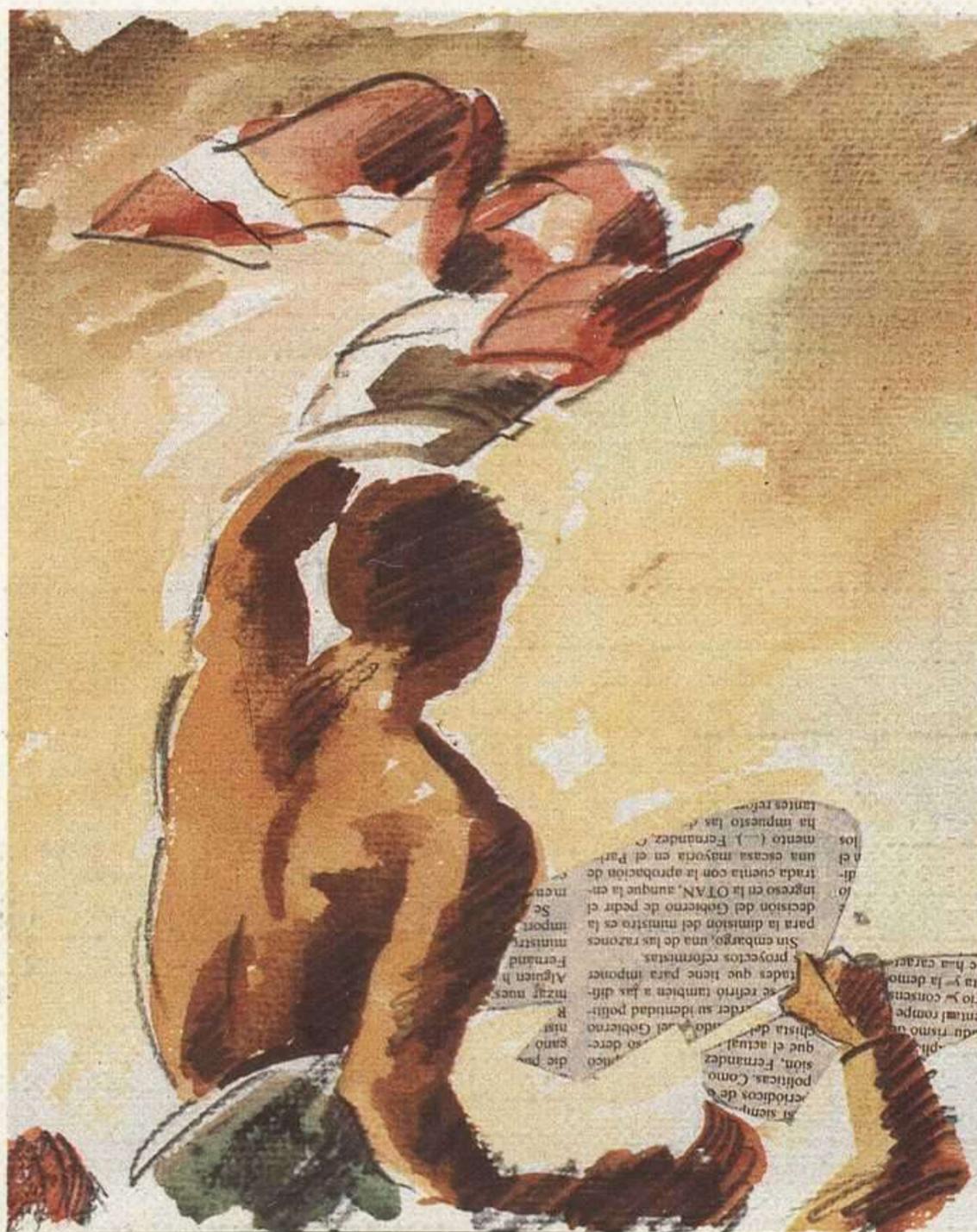


LA BALSA DE LA MEDUSA



1
1987

Núm. 1 Invierno, 1987

PRESENTACION 3

- Juan A. Ramírez 5 *El jardín de las máquinas* (tríptico veneciano).
- Valeriano Bozal 13 *Fin de siglo: notas para una teoría de la época.*
- Cristina Peña-Marín 29 *La informatización de lo humano*
- Diego Romero de Solís 35 *De una imaginación reflexiva (Kant y la transgresión de lo imaginario).*
- Francisca Pérez Carreño 49 *Los peligros de leer un cuento de Cortazar.*
- Javier Arnaldo 55 *Lectura de Caspar D. Friedrich. «El monje junto al mar», según Kleist.*
- Robert Warshow 65 *El gángster como héroe trágico.*

NOTAS

- Carlos Piera 73 *Sontag: para cualquier día de la semana.*
- Gonzalo Abril 77 *Figuras de la libertad.*
- Abel Martín 81 *Consideraciones intempestivas sobre el príncipe no ilustrado.*
- Valeriano Bozal 85 *Monstruos, enanos y bufones.*
- Paolo Fabri 93 *La pasión de la verdad.*

