro. Se ha hecho notar también que ese fracaso comunicativo queda mucho más al gusto de la esquividad gramatológica –dada a jugar siempre en otro terreno, a trabajar en el margen–, que de la «buena fe» hermenéutica. A pesar de ello –o quizá, por ello mismo–, las intervenciones que se han producido en los años posteriores han partido mayoritariamente del campo hermenéutico⁶.

En las páginas que siguen se intentará una lectura de esas intervenciones, en su pretensión de superar y envolver el planteamiento deconstructivista, para interrogar a la vez cuáles son los desplazamientos que tales intervenciones pueden provocar dentro del propio planteamiento gadameriano.

Pues todo acto de habla –y mucho más un acto de escritura– supone, efectivamente, un des-plazamiento, una alteración de sí mismo: des-identificación que, sin embargo, y tal es el principio de la «escenificación» hermenéutica, viene exigida por la voluntad de comprensión de sí mismo. Hermenéuticamente, aún resulta cómodo recordar que la continuidad de la autocomprensión «consiste en un constante ponerse-a-sí-en-cuestión, como un constante ser otro»⁷, o ser de otro modo. La potencialidad del ser otro es lo que mueve al diálogo. Pero el propio lenguaje sugiere ya que ese ser-otro conlleva también la potencialidad del *alterarse*: la comodidad del ponerse-a-sí-en-cuestión puede resultar más bien en la incomodidad de la altera-

⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵ Véase al respecto, el propio Gadamer, «*Dekonstruktion und Hermeneutik*», en *Gesammelte Werke*, X Tubinga, Mohr, 1995, p. 138; así como Greisch, *op. cit.*, p. 190.

⁶ Los escritos de Gadamer directamente dirigidos a la Deconstrucción son: «*Text und Interpretation*» (1981), en GW II, pp. 330-361, así como en Phorget, *op. cit.*, pp. 24-55 (trad. esp. en *Verdad y Método*, 2, Salamanca, Sígueme, pp. 319-348); «*Destruktion und Dekonstruktion*» (1986), en GW II, pp. 361-375 (trad. esp. en *Verdad y método*, 2, pp. 349-368); «*Frühromantik, Hermeneutik und Dekonstruktivismus*» (1987), en GW X, pp. 125-137; «*Dekonstruktion und Hermeneutik*» (1988), en GW X, pp. 138-147; *Hermeneutik auf der Spur* (1994), en GW X, pp. 148-174.

⁷ *Frühromantik, Hermeneutik und Dekonstruktivismus*, *op. cit.*, p. 130.

ción y el altercado, en que, en esta ocasión, parece venir a derivar el diálogo.

Es, sin duda, un Gadamer alterado el que protesta de su buena voluntad de diálogo –«yo me esfuerzo por comprender»⁸–, el que reclama la atención que él mismo ofrece –«He seguido la obra de Derrida desde hace decenios»⁹–, el que se sorprende de la falta de entendimiento a pesar de los puntos de partida comunes¹⁰, y repara en la autoeliminación de Derrida como interlocutor del diálogo:

Derrida se aplica a sí mismo su propia deconstrucción. Con lo que uno está justificado, si es que no forzado, a persuadir al autor de su propia identidad, para que pueda ser interlocutor de la propia conversación¹¹.

Derrida no es Habermas. De ahí, quizá, la irritación de Gadamer. Y sin embargo, es de justicia reconocer que este desencuentro, este diálogo alterado, es el único modo de encuentro posible de ambas filosofías; y además, un modo de encuentro a la medida de las dos. En el caso de la hermenéutica, una medida extrema, en la que se pone a prueba su capacidad fundamental de alteración y alteridad. La voluntad de diálogo prueba su bondad allí donde el diálogo se escabulle y escapa porque el otro es «incapaz» de él.

Escapa, como sería de esperar, por el hueco que la hermenéutica –sobre todo la de Gadamer– nunca parece capaz de llenar, porque ni siquiera llega a considerarlo un espacio posible: el significante¹². Allí donde los deconstructivistas juegan a la dispersión, al diferimiento y el desplazamiento infinitos, la hermenéutica no ve un lugar para el pensamiento. El signo –«la abstracción del remitir mismo»¹³– queda relegado frente al remitir. Lo que interesa es la expresión, lo dicho, que siempre es más que la convención del signo.

⁸ Durante el debate con Derrida en 1981, *vid.* Phorget (ed.), *Text und Interpretation*, pp. 59 y ss.

⁹ *Frühromantik...*, *loc. cit.*, p. 125.

¹⁰ *Hermeneutik auf der Spur*, *loc. cit.*, p. 148.

¹¹ *Ibid.*, p. 157. La desaparición es incluso física: Derrida parece rehuir el encuentro con la hermenéutica al no publicar nada. Cfr. también la observación de Greisch, *supra*, n.º 4.

¹² «Eine Hermeneutik des Mangels an signifiant», señala Frank, Manfred, *Das Individuelle Allgemeine*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, pp. 61 y ss.

¹³ *Wahrheit und Methode*, Tubinga, Mohr, 1990⁶, p. 416 (trad. *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 496).

Es la postergación de éste lo que ha llevado a ciertas lecturas que contraponen la hermenéutica –como una suerte de nuevo disfraz de la «metafísica de siempre»– a la labor productiva y transformadora de las perspectivas más semiológicas; y en concreto, de la gramatología. Se plantea, así, en primer lugar, *l'écriture* frente a la primacía de la voz; y luego, la diseminación de los signos y marginalidad frente al logocentrismo de la unidad de sentido; la ausencia del referente frente a la Presencia del Sentido, o la Verdad, resguardados, sin embargo, en el texto.

Una ilusión óptica de algunos deconstructivistas. El enfrentamiento es más bien un desencuentro: un cruce en falso de trayectorias que se mueven en espacios que nunca se intersectan. Sólo que esas trayectorias vienen hermenéuticamente a decir lo mismo, aunque no se encuentren. Y forma parte del «des-encontrarse» el que, gramatológicamente, una trayectoria no tenga por qué venir a decir nada, no tenga nada que decir, no quiera decir nada¹⁴. Nuestro propósito ahora, no obstante, es atender al decir de la hermenéutica.

2. La escritura: ¿más huella que signo?

Conviene, ante todo, subrayar el privilegio de la escritura dentro del discurso gadameriano. Lejos de quedar desterrada o reprimida –tal como quiere ver Derrida en la historia del pensamiento occidental–, es objeto de un hermoso canto en diferentes pasajes de *Verdad y método*. La «huella más pura del espíritu»¹⁵, «idealidad abstracta del lenguaje», forma privilegiada en que se transmite y se da la tradición. La escritura es siempre lugar ineludible de paso del discurso, donde la palabra alcanza la «transformación que puede llamarse su verdad»¹⁶. Incluso las diatribas platónico-socráticas no son más que «una exageración irónica»¹⁷; en todo caso, una «exhortación al buen uso de la escritura»¹⁸. ¿De *l'écriture*?

¹⁴ Derrida, *Posiciones*, Valencia, Pretextos, 1977, p. 19.

¹⁵ *Wahrheit und methode*, op. cit., p. 169 (trad. op. cit., p. 216).

¹⁶ *Von der Wahrheit des Wortes*, GW VIII, p. 46.

¹⁷ *Wahrheit und Methode*, op. cit., p. 396 (trad. op. cit., p. 472). En general, casi cabe colegir que el reproche que hace Gadamer a los críticos de Platón, el primero de ellos Derrida, es que se toman demasiado en serio al ateniense. Y no será porque éste no advirtiera ya contra ello.

¹⁸ *Unterwegs zur Schrift*, en Assman (ed.), *Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation*, Múnich, Fink Verlag, 1983, p. 14.

Una vez más, la primera alteración es la de la traducción. Pues Gadamer escribe *Schriftlichkeit*. No son las letras diseminadas por la hoja, ni el acta, el documento último que constata una verdad legal, ni tampoco el Texto sagrado. Es una «idealidad abstracta», pero tal que exige y necesita todo eso. *Schriftlichkeit* no dice sólo «escritura», sino el carácter de ser algo escrito, el «ser escrito del texto»¹⁹, el «poder ser escrito del texto», la necesidad ínsita en el lenguaje de pasar a ser escritura. El *lógos* tiene que verterse como *graphos*. El discurso está siempre, como reza el título de un trabajo de Gadamer, *Unterwegs zur Schrift*: de camino hacia el escrito.

Un escrito que debe entenderse –aquí Derrida estaría de acuerdo–, en continuidad con la oralidad, inserto ya en la estructura del lenguaje oral, y de toda forma de lenguaje. Se trata de que la palabra pura exige, sí, la inscripción²⁰, pero porque en el uso de las palabras se halla siempre contenido algo así como un empuje a la fijación²¹. En el fluir temporal del acontecer que es el discurso, lo que se mienta –*das Gemeinte*– construye una unidad y una identidad. Derrida define aquí el *signo* en su iterabilidad, su posibilidad de ser repetido infinitas veces, alejado ya del contexto de emisión. Gadamer repara en la *Phrase* (en el doble significado alemán de huero giro retórico y frase musical) como «el modo del ritual, es decir, una unidad de significado y de figura definida justamente por su *repetibilidad*, por la intangibilidad de su mismidad en la repetición»²².

Son estas fórmulas rituales, repetibles e invariables, fórmulas que en realidad, como tales, no significan nada –la plegaria, el comienzo de un cuento, o de una sentencia judicial, o de una carta; en otros contextos, la blasfemia– los catalizadores por los que el discurso se constituye como texto, como escritura²³. También, en el caso de las llamadas literaturas orales. Y las afinidades estructurales con el signo escrito de Derrida son suficientemente llamativas. Pero, una vez más, ambos autores se desencuentran allí donde parecen coincidir. Pues si para el deconstructor la posibilidad de la infinita repetición material y descontextualización supone el estallido del lenguaje y el final del sentido, para

¹⁹ «être écrit du texte», traduce Greisch (*op. cit.*, p. 181), *Schriftlichkeit*.

²⁰ Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 17.

²¹ *Unterwegs...*, *loc. cit.*, p. 10.

²² *Ibid.*

²³ Sobre el lugar del rito en el conjunto del lenguaje, puede verse Gadamer, *Zur Phänomenologie von Ritual und Sprache*, en GW VIII, pp. 400-441.

el hermeneuta significan una fase de la constitución del sentido y la ordenación del tiempo mismo en medio de la fugacidad de las cosas.

Se trata de la memoria. Si fuera posible concebir una realidad bruta anterior a todo tiempo y toda interpretación, sería como pura diseminación, donde todo se deshace y se dispersa; aun el discurso oral, forma primaria de aprehensión y articulación, se da como la fluidez de palabras que se pierden. Es lo escrito, o la posibilidad de la escritura, lo que rompe «el cerco del instante» que todo lo consume, lo que permite la coexistencia de pasado y presente, la simultaneidad de los tiempos en el ahora de la lectura. En lo escrito se realiza la voluntad de preservación que reside en lo que hay. A diferencia de los monumentos del pasado, sometidos a la erosión del tiempo, la escritura conserva el sentido íntegro, de modo que cada texto «no es un pedazo del pasado, sino la continuidad de la memoria»²⁴.

Íntegro y, sin embargo, alienado. Funciona un pacto por el que lo dicho y todo lo que lo acompaña se salva al depositarse en una marca extraña, puramente material: «nada es hasta tal punto una huella del espíritu, pero tampoco nada depende tanto del espíritu que comprende»²⁵. El sentido, congelado y dormido en la escritura, depende ya exclusivamente del lector, que, desde su propia situación histórica, lo despierta y revivifica en cada acto de lectura, y siempre de un modo diferente. Parte de aquí una teoría hermenéutica de la lectura a cuyas consecuencias sólo podemos aludir tras repasar un interesante acto de apropiación hermenéutica.

Hermeneutik auf der Spur. Dejemos de lado la difícil traducción de la preposición *auf*, que supone, quizá, la alteración del hermeneuta en un sabueso. En *Verdad y método*, la «huella» constituía ciertamente metáforas decisivas –la escritura es la huella del espíritu; el lenguaje es la huella de nuestra finitud–; pero la «huella» también tiene ya una cierta tradición deconstructivista, que Gadamer se apropia aquí asociándola a la hermenéutica en la línea menos inocente de un escrito: el título. Cierto es, y así se ha señalado²⁶, que la «*trace*» derridiana no es exactamente una «huella», ni una «*Spur*». Las últimas –el español y el alemán coinciden aquí– son lo hollado, la marca del pie sobre el suelo blando; aquella es la traza, la línea que margina, separa y distingue. Pero las trai-

²⁴ *Wahrheit und Methode*, *op. cit.*, p. 394 (trad., p. 469).

²⁵ *Ibid.*, p. 169 (trad., p. 216).

²⁶ Duque, Félix, en la introducción a Levinas, *El tiempo y el oro*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 34.

ciones de la traducción forman igualmente el suelo sobre el que se piensa. Sobre el que piensa ahora Gadamer. Quien plantea la alternativa del signo o la huella. «En Derrida, suena a veces como si la huella (*trace*) fuera una inscripción violenta, como el engrama que se hunde en la memoria y, sin embargo, permanece. Con frecuencia [en Derrida] la huella se desplaza hacia el uso del signo»²⁷.

Sin embargo, la huella tiene un valor ontológico superior. El signo es un concepto intencional, remite, en última instancia, a una combinatoria matemática, leibniziana, un lenguaje universal cuasi-divino que pretende abarcar en su red las cosas desde todos los lados, como el Dios de la metafísica. La huella, en cambio, «no es, como tal, pretendida y querida, sino dejada atrás (*hinterlassen*)»²⁸. No señala una cosa, sino que remite en una dirección a quien va buscando un camino. Se trata de errar por surcos, dejándose guiar por la multivocidad (*Mehrdutigkeit*) de las huellas, que sólo se constituyen en tanto que son seguidas; y que, muchas veces pisadas, llegan a ser un camino del que no se sabe a dónde va.

Derrida, en cambio, «habla como si fuera un observador distanciado ante una red infinita de todos los signos y todas las remisiones a lo otro. Verdaderamente, eso es el lenguaje de la metafísica sobre la base del nominalismo»²⁹. Cabe preguntarse si este reproche hace justicia realmente a la actitud de Derrida. Sin duda alguna, cuando éste habla de perder la cabeza en la diseminación está muy lejos de creerse un Dios que domina un universo de signos. Sólo que, en cierto modo, dirá Gadamer, se comporta como si lo fuera, igual a un químico que juega con unos pocos enlaces moleculares dentro de una multiplicidad que toda la investigación no puede abarcar. Pero nosotros no investigamos un universo de signos, «estamos ya dentro, en medio. Sin poder abarcar la totalidad con la mirada, sino que tenemos que seguir una huella u otra. Y no sabemos aún si estamos en el camino, si nos espera alguna meta, o si hemos ido a parar a sendas erróneas»³⁰. Lo único que se puede hacer es situarse correctamente sobre una huella que es —en expresión de Celan frecuentemente asumida por Gadamer— *vieltellig*: tiene múltiples sitios, lugares y resonancias. Y ese situarse sobre la huella es, propiamente, *Leer*.

²⁷ *Hermeneutik auf der Spur*, op. cit., p. 161.

²⁸ *Ibid.*, p. 160.

²⁹ *Ibid.*, p. 158.

³⁰ *Ibid.*, p. 159.

3. Lectura de la huella, diseminación del signo

¿Qué significa leer?, tal es el problema que, según el propio Gadamer, le ha preocupado durante decenios³¹. Se concibe así la hermenéutica como una abarcante «teoría de la lectura» que no es preciso recordar ahora. Convendrá, sin embargo, apuntar dos breves rasgos que orienten la discusión con Derrida.

1) Leer no es descifrar un código, no es deletrear³²; sino ser capaz de fundir las letras en una corriente de sentido que habla, y hacer la experiencia de ese sentido. O, mejor, quizá, de esa corriente de sentido. Pues si la hermenéutica no es la «filosofía tradicional» que quieren ver a veces los deconstructivistas, ello será en la medida en que se haga cargo de que el sentido sólo es en tanto que *discurre*.

2) Leer es oír, es saber construir fónicamente en el oído interior la voz propia del texto. La escritura no es, como también reclama Derrida, la pintura de la voz; pero porque, más bien, lo escrito presupone que se preste una voz a lo leído. «En Derrida se echa en falta el conocimiento de que, por la lectura, lo escrito es tan propio de la voz (*stimmlich*) como el lenguaje hablado»³³. Una voz siempre ideal como el tono particular de un poema, imposible de reproducir perfectamente. Ninguna voz del mundo puede alcanzar la idealidad de un texto poético. Mas una idealidad tramada con la materialidad de los signos escritos grabados.

La reivindicación del carácter escrito de lo lingüístico conlleva en Gadamer, a su vez, una reivindicación del acto de leer, de la «*lecture*, en la cual lo escrito se halla de camino hacia el lenguaje»³⁴. La escritura y la lectura se corresponden mutuamente. En cierto modo, el problema queda así replanteado. Se trataría ahora, más bien, de estudiar cómo leen Derrida y Gadamer. Una confrontación de las lecturas equivaldría a una confrontación de las filosofías de ambos, algo que estamos evitando hacer aquí. No obstante, resulta iluminador, en cualquier caso, reparar en cómo leen los dos el texto por excelencia, que es el poético; y en cómo leen a un poeta que fascina a los dos por igual:

³¹ *Über das Lesen von Bauten und Bilder*, en GW.VIII, p. 336; ya en el curso de 1929, siendo un joven *Dozent*, ofreció Gadamer un curso sobre el significado de la lectura.

³² *Aktualität des Schönen*, en GW VIII, p. 138 (trad. *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 115).

³³ *Hermeneutik auf der Spur...*, GW X, p. 159.

³⁴ *Frühromantik...*, *loc. cit.*, p. 128.

Paul Celan. Resulta sintomático que cada uno haya dedicado expresamente un libro a este poeta del destierro³⁵; y sería de no poco interés ver —en una ocasión expresa para ello— cómo entre las diferencias formales y estructurales de los dos estudios traslucen a veces juicios muy próximos. Nos preocupa ahora, sin embargo, el diferente *modo* en que ambos leen.

Gadamer se ocupa de un solo ciclo de poemas, repasándolos de uno en uno. Derrida salta de un poema a otro, del original alemán a las traducciones francesas, de un verso a la ocasión histórica que hizo nacer el poema. Gadamer lee los poemas de uno en uno; Derrida, todos a la vez, nunca enteros, asociando palabras, signos, sugerentes etimologías improbables y circunstancias extratextuales. Éstas nunca interesan a Gadamer, para quien el poema debe hablar por sí mismo. Él se pregunta «¿qué quiere decir el poema?», y se sumerge en cuatro o cinco páginas interpretativas, tras cuya lectura sólo queda el deseo de releer el poema de Celan, repetirlo una y otra vez con creciente convicción, cubierta en la reiteración la interpretación ofrecida. El poema sólo se habla y se dice a sí mismo, de modo análogo a como, en el análisis de Derrida, todo poema deviene un *schibboleth*, palabra de paso, contraseña de sí mismo, donde la cifra del sello importa más que el contenido mismo³⁶. Las dos lecturas, sin embargo, no se encuentran: para dejar que el poema se diga, una requiere la observación detenida y paciente; la otra, un caleidoscopio de datos y juegos de palabras.

A esa escucha paciente le llama Gadamer seguir el dictado del texto. Y recuerda que el propio Celan aconsejaba una sola cosa para comprender correctamente sus poemas herméticos: «¡Volver a leerlos una y otra vez, y nada más!»³⁷. Pues, de algún modo, ese tejido intangible de sonido y sentido que se declara a sí mismo al ser cumplido y consumado en la lectura, pre-scribe cómo debe realizarse ésta. Prescripción —¿fármaco, entonces?— que conlleva la inscripción en la memoria, de modo que el poema quede «escrito en el alma»³⁸, aprendido «*par coeum*», «*by heart*».

³⁵ Gadamer, *Wer bin Ich wer bist Du? Kommentar zu Celans «Atemkristal»*, Francfort, Suhrkamp, 1973. Derrida, *Schibboleth. Pour Paul Celan*, París, Galilée, 1986.

³⁶ Derrida, *Schibboleth*, p. 34.

³⁷ *Hermeneutik auf der Spur*, op. cit., p. 159.

³⁸ *Text und Interpretation*, en GW II, p. 351 (trad. *Verdad y método*, 2, p. 339).

4. *Texto e interpretación*

Pero este texto puro que no desaparece con el habla, sino que constituye su presencia y actualidad en la reiteración de su acontecer, revela, a la vez, en qué modo el carácter de texto y escritura son propios de lo lingüístico. Pues el texto literario no es más que un caso extremo de la textualización propia del discurso lingüístico. El hacerse escrito del hablar —en todas sus formas, desde las notas nemotécnicas al texto religioso sagrado— supone un colapso del flujo de sentido, un remanso en la corriente continua de palabras y silencios. El discurso pasa también por el estado de texto, igual que la materia se transforma de un estado físico a otro. En cierto modo, lo escrito es una solidificación del lenguaje. Una fijación cuyo objeto no es tanto conservar sin más —tal sería la «lectura tradicionalista»— como ofrecer la posibilidad de volver sobre lo dicho para poder seguir diciendo, o hablando al menos. De la misma manera que, en el curso de una discusión, se fijan por escrito algunos puntos alcanzados para poder referirse a ellos y permitir así que la discusión continúe.

De ahí que lo escrito sea un estado, como tal, pasajero, destinado a ser disuelto de nuevo por la lectura en la corriente del discurso. Su destino es fundirse en la continuidad del diálogo. De ahí que todos los textos cotidianos, y más que ninguno, los filosóficos, sean más bien «entretextos», productos intermedios, «una fase en el acontecer del entenderse, que incluye como tal una determinada abstracción, el aislamiento y fijación de esa misma fase»³⁹. Y el concepto de texto es un concepto hermenéutico porque esa fase se constituye y se disuelve interpretativamente. El texto es un movimiento de la interpretación.