LIBROS

- Manuel Hernández 101 *Ayer sobre Wittgenstein* (J. A. Ayer, Wittgenstein).
- Mariano Pozas 106 *Dos libros sobre Velázquez* (J. Gállego, Diego Velázquez. J. Brown, Velázquez. Pintor y cortesano).
- José L. Zalabardo 109 *Novedad y emancipación* (G. Vattimo, *El fin de la modernidad, Las aventuras de la diferencia, Introducción a Heidegger*).
- Equipo Crónica 117 *La balsa de la medusa.*

En esta balsa hay naufragos dispares, desde el que acaba de caer al agua hasta el de naufragio tan remoto que lo identifica con su nacimiento mismo, como en versión freudiana del paje Nicolao. Las balsas, además, están ahí para que las aborden naufragos nuevos, recibidos con amistosos partotazos, y para suscitar de vez en cuando la cuestión de la antropofagia y de la viabilidad de las buenas costumbres. Cosa extrema, una balsa, pero siempre mejor que el agua en que se ahoga el que no sabe nadar. Depósito de la Editorial Murel, C/Albuzar, s/n. Getafe (Madrid) distribida en España por Grijalbo.

Consejo de redacción: Valeriano Bozal (director), Cristina Peña-Marín, Francisca Pérez Carreño (secretarías de redacción), Carlos Piera y Carlos Thiebaut.

Diseño: A partir de una idea de Alberto Corazón.

Edita: Ediciones Antonio Machado, S. A. Redacción, administración y suscripciones, Tomás Bretón, 55. 28045 Madrid. Teléfono 468 10 98.

Correspondencia: Librería A. Machado. Fernando VI, número 17. 28004 Madrid.

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

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

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

77	Figuras de la libertad	Gonzalo Abril
81	Consideraciones impromptas sobre el	Abel Martín
82	Monstruos, cráneos y bufones	Valeriano Bozal
93	La posición de la revista	Pablo Tardá

LIBROS

101	Ayer sobre Wittgenstein (J. A. Ayer)	Manuel Hernández
106	Dos libros sobre Velázquez (J. Gallagor)	Mariano Pozas
109	Novelas y ensayo (G. Vattimo)	José I. Zalabardo
117	La balsa de la medusa	Equipo Crónica

Depósito Legal: M. 5.125-1987.

Impreso en España por Gráficas Muriel, c/Buhigas, s/n. Getafe (Madrid).

PRESENTACION

Habr  algún lector avisado que juzgue que este número tiene cierta unidad. Eso demuestra la vanidad de las presentaciones, ya que una de las poquísimas cosas en que estaba de acuerdo la, llamémosla, redacción de esta revista, era en que no nos gustaban los números monográficos. También demuestra que no era tan descabellado reunirnos para hacerla, pues nuestros vibrantes desacuerdos encubrían, por lo visto, algún leit-motiv que otro cuya valoración nos une o nos separa. La experiencia enseña, con todo; en futuros números vendrán nuevas m sicas, aparte de las disonancias que esperamos que éste suscite.

En esta balsa hay náufragos dispares, desde el que acaba de caer al agua hasta el de naufragio tan remoto que lo identifica con su nacimiento mismo, como en versión freudiana del paje Nicolao. Las balsas, además, están ahí para que las aborden náufragos nuevos, recibidos con amistosos garrotazos, y para suscitar de vez en cuando la cuestión de la antropofagia y de la viabilidad de las buenas costumbres. Cosa extrema, una balsa, pero siempre mejor que el agua fría o que una Medusa con los ojos abiertos.



EL JARDIN DE LAS MAQUINAS

(TRIPTICO VENECIANO)

Juan Antonio Ramírez

Lateral izquierdo:

Conquista de Venecia por las carcajadas futuristas

Venecia, capital del delirio tecnológico. ¡Qué extraña ironía para el espíritu de los futuristas, alojados por un tiempo en el recién restaurado Palazzo Grassi! La ciudad pasadista por excelencia, la de los románticos canales, la de las canciones melodiosas bajo el puente de Rialto, plagada de viejas iglesias y palacios semirruinosos, la ciudad-museo, se ha convertido este verano en el panel anunciador del progreso y de la modernidad.

Tenemos, en primer lugar, la gigantesca exposición dedicada al futurismo italiano y a sus secuelas internacionales. En el patio cubierto del palacio neoclásico cuelgan dos aeroplanos primitivos. Entre este espacio y el Gran Canal, otro par de automóviles Bugatti. Lo que provocó la admiración temeraria de Marinetti es ahora *pieza de museo*. La Victoria de Samotracia, oscurecida en un Louvre remoto, parece ya dormir, sin escándalos, el sueño del olvido. Luego vienen las salas, bien ordenadas con criterios históricos y museográficos: precedentes (nuevas técnicas fotográficas, los trucos cinematográficos de Méliès...), todos los desarrollos italianos y, por último, varias salas consagradas a mostrar las repercusiones internacionales del movimiento. Nada que objetar. El estudioso del arte contemporáneo disfruta al contemplar reunidas obras, documentos, fotografías y otras curiosidades desperdigadas en múltiples colecciones y museos de todo el mundo. Los turistas entran y salen a borbotones, pasean dándose codazos por las atestadas plazas y callejuelas, consumen helados, husmean fugazmente en los Boccioni, Carrà, Russolo, etc., y se lanzan velozmente a San Marcos o a la Scuola Grande de San Roc-

co. Se diría, a primera vista, que el sueño futurista ha sido traicionado y que su mensaje revolucionario entró, hace mucho, en las vías digestivas de la academia. ¿Qué se hizo de la vieja energía, qué del coraje incendiario? ¿No está el mundo, hoy más que nunca, plagado de museos mortecinos?

No. Si pensamos un poco más las cosas, descubrimos que no hay ironía en la exposición veneciana del Palazzo Grassi, porque muy pocos lugares podrían mostrar, de un modo más elocuente, hasta qué punto el ideal de los futuristas ha sido finalmente realizado. La ciudad del pasado existe, pero su mitología ha sido ya completamente destruida por el turismo de masas. Un par de orquestas pseudodecadentes, con piano de cola, recuerdan en la Plaza de San Marcos, que Venecia era, en otro tiempo, un lugar remoto y fascinante para amar y para morir. El viajero aristocrático venía de allende los Alpes con un séquito discreto de criados, se alojaba en un palazzo o en un hotel de lujo, se extasiaba en los atardeceres de la Giudecca, y continuaba con el Gran Tour. También podía ocurrir que el visitante fuese un artista romántico, no precisamente adolescente, y en ese caso, hermosas composiciones musicales o lánguidos poemas engrosaban el arsenal mitológico de la ciudad. Nada de esto queda ya. Adiós Visconti, adiós. Los trenes abarrotados descargan muchedumbres en la estación de Santa Cecilia. Los automovilistas invaden los aparcamientos del Piazzale Roma. Luego, los vaporetos atestados distribuyen su carga humana por toda la ciudad. No hay plaza o rincón sin cámara fotográfica y minishort. Los chicos con macuto invaden las escalinatas y se sientan en los portales a comer sus bocadillos o a beber una Coca Cola. Al atardecer, las góndolas navegan en escuadrillas de diez o veinte, llenas de turistas japoneses; en la del centro, un señor algo gordito, con camiseta a rayas, canta con un micrófono para todo el grupo. No más éxtasis melancólicos, no más juegos revivalistas con las *pedras de Venecia*. Esta ciudad es ahora como una versión europea de Disneylandia, y sus autoridades padecen la miopía de no comprender que sólo los **sacoapelisti** proporcionan todavía un aire de humanidad y libertad. Las semejanzas con el emporio turístico de Disney son, en verdad, sorprendentes. Ambas son ciudades cerradas con accesos perfectamente controlables, y ambas son visitadas y consumidas por muchedumbres hambrientas de entretenimientos...

¿No es todo esto resultado de la *revolución democrática* implícita en la sociedad de masas? Venecia, y otras muchas ciudades históricas, se ahoga en el remolino del consumo hecho posible por la extensión universal de las máquinas. Del vértigo romántico de la velocidad hemos pasado a las grandes autopistas modernas. No hay proletario que no viva en un jardín artificial o que no pueda permitirse el lujo de enterrarse en el barro y en

la grasa de la cuneta con un simple utilitario a ciento cincuenta kilómetros por hora. Todo ello parece un camino sin retorno. Los deseos futuristas se han cumplido. La especulación urbanística ha arrasado el paisaje histórico, y cuando tal cosa no sucede del todo (caso de Venecia), el mecanismo del consumo y los modos de percepción, electrónicamente condicionados, convierten el viejo entorno en una parte de la *vida nueva*. Así pues, nada de paradojas. Venecia representa mejor que Milán el triunfo arrollador de los ideales futuristas. Marinetti y sus amigos no sólo reinan en el Palazzo Grassi. Sus carcajadas resuenan como motores sobre las aguas de la laguna. ¿No queda cursi escuchar los acordes de Mahler?