Sólo desde aquí puede plantearse realmente la pregunta de qué hace el intérprete ante —o con, o en— un texto. Qué hace, qué puede hacer y qué debe hacer. No se trata ya sólo de la alternativa, que ofrecía Gadamer en su primer debate con Derrida, de «poner» el sentido en el texto, o de «hallarlo», «encontrarlo»⁴⁰. Una vez que el texto forma parte de una corriente infinita, la interpretación exigiría más bien ponerse y exponerse en esa corriente, quizá hallarse a sí mismo en ella, como un otro. Fundirse por un momento para encontrarse luego desplazado, confrontado ante nuevas preguntas y un nuevo texto.

Cuando se trata del texto poético, que no se disuelve en el sentido del discurso, sino que más bien da sentido él mismo en la repetición de

³⁹ *Ibid.*, p. 341 (trad. p. 329).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 340 (trad. p. 328).

su materialidad escrita, las respuestas del hermeneuta y el deconstructor —según hemos sugerido— no son, a pesar de la diferencia de la lectura, tan distantes; o son, si se quiere, indiferentes: el Celan de Gadamer y el Celan de Derrida no dejan de ser rostros de uno y el mismo Celan. Pero, ¿y los otros textos?

Esas intervenciones en el flujo del diálogo nunca están por sí mismas, remiten a algo tras lo que desaparecen. Ni tampoco son sólo signos que remitan infinitamente a otros signos de otros textos; o, si se quiere, esa infinita remisión intertextual con la que opera la Deconstrucción es tan sólo la consecuencia de un proceso de reenvío más profundo que es propio del acontecer del lenguaje mismo. Proceso de reenvío que tiene lugar en la comprensión de *lo dicho* en el texto, y no en el mero estudio de cómo funcionan los signos dentro de él, asunto este de la lingüística.

Fijada en ese funcionamiento, o incluso en las disfunciones creativas que ese funcionamiento pueda crear, la deconstrucción tiende a considerar la atención de la hermenéutica a «lo dicho» como una recaída en «la metafísica de siempre»: interpretar un texto, yendo más allá de los significantes, sería el intento de traer a presencia una voz dormida, un Sentido oculto ya preexistente a la lectura, e incluso al texto mismo. Sin embargo, al concebir el proceso de comprensión como un reenvío más allá del texto y del lector, Gadamer es más complejo que esa caracterización de la «metafísica de siempre»⁴¹. Pues, en primer lugar, «el arte de la hermenéutica no consiste en clavar a alguien sobre aquello que haya dicho. Es el arte de acoger (*aufnehmen*) lo que propiamente ha querido decir»⁴². Y en ese acoger no se pone al descubierto ningún Sentido, sino el verse uno mismo continuamente remitido más allá del texto: la fusión de horizontes no forma, «verdaderamente, una unidad permanente e identificable, sino que acontece en la continuación del diálogo»⁴³. Y, en segundo lugar, el lenguaje sólo acontece de ese modo. Lo dicho, el sentido, no existe antes, ni sin, la palabra que lo pronuncia, ni está fuera de ella.

Por eso, aun si una tradición filosófica endurecida ofrece un lenguaje de conceptos esclerotizados a lo largo de veinticinco siglos, la res-

⁴¹ Y, en todo caso, «el concepto de metafísica con el que Derrida trabaja necesita ser delimitado con precaución. En el fondo, la metafísica no es para Derrida algo griego. Para él es lo que se asocia a la palabra desde la *Crítica de la razón pura* de Kant» (*Hermeneutik auf der Spur*, *loc. cit.*, p. 157).

⁴² *Frühromantik...*, *loc. cit.*, p. 129.

⁴³ *Ibid.*, p. 130.

puesta de Gadamer se presenta más serena que lo que a veces se interpreta como la *Destruktion* heideggeriana⁴⁴ o el juego de la diseminación y la diferencia. Se trata de no considerar el lenguaje como «el cautiverio babilónico del espíritu»⁴⁵, y no desesperarse en la búsqueda de lo inefable, o en los silencios de filosofías orientales, o en algún origen anterior a la perversión del concepto, sino «confiarse al lenguaje»⁴⁶ y hablar. Pues, para empezar, como queda claro, por ejemplo, con sólo analizar las acuñaciones aristotélicas en el suelo donde nacieron, no existe ningún lenguaje de la metafísica, sino «una acuñación metafísicamente pensada de palabras conceptuales que proceden del lenguaje vivo»⁴⁷.

Al enfrentarse a un texto cabe, entonces, hacer estallar el sentido en la diseminación de los signos, o bien volver al diálogo del lenguaje vivo para que se liberen los significados endurecidos: cabe hacer hablar a unos significados sujetos siempre a la dinámica histórica de la *Wirkungsgeschichte*. Las palabras son sólo en tanto que acontecen en el flujo del diálogo, de preguntas y respuestas; no hay palabras fijas y acabadas —términos—, ni frases concluidas, sino que el permanente movimiento del lenguaje en la conversación hace que las palabras no sean, sino que apunten más allá de sí mismas, más allá de lo dicho, hacia todo lo que van dejando *por decir*.

La tesis de Gadamer respecto a Derrida es, entonces, que la lógica hermenéutica de pregunta y respuesta genera en la esfera del sentido una corriente cuyo dinamismo y fluidez sería superior a lo que la deconstrucción pretende llevar a cabo en el plano de los signos. En cierto modo, la hermenéutica envuelve a la deconstrucción, puesto que el trabajo de ésta tiene lugar ya en la conversación. «El tema de la deconstrucción cae dentro del ámbito de la hermenéutica»⁴⁸.

5. ¿Envolver la exclusión?

Sin embargo, es posible que esta maniobra envolvente de la hermenéutica tenga lugar alrededor de un espacio que a ella le falta. Que

⁴⁴ Gadamer insiste a menudo, en sus últimos escritos, en que *Destruktion*, en el uso que tenía en alemán en los años 20, y por tanto, en el joven Heidegger, no significa «destrucción» (para eso está *Zerstörung*), sino desmontar, descubrir todas las capas que se han superpuesto a lo largo de los siglos, y liberar así el concepto.

⁴⁵ *Destruktion un Dekonstruktin*, GW II, p. 364 (trad. *Verdad y método*, 2, p. 352).

⁴⁶ *Text und Interpretation*, GW II, p. 332) (trad. *Verdad y método*, 2, p. 321).

⁴⁷ *Detruktion und Dekonstruktion*, p. 366 (trad. p. 353).

⁴⁸ *Hermeneutik auf der Spur*, op. cit., p. 148.

aquello que pretende abrazar como su semejante se le escape porque, en realidad, está en otro sitio. Y está en otro sitio porque la propia hermenéutica lo había excluido de sí. Gadamer no se engaña cuando afirma que cree «reconocer en las conceptualizaciones derridianas como «*dissémination*» o «*différance*» la conciencia de la historia activa (*wirkungsgeschichtliches Bewußtsein*) o la fusión de horizontes»⁴⁹. Estas últimas realizan en la esfera del sentido un rebasamiento, un juego de expansiones y cubrimientos que corresponde al de aquellas en la esfera de los significantes. En el mejor de los casos, las dos esferas se reflejan mutuamente; quizá, a veces, se toque. Pero una autonomía del significante ha sido excluida de antemano por la hermenéutica, que, por ello, no puede aspirar, como cree hacerlo, a contener la esfera de los signos dentro de sí.

El juego autónomo de los signos tiene algo de inquietante, de *unheimlich*, algo que hace peligrar incluso la posibilidad misma del habla y del lenguaje. En el diálogo, en la conversación, «se ejecuta la *différance*, por la cual, en preguntas y respuestas, se dirime la alteridad de lo verdadero. En esta dialéctica de pregunta y respuesta acontece un permanente rebasamiento. Puede ser que tanto en la pregunta como en la respuesta hable también algo no-dicho, y que sea susceptible de ser descubierto deconstructivamente. Pero no empieza a hablar sólo porque haya sido descubierto. Es más, quizá entonces deje precisamente de hacerlo»⁵⁰. El descontrolado exceso de los signos amenaza con romper el delicado equilibrio de palabras y silencios por el que la conversación discurre.

La hermenéutica sabe de la importancia del silencio y los enmudecimientos oportunos para la constitución de sentido del discurso. Para que el sentido discurra. Hay todo un ámbito de lo no-dicho que acompaña al decir; una «palabra interior» que impide fijar el Sentido, o la Verdad, en una proposición última, al modo que pretende la moderna lógica científicista; o las visiones ontoteológicas. Esa interioridad del discurso hace que todo decir sea insuficiente; todo lenguaje, indigencia; y obliga a seguir hablando: liga al diálogo.

Hasta cierto punto, el juego de los signos en la deconstrucción corresponde al inacabamiento del diálogo hermenéutico. Pero, desprendidos del discurrir del sentido, existe el riesgo de un cortocircuito. Gadamer hablaría, quizá, de una anulación del silencio del decir por la

⁴⁹ *Ibid.*, p. 155.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 155.

identificación del decir con el significante mismo. Por eso le reprocha a Derrida haber hecho del signo un «punto de partida incuestionado», excesivamente dependiente de Husserl y de la tradición de la semántica y la semiótica de Saussure, Peirce y Morris⁵¹, una dependencia «sin aclarar ontológicamente»⁵². Y por eso recomienda el «*verbum interius*», la palabra liberada de la gramática, anterior a la encarnación en la multiplicidad de las lenguas, pero que sólo existe por ellas. Y precisamente, el riesgo es que el signo *anule* la palabra interior; quizá incluso, diciéndola.

A partir de aquí, debe entenderse la reivindicación de la huella frente al signo que hemos señalado más arriba. Lo desconcertante del signo no es que remita infinitamente a otros signos, ni que pueda reiterarse indefinidamente, desprendido de su autor y su contexto de emisión; sino que, determinado como está por una convención, el signo carece de interior y de pasado. La huella, en cambio, tiene una historia; es ella misma una historia que debe ser relatada a partir de ella. Y una historia, además, que nunca puede ser descubierta y explicitada del todo; es su encubrimiento lo que sostiene la huella e impulsa el camino de búsqueda. De hecho, y a diferencia de los signos, las huellas son buscadas. Son el resultado de preguntas y, una vez encontradas, propician nuevas cuestiones. El modelo hermenéutico de conversación se acompasa mucho mejor con la metáfora de la huella que con el concepto de signo.

Sólo que excluido éste, el giro de la hermenéutica envolviendo la deconstrucción se produce, como hemos sugerido, alrededor de un centro ausente. Tendríamos así una suerte de «centro no hermenéutico de la hermenéutica», tal como ha intentado mostrar un provocador estudio⁵³. Pero es interesante preguntarse, además, si esa exclusión del signo no corresponde, a la par, a la otra gran exclusión del universo hermenéutico: la violencia. De hecho, como hemos visto más arriba, el propio Gadamer protesta de que, en Derrida, la huella (*trace*) se use como un signo, una «inscripción violenta».

Y es que el signo, mucho más que la huella, es violencia, en tanto que es una incisión querida, intencionada. Una grabación que se hace a la fuerza, y que luego puede repetirse indefinida y, lo que para la her-

⁵¹ *Frühromantik, op. cit.*, p. 135.

⁵² *Ibid.*, p. 137.

⁵³ Laruelle, Francois, *Anti-Hermes*, en Phorget (Ed.), *Text und Interpretation*, pp. 78-114.

menéutica es más inaceptable, ciegamente. La escritura es, para Derrida, además, una constricción de la palabra⁵⁴; también para el Sócrates del Fedro. En cambio, ya hemos visto cómo Gadamer se esfuerza por mostrar la inocuidad de la escritura, que no constriñe tanto el discurso cuanto lo remansa para que pueda fluir con sentido. Se trata, para él, de insertar suavemente la escritura en el acontecer de la palabra. Es, sí, un extrañamiento; pero tal que pertenece a la cosa misma, y que puede y debe ser asumido.

La violencia, por su parte, es también un signo. Y en cuanto que es violencia pura, es un signo ya no interpretable, que se alimenta a sí mismo y no admite ninguna palabra ni interior. Hay, sin duda, una violencia propia del lenguaje; un sentido en el que la hermenéutica reconoce al lenguaje como una cierta violencia. La retórica, el arte de la persuasión, concibe la palabra como una acción que produce efectos sobre el otro y lo gobierna. Pero aun negando con ello que exista nunca una «inocencia natural» del lenguaje, la persuasión sólo se da sobre el fondo de un entendimiento mutuo y con el complemento de la comprensión. Hermenéutica y retórica se dan entretajadas⁵⁵. Sin embargo, hay quizá también una violencia pura que no busca el entendimiento, la violencia desnuda del otro sobre mí, una forma de absoluta e irreducible alteridad que ya no es posible apropiarse. Un significante de bruta materialidad sin sentido: ininterpretable.

De ahí que, tras reconocer que la propuesta de Derrida abre muchas nuevas perspectivas y caminos, Gadamer se apresure a preguntar si esos caminos son transitables (*gangbar*)⁵⁶. Hay desviaciones y rodeos que pueden apartar del camino correcto. El deconstructivista podría verse aquí tentado de percibir en la hermenéutica una antigua violencia, la del camino único de la «vieja metafísica». La violencia del camino sin más, que niega todo otro espacio; que tacha cualquier posible recorrido.

Mas la exclusión hermenéutica de la violencia no es un enmascaramiento. Por eso su desesperación en el desencuentro con la deconstrucción; y su desconcierto por la transformación del diálogo en altercado. Y de ahí el viejo reproche a *Verdad y método* de no brindar ningún criterio de verdad; ningún criterio del camino a seguir. Se ofrece tan sólo una ética de la recepción, de atención a la cosa misma, sin violentarla ni

⁵⁴ Derrida, *La escritura y la diferencia*, op. cit., p. 18.

⁵⁵ Vid. los ensayos sobre Retórica y Hermenéutica en GW II (trad. esp. en *Verdad y método*, 2).

⁵⁶ *Hermeneutik auf der Spur*, p. 166.

dejarse violentar por ella, sino acompañar su movimiento natural. No hay reglas de la interpretación⁵⁷, o si las hay, no son tales si no se aplican correctamente; pero tampoco hay reglas de la aplicación, sino que sólo cabe el sentido de la medida, un sabio despliegue de tacto, juicio y gusto. Lo que la deconstrucción muestra es que el lector puede saber una infinidad de cosas y recorrer una infinidad de caminos en el texto. Esa infinidad mantiene siempre abierta la interpretación. Pero lo que ocupa a la hermenéutica, sabiendo de esa infinidad, es la pregunta: ¿qué tiene que saber el lector?⁵⁸. «No puede esperarse aquí ninguna respuesta unívoca. Quizá hubiera que plantear la pregunta de otro modo: ¿cuánto puede (*darf*) querer saber el lector?»⁵⁹. Se trata de una vieja pregunta de la ética y de toda filosofía práctica. Gadamer responde recurriendo a la plegaria a Pan de Sócrates al final del Fedro; plegaria que es efectivamente, como ya se ha mostrado⁶⁰, todo un compendio de filosofía hermenéutica. Pero entonces —de nuevo el centro que se escapa—, siguen quedando pendientes las exclusiones de ese *dürfen*, que reclaman su validez alegando que son posibles.

⁵⁷ O quizá sí las hay, como quería Schleiermacher; pero lo que no hay, entonces, son metarreglas sobre el uso de esas reglas. Frank, M., *op. cit.*, p. 348.

⁵⁸ Véase *Was muß der Leser wissen? Gedicht und Gespräch*, Francfort, Insel, 1990, pp. 165-182 (trad. en *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1993).

⁵⁹ *Hermeneutik auf der Spur*, *op. cit.*, p. 174.

⁶⁰ Lledó, Emilio, *El surco del tiempo*, Barcelona, Grijalbo, pp. 204 y ss.

EL FENÓMENO DEL ARTE¹

Yuri Lotman

La filosofía positivista del siglo XIX, por un lado, y la estética hegeliana, por el otro, afirmaron en nuestro conocimiento una concepción del arte como reflejo de la realidad. Simultáneamente, las variadas concepciones neorrománticas (simbolistas y decadentes) propagaron la visión del arte como algo opuesto a la vida. Esta oposición se encarnó en la antítesis entre la libertad de la creación y la servidumbre de la realidad. Ambas concepciones no pueden ser denominadas ni verdaderas ni falsas. Ambas aíslan y conducen hasta lo imposible en la vida del maximalismo a esas tendencias que están indisolublemente unidas en el arte real. En principio el arte crea un nuevo nivel de realidad, que se diferencia de la realidad misma por una intensa ampliación de la libertad. La libertad se introduce en aquellas esferas que en la realidad carecen de ella. Lo que está sin alternativa consigue una alternativa. De ahí se deriva un crecimiento de las valoraciones éticas en el arte. Precisamente gracias a su mayor libertad, el arte se encontraría fuera de la moral. El arte hace posible no sólo lo prohibido,

¹ Este texto es un capítulo de *La cultura y la explosión (Kul'tura i vzryv)* (1992), último libro publicado en vida por Yuri Lotman (1922-1993).

sino también lo imposible. Por eso, respecto a la realidad, el arte se presenta como un espacio de libertad. Pero esa misma sensación de libertad comprende al observador que dirige su mirada al arte desde la realidad. Por eso, el espacio del arte siempre incluye un sentimiento de extrañamiento. Y esto introduce inevitablemente un mecanismo de valoración ética. Esta misma resolución, con la que la estética niega la inevitabilidad de una lectura ética del arte, esa misma energía que se consume en demostraciones semejantes, es el mejor apoyo a su intangibilidad. Lo ético y lo estético son opuestos e indivisibles como los dos polos del arte.

La relación del arte y de la moral repite el destino general de la oposición en la estructura de la cultura. Los comienzos polares se realizan en conflicto mutuo. Cada una de las tendencias entiende la victoria como la aniquilación total de su antítesis. Sin embargo, la victoria entendida de esa manera representa un programa de suicidio, pues determina sus antítesis en la realidad y en la vida cotidiana.

Un fuerte crecimiento del grado de libertad en relación con la realidad convierte al arte en polo de experimentación. El arte crea su propio mundo, que se construye como transformación de la actividad no artística según la ley: «si... entonces...». El artista concentra la fuerza del arte en aquellas esferas de la vida en las que él investiga los resultados del aumento de libertad. En realidad, no hay diferencia entre ellas cuando el objeto de atención ofrece la posibilidad de transgredir las leyes de la familia, de la sociedad, del sentido común, de la costumbre y de la tradición e incluso las leyes del tiempo y del espacio. En todos los casos, las leyes que organizan el mundo se dividen en dos grupos: los cambios imposibles y los cambios posibles pero categóricamente prohibidos (los cambios posibles y los no prohibidos en absoluto, no se tienen en cuenta en este caso, ya que se introducen como antítesis de un verdadero pseudocambio). El héroe de Hoffman puede estirarse hasta el techo y luego enrollarse en un ovillo, de la misma manera que el gigante en *El gato con botas* puede convertirse en león y en ratón. Por eso, para estos héroes la transformación es un acto ético (*postupok*). Pero esos criterios no son válidos para los héroes de Tolstoi. Olenin no

Yuri Lotman, fundador de la llamada Escuela de Tarstu, es autor de *La estructura del texto artístico* (1970; trad., 1978), *Estética y retórica del cine* (1973; trad., 1979), etc.

pp. 163-182 (trad. en *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1993).

Harmonización del arte español, op. cit., p. 174.

* Liedtke, Emilio, *El surco del tiempo*, Barcelona, Gedisa, 1993, p. 174.

ve limitada su libertad por el hecho de estar privado de las transformaciones posibles para los héroes de Hoffman, pues estos cambios no están incluidos en su alfabeto. Y esa libertad que es posible para el abuelo Eroshki y para Lukashki y que resulta imposible para él, se convierte en la tragedia del héroe. La libertad actúa cada vez como presunción, determinada por las reglas de ese mundo en el que nos introduce la obra. El carácter genial del arte consiste, en general, en el experimento mental, que permite verificar el distanciamiento entre unas y otras estructuras del mundo. Eso determina las relaciones del arte con la realidad. El arte verifica el efecto de los experimentos por la ampliación de la libertad o por su limitación. Los productos son tramas que examinan los efectos experimentales de la negación de los experimentos. Cuando el objeto del arte es la sociedad patriarcal o cualquier otra forma de idealización de la inmutabilidad, entonces, contrariamente a la idea extendida, el estímulo para la creación de tal arte no es la sociedad estable e inmóvil, sino la sociedad que experimenta procesos catastróficos. Platón difundió la idea del arte inmutable en el período en que el mundo antiguo se precipitaba irremediabilmente hacia la catástrofe.

El objeto del arte, la trama (*siuzhet*) de la obra artística, siempre se ofrece al lector como un relato sobre él, ya acabado y preexistente. Este pasado se ilumina en el momento en que pasa de un estado de inconclusión a un estado de conclusión. En particular, esto se expresa en que todo el camino del desarrollo de la trama se ofrece al lector como algo pasado, que al mismo tiempo es como si fuera presente, y como algo condicional, que al mismo tiempo es como si fuera real. La acción de la novela o del drama pertenece al tiempo pasado en relación con el momento de la lectura. Pero el lector llora o ríe, esto es, experimenta unas emociones que, fuera del arte, en el tiempo real, son incoherentes. De igual manera, lo condicional se convierte emocionalmente en lo real. El texto fija la virtud paradójica del arte de transformar lo condicional en real y el pasado en presente. En esto reside, precisamente, la diferencia entre el tiempo del transcurso de la trama y el tiempo de su fin. El primero existe en el tiempo, y el segundo se convierte en un pasado que es a la vez una salida del tiempo en general. Esta diferencia básica entre el tiempo de la trama y el de su fin lleva a una reflexión indefinida sobre lo que sucedió a los héroes después del fin de la obra. Si surgen tales reflexiones, dan testimonio de una percepción no artística del texto artístico y son resultado de la inexperiencia del lector.