Tabla central:

«Tac, tac, pili...» (Obra maestra sobre pantalla de ordenador)

La Bienal ha prometido este año algo realmente ambicioso: abordar las relaciones entre arte y ciencia. Para demostrarnos que el asunto no es nuevo, se han organizado varias muestras retrospectivas y monográficas. En una se presenta la problemática del espacio a partir de las especulaciones del Quattrocento, que condujeron al descubrimiento de la perspectiva centralizada. La línea argumental es ahí clara, y los objetos, bien seleccionados, complementan de modo admirable lo que se nos quiere decir. Hay una interesante excursión por algunas realizaciones del barroco (ejemplo, la maqueta línea, a tamaño natural, de la galería del Palazzo Spada, de Borromini) y una muestra representativa de la *disolución* del espacio euclidiano en el arte contemporáneo. El paralelismo entre arte y ciencia aparece con mayor evidencia todavía en la sección dedicada al color, y uno está autorizado a pensar, al ver ambas muestras, que los artistas han respondido con el mismo rigor de los científicos a los cambios en la concepción del mundo. Desde este punto de vista las exposiciones sobre las **Wunderkammer** y *Arte y alquimia*, son bastante más confusas. Esta última, sobre todo, parece pensada para continuar la tradición hermética: muchas obras eran de una calidad deleznable, y como el aspecto iconográfico de la muestra no estaba, ni mucho menos, claro, el espectador se limitaba a extraer la vaga impresión de que tal vez ciertos artistas ¿todos? de la vanguardia hayan tenido algo que ver con ritos iniciáticos. El pabellón dedicado a las relaciones entre arte y biología, aunque interesante como realización arquitectónica, parece haberse limitado a mostrar películas donde los avances biológicos contemporáneos, eran comparados con realizaciones artísticas de la vanguardia. Sí, es cierto, algunas obras de Kandinsky parecen representar formas de vida microscópicas, y tampoco está mal cotejar la pintura de Pollock con el esquema de la densidad de los electrones en una parte

del cristal de miosina. Claro que en esta línea habría sido más estimulante dedicar otro pabellón a arte y geología. Pero los aficionados están al tanto de estas y otras obviedades que sólo se toleran bien cuando sirven como pretexto para mirar o remirar obras interesantes, cosas de calidad.

Por eso hay que hablar de la apoteosis de la Bienal que, dado el argumento general, no anda en los pabellones nacionales ni en el Aperto 86, sino en las llamadas *nuevas tecnologías*. El mensaje en este apartado me parece bastante claro: el arte hoy continúa su maridaje de siempre con la técnica más avanzada; el Velázquez de nuestros días estará *pintando*, tal vez, con un ordenador digital. Este asunto no es tan nuevo, desde luego. Las muestras de video-art vienen siendo machaconamente reiteradas desde mediados de los años setenta. El madrileño *Centro de Arte Reina Sofía* ha abierto precipitadamente sus puertas con ejemplos obvios de la vanguardia española (los de siempre para no dar un resbalón: Tápies, Saura, Chillida... *Quousque tandem*, como diría Oteiza) y una feria de **gadgets** tecnológicos que inciden, una vez más, en la machacona consigna de los últimos tiempos: no seremos nada si no consumimos muchos, muchos ordenadores. Pero el caso veneciano es particularmente interesante porque se presta mejor a fomentar los más disparatados equívocos. Que el arte de nuestros días está tremendamente condicionado por los procedimientos tecnológicos para la producción y transmisión de imágenes, no es ya más que una verdad trillada (o debería serlo). Nuestra sociedad está aceptando con naturalidad suicida la idea de que sólo existe el arte que se divulga en los medios, la obra que, de un modo u otro, se reproduce. Pero una cosa es esto y otra aceptar que hay una continuidad histórica uniforme desde el Renacimiento italiano hasta nuestros días. Desde luego, el arte y la ciencia no eran en el Renacimiento y el Barroco realidades claramente separables. Los procedimientos de investigación científica eran muy similares a los utilizados habitualmente por los artistas. ¿Cómo deslindar al Leonardo pintor o escultor del científico o ingeniero? En algunos campos como la arquitectura, la distinción sigue siendo problemática incluso en nuestros días. El dibujo ha sido tradicionalmente un instrumento científico, y es difícil imaginar la historia de la botánica o la anatomía sin esta técnica peculiar de los artistas...

Lo curioso de las exposiciones venecianas es que no señalan una ruptura fundamental que marca la entrada en la modernidad. Me estoy refiriendo a la pretensión en los artistas de distanciarse de la *objetividad* científica. Tras la popularización de la fotografía, muchos pintores pueden renunciar a la representación ilusionista de la naturaleza. Las grandes pulsiones, desde el posimpresionismo en adelante, van a ser la búsqueda de lo primi-

genio, la intuición, el culto de lo instintivo y la destrucción del legado cultural (racionalista y científico) de occidente. También se ha dado, cierto, el intento de fundir el arte con la ciencia o con la tecnología más avanzada (piénsese en el constructivismo, por ejemplo), pero, en todo caso, debería concluirse que la vinculación o no entre arte y progreso tecnológico no ha sido factor clave para la definición de la modernidad. A fin de cuentas, también las posiciones académicas podían sustentarse en la tradición romántica de la independencia u oposición entre el arte y la ciencia. Basta lo dicho para insistir, una vez más, en que el maridaje entre el artista y el ordenador, por poner el caso más burdo y espectacular, no equivale al que pudo haberse dado en el Quattrocento entre los pintores y la geometría euclidiana. Los ordenadores irrumpen en nuestra vida (y, por consiguiente, también en el arte), no porque sintamos su necesidad, sino porque alguien precisa venderlos. Aceptada su inevitabilidad surgen los cándidos intentos de convertirla en progreso y utilidad. ¿Hacer de tripas corazón? Por el momento, no, gracias.

Y es que en el arte es fundamental el asunto de la calidad. Caravaggio es mejor que Caracciolo y Matisse supera a Derain. Una imagen cinematográfica es mejor que su equivalente televisiva, y un dibujo a lápiz me sigue pareciendo más interesante que otro *igual* realizado por un ordenador. Las llamadas *nuevas tecnologías* no han producido hasta ahora (y ya no son tan nuevas, por cierto) más que curiosidades visuales. En estas exposiciones el gran público puede jugar con máquinas matamarcianos, pero el aficionado al arte se aburre o se desespera, y esto no ocurría en su época ante las obras de Masaccio, Brunelleschi o Leonardo. Puede que sea distinto en el futuro. Si no se producen obras geniales, las compañías multinacionales y los enamorados de la Guerra de las Galaxias se las ingeniarán para que sea imposible apreciar las grandes creaciones del pasado sin pasar por la mediación del teclado y la pantalla del ordenador. ¿Una exageración tendenciosa? Los esfuerzos consagrados en esta Bienal a mostrar los excelentes servicios que las nuevas tecnologías prestan a los restauradores, pueden decir algo al respecto. La Galería de la Academia ha sido invadida por múltiples ordenadores que enseñan didácticamente rehabilitaciones artísticas, ejemplares realizados con el auxilio de sofisticados aparatos. Pobres turistas del mundo entero, venir desde tan lejos para ver en la televisión programas de restauración ante el fondo *neutro* de Tiziano, Vivarini o Giorgione. *La cena en casa de Leví*, ese espléndido **tour de force** de Veronés, está casi tapado por un artilugio tecnológico. Como la muestra de la Bienal se anuncia al servicio del arte (**La Scienza per l'Arte**), queda claro cómo debemos entender la ayuda de las nuevas tecnologías para comprender y degustar las obras más excelsas producidas por la humanidad. ¿O es una lección sublimi-

nal de la nueva moral de Reagan-Wojtyla?: *Polvo eres y en polvo te has de convertir...*

Lateral derecho:

San Computer en el altar de Utopía

Otras noticias nos vienen del congreso internacional organizado en Venecia durante el mes de junio, bajo el sugestivo reclamo **Making Cities Livable**. Nada más oportuno que esto en una ciudad que, si no se ahoga en su laguna, tal vez lo haga en las meadas diluviales de sus millares de visitantes veraniegos. En todo caso, es significativo que se sienta la necesidad de discutir sobre la habitabilidad de nuestras ciudades. ¿Qué mundo es éste, que precisa planteamientos tan elementales? Mi amigo Richard S. Levine (College of Architecture, University of Kentucky) me manda una copia de su comunicación titulada *Sustento y habitabilidad en la futura ciudad medieval (Sustainability and Livability in the Future Medieval City)*. Es un texto valiente en su denuncia del disparatado despilfarro de que hacen gala nuestras sociedades, y estoy de acuerdo con él en que uno de los grandes desafíos actuales es *construir una sociedad que pueda sustentarse... Algunos —añade— sostienen que tal idea es una fantasía romántica. Es, pues, un indicador de la crisis de nuestra época el que la misma supervivencia pueda ser considerada como un sueño utópico.*

Cuando las cosas están en este punto, ¿cómo renunciar a los sueños regeneradores? Es lógico que Levine proponga sus medidas. No puedo olvidar que nos conocimos en el **Secondo Convegno Internazionale di Studi sulle Utopie**, algo que demuestra que ni a él ni a mí nos falta afición al género. Pero antes de examinar esas propuestas quiero citar otra frase reveladora, extraída de la misma comunicación: *Por primera vez en la historia, los problemas que nos amenazan son todos, virtualmente, problemas que el hombre ha creado mediante la tecnología, o lo que es más significativo, son los productos derivados de esa tecnología.* Iba a decir claro como el agua, pero he pensado en la contaminación de nuestros ríos y mares. Y ahora las soluciones. Lo primero que debemos hacer, propugna Levine, es abandonar el modelo analítico utilizado hasta hoy para solventar problemas. Ante la complejidad de lo real, el modelo analítico subdivide el problema general en otros cada vez más diminutos, hasta que sea posible resolver cada uno de ellos por separado. Esto, que produce resultados de una brillantez espectacular, es en realidad una solución ilusoria. *El marco mental analítico nos educa para aborrecer la complejidad de lo real y para deleitarnos en la elegancia de nuestras soluciones de detalle.* Habría, pues, que adoptar un modelo que integre los factores en vez de

aislarlos y disolverlos. Levine reconoce que ese modelo no es nuevo y cree encontrarlo en el del crecimiento autorregulado, *el modelo de la naturaleza, el modelo de la síntesis. Ese es también el modelo de la evolución y generación de la ciudad medieval.*