El arte es un medio de conocimiento y, en primer lugar, de conocimiento del hombre. Esta postura se repite con tanta frecuencia que se ha convertido en algo trivial. Sin embargo, ¿qué debemos entender con la expresión «conocimiento del hombre»? Las tramas que definimos con esta expresión tienen un rasgo común: conducen al hombre a una situación de libertad e investigan lo elegido para ellos con esa conducta. Ni una sola situación real –de la más cotidiana a la más inesperada– puede agotar toda la suma de posibilidades y, por consiguiente, todas las acciones que hacen visible todo lo que potencialmente existe en el hombre. La verdadera esencia del hombre no puede revelarse en el mundo real. El arte lleva al hombre al mundo de la libertad y eso mismo revela la posibilidad de sus actos éticos. De esa manera, cualquier obra de arte propone una norma, su transgresión y la realización –aunque sea en el espacio de libertad de la fantasía– de alguna otra norma. El mundo cíclico de Platón, al suprimir lo imprevisto en la conducta del hombre y al introducir reglas inapelables, suprime al arte mismo. Platón piensa de manera lógica. El arte es un mecanismo de procesos dinámicos. En los años sesenta el director inglés L. Anderson realizó la película *If (Si)*. La acción de la película tiene lugar en un colegio inglés, en el que unos jóvenes experimentan complejos conflictos entre las perniciosas, sexuales, mercantiles y ambiciosas pasiones que les inquietan y las convenciones de unas normas idiotas que la sociedad les impone a través de los pedagogos. Las imágenes, que surgen por la influencia de las pasiones en las almas de los héroes, aparecen en la pantalla de manera tan real como los sucesos ordinarios. En los ojos del espectador se funden desesperadamente lo real y lo irreal. Cuando dos estudiantes que no han ido a clase entran en un café y hacen rodar por el suelo a una bella y maciza camarera, el espectador experimenta todas las emociones del testigo de la escena erótica, sin que le dé a entender que sólo se trata de la compra de un paquete de cigarrillos a bajo precio. Todo lo demás es *if (si)*. La película contiene la escena de la visita de los padres un fin de semana. En la pantalla los padres se acercan amistosamente con flores y regalos a las puertas del colegio y, simultáneamente, imitando a la realidad filmica (*kinoreal'nost*), los hijos, situados con pistolas automáticas en el tejado de la escuela, abren fuego contra los padres y las madres que hacen cola. El tema externo de la película son los problemas de la psicología infantil. Pero, al mismo tiempo, se plantea la pregunta sobre el lenguaje del arte. Esa pregunta es *if (si)*. Con esa pregunta se introducen en la vida ilimitadas posibilidades de variantes.

Todos los aspectos de la creación artística pueden ser concebidos como variedades de un experimento intelectual. La esencia del fenómeno, subyacente al análisis, consiste en un sistema de relaciones impropio a él. Además, el acontecimiento de la creación artística sucede como una explosión y, por consiguiente, tiene un carácter impredecible. La impredecibilidad (la imprevisibilidad) del desarrollo del acontecimiento se consitituye como si fuera el centro compositivo de la obra. La obra de arte posterior al folclore se diferencia de la realidad reflejada en ella en que siempre tiene un final. Entonces el final es a la vez el centro de una mirada retrospectiva y repetida a la trama. Esta observación inversa transforma, al parecer, lo casual en algo inevitable y somete todos los acontecimientos a una segunda valoración. En este sentido, son de interés las estructuras que crean textos con un comienzo destacado o con un final significativo, o lo uno y lo otro. De los distintos significados artísticos de estos elementos compositivos en un caso determinado a nosotros sólo nos interesa uno: la capacidad de cambiar su contenido dependiendo del punto de vista del lector. Así, por ejemplo, el título del relato *La dama de picas* (*Pikovaja dama*) de Pushkin o el drama de Chéjov *La gaviota* (*Chaika*) cambia para el lector (o el espectador) según su movimiento de un episodio a otro de una trama, pero el final exige volver al principio y hacer una segunda lectura. Lo que estaba organizado por el movimiento del eje temporal, que ocupa la lectura, es conducido al espacio sincrónico de la memoria. La sucesividad cambia a la vez y esto añade a los acontecimientos un nuevo sentido. La memoria artística se comporta en esta situación de manera análoga a la que P. Florenski atribuyó al sueño: se mueve en dirección opuesta al eje temporal. Un caso parcial, aunque interesante, es el de las publicaciones de obras por entregas en periódicos y revistas. Casos límites fueron, por ejemplo, *Eugenio Oneguin* de Pushkin o *Vasili Terkin* de Tvardovski, obras en las que algunas partes se publicaron antes de haber sido escritas o incluso concebidas las siguientes. Cada nuevo capítulo plantea al poeta la necesidad de vencer su ignorancia. De ahí procede la posición doble que caracteriza a Pushkin en *Eugenio Oneguin*: él es el autor que crea arbitrariamente la historia de sus héroes, y él es también el contemporáneo de esos héroes, cuyas circunstancias vitales conoce por los relatos y los escritos, por la observación directa de la vida real. De ahí procede también, por ejemplo, lo que a veces consideran los estudiosos y, en particular, el autor de estas líneas como los descuidos de Puhskin, los errores casuales. En *Eugenio Oneguin* leemos:

Письмо Татьяны предо мною,
Его я свято берегу.

Una carta de Tatiana ante mí,
Hacia ella santamente corro.

Y en otro lugar, también de Oneguín:

Та, от которой он хранит
Письмо, где сердце говорит.

Ésa, de quien él guarda
Una carta, donde el corazón habla.

Si a esto añadimos la declaración paradójica y, a la vez, muy profunda, de Küchelbecker, quien en su diario en la prisión de la Fortaleza de Pedro y Pablo escribe que, para un hombre que conoce a Pushkin tan bien como lo conoce él, es evidente que Tatiana es el mismo poeta; lo que nosotros consideramos exclusivamente como un intercambio complejo de puntos de vista externos e internos. El hecho de adelantarse permanentemente al texto le sirve de fondo de la concepción de la realidad externa al autor, en el sentido de un poder completo e ilimitado hacia su obra.

Todo lo dicho puede considerarse como un caso parcial de la ley general de adelantamiento (*pereskakivanie*) del texto artístico, primordialmente en una órbita impredecible del sentido. En lo que sigue tiene lugar una reinterpretación de toda la historia anterior, de tal manera que lo impredecible se reinterpreta retrospectivamente en lo únicamente posible.

Desde un punto de vista histórico-cultural es interesante considerar las diferentes etapas del arte no en el aspecto evolutivo (histórico), sino como algo único. En el fenómeno del arte se pueden distinguir dos tendencias opuestas: la tendencia a la repetición de lo ya conocido y la tendencia a la creación de lo, en principio, nuevo. ¿Acaso no se encuentra el primero de estos casos en contraposición con la tesis de que el arte como resultado de la explosión siempre crea en principio un texto impredecible?

Como caso extremo de la primera tendencia consideraremos en primer lugar no el folclore ni tampoco la maestría interpretativa de algunos artistas a la hora de crear una misma obra, sino la escucha repetida de una misma grabación magnetofónica de un texto musical o literario. En este caso no se podrá invocar una diferencia en la interpretación o el resultado de la originalidad individual del intérprete. Artificialmente se ha creado

una situación que podemos definir como la reproducción (*vosproizvedenije*) de uno y de otro. De paso, apuntamos que precisamente en este caso se revela con inesperada brillantez la diferencia entre arte y no-arte. Es poco probable que alguien escuche varias veces consecutivamente en una cadena de radio las mismas «últimas noticias». El difunto N. Smirnov-Sokolski, en una charla en los años cincuenta con los entonces jóvenes filólogos, preguntó cual era la mayor rareza bibliográfica. Y él mismo contestó: el periódico de ayer: todos lo leyeron y todos lo tiraron². Sin embargo, la repetición de un mismo texto no significa de ningún modo la obtención de una información nula. La repetición de un periódico pierde sentido porque la nueva información que se espera del texto llega al hombre desde el exterior. Y en los casos en que escuchamos repetidamente una misma grabación, cambia no lo que se transmite, sino quien la recibe. La estructura de la mente humana es sumamente dinámica. La concepción de que en la sociedad folclórica arcaica no había diferencias individuales y de que las cambiantes vivencias según el plan del calendario eran las mismas para todo el colectivo, debe atribuirse a las leyendas románticas.

Ya la existencia simultánea de cultos paralelos a Apolo y a Dionisos, la irrupción sistemática en los más variados cultos de estados extáticos, amplió extraordinariamente los límites de lo predecible, lo suficiente, al menos, como para desechar el mito romántico de la ausencia de individualidad en una sociedad arcaica. El hombre se hizo hombre cuando tuvo plena conciencia de que era hombre. Y eso sucedió cuando se dio cuenta de que distintas personas de la especie humana tienen caras distintas, voces diferentes y vivencias diferentes. La cara de un individuo, al igual que la elección sexual individual, es probablemente la primera invención del hombre como hombre. La concepción de una ausencia de diferencias individuales en el hombre arcaico es un mito, como lo es la idea de un desorden de partida de las relaciones sexuales en un estadio inicial del desarrollo humano. En última instancia, ese mito es el resultado de la traslación acrítica, hecha por los viajeros europeos, de los ritos extáticos que les fue dado observar a las normas habituales y cotidianas de la conducta de los «salvajes». Por cierto, los gestos y las reglas de la conducta cotidiana

² El periódico, al conservarse en las hemerotecas, pierde ya su función de informante de las últimas noticias y se convierte en un documento histórico. Igualmente, la práctica existente en Rusia en el siglo XVIII de reeditar el periódico después de varios años, indica que la psicología de la lectura del periódico todavía no era compleja y que el periódico conserva la huella de una lectura no especialmente nueva, sino «interesante en general».

y, en particular, las coloridas danzas sexuales, representan rituales de influencia mágica en la vida diaria y, por consiguiente, deben diferenciarse por definición. En ellos debe realizarse una autorización de lo prohibido. Por tanto, para distinguir la conducta ritual de la cotidiana, hay que añadirles una transformación descifradora. Es igual que si los estudiosos de la vida popular, al encontrar la mención de que las fuerzas del mal, los difuntos y otros personajes mágicos eran zurdos, concluyeran: los creadores de esta mitología fueron gentes antiguas zurdas. Es más, incluso un extraterrestre que conociera las leyes del folclore, podría deducir de estos textos que la norma humana es el trabajo con la mano derecha. De esa manera, incluso un depósito inmutable es una transformación. Cuanto más inmutable es un texto, más activa es la percepción del que comprende. No es casual que en el teatro contemporáneo el espectador experimente tranquilamente y sin inmiscuirse en la acción los más terribles episodios y escenas. En el teatro arcaico, la acción escénica se convertía con mucha facilidad en actos violentos de los espectadores. Comparen las leyendas antiguas sobre cómo, excitados por las declamaciones escénicas de los actores sobre el poder del amor, los espectadores atenienses se arrojaban sobre sus mujeres. Un ejemplo de acción excitante de un texto en apariencia neutral es el episodio de *La hija del capitán*:

Mi padre leía junto a la ventana el Almanaque de la Corte, que recibía cada año. Este libro siempre ejercía sobre él un poderoso influjo; no había vez que no lo relejera³ sin especial pasión, y esta lectura siempre le revolvía asombrosamente la bilis. Mi madre, que conocía de memoria todas sus manías y costumbres, siempre se esforzaba por esconder el desdichado libro lo más lejos posible de mi padre, y así el Almanaque de la Corte podía desaparecer de su vista durante meses. En cambio, cuando por casualidad lo encontraba, ocurría que se podía pasar horas enteras sin soltarlo. De modo que mi padre estaba leyendo el Almanaque de la Corte y, encogiéndose de vez en cuando de hombros, repetía en voz baja:

— ¡Teniente general!... ¡Y yo, que lo tenía de sargento!...

¡Caballero de las dos órdenes de Rusia!... Si no hace tanto que él y yo... Finalmente mi padre tiró el calendario sobre el sofá...⁴.

³ Llamamos la atención de que se trata precisamente de la relectura y no sólo de la lectura.

⁴ Aleksandr Pushkin: *La hija del capitán y otros relatos*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, p. 35. Traducción de Ricardo San Vicente (nota del traductor).

En todos esos casos, la iniciativa creadora pertenece al destinatario de la información. El oyente (lector) es el auténtico creador.

El estadio arcaico del desarrollo del arte no es tanto algo ajeno a la creación cuanto a cualquier arte. Sin embargo, este aspecto artístico adquiere una forma original. Ante todo, se separan los polos de la creación tradicional y el de la improvisada. Ambos pueden oponerse en los géneros o reunirse en una obra cualquiera. Pero, en cualquier caso, son interdependientes: cuanto más severas son las leyes de la tradición, más libres son las explosiones de la improvisación. El improvisador y el portador de la memoria (a veces estas imágenes se realizan como «el bufón y el sabio», «el borracho y el filósofo», el que inventa y el que conoce) son figuras interrelacionadas, portadoras de funciones inseparables. Esta dualidad, tomada unitariamente, originó la concepción según la cual la creación popular en un caso es el fruto de la improvisación libre, y en otro la encarnación de una tradición impersonal.

La creación arcaica, cuyos rasgos descubrimos en el folclore, se caracteriza no por su inmovilidad, sino por otra repartición de las funciones entre el intérprete y el oyente. Las formas arcaicas del folclore son rituales. Eso significa que no tienen un espectador pasivo. Hallarse en algunos límites (temporales, esto es, del calendario o espaciales, si el rito exige algún lugar convencional) significa ser participante.

Viacheslav Ivanov, en el espíritu de las ideas simbolistas, intentó hacer renacer la unión de los intérpretes de los rituales y de los espectadores en un único ser colectivo. Sin embargo, esos intentos demasiado evidentes dieron como resultado meras imitaciones. El caso es que el ritual arcaico exige una concepción arcaica del mundo, que no se puede crear artificialmente. La confluencia del actor y del oyente sobreentendía la confluencia del arte y de la acción. Así, para un niño, todavía no acostumbrado a la percepción del dibujo según el sistema de los adultos, lo que existe no es el dibujo, sino la acción de dibujar, no un resultado, sino una acción. Todos los que tienen la experiencia de la observación de cómo dibujan los niños saben que en la mayoría de los casos, el proceso de la acción de dibujar les interesa a los niños más que el resultado. Además, el que dibuja, se excita, brinca y grita y, a menudo, rompe el dibujo o lo garabatea. Muchas veces vemos cómo un adulto se esfuerza por contener la excitación de un niño diciendo: «Ahora está bien, si sigues lo estropearás». Sin embargo, el niño no puede pararse.

Ese estado de excitación sin control al que llega el intérprete en el proceso de su creación y que, según muchas observaciones, en las for-

mas extáticas concluye en un agotamiento total, podría compararse con el estado de inspiración en las etapas recientes de existencia del arte.

No obstante, en el arte de las «épocas históricas» tiene lugar una separación entre el intérprete y el auditorio. Si la acción en la esfera del arte es siempre *como si fuera una acción*, en el arte de las épocas históricas engendra una copresencia convencional. El espectador en el arte es al mismo tiempo un no-espectador en la vida real: ve, pero no se mezcla; está presente, pero no actúa; y, además, no participa en la acción escénica. Esto último es esencial. El dominio de cualquier arte es como la lucha de un gladiador con un león en la arena del circo, o el cinematógrafo que exige del espectador que no se inmiscuya en el espacio artístico. La acción cambia por la copresencia (*soprisutstvie*), la cual simultáneamente coincide con la presencia en el espacio cotidiano, no artístico, y se opone completamente a él.

Así, los procesos dinámicos en la cultura se construyen como una oscilación original del péndulo entre el estado de explosión y el estado de organización, que se realiza en procesos progresivos. El estado de explosión se caracteriza por el momento de identificación de todas las contraposiciones. Lo diferente aparece como una sola cosa. Eso hace posible un nuevo e inesperado salto a otras estructuras impredecibles de la organización. Lo imposible se hace posible. Este momento se experimenta como desconectado del tiempo, incluso si en la realidad se extiende en cortes temporales muy grandes. Recordemos las palabras de Blok:

**Прошлое страстно глядится в грядущее,
Нет настоящего...**

El pasado apasionadamente se contempla en el porvenir,
No hay presente...

Este momento se realiza a través del cambio en un estado de movimiento gradual. Todo aquello que se explicaba en un todo íntegro se esparce en elementos diferentes (contrapuestos). Aunque de hecho no hubo ninguna elección (fue sustituida por la casualidad), retrospectivamente el pasado se experimenta como elección y acción subordinada. Ahí intervienen las leyes de los procesos de desarrollo gradual. Ellas se apoderan agresivamente de la conciencia de la cultura y tienden a incorporar en la memoria su cuadro transformado. De acuerdo con él,

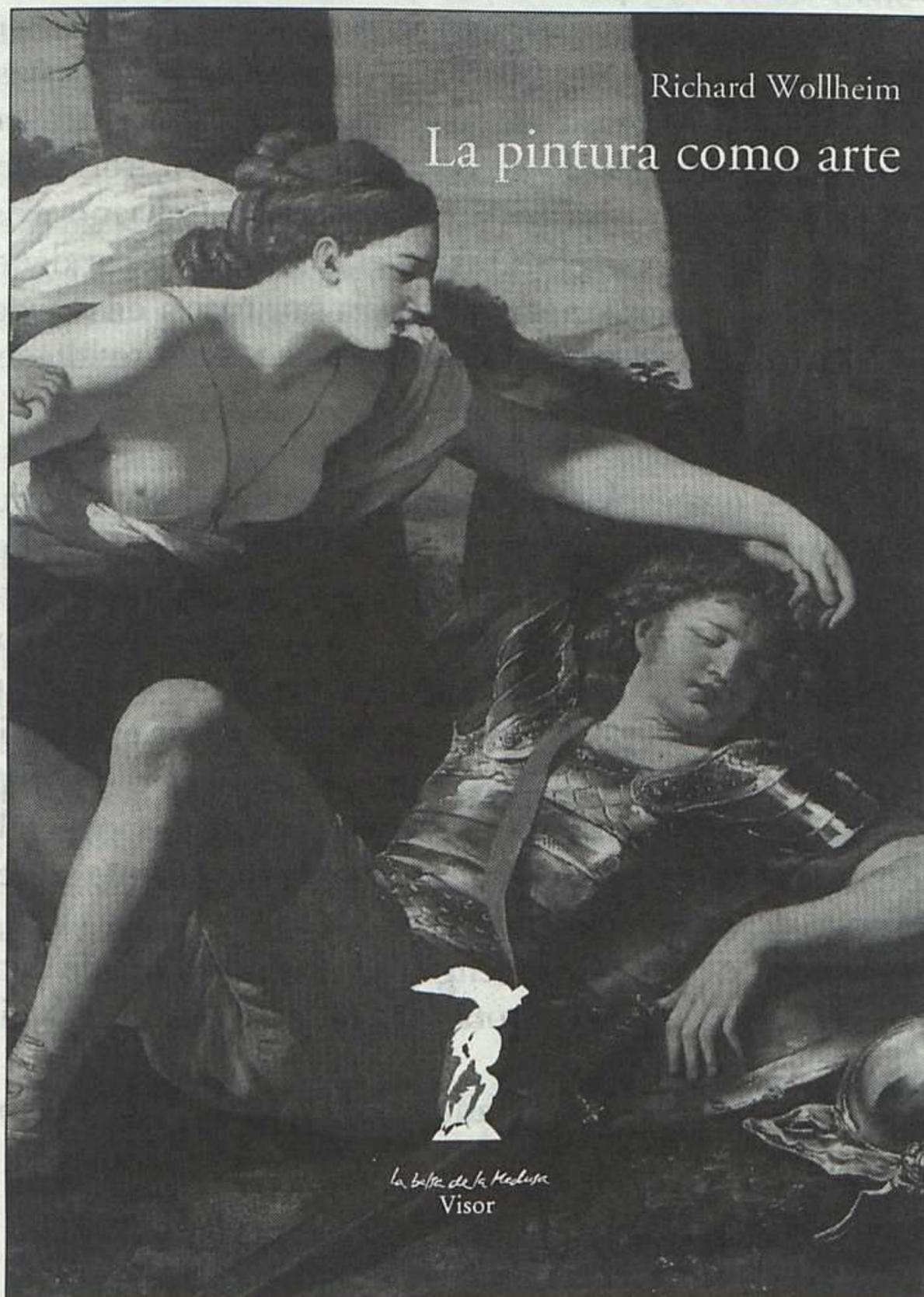
la explosión pierde su impredecibilidad y se presenta como el desarrollo rápido, enérgico e incluso catastrófico de todos esos procesos predecibles. La antítesis entre la explosión y lo predecible es sustituida por las concepciones de lo rápido (enérgico) y lo lento (gradual). Así, por ejemplo, todas las descripciones históricas de los momentos catastróficos y explosivos, de las guerras o de las revoluciones, se construyen con el fin de demostrar lo inesperado de sus resultados. La historia, fiel a su apóstol Hegel, demuestra obstinadamente que para ella no existe lo casual y que todos los sucesos futuros en el fondo se alojan dentro de los acontecimientos pasados. La consecuencia normativa de esa vía es el mito escatológico: el movimiento de la historia hacia un resultado final irrefutable.