A continuación viene un canto a las urbes italianas del medioevo, las cuales ve nuestro autor como paradigmas perfectos de adecuación a las condiciones del medio geográfico. Los edificios y el trazado general mostrarían la mejor solución a cada problema planteado. Desde la perspectiva europea, algunas precisiones no están exentas de candor: *Los caminos de las calles principales se curvan para lograr una inclinación aceptable hasta la cumbre de la colina, hacia el centro. Las calles más pequeñas toman a menudo la ruta más directa a la cumbre y, debido a su inclinación y a los escalones, se convierten, muy a menudo, en calles estrictamente peatonales... Cuando la cima de la colina es particularmente inclinada e inhóspita, está coronada a menudo por un castillo, como en Asís...»* La perfección del diseño hace observar: *Un arquitecto moderno no puede menos que sentirse humillado al caminar por esas poblaciones». Como todo ello parece infinitamente mejor que la arquitectura de las sociedades avanzadas, Levine observaba con amargura: Parece que la más rica de las sociedades no puede permitirse construir su casa como la más pobre. Parece que la más rica de las sociedades no ha elegido todavía permitirse la supervivencia.*

Pero tal *lujo* podría lograrse adoptando el mismo modelo económico medieval de ciudad autoabastecida. Cree, incluso, que un muro separador es necesario para las ciudades del futuro, aunque éste no tenga que ser necesariamente físico en sentido estricto. Lo fundamental es que la «ciudad sustentada» sea autónoma respecto al mundo exterior y la riqueza generada por ella quede dentro de sus propios límites territoriales. No me parece necesario ahora recordar la larga y compleja génesis histórica de estas teorías. Los españoles sabemos algo acerca de los ideales autárquicos. La proposición de Levine se basa en un análisis histórico insuficiente, porque las ciudades medievales ni eran perfectas en lo concerniente al diseño físico, ni eran autosuficientes desde el punto de vista económico. El comercio permitió acumular riquezas y eso hizo posible su embellecimiento (iglesias, palacios, edificios comunales...). Además, no está claro que nuestros males provengan del intercambio de bienes y servicios, pues éste no debe ser confundido con la acumulación desmedida de riquezas en las manos de unos pocos. Aunque, ¿quién sabe? Tal vez desde la perspectiva americana esta distinción sea imposible de establecer. En todo caso, conviene no olvidar a los clásicos, y perdonad la obvia reiteración: intercambio con igualdad, comercio con solidaridad y sin explotación. ¿Difícil? ¿Pero no lo es más todavía lo que propone el amigo Levine?

Y ahora viene lo más sabroso. Reconvertir el mundo moderno en un sistema de ciudades autosustentadas no es tarea simple, reconoce Levine, y es fácil caer en la tentación de resolver los problemas recurriendo a los viejos métodos analíticos. Por eso *será mucho más útil construir la ciudad y sus sistemas como un modelo matemático interactivo. Con la ayuda del ordenador —añade— y de sus posibilidades gráficas podemos construir nuestras ciudades en toda su complejidad física y administrativa, justo en el ordenador. Podremos estructurarlas, desestructurarlas y reestructurarlas nuevamente simulando el equivalente de esas generaciones de proceso autorregulador que creó las ciudades en colina, y todo ello en un corto espacio de tiempo.* Esto, si no lo hemos entendido mal, significa la creación artificial de la experiencia histórica. ¡Ah, la cultura de la **quick food** y del **self-service**! Hasta ahora creíamos que había cosas que, como el cariño verdadero de la canción, no se podían comprar o vender. Ni crear de la noche a la mañana. Entre ellas estaba el poso complejo y azaroso de los siglos, y por eso nos parecía tan importante que los vestigios histórico-artísticos no se perdiesen. Pero ahora, hasta eso lo resuelve San Computer en un santiamén. La verdad, para llegar a estos extremos de creencia obnubilada hay que tener mucha, pero que mucha fe...

Como postre, una peladilla amarga. Si personas críticas y con las neuronas en su sitio, como Richard S. Levine, han caído en la trampa de creer que el último cacharro tecnológico nos salvará de los males que han producido los anteriores, ello quiere decir que no hemos salido de la ramplona idea decimonónica del progreso. Nunca una sociedad ha sido tan monoteísta, y nunca los sacerdotes de otra religión tan peligrosamente poderosos como son los del progreso técnico y científico. Se diría, Levine, que han lavado las conciencias (Ramírez, no rumies más el rumor).