En lugar de ese modelo nosotros proponemos otro, en el cual la impredecibilidad de una explosión intemporal se transforma permanentemente en la conciencia de la gente en predecibilidad originada por su dinámica, y viceversa. El primer modelo puede representar metafóricamente al Señor como un gran pedagogo que con inusual arte demuestra (¿a quién?) un proceso previamente conocido por él. El segundo puede ser ilustrado con la imagen del creador-experimentador que realiza un gran experimento, cuyos resultados son, para él, inesperados e impredecibles. Esa mirada transforma el universo en una fuente inagotable de información, en esa Psique que es inseparable del Logos que se desarrolla por sí mismo, del cual habló Heráclito.

En la búsqueda de un nuevo lenguaje, el arte no puede agotarse, exactamente igual que no puede agotarse la realidad que le es familiar⁵.

Traducción de Jesús García Gabaldón

⁵ Esta posición se deriva de la hipótesis sobre la linealidad (*linejnost*) del movimiento del espacio de la cultura. Al permanecer dentro de ella, no podemos verificar esta tesis y la expresamos en calidad de presunción de partida.



Richard Wolheim, *La pintura como arte*
488 págs., I.S.B.N.: 84-7774-584-6

Índice: Prólogo. 1. Lo que hace el artista. 2. Lo que ve el espectador. 3. El espectador en la imagen: *Friedrich, Manet, Hals*. 4. La pintura, la textualidad y el préstamo: *Poussin, Manet, Picasso*. 5. La pintura, la omnipotencia y la mirada: *Ingres, El Hombre Lobo, Picasso*. 6. La pintura, la metáfora y el cuerpo: *Tiziano, Bellini, de Kooning*, etc. Conclusión. Notas. Ilustraciones. Índice analítico.

LAS FUENTES DE LA ESCRITURA: SOBRE *SEGUNDO ABECEDARIO* DE JIMÉNEZ LOZANO

Francisco Javier Higuero

Uno de los motivos que atraviesa el discurso ensayístico de la obra autobiográfica de carácter literario del escritor español José Jiménez Lozano, *Segundo abecedario*, es la reflexión sobre el propio acto de escribir, el cual, en sus orígenes, está caracterizado con rasgos propios de la incomprendibilidad del misterio. En dicha obra se presenta la experiencia de la duda de lo que es y, en último término, de la nada, como una experiencia fundante, esencial, no sólo para ser o decir, sino también para escribir. De esta forma se enlaza la reflexión de *Segundo abecedario* con la temática de la experiencia mística, tan desarrollada por Jiménez Lozano en ensayos tales como *Retratos y soledades*, *Guía espiritual de Castilla* y, sobre todo, en la introducción a su antología de los escritos de Juan de la Cruz. Posteriormente, *El mudejarillo* se convertirá en una ejemplificación narrativa de tal experiencia fundante de la nada. Todo esto se relaciona con otro de los temas que también cruza la totalidad del discurso de *Segundo abecedario*, el de la crítica incisiva y radical a la modernidad ilustrada, en cualquiera de sus formas alienadoras de explotación. A este respecto conviene hacer notar que en tal obra, al

La balsa de la Medusa, 43, 1997.

aludir al origen de la escritura, se encuentra una referencia clara y manifiestamente explícita al nihilismo del vacío existencial, conforme aparece con insistencia en los escritos de Nietzsche, desenmascarador de los mitos sobre los que se asienta la modernidad. Para Jiménez Lozano, la confrontación inevitable, del buen escritor, con la nada, es similar a la experimentada por los místicos y la misma Teresa de Lisieux, bajo la forma de un agujero negro¹.

Este estudio crítico se propone presentar la línea central que el discurso reflexivo de *Segundo abecedario* sigue para poner de manifiesto los orígenes misteriosos del acto de escribir, contextualizado en categorías vivenciales de soledad, indigencia existencial, silencio y, sobre todo, fidelidad visceral a lo real. Teniendo en cuenta tal contextualización, habrá que centrarse en el papel crucial que la memoria acusadora de las injusticias de la modernidad ilustrada juega en el proceso de elaboración discursiva en que se materializa la escritura. Finalmente, se pondrán unos ejemplos concretos, sacados del diario literario aquí tratado, en que se evidencian las fuentes existenciales de que parte aquello sobre lo que reflexiona y relata Jiménez Lozano a lo largo de toda su obra. Conforme se ha señalado ya, puesto que la experiencia originante de la nada se encuentra en la base del acto de escribir, el metadiscurso reflexivo sobre dicho acto linda con la realidad del misterio². A este respecto es importante no perder de vista el

¹ La distinción narratológica, entre autor real, autor implícito y narrador, no es totalmente aplicable al texto de la historia y el discurso del subgénero ensayístico del diario literario, ya que el yo discursivo, de carácter reflexionante, es el del autor real, al menos en lo que a *Segundo abecedario* concierne. No hay evidencia alguna, en el texto de dicho diario, para suponer que el sujeto expositivo del discurso sea distinto del mismo Jiménez Lozano como autor real. Por consiguiente, indistintamente uso en este estudio de investigación los términos, sujeto reflexionante, yo discursivo y Jiménez Lozano. Las bases teóricas de tal identificación, en parte, se encuentran en *On Autobiography* de Philippe Lejeune.

² Con toda precisión se puede hablar de misterio, más que de enigma, al relacionar el acto originante de escribir con la experiencia de la nada. El campo semántico del enigma se centra en lo considerado como inexplicable, extraño o incógnito, mientras

Francisco Javier Higuero es profesor en la Wayne State University.

uso que del morfema *nada* se hace en el discurso ensayístico de *Segundo abecedario*, conforme se pone en evidencia en el siguiente texto, con el que Jiménez Lozano expresa su estado de ánimo después de haber completado la redacción de *Sara de Ur*:

... Nunca se sabe nada acerca de lo que se escribe, no se sabe lo que se ha hecho. Sólo se puede responder de la honestidad con que se ha hecho; y ahí está (191).

Tal énfasis en la honradez irremplazable, de la que tiene conciencia y es responsable el escritor, no debe pasar desapercibido, sobre todo si la reflexión se centra en las motivaciones por las que, de hecho, se escribe. Esta honestidad intelectual está relacionada con el esfuerzo por ser fiel a la vida, lo cual no se corresponde exactamente con la simple aceptación de lo verificable desde el punto de vista científico. A dicho efecto, se lee en *Segundo abecedario* que la resistencia a aceptar el universo de lo meramente fáctico, como la última palabra, impulsa a dejar por escrito un testimonio en favor de la existencia, para que se pueda respirar vida, en tiempos de constricción y de muerte. Al contraponer lo fáctico con la vida, Jiménez Lozano se remonta a la imagen del castillo, usada por Teresa de Jesús, en contraste con las amenazas que afectan a tal vida en una modernidad, cuyos presupuestos conceptuales y realizaciones prácticas se rechazan en la obra aquí estudiada. Puesto que tales amenazas conducen a un estado de indigencia existencial, en *Segundo abecedario* se cita el testimonio de Robert Walser, quien explícitamente señalaba que él escribía porque era pobre y necesitaba una ocupación hermosa para sentirse más rico. Dicha riqueza no procede de reconocimientos halagadores que se precisen, para seguir escribiendo. Es suficiente con sentirse sostenido por los antepasados que han influido en uno y por una minoría de lectores reales fieles. Al aceptar el influjo de tales antepasados y lectores, el escritor ya está admitiendo la deuda que tiene

que el del misterio tiene connotaciones teológicas de profundidad temática superior al de aquél. La comparación de los orígenes del acto de escribir con la experiencia mística, en *Segundo abecedario*, lo enmarca en el ámbito semántico del misterio, más que en el del simple enigma. Esta distinción entre misterio y enigma no es tenida en cuenta en la exposición teórica de críticos como Michael Riffaterre, quien en *Fictional Truth* de forma general agrupa bajo la categoría de lo misterioso todo aquello que resulta inexplicable.

con los demás y la negación de un punto de partida totalmente originario, que lo convertiría en genio. Todo se recibe, en un proceso vivencial que procede del mismo acto de la escritura, y, por consiguiente, hay que devolverlo todo también en ese acto. Puesto que la existencia está en la base de lo que se escribe, es la alegría del vivir la que exige, en definitiva, como buen estilo, la transparencia y la claridad, es decir, el ver y decir todo como es. Para conseguir esto, Jiménez Lozano explícitamente se refiere a la soledad consustancial a la actividad de escribir, alejada por completo de la agitación y del bullicio evasivo manipulante, propio del que busca poder. En determinados casos, se vuelve a Juan de la Cruz, en *Segundo abecedario*, para quien la dignidad consistía en no subordinarse a vanidades corruptibles, definidoras de los fastos de este mundo.

Hay, en la reflexión de Jiménez Lozano sobre la escritura, una conciencia de la fragilidad del pasado y del respeto consiguiente que se merece. Es a tal pasado al que se hace referencia, sirviéndose de la memoria propia o de la de los demás. El plasmar el contenido del recuerdo mediante la escritura constituye algo incomprendible, en lo que al grado de esfuerzo y resultados tangibles respecta. Al comienzo del discurso ensayístico de *Segundo abecedario* aparecen dos imágenes contrapuestas que dejan de manifiesto la ambivalencia radical de la labor individual, previa al acto de la escritura. Estas dos imágenes son la de la noria y la del manantial. Con la primera está asociada el esfuerzo continuo y penoso, la paciencia fructífera o quizá la inconclusividad de quien esperaba unos resultados más gratificantes respecto al trabajo precedente. En contraste con las vueltas de la noria y los rodeos persistentes para conseguir lo que se buscaba, aun sin haber tenido conciencia exhaustiva previa de lo propuesto, el manantial aparece como la segunda imagen connotativa de significados opuestos a la anterior. Sin los esfuerzos laboriosos de la mente y la memoria para encontrar la historia o el discurso de lo que se va a escribir, en otras ocasiones éstos se ofrecen de repente, como un manantial. Tal imagen está connotando que no se escribe lo que se quiere o que los libros no se fabrican partiendo de unos planes preliminares, caracterizados por Jiménez Lozano como el diseño básico de un cementerio. Desde esta perspectiva, se podría afirmar que el escribir consiste quizá únicamente en estar atentos al ruido o al silencio de los propios adentros. Esto conlleva el reconocimiento de una cierta espontaneidad incontrolable, en el acto de la escritura, tal como se desprende del siguiente texto de *Segundo abecedario*:

El *humus* de una historia que se narra puede estar y está, de hecho, en donde menos puede pensar el escritor mismo: esa narración se hunde en su vida entera. Y una historia llena de alegría puede haber nacido de una pesadilla, o al contrario: una historia de desespero puede haber sido escrita en un tiempo de alegría, o suscitada, nacida de un *humus* de esperanza y hasta de optimismo (194).

Al admitir Jiménez Lozano la función desempeñada por la soledad y el silencio en el acto de escribir, está apuntando al hecho de que se precisa oír con claridad lo que, durante mucho tiempo, sólo ha sido un susurro ininteligible. Por otro lado, es necesario afirmar también que el esfuerzo connotado por el significante de la noria no excluye la espontaneidad alegre y fructífera, presente en la imagen del manantial. Es esta ambivalencia concomitante al origen y proceso de la escritura la que hace que en *Segundo abecedario* se aluda a un balbuceo, en lugar de a algo definitivamente programado y realizado con posterioridad. En el balbuceo nada se establece con fuerza asertiva contundente y todo está abierto a posibilidades múltiples de elaboración posterior y de interpretaciones aclaradoras. No obstante, esto no implica la negación de la alegría que provoca el poder captar las palabras y conceptos de lo que se balbucea y el dar forma expresiva a lo mismo. En este sentido, la escritura es comparada, por Jiménez Lozano, al gozo del labrador, el pastor o los pájaros, cuando ya han hecho su nido³.

La alegría del escritor ante lo que transmite en su obra tiene como precedente la transparencia, simplicidad, ingenuidad y frescura que contagian los narradores de fascinantes y pequeños relatos. En *Segundo abecedario* se establece, sin lugar a dudas, que la alegría de vivir exige, como un buen estilo, la transparencia del agua clara de un manantial⁴. Para conseguir tal claridad, el escritor necesita estar solo, completamente alejado de los senderos de la gloria del hombre estético, tan criti-

³ Como en el caso ya citado de la noria y el manantial, con frecuencia Jiménez Lozano, en *Segundo abecedario*, recurre a imágenes presentes en el mundo rural campesino, del que él se siente parte integrante y al que profesa tanto amor como a su misma condición de escritor.

⁴ En *Segundo abecedario*, la imagen del manantial, además de ser usada como signo de espontaneidad frente a los esfuerzos implícitos en la de la noria, adquiere connotaciones de claridad y frescura, posibilitadoras de una visión de la realidad auténtica. En el mismo sentido usa el signo del manantial el narrador homodiegético de la historia del cuento literario de «*Los Episodios Nacionales*» en *Los grandes relatos*.

cado por el mismo Kierkegaard, a quien Jiménez Lozano considera como uno de sus antepasados. El renombre que busca el hombre estético es en definitiva traición a uno mismo, pues supone arrodillarse ante la fama y la tiranía del público. Frente a tal actitud, conviene recordar el despojamiento de Juan de la Cruz y la travesía de infamia que acompañó a Cervantes. Al distanciarse del hombre estético, en *Segundo abecedario* se alude al desenmascaramiento kierkegaardiano del cristianismo burgués sobre el que escupieron Freud, Nietzsche y Marx. El lenguaje del que busca complacer para colocar sus ansias de gloria por encima de los demás es de pastiches provocadores de exclamaciones de admiración por parte de los ofuscados por lo efímero. En contra de todo esto, la concepción de la escritura defendida por Jiménez Lozano presupone un lenguaje verdadero, fiel a la realidad y a uno mismo, y en contra de los estereotipos sociales. Por consiguiente, el escritor auténtico no debe dejarse palmear por nadie importante, ya que lo que en definitiva cuenta es la vida interior por la que se asume la realidad, a la que siempre hay que ser fiel. La forma o el estilo no es sino la esencia del ser, tal como aparece tanto en el arte como en la misma obra literaria. Esta fidelidad a lo real hace que Jiménez Lozano simpatice con el arte cisterciense, los escritos de los místicos y la concepción existencial de la vida de los jansenistas. En el ensayo «*El carro de heno y dos estancias más*», se pone en evidencia una admiración sincera por la obra del pintor Philippe de Champaigne, definitivamente asociada a la abadía de Port-Royal des Champs, cuyo drama existencial había sido novelado en *Historia de un otoño*, narración en la que aparece con toda su desnudez, el rostro luminoso del horror de vivir y morir. Es la defensa del ser humano individual, presente en esta novela, la que es clave, según el discurso de *Segundo abecedario*, para entender la valoración de la escritura, según se deduce del siguiente texto:

Hay que acordarse siempre de aquello de Max Frisch, tanto cuando se escribe como para valorar una escritura: «Lo importante es el hombre... el diluvio puede fabricarse» (154).

Conviene completar lo señalado sobre la fidelidad a uno mismo, en el acto de la escritura, con la apreciación de que el mundo de lo imaginario no queda excluido. Este papel de la imaginación puede ser previo a la producción literaria, en cuanto tal, o quizá nunca llegue a materializarse definitivamente de la misma manera que había sido acogido, en un primer momento, por el escritor. De aquí se desprende la afirma-

ción de Jiménez Lozano de que hay secretos que jamás verá un crítico y que se ocultan al experto. Tal posición no implica un sentimiento de inferioridad o una protección defensiva ante la labor meticulosa y penetrante de los críticos, sino un reconocimiento sincero de la soledad íntimamente profunda del escritor, en la que es imposible internarse con instrumentos teóricos de trabajo, o presuposiciones existenciales alejadas de todo lo que significa la vida interior y el conocimiento auténtico de la existencia humana. Con esto no se está negando la validez de los análisis e interpretaciones eruditas llevadas a cabo por los críticos; simplemente se están poniendo en evidencia los límites inherentes a tales tipos de investigaciones y las insuficiencias radicales de que adolecen, al intentar entrar de lleno en la inviolabilidad interna de lo que caracteriza como algo propio e insustituible a la personalidad del escritor.

Por debajo de los enfoques teóricos e interpretativos de los críticos, se encuentra la soledad del escritor que trabaja en silencio. A este respecto, Jiménez Lozano cita el testimonio de Pascal, para quien todos los males le venían al hombre de no quedarse a solas en su habitación. En esta misma línea de apreciación del silencio se coloca la experiencia histórica, existencial y religiosa de Port-Royal, en donde se ridiculizaba el ruido de moscas que hace el mundo. La fecundidad del silencio sobresale en *Segundo abecedario*, al remontarse el propio Jiménez Lozano a la imagen infantil del mismo. En este contexto de recuerdos de la niñez del escritor, el silencio se asocia a una casa de pueblo, con paredes blancas y el piso de baldosa roja, con las contraventanas entornadas por el sol, algún cacareo de gallinas o un zureo de palomas, una alacena y una mesa, y sobre ella un libro. Toda esta ambientación del silencio, aun en su apreciación originaria, va a culminar en la imagen del libro, el cual, en definitiva, aparece como un producto de la fecundidad de aquello que no hace ruido⁵. En tal silencio se adentrará el escritor en busca de su propia voz, o del eco de la misma, aun en medio de la sequía y vaciedad concomitante al acto que precede a la escritura, conforme se pone de manifiesto en la desolación que acompaña al personaje principal del relato breve «Los resplandores» de *El cogedor de ancianos*. No obstante,

⁵ Al remontar la imagen del silencio a la experiencia infantil, en *Segundo abecedario*, se está siguiendo una línea narrativa de reflexión que se evidencia en muchas otras obras de Jiménez Lozano, en las que la realidad es vista desde la focalización de los niños. Tal es el caso de lo que sucede en numerosos relatos breves de Jiménez Lozano. Lo mismo se podría decir de algunos pasajes de *Parábolas y circunloquios de Rabí Isaac Ben Yehuda* (1325-1402) y de todo el discurso literario de *Ávila*.

aun en medio de esta sequía, se revela la propia intimidad del escritor, el cual puede sorprenderse de proyectar en su obra aquello que cree no saber, pero que se encuentra en sus adentros más recónditos y sinceros. Por consiguiente, el escribir consiste, quizá, en estar atento al silencio de lo más profundo de uno mismo. Posteriormente, el escritor puede hacerse consciente de las complicaciones que conlleva su propia obra, conforme se desprende de estos párrafos de *Segundo abecedario*:

Siempre es esto, realmente. Y los rostros que se ven, las palabras que escuchas. Pero el paso de la escritura de todo eso es la cuestión, y esto parece que se nos concede o no de un modo misterioso, gratuito, sin que tengamos la sensación de que ponemos algo de nuestra parte: quizá únicamente el estar atentos a ese ruido de allá adentro, o aquel silencio.

Y luego, cuando podríamos decir que las cosas «van rodando» y «salen por sí solas», llega ese otro sentimiento que Teresa enuncia al principio del capítulo II: «¡Válgame Dios en lo que me he metido!».

No comprendo que haya un escritor que tenga la conciencia de *dominar* lo que está escribiendo. En este caso, sólo se pueden ofrecer relucencias de un *yo* dominante, sin interés alguno realmente (114-115).

En los orígenes del acto de escribir, según Jiménez Lozano, se encuentra una emigración interior, consecuencia de la cual es el carácter de misterio que lo acompaña desde el comienzo. Es lo que uno lleva dentro de sí mismo lo que se proyecta en la escritura. Para decirlo de otra forma, es la historia de la interioridad de la existencia la que se constituye en la realidad más profunda y radical. Si se es incapaz de penetrar en dicha realidad, se recurre a barroquismos vacíos y estériles, los cuales se convierten en objeto de críticas frecuentes a lo largo del discurso reflexivo de *Segundo abecedario*. Las contorsiones, gracias y vueltas barrocas no son sino un escamoteo y ocultación de la realidad escondida, a la que parece que se tiene miedo de reconocerla y enfrentarla. Cuando no se puede penetrar en la profundidad, se disimula o se complica: en esto consiste el barroco, el cual sucumbe a la tentación de hasta reducir la poesía a puro juego y actividad intrascendente. La dimensión de actualidad que afecta al contenido conceptual de toda la obra de Jiménez Lozano se pone en evidencia también cuando critica el neobarroquismo, el cual en literatura es lo más adecuado para las nadas

que se dicen, hasta tal punto que comunicar algo relevante se convierte en una anacronía. Como ya lo había señalado Jiménez Lozano en *Los ojos del icono*, también en *Segundo abecedario* el barroco se presenta como el estilo propio de la vaciedad, la mentira y la frivolidad, en el que meramente se alaba la forma y se elogia la falsedad de un lenguaje construido y mentiroso. Jiménez Lozano siente tedio hacia las vueltas y revueltas de que es objeto el discurso literario para, en definitiva, no decir nada. Desde este punto de vista, el barroco no es sino decoración, charlatanería y propaganda, conforme de hecho sucede en el tiempo actual, en el que predominan las politiquerías y la pura glosa vacía: palabras siguen a palabras en una gnosis ininteligible. Todo esto conlleva el desconocimiento total de la realidad, por parte del escritor que vive fuera de ella, en una confortable vida y un cierto aristocraticismo decadente. También implica la impotencia para crear vida, lo cual se disimula con una multiplicidad de agregados desvirtuadores, con fuerza enmascaradora.

Según el discurso reflexionante de *Segundo abecedario*, toda retórica o barroquismo encubre algo horrible, puesto que cualquier embellecimiento de la realidad es una impiedad en sentido estricto y fuerte. Tal situación de indigencia cultural se extiende hasta la actualidad posmoderna, en la que los políticos y habladores públicos desprecian la palabra y aun la misma sintaxis. La fragmentación que lo invade todo en la posmodernidad reduce al hombre a su pequeña vida, cerrado en su mundo diminuto, limitado a la simple cotidianidad de los amores fugaces, placenteros y encantadores, sin grandes relatos, ni memoria del pasado y mucho menos proyectos de futuro que no sean técnicos o de decoración barroquizante. En tales condiciones, ya no existe nada de los adentros de la vida interior, la cual estaría en contacto inmediato con la realidad y la verdad. El mismo Jiménez Lozano reconoce que toda esta maquinaria intelectual contra lo real también se viene ahora abajo, aunque esto no implique que su caída y sustitución por el puro empirismo no vaya a ser, en efecto, el reino del orden establecido e imperante y la abolición de la esperanza. En otros términos, tanto la modernidad como lo que se entiende por el rótulo de la posmodernidad, y hasta la presunta superación de ésta no logran salirse del clima de ocultamiento de la realidad genuina que caracteriza al barroquismo, ni tampoco abolir el afianzamiento propagandista del orden impuesto para fortalecer crecientemente el poder del más fuerte.

Ante las desvirtuaciones ocultadoras, cada vez más pronunciadas, implicadas en la concepción barroca de la escritura, en *Segundo abeceda-*

rio se propugna un acercamiento interior a la realidad, por parte del escritor, en diálogo continuo consigo mismo, sin salirse de sus adentros profundos. Tal diálogo se prolonga incluso hasta después de la primera lectura de los textos, ya producidos provisionalmente. A partir de esta primera lectura, comienza el distanciamiento del escritor respecto al texto originario, la crítica, el darle vueltas y, al final, dejarle dormir un tiempo para producir un nuevo distanciamiento, con el fin de comprobar si se sostiene⁶. El punto de referencia con el que compara el escritor su primer texto es siempre la vida, la cual, al desafiar toda racionalidad, produce un tono ambiguo en la escritura. De aquí procede el hecho de que la literatura es un discurso sobre incertidumbres. Un escritor puede preguntarse, al distanciarse de su texto y adoptar frente a él una mirada crítica, si la gramática que ha empleado es la de la caricia o la del estrangulamiento. En otras ocasiones, tiene que reconocer abiertamente que no ha escrito lo que hubiera querido y que el texto está lleno de meras notas y planos para construir futuras obras y, en tal sentido, adolece de inconclusividad. La razón última de la insatisfacción respecto a lo que escribe radica, según Jiménez Lozano, en que la lengua es como un sonido por el que se reconoce la verdad de lo que significa, como un desposamiento o una lucha cuerpo a cuerpo con quien se habla. Lo difícil consiste en contar luego eso. De aquí procede la duda que se siente ante lo que se escribe y el dolor consecutivo, que se incrementa al entrar en comunión con las vidas de los otros, reflejadas en el texto. Tal ambigüedad y dolor asumido se manifiesta en los siguientes párrafos de *Segundo abecedario*:

Las cosas que se escriben le parecen a uno, especialmente algunos días, pura paja, y ello con una intensidad que los críticos, a los que casi siempre parece que se les ha caído un ojo en el suelo —o los dos— no serían capaces de adivinar: es una especie de experiencia del vacío y de la nada, como la mermelada echada a perder. Pero otros días, se ve con igual claridad que, al fin y al cabo, sirvió uno de «correo» para esa misteriosa operación de la memoria y la entrega de una pequeña brizna de vida que es lo

⁶ El distanciamiento final respecto al texto puede ser tan doloroso como el mismo acto de la escritura, ya que el mirar a los adentros de uno mismo y encontrar sólo el eco de la propia voz, quizá se convierta en una experiencia atroz. Jiménez Lozano, en diversas ocasiones, se ha referido al sufrimiento que todo escritor experimenta desde que germina el texto hasta que cobra autonomía propia, después de publicado.

único verdadero en medio de la comedia del mundo. Por ejemplo, cuando se llega a saber que *Historia de un otoño* ha acompañado en la cárcel y en el sufrimiento a alguno de los disidentes checos o, como me cuenta F. que *Parábolas y circunloquios de Rabí Isaac Ben Yehuda* es la única lectura de una mujer joven que sabe que va a morir: son pompas de jabón de glicerina.

Se siente uno un siervo inútil, pero también como si le hubieran dado unas preciosas monedas de oro incorruptible por ese oficio de correo y narrador. No se desea más (103).

Conforme se desprende de este texto, para Jiménez Lozano la escritura es como el reflejo de la vida y la muerte, transmitido mediante el uso de la memoria del narrador o del sujeto reflexionante. En consecuencia, hay que dejar que las fuentes de información que posee tal memoria hablen, aunque dichas fuentes consistan en seres humanos ya fallecidos. En *Segundo abecedario* se alude explícitamente a la perspectiva literaria orientada a prestar ojos, oídos y boca a los muertos, para que se expresen. El narrador homodiegético del cuento literario «*Los Episodios Nacionales*» de *Los grandes relatos* dice de forma directa que, de la misma forma que él recuerda y deja hablar a los muertos, desearía algún día que le recordaran a él y se contaran sus historias de vida, cuando ya hubiera muerto. Desde este punto de vista, con la escritura en que aparece y se proyectan tales narraciones se está intentando hacer justicia a las víctimas desaparecidas, a las que la modernidad ha negado hasta la voz para expresarse. Por consiguiente, la memoria del narrador implica una victoria sobre la muerte. El contenido de los recuerdos suele consistir en experiencias de frustración que irrumpen en el presente, clamando justicia por el aplastamiento de los oprimidos. De esta forma, son los muertos los que gritan su necesidad de justicia y hacen que la literatura, en definitiva, no sea sino memoria de la propia memoria, intentando encontrar una voz, ante la que quizá se tenga la impresión de que todo es nada, en contraposición con las declaraciones de los ilustres, inflados de alta definición y reconocidos por los poderes del momento⁷.

⁷ Los numerosos narradores y personajes de los relatos breves de Jiménez Lozano que transmiten lo que recuerdan, es decir, una memoria de sufrimiento, y al mismo tiempo son víctimas de la opresión que les aplasta, pudieran muy bien ser caracterizados como anamnéticos, en el sentido de que recuperan con su voz un pasado olvidado por la modernidad ilustrada, propugnadora del poder del más fuerte. Para dilucidar el concepto de anamnesis, en este contexto, se hace imprescindible la lectura de *Mística y política* y *La razón de los vencidos* de Reyes Mate.

Jiménez Lozano señala la tentación, que acecha a toda sociedad, de elegir a sus mentores y sepultar en la literatura de la inferioridad todo lo que no va en el sentido de sus intereses. Posteriormente, llegará el poder de la Gran Historia, para dogmatizar que tal época fue así, según muestran los documentos o textos exitosos. La Gran Historia, como todo poder, sólo puede asentarse en el trono de la mentira y así se reproduce. Tanto *Segundo abecedario* como el resto de la obra literaria de Jiménez Lozano, se coloca en la línea de reivindicación de lo que está por debajo de las olas tempestuosas, triunfalistas y sonoras de esa Historia y que pertenece a la cotidianidad intrahistórica de la vida, manifestada en expresiones existenciales, las cuales nada tienen que ver con documentos oficiales, confirmadores de los deseos del que ejerce el poder y se protege frente a amenazas tambaleadoras. Desde esta perspectiva, el escritor aquí tratado sigue la línea historiográfica de la obra de Américo Castro, para quien la vividura de la propia existencia individual, aun en edades conflictivas, constituye una fuente de información de valor muy superior a la de los datos fríos, abstraídos de las formas de existencia real. Jiménez Lozano va incluso mucho más allá de Américo Castro y, con radicalidad penetrante, se remonta hasta las narraciones bíblicas, las cuales contienen una dimensión subversiva que se ha querido ocultar, según se desprende de este texto de *Segundo abecedario*:

Pedro Valdo, que era un mercader y no sabía latín, se hacía traducir el evangelio que escuchaba en la misa y, cuando lo supo, se levantó contra la institución eclesiástica con la contundencia que sabemos, y sus seguidores todavía están ahí. Lo subversivo del Evangelio –y de la Biblia entera– fue también soterrado o trastocado por las interpretaciones «convenientes» (244).

Según Jiménez Lozano, la cultura entera sigue asentándose sobre víctimas sacralizadas y las sociedades son intercambiables con idolatrías que ocultan sus sierpes y su horror con textos sacrales, administrando el mundo con una casta sacerdotal, todo lo secularizada que se quiera, pero igualmente sagrada e intocable. Como desafiando a todo esto, desde la primera página de la Biblia se dice que en este mundo no hay nada sagrado. Por otro lado, el poder absoluto, manifestado en cualquiera de sus modalidades, con su intención demiúrgica de fabricación de lo aceptable, se siente molesto con la memoria de un pasado que no sea la que hay que tener, una vez arreglados los hechos para que sean reales. En contraposición con esta actitud, Jiménez Lozano mantiene

que él no puede escribir sin gritar con los aplastados y protestar por su opresión. Es cierto que en la reciente cultura secular de la modernidad ilustrada no hay memoria del sufrimiento y, a pesar de lo molesto de tal memoria, en *Segundo abecedario* se lee que la razón ética de ser y de escribir consiste precisamente en hablar de eso que se ha querido eliminar, calificándolo de irracional. Se cita en este ensayo literario el *Diario de Moscú* de Walter Benjamin, en donde se señala explícitamente que el lenguaje artístico habla de lo que no está claro y no se sabe, de aquello ante lo que el lenguaje racional tiene que callar. Este es el contenido de la memoria, expresado en las narraciones y que constituye lo que Jiménez Lozano transmite mediante la escritura.

Frente a las construcciones de la Gran Historia, sancionadas por la modernidad ilustrada, en *Segundo abecedario* no se encuentra nada más elocuente que los escombros. Por consiguiente, en el acto de escribir, Jiménez Lozano se percata siempre de que son los desechos los que importan, ya que sólo la narración puede salvar el rostro y la voz de las víctimas, los silenciosos y los invisibles. Aquí reside el poder de la narración, en la comunión misteriosa, las transformaciones admirables, el vivir otras vidas, y el dolorido sentir que permanece en la memoria. Como parte integrante de dicha comunión con otras vidas, conviene señalar el don de la compañía de las gentes sencillas, las cuales en su humilde cotidianidad esconde una riqueza humana inconsciente, de tal manera que se podría trazar la historia del pensamiento humano teniendo en cuenta su aporte desafiante de toda psicología, lo mismo que de toda racionalidad plana y explicativa. Estas gentes contribuyen con su memoria, reflejada en variedad de pequeños relatos, de características fascinantes, a mantener viva y radiante la intrahistoria cotidiana, ignorada por los poderosos. *Segundo abecedario* es un ensayo literario autobiográfico repleto de transparencia, sencillez, ingenuidad y frescura que le invade a uno por doquier ante el don que tienen algunas personas de, a pesar de todo, encontrarse instaladas en la alegría y contagiarla. De tal actitud procede el saber contar historias sobre lo ínfimo, que son las más fascinantes. Es la compañía de estas gentes sencillas la que se encuentra en la base de los relatos de Jiménez Lozano, escritor que, como contraste, no oculta el terror que le acoge al sentirse rodeado de altísimos hombres de letras. Tal aflicción es comparable a la que le causó a Erasmo el Papa, al verlo en todo su esplendor⁸.

⁸ Es una constante en los ensayos de Jiménez Lozano el recurrir a acontecimientos históricos para contrastarlos con el presente o explicarlo. Tal tipo de discurso literario

La clave, tanto de la historia como de la narración, según lo que se expone en *Segundo abecedario*, se encuentra en los archivos personales más humildes que se exteriorizan en los relatos. Tales claves tienden a ser destruidas o ignoradas por el poder de la modernidad ilustrada. Dichos relatos, presentes en la memoria, mantienen rastros de vida, aunque no consten en los documentos que dejan, detrás de sí, aquellos que se consideran importantes o buscan una supervivencia de honor y gloria. En oposición a esta actitud de poder de la modernidad ilustrada, Jiménez Lozano defiende que sólo lo que es pobre o frágil es hermoso, ya que la extrema belleza nunca es obvia, ni fulgura. Son las narraciones oídas y quizá posteriormente indagadas, de gentes sencillas, las que con mucha frecuencia constituyen el punto de partida reflejado en la historia y el discurso de lo que transmiten, mediante la escritura, los relatos a los que se alude, con diverso grado de explicitéz intertextual, en *Segundo abecedario*. Como muestra de ejemplo, podrían citarse los rastros de una conversación oída desde una terraza de un pequeño bar, en la que unos campesinos acomodados hablaban de «La Mensajera», personaje actancial que, se descubrió, movía los acontecimientos de una historia cuya culminación y desenlace fueron felices. En otro caso, Jiménez Lozano se convierte en un primer narratario inmediato de una historia completamente distinta de la anterior, en la que prevalecen el odio y la muerte, conforme se evidencia en el siguiente texto de *Segundo abecedario*:

G. me cuenta —y me muestra— que cuando X fue alcalde de una cierta ciudad descubrió un «fondo de reptiles» para periodistas y lo suprimió. Así que, en seguida, comenzaron ciertas campañas de prensa contra él: toda una pintura al odio.

Más tarde, X fue asesinado, y creo que se encontró a sus asesinos, que adujeron motivaciones políticas argumentadas en aquella campaña.

Es una «parábola» kierkegaardiana (47-48).

La transformación, desde la posición de narratario, en la de autor real de múltiples relatos, se lleva a cabo, en el caso de Jiménez Lozano, después de que el recuerdo de lo oído se ha convertido en un duelo lacerante, del que en parte se intenta librar el escritor. Con la sinceridad

podría servir muy bien como ejemplificación de la teoría metodológica del nuevo historicismo, conforme ha sido explicada por Stephen Greenblatt en *Learning to Curse*.

que siempre le ha caracterizado, Jiménez Lozano confiesa que cada cual tiene sus propias traiciones que llorar. No obstante, no siempre los relatos tienen una pronunciada connotación de tristeza. En otras ocasiones, el escritor ha sido previamente el narratario de historias de curas rurales, en las que también abundan detalles atmosféricos, estacionales y ambientales de todo tipo. Desde otra perspectiva, los que relatan originariamente es posible que se conviertan luego en narradores homodiegéticos de cuentos literarios, tal como pudiera ser el caso del pastor que, en un hermosísimo atardecer invernal en la Armedilla, cuenta una historia de amor frustrado, a la cual en *Segundo abecedario* se la relaciona intertextualmente con la de Crisóstomo en *El Quijote*. No obstante, también conviene reconocer que el protagonista de la historia que le cuentan a Jiménez Lozano no es el de la obra del relato intradiegético de Cervantes, pues aquél sabe compensar económicamente la pérdida sentimental de que había sido objeto. En otros momentos, los narradores que hablan se centran en cuestiones prácticas y situaciones ambientales que el supuesto progreso moderno ha ido eliminado. Ejemplo de este tipo de narradores sería el chocolatero que alcanzó en su juventud a conocer la fabricación de chocolate a mano, y ahora describe, con meticulosidad y cariño por lo perdido, el proceso que se seguía para conseguir las consecuencias buscadas. Algo parecido le sucede al hortelano que le habla a Jiménez Lozano de las hierbas amargas y compasivas, especificando que se trata no sólo de lechugas y acelgas, sino también de acederas, berros, cardillos, etc. Tal hortelano se refiere al hecho de que siempre están ahí y pueden cultivarse por los más pobres para no morir de hambre. Una vez más, la preocupación por seres anamnéticos cobra un papel central, ante lo que quizá pudiera pasar desapercibido para el que no tuviese la sensibilidad acogedora del hortelano, convertido en narrador, y de Jiménez Lozano, desempeñando el papel de narratario. En *Segundo abecedario*, el escritor ya ha dejado su condición de narratario y, haciendo uso de algo que ha caracterizado al género literario del ensayo desde los tiempos de Descartes y Pascal, reflexiona sobre lo que ha oído y sabe remontarse hasta los orígenes bíblicos de lo que le ha contado el hortelano.

Los ejemplos de narradores y de historias contadas al escritor se multiplican a lo largo de las páginas del diario literario aquí estudiado. A los casos antes citados se podría añadir el de un guarda de pinar de un pueblo de Burgos, el cual le confiesa al escritor que en su familia todo había ido de mal en peor desde que a un tatarabuelo suyo le habían sentado en «la Caucana». Jiménez Lozano reflexiona sobre lo

oído y, basándose en sus investigaciones acerca del siglo XVIII, llega a la conclusión de que «la Caucana» era un procedimiento de afrenta pública⁹. Irónicamente, en *Segundo abecedario* se lee que «la Caucana» era algo así como la consecuencia del clima de espíritu ilustrado, que venía, si no a desterrar, sí a regular los castigos físicos y a sustituirlos por una afrenta. El guarda de pinar que se refiere a lo sucedido a sus antepasados es un ser de desgracias que se desahoga con el escritor, como también lo hace una pobre mujer, la cual le decía a Jiménez Lozano que tenía en su cabeza una casa de cristal y, en ella, un grillo que cantaba constantemente, pero se callaba en cuanto alguien la hablaba, implicando que había que desconfiar de palabras ajenas. Los fenómenos sentidos dentro de la cabeza se convertirán en motivo de connotación relevante en el cuento literario de «La cartuja» de *El cogedor de ancianos*. Lo que une en común a la pobre mujer que confía su secreto al escritor de *Segundo abecedario* y al personaje principal de «La cartuja» es la condición respectiva de seres anamnéticos, humillados y ofendidos por el poder ilustrado que los margina. En otros casos, también pueden hallarse referencias intertextuales entre lo que se lee en el diario literario aquí estudiado y diversas narraciones de Jiménez Lozano. Por ejemplo, lo relatado en «El pañuelo» de *Los grandes relatos* tiene su origen en lo que le contó al escritor una mujer, que fue oficiala hace muchos años en casa de una prendera, antes de la última guerra civil española. El sujeto reflexionante de *Segundo abecedario* anota estas historias tremendas que le hacen pensar en la obra de Dostoievski.

Hay ocasiones en que Jiménez Lozano se convierte en un narratario último de una historia que le ha contado un narrador, el cual a su vez había sido el receptor de la misma, referida a él por el personaje central, constituido en el narrador homodiegético originario. Tal es el caso de un maestro de la Institución Libre de Enseñanza que tuvo que camuflarse como pastor de ovejas y con el que unos chavales charlaban. Entre estos muchachos participantes en dichas conversaciones se encontraba el narrador homodiegético que contará la historia a quien se la refiere, en último término, a Jiménez Lozano. Sin embargo, este tipo de

⁹ Las investigaciones de Jiménez Lozano, en torno a procesos inquisitoriales en que se afrentaba públicamente a alguien para escarmiento preventivo de los que pudieran imitarle se plasmaron narrativamente en *El sambenito*, novela histórica centrada en la persecución de que fue objeto don Pablo de Olavide por su talante de ilustrado, representante en España del tránsito a la secularización, conforme lo ha señalado acertadamente José Luis L. Aranguren en *La cultura española y la cultura establecida*.

mediaciones diegéticas superpuestas desaparecen en situaciones en las que el mismo escritor ha sido testigo directo de lo que luego se convertirá en motivo central de lo narrado en algunos relatos. Por ejemplo, y remontándose de nuevo a su niñez, Jiménez Lozano se referirá a los atroces días de la matanza de cerdo, cuando con una candelada se iba a ver los cadáveres de animales colgados, de los cuales ya se habían comido trozos de carne asada. Tales recuerdos se mezclan en la memoria del escritor de *Segundo abecedario* con los relatos de pasión y muerte de la guerra y posguerra civil y se verán reflejados, de alguna manera, en los cuentos de «El cordero» y «El zagalejo» de *El grano de maíz rojo*.

Según se puede observar por lo que antecede, las historias relatadas en las narraciones de Jiménez Lozano, bien procedan de conversaciones oídas y recordadas, o de la memoria de lo vivido y visto por el escritor, suponen la adopción de una dimensión ética, apreciadora de pequeñas situaciones. Para decirlo de otra forma, al realizar la opción ética por lo considerado marginal y no importante en el discurso de la modernidad ilustrada, el escritor hace a la vez la opción estética a favor del pequeño relato y en contraposición a la Gran Historia de los escribas faraónicos. Una vez más, se establece aquí una relación explícita entre la forma de narrar de Jiménez Lozano y las fuentes bíblicas de la tradición judeocristiana. Frente a los banquetes de Egipto y a las especulaciones de Grecia, los hebreos hablaban de injusticia y liberación, realidades plasmadas en pequeñas historias, ya que de ellas es de lo único que se puede vivir, en último término. Esta es la razón por la que al escritor de *Segundo abecedario* le cuesta creer que en un futuro próximo, con la secularización total y el olvido de la culpa y de la pasión por la verdad, ni siquiera tendrán sentido los pequeños relatos y sus eventuales narradores irán a parar, con la ficha correspondiente, al ordenador del psiquiatra. Sin embargo, de lo que sí hay certeza es de que la trivialización banal de lo humano, y luego su desaparición, no van a aminorar un ápice el horror de la historia. Todo lo más que pueden hacer es justificarlo y racionalizarlo, para presentarlo como necesidad o incluso bondad. A pesar de esto, Jiménez Lozano no acaba de admitir el éxito de tal empresa deshumanizante, ni se resigna a sufrir las consecuencias fatales de la misma.