FIN DE SIGLO: NOTAS PARA UNA TEORIA DE LA EPOCA

Valeriano Bozal

1

Varios son los motivos, no sólo los pregoneros, que inducen a hablar de una nueva época, fin de siglo adelantado. Además de aquellos, la propia autoconciencia de la época que se dice clausurada, que vuelve su mirada sobre el pasado tratando de delimitar lo más nítidamente posible el entramado, los ejes, de un tiempo que se dice terminado, el lugar que cada uno ocupa en ese entramado, su valor, si es que tiene alguno, los centros que al entramado dan sentido, e incluso los límites cronológicos que para la época pueden fijarse. Frutos de tales deseos han sido, por ejemplo, las exposiciones con que el Centro Pompidou fijaba en París uno de esos centros, quizá el centro, o su preocupación por determinar, ya, los clásicos del siglo XX (Pollock, Klein, Balthus, Bonnard...), únicos que restaban por fijar para cerrar la época, pues los del siglo anterior eran claros desde hace tiempo; en sentido similar, aunque con planteamiento diferente, las exposiciones con las que la Kunsthalle de Hamburgo planteaba histórica y críticamente los comienzos de la época que ha dado en llamarse moderna, o antológicas panorámicas, como **Tendenzen der Zwanziger Jahre** (Berlín, 1977), en las que podía apreciarse la preocupación por ordenar lo ya sido, la vanguardia, que difícilmente podía admitir crecimiento o desarrollo en una dinámica que parecía agotada y acotada. Incluso cuando en Venecia se pretendía, en 1976, ofrecer un resumen de la actualidad vanguardista, **Attualità internazionali, 72-76** (Bienal de Venecia, 1976), no se disponía de ejes nuevos y se tenía que recurrir al orden alfabético y la más radical singularización de lo presentado: cada uno disponía de un espacio igual y separado. La exposición se convir-

tió en una proclamación de lo discontinuo y fragmentario y, así, de lo postmoderno antes de tiempo.

Entre aquellas exposiciones y esta última hay diferencias tan considerables que es posible predicar la pertenencia de una y otras a épocas distintas. La de 1976 no acataba idea general alguna que pudiera relacionar lo presentado fuera del ámbito del propio mostrar o exponer. La suya sólo era pretensión histórica en el recoger de lo producido cronológicamente, sin apreciar en tal otro sentido que el de la actualidad: su argumento era la falta de argumento. En las otras exposiciones las cosas discurrían de modo bien diferente, su argumento era, en todas, preciso: analizar y mostrar, o analizar mostrándolo —como a una exposición cumple—, el sentido, o los sentidos, de un período histórico, ordenar una dinámica progresiva y situar adecuadamente sus puntos nodales. Frente a la parca demostración alfabética y espacialmente singularizada de una, las otras aceptaban la historia que hacían.

Intentar para ellas algo similar a lo que planteaba la de 1979 era arriesgado, cuando no imposible: ¿cómo mostrar, por ejemplo, el expresionismo recurriendo a un orden alfabético, prescindiendo de las relaciones estilísticas, los contextos ambientales, sociales, las líneas ideológicas, etc.? ¿Cómo hacerlo, en fin, con cada uno de los movimientos de la vanguardia y con la vanguardia toda en su conjunto?

Ello indicaba sensibilidades distintas, Sensibilidad es categoría que pertenece a la época que se dice clausurada, se puso en juego entre los filósofos, literatos y críticos del XVIII, en los comienzos de la época moderna, pero todavía hoy puede tener un uso efectivo. Quienes proclaman el fin de siglo lo hacen atendiendo tanto a las nuevas formas de la sensibilidad como al hecho de que formas antiguas, modernas, no pertenecen a la sensibilidad actual. Aquello que nos afecta es a lo que nuestra sensibilidad atiende, pero el fenómeno adquiere la forma del círculo, pues sólo aquello a que atiende nuestra sensibilidad nos afecta. Como quiera que sea, volvemos la mirada a nuestro más inmediato pasado y observamos muchos motivos que ya no nos son vigentes, no caen en la órbita de nuestra sensibilidad. Y este no caer les hace antiguos o viejos, les pone en otro tiempo ya pasado, historia. Hablar de una época pasada implica hablar de distancia, aunque el tiempo físico sea breve, y eso es lo que sucede habitualmente, pues la sensibilidad es bien distinta.

Mas, como hablar de época —¿y qué se dice al proclamar el fin de siglo sino que empieza una nueva?— implica determinar unos límites y un sentido, pero también un futuro y un pasado al

que remitirse, se busca una relación con el pasado diversa de la establecida, diferente a la que puede haber quedado fijada en aquella trama o determinada por aquellos ejes, una relación en la que el pasado adquiere una fisonomía no prevista¹. El expresionismo no se recoge por lo que de rebeldía ideológica y moral pudo tener, son las preocupaciones estrictamente pictóricas y expresivas las que ahora interesan, la capacidad expresionista de crear una figuración *primitiva* y directa, inmediata en su expresividad figurativa y gráfica, que pone en primer término la vitalidad de la grafía y la figura en y por sí mismas, una **pincelada bárbara**, que *chorrea*, elemento e instrumento de nuevos orígenes.