Tratando de resumir lo expuesto en este estudio de investigación, se podría concluir afirmando que el acto de la escritura sobre el que reflexiona el metadiscurso literario de *Segundo abecedario* se basa, no en la aceptación acrítica de lo impuesto por la modernidad ilustrada, con el dominio consiguiente de lo fáctico y empíricamente verificable, sino en

la focalización de la historia visible desde las profundidades invisibles de la intrahistoria¹⁰. Al colocarse en esta línea de pensamiento, no habría reparo alguno para afirmar que hasta la hermosura exterior quizá deba ser rechazada, en pro de una belleza más profunda, tal como el redactor del libro de Éxodo lo puso en evidencia, al no tener ojos para el resplandor de la cultura egipcia y pronunciarse sólo a favor de algunas pequeñas historias. En esto consiste el enfoque narrativo adoptado por Jiménez Lozano, el cual se convierte en objeto del pensamiento que atraviesa las páginas de *Segundo abecedario*, arrojando luz y ayudando a una mayor comprensión de la obra de un escritor, cuya crítica a la modernidad ilustrada actual supone un desafío al poder instalado de los fuertes que aplastan a los seres anamnéticos, para después ignorarlos con su silencio.

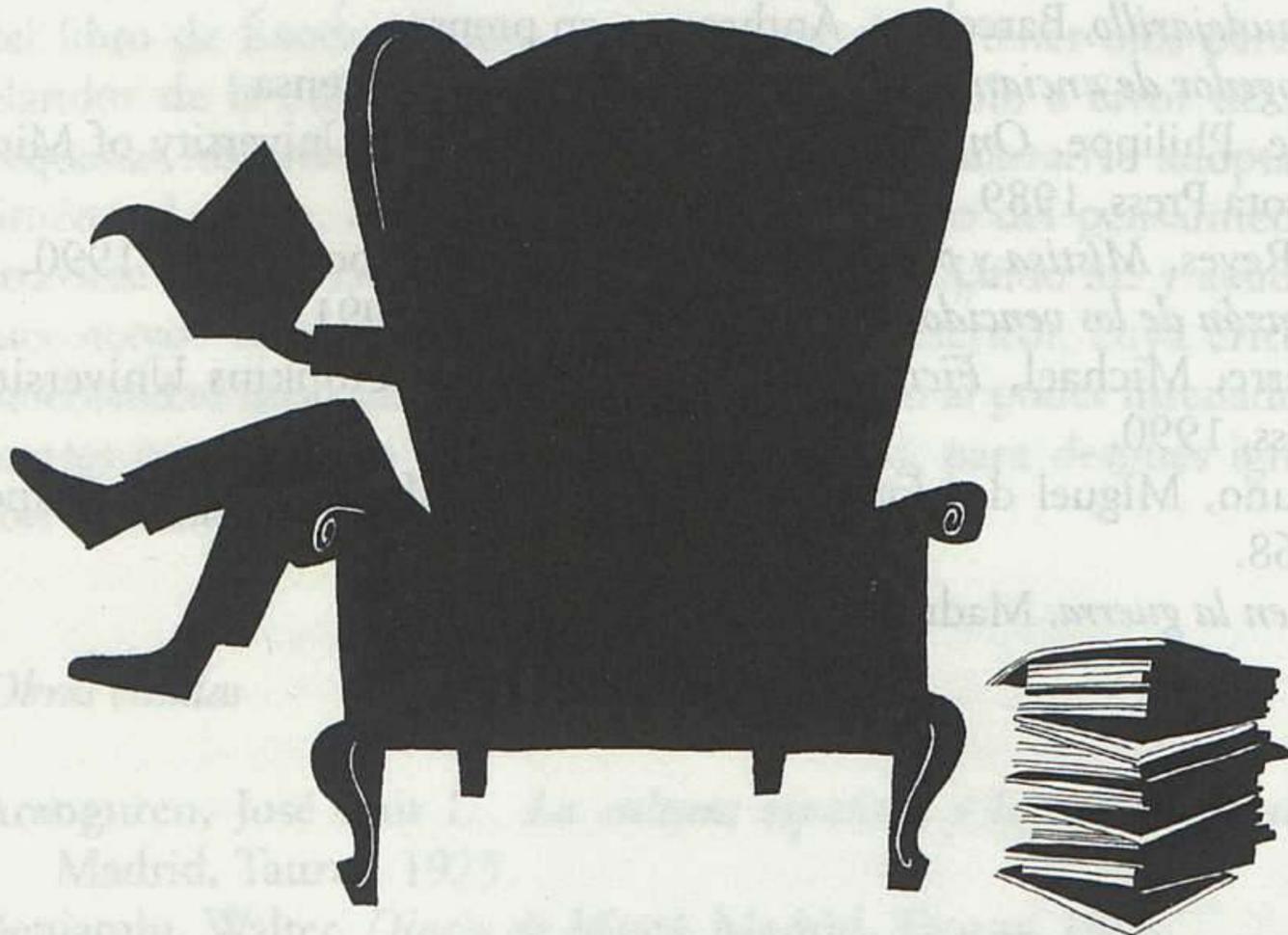
Obras citadas

- Aranguren, José Luis L., *La cultura española y la cultura establecida*, Madrid, Taurus, 1975.
- Benjamin, Walter, *Diario de Moscú*, Madrid, Taurus, 1988.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Ed. Juventud, 1979.
- Greenblatt, Stephen, *Learning to Curse*, New York, Routledge, 1990.
- Jiménez Lozano, José, *Historia de un otoño*, Barcelona, Destino, 1971.
- *El sambenito*, Barcelona, Destino, 1972.
 - *Retratos y soledades*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1977.
 - *Guía espiritual de Castilla*, Valladolid, Ámbito, 1984.
 - *Parábolas y circunloquios de Rabí Isaac Ben Yehuda (1325-1402)*, Barcelona, Anthropos, 1985.
 - *Ávila*, Barcelona, Destino, 1988.
 - *El grano de maíz rojo*, Barcelona, Anthropos, 1988.
 - *Los ojos del icono*, Valladolid, Caja de Ahorros de Salamanca, 1988.
 - *Sara de Ur*, Barcelona, Anthropos, 1989.
 - *Los grandes relatos*, Barcelona, Anthropos, 1991.

¹⁰ A lo largo de este artículo, se ha usado la metáfora de las olas cambiantes y visibles, en contraposición con el sedimento permanente que queda en el fondo del mar, para referirse respectivamente a la historia e intrahistoria. Dicha metáfora fue expuesta en teoría por Unamuno en *En torno al casticismo* y aplicada diegéticamente en la novela *Paz en la guerra*.

- «*El carro de heno, y dos estancias más*», en varios, *Pecado, poder y sociedad en la historia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1992, pp. 11-40.
- *Segundo abecedario*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- *El mudejarillo*, Barcelona, Anthropos, en prensa.
- *El cogedor de ancianos*, Barcelona, Anthropos, en prensa.
- Lejeune, Philippe, *On Autobiography*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.
- Mate, Reyes, *Mística y política*, Estella, Editorial Verbo Divino, 1990.
- *La razón de los vencidos*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- Riffaterre, Michael, *Fictional Truth*, The Johns Hopkins University Press, 1990.
- Unamuno, Miguel de, *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1968.
- *Paz en la guerra*, Madrid, Espasa Calpe, 1969.

La cultura pasa por aquí



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



Asociación de Revistas
Culturales de España

Exposición, información, venta y suscripciones:

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



SIMPLE PLACER

Michel Foucault

Los homosexuales, declara un tratado de psiquiatría, se suicidan «con harta frecuencia». «Con harta frecuencia», es encantador. Figurémonos pues unos mozalbetes larguiruchos, delicados, de mejillas pálidas como la cera, inútiles para franquear la raya del sexo contrario; a lo largo de su vida no paran de coquetear con la muerte para regresar, acto seguido, con cajas destempladas. Lo que no deja de ser molesto para los vecinos. A falta de amores con el *sexo débil*, se desposan con la muerte. En defecto del otro sexo, el otro mundo. Pero son tan incapaces de morir del todo como de vivir plenamente. En ese juego grotesco, los homosexuales y el suicida se desacreditan mutuamente.

Hablemos siquiera sea brevemente en abono del suicidio. No tanto para reivindicarlo, lo cual ha hecho expresar a muchos verdaderas lindezas, como para denigrar la mezquina realidad que lo rodea. Contra las humillaciones, las duplicidades, las ruindades a las que se les somete: hacerse a toda prisa con comprimidos, dar con una navaja de las de antes, escudriñar los escaparates de las armerías y pasar intentando poner cara de circunstancia. Aunque para mí tengo que son acreedores no tanto de una consideración solícita, que resultaría a la postre molesta, como de una atención seria y competente en extremo. Nada nos impediría poder discutir sobre la calidad del arma, sobre sus efectos, nos gustaría que se tratara de un dependiente experimentado, amable, alentador, pero discreto, no demasiado hablador; que captase enseguida que tiene delante a un cliente dispuesto, pero torpe, que nunca pensó que llegaría a utilizar un arma de fuego. Sería deseable que su celo no le impidiese, en caso necesario, aconsejarnos sobre otros medios más acomodados a nuestro carácter, a

La balsa de la Medusa, 43, 1997.

nuestra complejidad. Ese trato y esa entrevista son preferibles mil veces a la discusión con los empleados de la funeraria con el difunto de cuerpo presente.

Gentes a las que no conocemos ni nos conocen nos trajeron un buen día al mundo. Nos han hecho creer y ellas mismas están sinceramente convencidas de que nos esperaban. En todo caso, prepararon con sumo cuidado y con una solemnidad a menudo un tanto afectada nuestra venida al mundo. Sin embargo, no se nos permite preparar a nosotros mismos con el cuidado, la aplicación y la vehemencia que queramos y con las complicidades que nos vengán en gana aquello que desde antiguo teníamos en mente, cuyo plan decidimos en nuestra niñez, acaso una tarde de estío. En punto a humanos, la vida es frágil y la muerte segura. ¿Por qué razón hemos de llegar a esa certidumbre a través de un azar, que toma por su carácter repentino o inevitable la traza de un castigo?

Me irritan un poco las doctrinas que prometen enseñar a morir y las filosofías que señalan cómo dar ese paso. Me trae sin cuidado lo que entre nosotros se entiende como «preparación». Hay que ir tomado medidas, disponerla, elaborarla elemento a elemento, o mejor dar con los ingredientes, idear, elegir, tomar consejo, esmerarse para alcanzar una obra sin espectador, personalísima que durará lo mismo que el postre suspiro. Los sobrevivientes, no lo ignoro, no advierten en el suicidio más que huellas mezquinas, soledad, torpeza, vanas invocaciones. Se ven abocados a plantearse la cuestión del «por qué», la única cuestión, tocante al suicidio, que debería estar terminantemente prohibida.

«¿Por qué? Sencillamente, porque me dio la gana». No puedo negar que el suicidio deja huellas penosas, pero ¿de quién es la culpa? ¿Acaso es poco tener que colgarse en la cocina y quedar con la lengua colgando? ¿O encerrarse en el baño para abrir la espita de gas? ¿O dejarse la tapa de los sesos en una acera que habrán de lamer los perros? Creo en la espiral del suicidio: estoy seguro de que muchas personas se entristecen con sólo pensar en las mezquindades que se infligen al suicida en ciernes (y no hablo de las mismas víctimas, con la policía, el coche de bomberos, la portera, la autopsia y no sé cuántas cosas más) que prefieren darse muerte antes que detenerse a pensarlo.

Un consejo para los que practican la filantropía. Si de verdad desean que disminuya el número de suicidios, han de procurar que no haya más que personas que se den muerte previa voluntad reflexiva, serena y libre de zozobras. No hay que dejar al suicida en manos de infelices que pueden echarlo a perder o reducirlo a miseria. De todas formas, el número de personas desgraciadas es mucho mayor que el de dichosas.

Michel Foucault (1926-1984) es autor de, entre otros, los siguientes libros: *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (1961-1972), *Les Mots et les choses* (1966), *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975). De todos ellos existe traducción castellana.

Siempre me ha parecido curiosa la afirmación de que no hay que inquietarse respecto de la muerte porque entre la vida y la nada, la muerte, a fin de cuentas, no es en sí misma nada. ¿Pero es esto lo único que hay que tener en cuenta? De hacer algo, hagámoslo bien.

Salvo los vulgares, hemos perdido un buen número de placeres. Los hemos perdido por distracción o por desidia, por falta de imaginación y por falta de empeño también, mientras disfrutamos de tantos que son completamente monótonos. Tenemos la inmensa suerte de disponer de un momento absolutamente especial, de todos es éste en el que más debemos esmerarnos, no para inquietarse o para buscar la serenidad sino para alcanzar un placer desmedido, cuya preparación paciente, continua, sin fatalidad ninguna, iluminará la vida entera. El suicidio fiesta, el suicidio orgía no son más que modalidades posibles, hay otras más intelectuales o más elaboradas.

Cuando contemplo las *funeral homes* en las calles de las ciudades americanas, no sólo me apena su espantosa trivialidad, como si la muerte eximiese de todo esfuerzo imaginativo, sino que lamento que sirva sólo a difuntos y a parientes que se contentan con estar todavía vivos. ¿Dónde están, para los que no disponen de medios o para los que una reflexión exagerada dejó agotados al punto de rebajarse a ceremonias repetidas mil veces, los laberintos fantásticos que los japoneses han habilitado para el sexo conocidos como «Love Hotel»? Sobre el suicido, tendríamos mucho que aprender de ellos.

Quien tenga la ocasión de ir a Chantilly de Tokyo, entenderá lo que quiero decir. He ahí lugares sin geografía ni calendario a los que se accede para buscar, rodeados de decorados estrafalarios y con parejas anónimas, la oportunidad de morir sin el yugo de la identidad: sin un tiempo fijado, con segundos, semanas y hasta meses por delante terminará por presentarse con evidencia imperiosa la ocasión que enseguida sabremos que no podemos desaprovechar: adoptará la forma informe del placer, absolutamente simple.

Traducción de Luis Cayo Pérez Bueno

Noticia del texto

«Un plaisir si simple», *Le Gai Pied*, n.º 1, 1 abril 1979, pp. 1 y 10.



*Inside the visible*¹

Patricia Mayayo

La exposición *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art. In, Of, From the Feminine* (organizada por *The Institute of Contemporary Art* de Boston y que, tras itinerar por el *National Museum of Women in the Arts* de Washington D.C. y la *Whitechapel Art Gallery* de Londres, viajará en febrero de este año a la *Art Gallery of Western Australia* de Perth) aspira a sacar a la luz (de ahí el título del proyecto) la obra de más de treinta mujeres artistas cuyas aportaciones se han visto desdeñadas hasta ahora por la denominada cultura oficial. Se trata, según señala Milena Kalinovska en el prefacio del catálogo de la muestra, de analizar «cómo las mujeres desarrollan un lenguaje visual intrínsecamente directo y evocador», un lenguaje que traduce «la experiencia que supone trabajar fuera de los códigos de la cultura patriarcal» (p. 9).

El proyecto del ICA parece entroncar así, a primera vista, con toda esa serie de iniciativas de sesgo feminista que —a raíz de la exposición pionera organizada por Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris en 1978, *Women Artists, 1550-1950*— empeza-

¹ Catherine de Zegher (ed.), *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art. In, Of, and From the Feminine*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, y Londres, 1996.

La balsa de la Medusa, 43, 1997.

ron a proliferar en museos y galerías a fines de los años 70. Centrados en el estudio y difusión de la obra de las mujeres artistas y en la reivindicación de una supuesta sensibilidad artística femenina, este conjunto de proyectos pasaron, sin embargo, muy pronto, a ser el blanco de las críticas de la segunda generación de pensadoras feministas (también llamadas «construccionistas»). Las objeciones que las construccionistas presentaban al primer feminismo (y esto no se limita, por supuesto, al ámbito de la Historia del Arte) eran fundamentalmente de tres tipos: en primer lugar, al hablar de una sensibilidad y una experiencia propias de la mujer, el feminismo de los 70, a decir de sus detractoras, caía en las redes del esencialismo filosófico, convirtiendo lo «femenino» en una categoría ahistórica dotada de características de orden natural y universal; por esta razón (y esta era la segunda gran crítica que se le hacía al feminismo «esencialista»), el pensamiento feminista de los 70 desembocaba en una mera inversión (que no subversión) de los valores patriarcales, limitándose a atribuir una carga positiva a aquellos rasgos que la ideología dominante había considerado, durante siglos, «naturalmente» ligados a lo femenino (la proximidad a la materia, la sensibilidad frente a lo telúrico, etc...); finalmente, el «esencialismo» promovía, según las «construccionistas», una petrificación de la diferencia en categorías fijas o, dicho de otro modo, era incapaz de proponer una aproximación a la diferencia sexual que no se hallase basada en una serie de oposiciones binarias: yo/otro; masculino/femenino; razón/senti-

miento; orden/caos; presencia/ausencia...

Denostado durante años, el concepto de experiencia femenina parece haber vuelto a ocupar, sin embargo, un lugar privilegiado en el feminismo actual. El nuevo pensamiento de la diferencia (un ámbito en el que destaca el conjunto de pensadoras italianas reunidas en torno al grupo *Diotima*) considera la diferencia sexual como una diferencia originaria a partir de la cual se definen dos experiencias distintas, la masculina y la femenina. Reconocer esta diferencia fundadora no implica atrincherarse en posturas esencialistas o naturalistas; no se trata de recuperar una femineidad «auténtica» situada fuera del ámbito de la cultura, sino de actuar, precisamente, en el corazón mismo del orden simbólico: puesto que la única experiencia que ha tenido, hasta hoy, traducción simbólica ha sido la masculina, parece necesario crear una red de nuevos significantes a través de los cuales pueda manifestarse un tipo de experiencia no contemplada por el patriarcado.

En este sentido, la lectura del catálogo de una exposición como *Inside the Visible* plantea, de entrada, varios interrogantes: ¿Qué nuevas aportaciones propone la muestra al problema de la diferencia? ¿Consiguen trascender las organizadoras del proyecto la (quizá falsa) dicotomía esencialismo-construccionismo? ¿En otras palabras, logran conciliar la consideración de la subjetividad como producto de una construcción cultural con la adopción de una perspectiva ontológica?

Es precisamente la voluntad de aunar ambos extremos (el análisis de la especificidad de lo femenino y el estudio de la constitución psico-social de la identidad sexual) lo que justifica la aparente paradoja sobre la que se asienta el proyecto: por un lado, todas las artistas presentes en la muestra pertenecen al sexo femenino; por otro, como se explica en los cinco ensayos con los que se abre el catálogo (entre los que destaca el texto de la comisaria, Catherine de Zegher, y la aportación, como siempre interesante, de Griselda Pollock), se aspira a deconstruir, inspirándose en las teorías de Jacques Derrida y de la artista y feminista de la diferencia Bracha Lichtenberg-Ettinger, la rígida división entre lo masculino y lo femenino sobre la que se basaba el discurso del primer feminismo.

Se entiende así que las obras incluidas en la exposición, según escribe la comisaria, se caractericen por el interés que prestan a «lo ambiguo, lo cambiante, lo híbrido, lo flexible y lo efímero» (p. 21); todas ellas contribuyen, en último término, a desarticular las definiciones normativas de la identidad. Esta voluntad de superar la oposición tradicional masculino-femenino no sólo queda reflejada en el contenido de la muestra, sino también en la estructura de la misma. En efecto, De Zegher no pretende trazar una genealogía de mujeres artistas alternativa a la genealogía masculina, esto es, no aspira a reproducir el paradigma historiográfico que considera la Historia del Arte como un desarrollo lineal movido por la lógica de la imitación y la influencia. De ahí que, en vez de adoptar un

esquema cronológico, agrupe a las artistas seleccionadas en cuatro grandes grupos temáticos, cada uno de los cuales se halla dividido, a su vez, en tres períodos: los años 30-40, la década de los 60 y los años 90. La comisaria persigue, de esta forma, poner de manifiesto las confluencias que existen entre una variada gama de mujeres artistas procedentes de ámbitos culturales (la exposición incluye a creadoras de América Latina, Estados Unidos, Asia y Europa) y momentos históricos distintos.

La representación del cuerpo (muchas veces, fragmentado y mutilado) es el punto de partida que toman las artistas agrupadas en la primera parte de la muestra (*Parts offfor*) para articular una reflexión crítica sobre la identidad. Así, en su serie *Aus einem ethnographischen Museum*, Hannah Höch establece una yuxtaposición entre partes de la anatomía femenina y objetos etnográficos, desdibujando, de este modo, las barreras que separan al *yo* occidental del *otro* primitivo; Claude Cahun se alza, en sus híbridos autorretratos, contra los ideales normativos de la feminidad; Martha Rosler combina en su serie de fotomontajes *Bringing the War Home* imágenes extraídas de la guerra de Vietnam con fotografías de interiores americanos, difuminando así la frontera entre «ellos» y «nosotros»; y Jana Sterbak presenta la imagen de un cuerpo inacabado, siempre en proceso de formación y transformación.

Las artistas que integran la segunda sección de *Inside the Visible* (*The Blank in the Page*), cuya obra se centra, en gran medida, en la yuxtaposición de palabras e imágenes, refle-

xionan, por su parte, sobre el papel que cumple el lenguaje en el proceso de constante definición y redefinición de la identidad. Los *Objetos gráficos* de Mira Schendel, con su oscilación entre la transparencia y la opacidad, son, por ejemplo, una metáfora de una subjetividad que se mueve perpetuamente entre lo público y lo privado; los «códices» de Nancy Spero establecen una confusión calculada entre lo humano y lo animal, lo masculino y lo femenino, lo mítico y lo moderno; las experiencias de Susan Hiller con la escritura automática nos revelan un *yo* disociado, torturado entre las pulsiones del deseo y los requerimientos del lenguaje; y las obras de Bracha Lichtenberg-Ettinger (fotocopias de documentos históricos relativos al Holocausto, fotografías de su álbum familiar y textos de revistas psicoanalíticas, reproducidos, manipulados y alterados de tal forma que «original» y «añadido» se funden en un proceso de disolución) se sitúan en un terreno difuso, a medio camino entre la presencia y la ausencia, lo legible y lo ilegible.

Si las dos primeras partes de la exposición se centran en dos temas tan relevantes para el feminismo como el cuerpo y el lenguaje, la tercera sección (*The Weaving of Water and Words*) explota una dimensión menos conocida de la formación de la identidad: la relación del *yo* con la naturaleza (y es necesario, por supuesto, entender el término naturaleza en sentido amplio). La mayor parte de las artistas incluidas en esta categoría utilizan un recurso formal de gran raigambre en el arte moderno: la retícula. Helena Vieira

da Silva, por ejemplo, emplea en sus pinturas de ciudades una retícula deformada que genera un espacio complejo y barroco, marcado por la multiplicidad de puntos de vista (en otras palabras, la artista brasileña cuestiona la idea de la mirada como confrontación entre dos entidades estables, el *yo* y el *otro* natural); en sus *Reticuláreas*, Gego combina la estructura geométrica de la retícula con los ritmos orgánicos de crecimiento, situándose así a caballo entre lo predecible y lo azaroso, lo objetivo y lo subjetivo, lo resistente y lo maleable...; los «tapices espaciales» de Cecilia Vicuña (hilos y madejas dispersos en playas, ciudades o desiertos) remiten vagamente a la retícula, pero definen, al mismo tiempo, un espacio inestable, en el que la forma varía de modo continuo e ilimitado y en el que las líneas estallan en todas direcciones.

Las artistas agrupadas en la última sección (*Enjambment: la Donna è mobile*) prosiguen la reflexión sobre la identidad y la diferencia iniciada en las secciones anteriores con una serie de obras en las que predomina el elemento dinámico y, muchas veces, táctil, olfativo o auditivo. Así, en sus *performances*, Lygia Clark pone en entredicho la rígida separación entre sujeto y objeto, artista y espectador sobre la que se basa el arte occidental; en las fotografías de Francesca Woodman, el cuerpo aparece y desaparece, pasando a ocupar un espacio-límite entre ser y no-ser; las esculturas seriales de barro de Anna Maria Maiolino pertenecen a un universo a medio camino entre la civilización industrial (con su

cohorta de objetos manufacturados y su rígido sistema de división del trabajo) y las sociedades preurbanas y tradicionales (centradas en el trabajo manual y las labores de naturaleza ritual); las complejas instalaciones de espejos de Ann Veronica Janssens establecen una red de relaciones cambiantes entre el sujeto-espectador y el objeto, la arquitectura y el espacio.

En suma, *Inside the Visible* constituye, junto a otras iniciativas recientes como la exposición *Fémininmasculin*, celebrada en el Centro Georges Pompidou de París entre octubre de 1995 y febrero de 1996 (y en cuyo título aparece ya expresada, de entrada, la voluntad de no establecer una rígida cesura entre lo masculino y lo femenino), una valiosa aportación para analizar el (candente) problema de la diferencia en el ámbito del arte contemporáneo. Las críticas que se le pueden hacer al proyecto de De Zegher no residen tanto, en mi opinión, en el enfoque teórico del mismo cuanto en la elaboración del catálogo y en la organización práctica de la muestra. En primer lugar, podría decirse que el intento por parte de la comisaria de huir del inflexible esquema cronológico, estableciendo una red abierta de correspondencias entre las diversas artistas, desemboca, en último término, en una reclasificación de las obras en cuatro categorías fijas. No quedan nada claros, además, ni cuáles son los criterios que ha seguido de Zegher para delimitar dichas categorías (¿temáticos?, ¿formales?), ni el porqué de la inclusión de ciertas artistas en algunas de ellas (¿cómo justificar, por ejemplo, la presencia de los vídeos de Theresa Hak

Kyung Cha, basados fundamentalmente en juegos de palabras, en la tercera sección?). A pesar del intento de la comisaria de incluir a artistas de muy distintos ámbitos culturales, llama la atención no sólo la ausencia del siempre olvidado continente africano, sino también el hecho de que gran parte de las mujeres representadas (sobre todo las que trabajan en la década de los 60 y 90) pertenezcan al ámbito artístico neoyorquino. Tengo también ciertas dudas sobre si artistas tan conocidas como Agnes Martin, Ana Mendieta o Louise Bourgeois (a las que se han consagrado, al menos en los últimos años, extensas monografías y numerosas exposiciones retrospectivas en importantes museos europeos y norteamericanos) pueden considerarse ignoradas por «la cultura oficial».

Pero mis mayores reservas van dirigidas al texto propiamente dicho del catálogo. En efecto, es de lamentar la irregular calidad (quizá inevitable en un proyecto de tal envergadura) de los ensayos que ilustran la

obra de cada una de las artistas representadas. Es difícil detectar, asimismo, a través de todos ellos, la existencia de un claro hilo conductor (y esto a pesar de los evidentes esfuerzos que despliega de Zegher para sentar las bases de un sólido marco teórico de reflexión). Algunos, como el de Rosalind Krauss, son reimpresiones de textos editados anteriormente; otros han sido escritos *ex profeso* para la exposición. A veces, se trata de densos ensayos académicos; otras, de meras observaciones subjetivas en el más puro estilo de los 70. En algunos casos, predomina el enfoque feminista; en otros, como en el texto de Yves Alain-Bois, el análisis formalista o las aproximaciones biográficas más tradicionales. En definitiva, hubiera sido deseable que el ambicioso intento de la comisaria de conjugar la herencia del feminismo de la diferencia, del post-estructuralismo y del psicoanálisis, se hubiese visto acompañada por una auténtica renovación metodológica en el terreno histórico-artístico.

Una cuestión de moral

Sergi Sánchez

No es raro que Robert Bresson escogiera el aforismo –las «notas», como las llama modestamente– para expresar su pensamiento cinematográfico. No es raro que un autor cuya obra se ha desarrollado en esas imperceptibles grietas que separan cuerpo y alma (Bresson las llamaría «elipsis», esos fragmentos de extrañamiento unidos por un montaje que no por azaroso resulta menos implacable, menos preciso. La esencialidad del cine bressoniano –«es en su forma pura como un arte pega fuerte»– responde a un ideario canónico ilustrado en función de un único concepto: la fidelidad a sí mismo, como artista y como persona. Esa fidelidad empuja a Bresson a inventarse su propio medio de expresión, el cinematógrafo, medio diametral y dialécticamente opuesto al cine y al teatro, cuyas limitaciones les impiden conseguir el objetivo de todo arte que se precie de serlo: la búsqueda de la Verdad Absoluta, una verdad que no se encuentra en el afectado fingimiento de los actores convencionales ni en la música –la destructora del silencio– que satura de corcheas una secuencia que no las necesita. Es en este sentido que la teoría bressoniana puede interpretarse

¹ Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, edición y traducción de Daniel Aragó Strasser, Madrid, Ediciones Árdora, 1977.

La balsa de la Medusa, 43, 1997.

como una vuelta a los orígenes. La mudez, el automatismo y la improvisación serán, como lo fueron en el principio de los tiempos, el combustible del cinematógrafo, la única energía capaz de hacer aflorar de sus personajes –de sus «modelos, depósitos secretos y sagrados»– lo único que importa: la emoción.

Recogidas en dos grandes secuencias en plano fijo –los ojos, la mirada eyaculada de Bresson– que comprenden sendas etapas de su filmografía (1950-1959; 1960-1974), estas *Notas sobre el cinematógrafo*¹ evidencian el depurado estilo formalista del autor –«sé preciso en la forma, no tanto en el fondo»–, un estilo basado en el apunte, en la fragmentación, en la hipervaloración de la parte por el todo. Si las transacciones de dinero en *L'Argent* o la nuca de Dominique Sanda en *Une femme douce* remitían a un concepto mayor e inexorable llamado incertidumbre, este libro reproduce, en un equivalente bordado de ideas fragmentadas, el pensamiento de un hombre (no un director, no un realizador) que se replanteó su práctica artística desde el cero absoluto. No importa que haya momentos discutibles en su discurso, y tampoco importa que ese discurso sea tan árido y desnudo como su propia formulación. Bresson nació en la extraña isla de los creadores absolutos, aquella isla en la que, y parafraseando a Godard, el arte es una cuestión de moral.

*La gnosis como imaginación**

Fernando Castanedo

El último libro de Harold Bloom, *Presarios del milenio*, es un libro religioso. Aunque este profesor de la universidad de Yale sea más conocido por sus obras de crítica literaria —en España recibió mucha atención *El canon occidental* (1994)—, Bloom ya había dado cuenta de sus inquietudes espirituales en otras ocasiones. Cabe recordar títulos como *The Strong Light of the Canonical* (1987), *Poesía y creencia* (1989), *El libro de J.* (1990) o *The American Religion* (1992).

En estas cuatro obras Bloom sostenía diferentes tesis. En *The Strong Light of the Canonical* afirmaba que las religiones normativas enmascaran los cambios que sufren para así conservar su aparente inmovilismo —y retener el prestigio que conlleva perpetuarse sin cambiar—. En la segunda equiparaba la literatura a las creencias religiosas, y denunciaba la división de textos literarios en sagrados y seculares. En el *Libro de J.* proponía que la veta denominada yahvista o J. del Pentateuco fue compuesta por una aristócrata de la corte de Salomón. Esta señora, además, no tendría intenciones religiosas, sino el simple propósito de deleitar con sus repre-

* Harold Bloom, *Presarios del milenio*, Barcelona, Anagrama, 1997.

La balsa de la Medusa, 43, 1997.

sentaciones. Por fin, en *The American Religion*, Bloom sostuvo que todas las religiones nacidas y criadas en los Estados Unidos comparten una esencia común, y que ésta es un tipo de gnosis.

Con estas alforjas nadie se sorprenderá de que Harold Bloom haya escrito un libro como *Presarios del milenio*. En esta ocasión Bloom se propone testimoniar y reivindicar su religión personal, al tiempo que divulga las tradiciones con que se identifica y sus características principales.

Su religión personal es, claro está, una gnosis. Las tradiciones con que se identifica son tres: la cábala judía, la teosofía sufí y el gnosticismo. Para mostrar sus características principales Bloom se sirve de cuatro tendencias espirituales que están de moda entre los seguidores de la *New Age*, especialmente en los Estados Unidos: la veneración de los ángeles; la creencia en el carácter profético de los sueños; la certeza de que hay vida más allá de la muerte; y, finalmente, el milenarismo.

Pero vayamos por partes. Bloom dice reivindicar la gnosis como tradición oculta que siempre ha pervivido a la sombra de las religiones institucionales, que la condenaban por herética. Parece que aquí opera un afán de novedad que se materializa en el rechazo de las religiones ortodoxas y la adopción de una tradición minoritaria y esotérica, como es la gnosis en cualquiera de sus ramificaciones. Esta sospecha se confirma poco después, cuando Bloom sostiene que su gnosis cumple un papel análogo al de la imaginación poética después de la Ilustración. Aunque no defina la función de

esta facultad, es bien sabido que la imaginación fue el concepto fetiche que enarbolaron los románticos para avalar su ruptura consciente con la autoridad del pasado. De este modo, además, Bloom enlaza con su propia obsesión como crítico literario del Romanticismo: la influencia. Parece que Bloom busca sustraerse a la influencia del judaísmo ortodoxo, la religión institucional en que nació.

El segundo propósito de Bloom era divulgar las tradiciones con las que identifica su gnosis. De las tres mencionadas, a saber, el gnosticismo del siglo II d.C., el sufismo chiita y la cábala, la que mayor atención recibe es la tercera. Que al gnosticismo y al sufismo presta más bien poca atención es evidente por la confusión terminológica que se produce a lo largo de todo el ensayo. Me refiero al uso de los términos *gnosis* y *gnosticismo*. Desde que en 1966 se reunió en Mesina un grupo de investigadores es convención utilizar *gnosis* para referirse al «conocimiento de los misterios divinos reservado a una élite». También se decidió restringir el término *gnosticismo* para hacer referencia a las sectas del siglo II d.C., que presentan una serie de características comunes que difieren de la gnosis bíblica e islámica. Pues bien, Bloom llama gnosticismo al credo de los sufíes musulmanes, a la doctrina que expone en su sermón final, al judaísmo ortodoxo y a la gnosis tal y como ha sido definida antes. Vamos, que termina por parecer que todo el monte es orégano.

Pero la mayor parte del libro no está dedicada ni a reivindicar una antigua tradición oculta ni a documentar sus orígenes en las heterodo-

xias de las tres religiones monoteístas de Occidente ni, tampoco, a persuadirnos de sus bondades. Bloom consagra más de la mitad del volumen a exponer las creencias populares de hoy en día sobre los ángeles, los sueños, las experiencias de la muerte y el milenarismo. Y lo hace con el aval de que algunas características de su gnosis se solapan con estas creencias. Sin embargo, termina prestando más atención a desvelar los orígenes y filiación de estos cultos que a relacionarlos con su propuesta. ¿Por qué? De acuerdo con Bloom el entusiasmo que provocan estos fenómenos responde a una misma causa; y esta causa no es otra que la modalidad americana de gnosis, de conocimiento. Es decir, que de acuerdo con Bloom las cuatro creencias son esencialmente gnósticas.

Ahora bien, la verdadera exposición de su gnosis no llega hasta el sermón gnóstico del final. Sin lugar a dudas se trata del capítulo más interesante de todo el libro. En él Bloom explica sus postulados fundamentales siguiendo un bello credo gnóstico del siglo II. Recurriendo a las ideas de Valentín, el primer mistagogo y fundador de la rama más importante del gnosticismo, explica el valor redentor del *conocimiento*.

¿Conocimiento de qué? En primer lugar conocimiento de que en otro tiempo fuimos sólo divinos, fuimos sólo *pneûma* o soplo divino, aunque ahora participemos también del atributo de humanidad. En segundo lugar conocimiento de que nos hallamos en el *kenoma*, o vacío cosmológico, por las malas artes de unos ángeles hostiles llamados arcontes, príncipes de nuestra cautividad.

Conocimiento, tercero, de que en otro momento habitamos el *pleroma*, un lugar de paz y éxtasis, y de que hemos sido arrojados aquí. Sabiduría de que nuestra propia alma corporal o *psyché* es la culpable de nuestra caída a este sitio y, por tanto, de la degradación de la divinidad que habita en nosotros —nuestro *peûma* es divino, no conviene olvidarlo—. En quinto lugar conocimiento de que el Dios que observan los demás es una «pobre ruina deshumanizada». Sabiduría de que nacer es en realidad nacer al conocimiento de que no nacemos, de que lo más antiguo, lo mejor y lo esencial de nosotros mismos, nuestros *pneûmas* o centellas divinas, nunca nacieron; y conocimiento de que renacer no puede ser más que reintegrarnos al *pleroma* que hemos habitado con anterioridad. La resurrección, entonces, precede a la muerte, en el sentido de que resucitamos al sabernos anteriores y posteriores a la existencia de esta *psyché* o alma mortal a la que nuestros *pneûmas* se ven atados.

La gnosis, en resumen, es un esoterismo que propugna la exploración y el descubrimiento del dios que hay en cada uno de nosotros. Es importantísimo insistir en que es la *gnosis*, el hecho mismo de conocer, lo que redime. Porque Bloom, con una osadía temeraria, incorpora a su gnosis una innovación del todo imposible. Su argumento es el siguiente: puesto que las creencias populares sobre los ángeles, los sueños, las experiencias de la muerte y el milenarismo se revelan como características gnósticas, quienes las profesan son también gnósticos aunque no lo sepan. ¿Cómo se puede ser al mismo tiempo gnóstico e

ignorar que es tal cosa? Bloom no añade nada que permita aclarar esta paradoja.

Y así, poco a poco, se va vislumbrando los enormes problemas que encierra esta gnosis. Porque otro de los atributos esenciales de cualquier gnosis es su esoterismo. Y qué menos esotérico que una creencia divulgada en un libro con una tirada de decenas de miles de ejemplares.

Parece claro que Bloom narra la parte que le interesa, y que no es otra que la más accesible. Se basa en los escritos del gnóstico Valentín para resumir las ideas más sencillas y reconoce que hasta éstas son difícilmente conciliables en muchos casos. Por ejemplo: la existencia de una divinidad no sólo escindida y degradada, sino también dispersa en miríadas de *pneûmas*; que la creación esté en manos de un demiurgo esencialmente maligno; la divinidad reducida a un mero concepto sin atributos específicos; la duplicidad espiritual de *pneûma* y *psyché*, etc.

Pero si por un momento dejamos de lado que Bloom ignora la esencia esotérica de la gnosis y de los gnosticismos, si pasamos por alto las contradicciones difícilmente salvables en que incurren muchos de sus «conocimientos», aun así no podemos soslayar las complejidades reales de todas las herejías gnósticas.

A este respecto cabe recordar, por ejemplo, que los valentinianos establecían tres clases de hombres: terrenales, psíquicos y espirituales, cada uno de los cuales encontraba su correspondencia en las figuras de Caín, Set y Abel, respectivamente. Y del mismo modo sostenían la existen-

cia de tres sustancias –las mismas que definían a los tipos de hombre– frente a la salvación, y no las cuatro que Bloom toma del sufismo. Por fin, no se olvide que Valentín creó un enredo de tono platónico que merece la pena traer a colación:

Había un Eón perfecto, supraexistente, que vivía en alturas invisibles e innominales. Se llama Pre-Principio, Pre-Padre y Abismo, y es inabarcable en su manera de ser e invisible, sempiterno e ingénito. Vivió infinitos siglos en magna paz y soledad. Con él vivía también Pensamiento, a quien se denomina asimismo Gracia y Silencio.

(...) Estos eones, emitidos para gloria del Padre, queriendo también a su propia manera glorificar al Padre, emitieron emisiones en conyugio. El Logos y la Vida, después de emitir al Hombre y a la Iglesia, emitieron a otros diez eones, cuyos nombres son los siguientes: Profundo y Mezcla, Inmarcesible y Unión, Genuino y Placer, Inmóvil y Comunión, Unigénito y Beata. Estos son los diez eones que fueron emanados por Logos y Vida. Por su parte, el Hombre, en unión con la Iglesia, emitió doce eones, que recibieron los nombres siguientes: Paráclito y Fe, Paternal y Esperanza, Maternal y Caridad, Intelecto Perdurable y Entendimiento, Eclesial y Beatitud, Deseado y Sabiduría.

Este testimonio sirve para hacerse una idea del cacao que acarreaban los gnósticos cristianos. Ireneo de Lyon no podía evitar la ironía al describir estos batiburrillos de los valentinianos:

¡Ah!, ¡ah! ¡Ay!, ¡ay! Bien hacen al caso estas exclamaciones trágicas ante tamaña fabricación de nombres, ante tanta audacia. Sin rubor alguno va colocando nombres a sus invenciones, ... ¡Cómo sin su audacia la verdad anduviera todavía sin nombre! Pues bien, nada impide que otro inventor, a vueltas con el mismo tema, aporte las siguientes definiciones: existe un cierto Pre-Principio real, pre-inconsistente, pre-insustancial y pre-pre redondeado, al que llamaré Calabaza. Con esta Calabaza coexiste una potencia a la que llamaré Supervacuidad. Esa Calabaza y esta Supervacuidad, siendo uno, emitieron, sin emitir, un fruto completamente visible, comestible y dulzón, fruto que el lenguaje llama Pepino. Con este Pepino coexiste una potencia de su misma sustancia, a la que llamaré Melón. Estas potencias, a saber, Calabaza, Supervacuidad, Pepino y Melón, emitieron a todos los demás melones delirantes de Valentín. (*Contra las herejías*, I, 11, 4).

Es bien cierto que Bloom no ha ido tan lejos, pero claro, al dejar tan sólo levemente esbozado el cimiento

de su gnosis posmoderna, quedan sin solución todas las incoherencias sustanciales que enumeré. Es cierto que Bloom afirmaba desde el principio que pretendía huir de la erudición, y se atiene a ello, tal vez con demasiado entusiasmo. Aunque con ello gane en elocuencia, pierde en profundidad.

Bloom pretende despertar a la gnosis a los que creen en los ángeles, las experiencias cercanas a la muerte, los sueños proféticos y la llegada del milenio, pero también dice dirigirse a «los que carecen de Iglesia, a todos aquellos que buscan algo, a los que son demasiado lúcidos y espiritualmente maduros como para conformarse con los juguetes de la Nueva Era y Woodstock». A primera vista su versión *ad usum Delphini* de la gnosis es tremendamente seductora. No en vano sostiene Bloom lo difícil que resulta para la humanidad creer en el Dios de las tres grandes ortodoxias monoteístas en un siglo que ha producido el holocausto, el sida, etc.

Este argumento le valdrá muchos adeptos entre quienes olvidan que en términos teológicos Dios no es un padre de la era sentimental, sino tal vez el personaje de ficción más popular de la historia humana y que, en su versión más extendida, nos hizo libres para elegir: nos dio libertad.

Si la gente está dispuesta a albergar estas creencias es porque está harta del culto a un individualismo extremo que conduce al aislamiento espiritual. Éste para muchos se hace insostenible. Con más razón en los Estados Unidos, donde los vínculos familiares y telúricos son muy endeble. Para contrarrestar esta sensación

de abandono, de soledad, la Nueva Era propone formas de comunión ligadas a liturgias comunales de todo tipo: desde las sectas que se suicidan en grupo con la esperanza de despertar en el cometa Hale-Bop antes de que llegue el final de los tiempos, hasta quienes se reúnen en una iglesia de la calle Arlington, en Boston (Massachusetts), y piden perdón a los morenos presentes por la esclavitud a que les sometieron sus antepasados (cosa cuando menos extraña, ya que la mayoría de los penitentes son de *segunda generación*, es decir, son hijos de inmigrantes nacidos en otros países y, por tanto, sus antepasados no tuvieron ni arte ni parte en el sistema esclavista de la Unión).

La gnosis de Bloom, en este sentido, no llena el hueco que los estadounidenses quieren cubrir: no propone un ritual ni una liturgia. Al contrario, predica la soledad y la confianza en sí mismo de Emerson, el polo opuesto a lo que parecen ser las necesidades de gran parte de la clase media norteamericana que, como señala el autor, es la que cree en los ángeles, en el advenimiento del milenio, en las experiencias próximas a la muerte y en el carácter profético de los sueños.

Bloom probablemente cifra su mérito en enfrentarse a las religiones institucionales. Y a este respecto cumple. Es, al fin y al cabo, el expediente que la fortuna tiene reservado a todos los hijos del romanticismo, a todos los adoradores de la imaginación, y cuyo emblema William Blake acuñó como nadie: «Debo crear un sistema o verme esclavizado por el de otro».

*Una mirada propia**

Mateo Maciá

¿Qué ocurre cuando nos imaginamos en el pasado? ¿Cómo es la mirada sobre nosotros mismos? ¿Qué hay de singular en ella? Al fin y al cabo, somos historia y muchas veces preferimos nuestra mirada a la mirada de otro. Porque si en la realidad somos lo que los demás nos dejan ser, en nuestra memoria somos, más que en ningún otro lugar, lo que queremos —o hubiéramos querido— ser.

Constituye un tópico el afirmar que las memorias, si es que son un género literario, son poco frecuentes en la historia de la literatura española. El de la falta de autobiografías es un lamento habitual. Y si bien del Siglo de Oro quedan pocos testimonios personales, no ocurre lo mismo a partir del siglo XVIII. Puede consultarse con provecho, sobre esta cuestión, el *Catálogo Comentado de la Autobiografía Española (siglos XVIII y XIX)*, de Fernando Durán López (Ollero & Ramos, 1997).

El momento actual, en concreto, resulta ser sorprendentemente rico en la producción de textos autobiográficos. La carencia de recuerdos de políticos denunciada por José Vidal Beneyto en *El País* (26 de octubre de 1996) puede resultar más o menos cierta, pero no cabe decir lo mismo de personas o personalidades o pertenecientes al campo de lo político.

La balsa de la Medusa, 43, 1997.

Al margen del camino que en su momento abriera Carlos Barral con sus memoriales con ambición literaria (*Años de penitencia*, 1975; *Los años sin excusa*, 1978; *Cuando las horas veloces*, 1988; con otro carácter, *Los diarios*, 1993) y en cuya estela se inscriben los dos volúmenes aparecidos de memorias de Antonio Martínez Sarrión (*Infancia y Corrupciones*, 1996, y *Una juventud*, 1997) en los últimos meses se han publicado testimonios de Jorge Semprún, Eduardo Haro Tecglen, Carlos Luis Álvarez (Cándido), Carlos Castilla del Pino, Oriol Bohigas, Andrés Trapiello o Gregorio Peces-Barba. Por no hablar del *Autorretrato sin retoques* (1996) de Jesús Pardo, que, aunque desaliñado de estilo, ha supuesto una conmoción en los medios literario-periodísticos, de fronteras cada vez más difusas. Un lugar común español más, el de la ausencia de recuentos, parece romperse.

*Viaje de ida**, de Román Gubern (Barcelona, 1934) se inscribe en esta corriente. Se trata de los recuerdos de un hombre en plena madurez, todavía no mayor, y que ha jugado un papel central en la aparición y difusión de los estudios sobre los medios de comunicación —singularmente la imagen, el cine y la televisión— en España.

Tal vez lo más característico de este *Viaje de ida* sea la habilidad con la que entremezcla los recuerdos personales con el ambiente de la España de posguerra. El franquismo fue, sin

* Gubern, Román, *Viaje de ida*, Barcelona, Anagrama, 1997, 419 páginas (Biblioteca de la Memoria)

duda alguna, no sólo demasiado largo, sino también totalizador: únicamente en su final dejó resquicios por los que fue saliendo a la luz la realidad profunda del país. De la lectura del libro de Gubern se desprende con nitidez la condición de losa que tuvo para varias generaciones españolas. Por eso, su caso, como el de tantos otros, es meritorio. Consiguió romper el cerco, autoformarse, enseñar en su especialidad en Estados Unidos en los setenta y convertirse en una autoridad internacional en la materia. Sus memorias –a diferencia de las de tantos personajes públicos– no tienen nada que justificar. Su vida está más que justificada con sus libros, sus enseñanzas y su actividad pública. Y esto es algo que siempre agradece el lector.

De las primeras páginas resulta especialmente sugerente la idea de la infancia como edad de la inseguridad y la falsedad: «La infancia es, más que la edad de las ilusiones, la edad del engaño» (22). El autor, hijo de una familia patricia de Barcelona, había sufrido todavía niño un breve exilio en Francia durante la Guerra Civil. A la vez, uno de sus abuelos fue procesado y condenado por el Régimen. A pesar de todas estas contradicciones aparentes, se siente descendiente de «la burguesía catalana», un concepto acuñado a pesar de las fracturas. La guerra y el franquismo supusieron temporales pérdidas de rumbo, pero lo esencial permanecía: Gubern estudió a los Jesuitas y luego Derecho en la Universidad.

Tal vez fue la propaganda nazi (*Adler, Signal*), que se distribuía desde una oficina próxima a su casa,

así como los noticiarios cinematográficos (*Nodo*) lo que despertó su primer interés por las imágenes. Del impacto de la triunfante estética nazi de la época en aquella España empobrecida y derrotada también da cuenta Carlos Castilla del Pino en *Pretérito Imperfecto* (1997). Todo cinéfilo se forja en la infancia y, como el mismo Gubern reconoce, es un poco *voyeur* (56). Del interés y la capacidad de observación del autor sobre estos temas son buena muestra las primeras páginas del volumen.

Gubern relaciona el cine y la radio de la época con la realidad política y social, sin dejar de lado el sexo, presente a lo largo de todo el libro. Menciona el rumor que corría de que acostarse con Sara Montiel costaba quinientas pesetas, una fortuna de la época. Abundando en otras carencias, alude a la conveniencia de un estudio sobre el contenido de las canciones populares de posguerra, como reflejo del imaginario colectivo: *Cocidito madrileño, La gallina papanatas, La vaca lechera, La casita de papel, Mi casita en Canadá*, etc. Son páginas –similares a las que dedica Antonio Martínez Sarrión al tema– que supone una evocación de la educación sentimental del autor.

Una evocación que resulta sorprendentemente familiar incluso a los algo más jóvenes, apartando a nuestro país de los grandes movimientos políticos (construcción europea) y culturales (música *pop*, cine de vanguardia, experimentalismo literario...) de la época. Gubern describe muy bien la realidad cutre y gris de aquellos años; omnipresencia de la Iglesia y los falangistas, censura, prohibición del

catalán, feroz represión sexual... que tendrían su inmediato contrapunto en su militancia comunista. A los veinticuatro años hace su primer viaje a París, que le abre los ojos a otras realidades.

Los años sesenta, que vivió en Barcelona, son para Gubern los años de la modernidad y la «década de la imagen» por excelencia. También son sus años de iniciación como escritor, al margen de un periódico infantil. El primer tomo que firmó con su nombre, en la editorial Bruguera –para la que hizo otras obras de encargo con seudónimo– se titulaba significativamente *La televisión* (1965). En 1969 publicó su *Historia del cine*. Unos años después publicaría *El lenguaje de los comics* (1972), utilizando el entonces novedoso análisis semiótico. A pesar de ello, Gubern se considera un semiólogo «a tiempo parcial, pues he utilizado sólo ocasionalmente los métodos y técnicas de la semiótica en mis análisis de textos icónicos, ya que entiendo que se trata de objetos cuya comprensión no se agota con este método reduccionista, sino que solicita, sobre todo, planteamientos transdisciplinarios» (172-173).

Gubern inició estudios de dirección cinematográfica en Madrid, pero los abandonó pronto. Sin embargo, se estrenaría como guionista con *Brillante Porvenir*, dirigida por su amigo Vicente Aranda en 1963. Además, escribiría para el cine las historias de *España otra vez* y *Un invierno en Mallorca*, ambas dirigidas por Jaime Camino. Más adelante colaboraría en *Dragón Rapide* y *Espérame en el cielo*, convirtiéndose en un especialista en la figura de Franco *malgré lui*. Cuenta

que el General, ante un ministro que encendía un pitillo en su despacho de El Pardo, exclamó *¡No, no; aquí no dejan fumar!* Se echan en falta, en un *connoisseur*, otras anécdotas –ciertas o falsas, pero características del período– muy conocidas, como la de Jesús Fueyo cuando fue nombrado director del *Arriba* y le pidió consejo al dictador sobre qué orientación darle al diario falangista. *Haga como yo; no se meta en política*, contestó el de El Ferrol. Y la no menos significativa de Navarro Rubio cuando fue cesado como ministro de Hacienda. A la pregunta del militar sobre qué puesto le gustaría ocupar en el futuro, contestó ingenuamente: *Gobernador del Banco de España*. Y el viejo general le replicó: *¡Toma; y a mí!*

En cualquier caso, la educación de Gubern es muy cinematográfica, como la de tantos intelectuales de la época. Hoy las cosas ya no son así. El autor de *Viaje de ida* evoca con afecto a lo largo de varias páginas a la llamada *Escuela de Barcelona* y su película-manifiesto, *Dante no es únicamente severo*, de Jacinto y Joaquín Jordá. Hay también una referencia a las editoriales –tanto de Barcelona como de Madrid– de entonces, algunas todavía activas: Anagrama, Tusquets, Laia, Castellote, Akal, Ciencia Nueva, etc. Sorprendente la falta de mención a Gustavo Gili.

No podía estar ausente de los recuerdos de aquella época la noche barcelonesa. Combinar el rigor comunista, el intelectualismo, la capacidad para los negocios, la liberación sexual y la jarana nocturna ha sido, sin duda, una de las mejores cualidades de esa generación. Tardará en repe-

tirse. Luego pisarían en algunos casos –menos de los que se piensa– la moqueta ministerial. ¡Qué diferencia con los hispídeos izquierdistas de los noventa!

Román Gubern se fue a los Estados Unidos en mayo de 1971. Tras la tímida apertura franquista –que pronto tocó techo– la censura se recrudeció de la mano del ministro Sánchez Bella. A comienzos de los setenta le había sido prohibida la publicación de *Amar en Barcelona*, un repertorio de locales eróticos –tan en boga en la época– de la capital del Principado. Poco antes, tras la invasión de Checoslovaquia en 1968, había abandonado silenciosamente la disciplina comunista. Según escribe, «con la carrera de guionista bloqueada por una censura implacable, y con el acceso a la docencia universitaria cegado por mi expediente político, ni siquiera había tenido en consideración preparar una tesis doctoral» (239). Obviamente –signo de los tiempos– al ir a trabajar al *Massachusetts Institute of Technology* (MIT)– se le acusó *sotto voce* de haberse puesto al servicio de la CIA.

La experiencia americana fue definitiva. En las páginas de *Viaje de ida* hay desde jugosas reflexiones sobre la *tramp tradition* hasta impresiones sobre el urbanismo de Los Ángeles, una ciudad sin centro definido y que asocia a la cultura del automóvil. Gubern vivió entre 1975 y 1977 en Hollywood, en parte, según reconoce, por razones puramente mitómanas. Hollywood ya no era lo que había sido de los años veinte a los cincuenta, pero los viejos estudios, que él visitaba frecuentemente,

seguían en pie. Con amargura, reflexiona sobre la *disneyzación* del mundo –una propuesta hedonista basada en la ley del mínimo esfuerzo preceptivo, psicológico e intelectual– como signo de la posmodernidad.

Los medios a disposición de profesores y alumnos, entonces impensables en la Universidad española (el CAVS, *Center for Advanced Visual Studies*, antecesor del *Media Lab* del MIT), la televisión transmitiendo los acontecimientos en directo, algo imposible en la España del control y la censura, el encuentro con los exiliados (Marichal, Max Aub), la libertad sexual, la mezcla ética... Gubern pasaría del MIT al *Caltech* (*California Institute of Technology*), su equivalente en la costa oeste. De aquellos años surgen varios libros (*El cine. Enciclopedia del Séptimo Arte*, 1973-1974, obra colectiva; *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, 1974; *Un cine para el cadalso*, 1975; *Comunicación y cultura de masas*, 1977 y otros) y los proyectos de títulos como *La mirada opulenta* o *Del bisonte a la realidad virtual*, que escribiría años después.

Gubern vivió la transición política entre Estados Unidos y España, lo que le confiere un carácter de observador singular. En él conviven la distancia del transterrado y la pasión del nativo. Resulta particularmente significativa de su situación la forma en que cuenta cómo supo y cómo transmitió la noticia de la muerte de Franco.

En octubre de 1977 se produjo su regreso a España y su incorporación como profesor adjunto interino a la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Barcelona.

Víctima del cerrilismo académico nacional —él, que había renunciado a una plaza de profesor estable en Estados Unidos— se ve forzado a redactar una tesis doctoral para poder convertirse en catedrático. Sería sobre la censura durante la Dictadura y en la Facultad de Derecho (*La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*, 1981). En mayo de 1982 fue nombrado catedrático con un grupo de notables. De su memoria para la plaza sugería el libro de texto *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea* (1987). Además, en los ochenta publicaría *La Guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la historia* (1986) y *El simio informatizado* (Premio Fundesco, 1987) y colaboraría en películas y programas de televisión.

El final de los ochenta y los noventa, con los que se cierra el libro, devolverían a Gubern, hasta cierto punto, al lugar que le correspondía: reconocimiento académico y profesional, premios, éxito editorial, participación en jurados y comités diversos —desde el Vaticano al régimen comunista búlgaro—, etc. En 1993 publicó *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*; en 1994, *Benito Perojo, Pionerismo y supervivencia*, y en 1996, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*.

En 1993 y siendo ministro de Cultura Jordi Solé Tura, fue nombrado director del Instituto Cervantes en Roma. Félix de Azúa, también catalán, dirigía el de París. El Cervantes nacía tarde y mal. Tarde, porque además del Instituto Británico, el Alemán y el Liceo Francés, hasta los ita-

lianos se habían preocupado de difundir su lengua a través del *Istituto Italiano di Cultura* desde hacía décadas. De hecho, si el español sobrevive en el mundo como lengua a aprender, no es, desde luego, gracias a la Administración. Mal, porque dependía de Exteriores y de Cultura, esto es, iba a estar sometido a los vaivenes no ya de un ministro o un director general, sino de varios. Para colmo, su primer director fue Nicolás Sánchez-Albornoz, un demógrafo de ilustre apellido, formado en América, pero sin ninguna experiencia ni conocimiento de la burocracia española. Era prácticamente imposible que aquello saliera bien.

Gubern se encontró al llegar con la enemiga del embajador Emilio Menéndez del Valle —que hubiera preferido a su candidato para el puesto— y hasta la del entonces director de la Academia de Bellas Artes en Roma, el semiólogo Jorge Lozano, que según él lo vio como un competidor y le negó un alojamiento provisional. A pesar de todo ello —y aunque pronto tuvo ocasión de arrepentirse de haber aceptado el cargo— consiguió tener en marcha la sede romana y desarrollar diversas actividades.

¿Cómo hay que leer una autobiografía? José Miguel Marinas ha propuesto, desde estas mismas páginas («La Balsa de la Medusa», 38-39, *Las vidas de Borges*) que nos lo tomemos con sentido del humor. Son piezas más significativas por lo que ocultan, por lo que inventan —como hizo Tierno Galván— o por lo que no son capaces de explicar que por lo que dicen. En cualquier caso, su razón de ser es desvelar algo —mucho o poco—

que hasta su publicación permanecía oculto. O meterse con alguien. Aunque sea con uno mismo, como en el caso de Jesús Pardo. Ya se sabe que muchas veces uno es o deja de ser según los enemigos que se forja.

Viaje de ida no es, en este sentido, una autobiografía al uso. Es un volumen con afán totalizador. Pretende contar no sólo una peripecia personal, sino la evolución de un país desde la perspectiva de su autor. No son las memorias de un intelectual, de un profesor universitario, de un personaje público o de un político. Pero de todo eso tienen. Es un libro vitalista e intelectualmente libre. Carece del tremendismo bronco de *Autorretrato sin retoques* y está, en cambio, impregnado de la bonhomía de su autor. No hay voluntad de estilo, sólo corrección. Sí, afán de entretener y hacer la lectura ligera. Está redactado quizá demasiado a vuelapluma, pero detrás de sus páginas se adivina al escribidor nato que es Gubern, con un anecdotario —propio y también tomado de aquí y de allá— muy rico. Como en tantas memorias —y este fallo es imputable al editor— falta un índice

onomástico, imprescindible en estos casos.

Hay que subrayar de nuevo la importancia capital del cine en la educación y en la vida del autor. Se echan en falta en el libro algunos elementos de la cotidianidad, desde los afectos a la gastronomía. Una observación de pasada al gusto por el marisco (395) sabe verdaderamente a poco. La modernidad no está constituida únicamente por el cine, la televisión o los automóviles. También por el plástico, las hamburguesas, las fibras indeformables o las placas de cocina.

Cualquier autobiografía es una mirada propia sobre nosotros mismos. Es también, hasta cierto punto, la mirada del autor sobre su obra. Cuando no podemos imaginar el futuro, tal vez porque ya vivimos en él —y esa es una de las características más acusadas de nuestro presente— imaginamos el pasado. Sea como fuere, bienvenidas sean si nos ayudan a entendernos —o, quién sabe, a inventarnos a nosotros mismos— mejor.

Karl-Otto Apel

El camino del pensamiento de Charles S. Peirce



La casa de la Modernidad
Visor

Karl-Otto Apel, *El camino del pensamiento de Charles S. Peirce*
312 págs., I.S.B.N.: 84-7774-586-2.

Índice: Prólogo del autor. Primera Parte. *El trasfondo filosófico del surgimiento del pragmatismo en Charles Sanders Peirce.* I. Peirce y la función del pragmatismo en el presente. II. El problema de una introducción a la obra completa de Peirce: los cuatro periodos de su trayectoria intelectual. III. El primer periodo: Peirce y la tradición, o: De la crítica del conocimiento a la crítica del sentido. IV. El segundo periodo: El surgimiento del pragmatismo de la crítica del sentido (1871-1878). Notas de la primera parte. Segunda Parte. *Del pragmatismo al pragmaticismo: la evolución del pensamiento de Peirce.* I. Exposición preliminar: El último Peirce. Los dos últimos periodos de la evolución de su pensamiento. II. La concepción de sistema del último Peirce. III. El tercer periodo: Del pragmatismo a la metafísica de la evolución (ca. 1885-1898). IV. El cuarto periodo: Del pragmatismo al pragmaticismo (ca. 1898-1914). V. Conclusión: Peirce y el futuro de la teoría de la ciencia. Notas de la segunda parte. Índice de autores. Índice analítico.

Christoph Menke

La soberanía del arte

La experiencia estética según
Adorno y Derrida



Christoph Menke, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*

320 págs., I.S.B.N.: 84-7774-585-4.

Índice: Introducción: autonomía y soberanía. I. La lógica negativa de la experiencia estética. 1. El concepto de negatividad estética. 2. El aplazamiento estético. 3. Estética de la negatividad y hermenéutica. 4. El concepto de belleza. II. La estética como fundamento de una crítica de la razón. 1. La soberanía estética. 2. Los problemas de fundamentación de una crítica de la razón. 3. Experiencia estética y crisis. 4. Estética romántica y estética moderna: el lugar del arte en el «discurso filosófico de la modernidad». Índice bibliográfico. Índice de nombres. Índice de materias.

SUSCRIPCIÓN

Ústed suscritor de LA BALSA DE LA METUSA... (4 números) a partir del número

TARJETA POSTAL

FRANQUEO

VISOR DIS., S. A.

Tomás Bretón, 55.
28045 MADRID.

Número 40 - 1996

- A. de Prada, *De sabios e idiotas. Notas sobre la abstención.*
G. Abril, *La cultura masiva entre el espectáculo y el ritual.*
P. C. Sutton, *Elementos rituales de la ópera rock.*
R. Quance, *Frida Kahlo, o la aniquilación de la madre.*
M. Valdivieso, *Lucia Moholy, el ojo anónimo
que retrató la Bauhaus.*

NOTAS

- R. Navarrete-Galiano, «Realidad».
Galdós y su novela con trasfondo homosexual.

LIBROS

- J. Seoane Pinilla, *¿Atender a nuestra experiencia?*
V. Bozal, *La literatura del pobre.*

DOCUMENTOS

- Encuentro intercontinental por la Humanidad
y contra el Neoliberalismo, Chiapas, 1996.*

Número 41/42 - 1997

- E. de Diego, *Si empieza con un paso...*
C. González Marín, *No hay futuro sin Marx:
Política de la memoria.*
J. Á. López Manzanares, *Madrid, 1950.
Paisajes del exilio interior.*
C. Reyero, *Equívocos plástico-literarios y caracterizaciones
ambiguas en la novela erótica española de entreguerras
(1915-1936).*
C. Peñarín, *La imagen dice no.
Metáfora e índice en el lenguaje del humor gráfico.*
J. Arnaldo, *Arte y profecía: preconceptos de vanguardia
en la España del siglo XIX.*
J. L. Gallero, *Uno es como es. Retrato de John Epstein.*

LIBROS

- D. Aragón Strasser, *Para una genealogía de la estética.*

DOCUMENTOS

- J. Romero Trillo, *La comunidad de San Egidio
y la experiencia de Mozambique.*

卷之二