La proclamación postmoderna de que no hay historia, o de que estamos en su fin, no supone negar la relación con el pasado. Es en el pasado, en Nietzsche y Heidegger, por ejemplo, donde se busca un anuncio de esa negación, que implica ante todo rechazar la existencia de un futuro. y este es el punto en el que las dos épocas más pueden diferenciarse, pues la moderna apostó siempre por el futuro en una ideología del progreso, lo nuevo, la modernidad. Lo que, según dicen filósofos e historiadores², distin-

¹ Y se busca lo no previsto en los esquemas. Tal es, por ejemplo, el caso de Chirico y la pintura metafísica. El italiano es el ejemplo evidente de un pintor *contra corriente* de la dinámica vanguardista convencional. Salvo en los momentos más identificados con el surrealismo y la pintura metafísica propiamente dicha, difícilmente se situará a Chirico en un movimiento de vanguardia, a la vez que, también difícilmente, se puede orillar o negar su modernidad. Ante sus pinturas siempre se ha tenido la sensación de que las categorías de la vanguardia resultan insuficientes para explicar el arte contemporáneo. Esa misma sospecha se produce con pintores de su ámbito, Carrá, Sironi, Morandi, muy especialmente a propósito de este último, para mi gusto el más valioso de todos.

² Autores tan diferentes como Vattimo y Bell insisten en estos aspectos. He aquí un texto bien preciso del primero: *... la modernidad se puede caracterizar, en efecto, como un fenómeno dominado por la idea de la historia del pensamiento, entendida como una progresiva iluminación que se desarrolla sobre la base de un proceso cada vez más pleno de apropiación y reapropiación de los fundamentos, los cuales, a menudo, se conciben como los «orígenes», de suerte que las revoluciones teóricas y prácticas de la historia occidental se presentan y se legitiman, por lo común, como recuperaciones, renacimientos, retornos (El fin de la modernidad, Barcelona, Gedisa, 1986, 10).*

Vattimo habla aquí en la perspectiva de Heidegger y Nietzsche que, en este punto, hace suya. Posteriormente, en un texto recogido también en el mismo libro, escribe: *La modernidad es aquella época en la cual el ser moderno se convierte en un valor, es más aún, en el valor fundamental al que todos los demás valores se refieren (...). La fe en el progreso, entendida como fe en el proceso histórico y cada vez más despojada de referencias providenciales y metahistóricas, se identifica pura y simplemente con la fe en el valor de lo nuevo (ibid., 91).* Sin negar ahora lo que de verdad hay en la definición de Vattimo, quisiera señalar que también quienes dudan de la bondad de ese progreso en sí mismo, de la bondad de tal modernidad, Nietzsche y Heidegger, por ejemplo, forman parte de la modernidad, y, en tal sentido, como me propongo mostrar más adelante, la época moderna no debe ser descrita unilateralmente.

Por su parte, D. Bell aborda estas cuestiones con una perspectiva y método

gue a la moderna de todas las demás épocas no es que ella fuese la única en prever un futuro, sino que ella ha sido la única que ha identificado el futuro con el progreso y la modernidad, convirtiéndolo así en un valor supremo.

Si bien este tipo de afirmaciones exige, aunque sólo sea por su globalidad, matizaciones a las que ahora y aquí no puede accederse, y aunque, como se verá más adelante, su verdad es más que cuestionable, démoslas inicialmente por buenas como tópico sobre el que reflexionar. No pretendo tando entrar en un debate y rechazo de la afirmación del fin de siglo, cuanto discurrir por las vías que la afirmación abre. Lo que no quiere decir, sin embargo, que se ignoren u olviden los aspectos polémicos de la afirmación. Hablar de época es representar, interpretar y darle, por así decirlo, un sujeto, sacar a la historia del anonimato de la facticidad. Sirve para calificar o descalificar, según se esté con el rumbo de los tiempos o no, pues, paradójicamente, la postmodernidad gusta de ser moderna, esto es, estar con lo nuevo y valioso que se presume es. Pero la polémica no tiene por qué conducirnos a una actitud explícitamente polémica.

2

El discurso sobre las nuevas tecnologías ha invertido el sentido de aquel otro que se dio sobre la revolución científico-técnica, y que algunos consideran su más directo antecedente, y, por ende, el de las afirmaciones clásicas de Marx en torno a la necesidad del desarrollo técnico para poder llevar a cabo la revolución, papel ese del desarrollo que correspondía al capitalismo.

La inversión a que aludo es bien conocida: el discurso sobre las nuevas tecnologías sustituye cualquier proyecto revolucionario por el bien conservador de la modernización, acompañándolo con un realismo sobre los objetivos a medio y corto plazo: no transformar la estructura de las relaciones sociales, y mucho menos la del poder —más realismo que nada en este punto—, sino en la medida en que tal modernización lo exija, esto es, en la medida en la que el desarrollo se extrae de ese argumento: el objetivo primero no es quebrar la apropiación de riqueza, asunto que no se pone en cuestión, sino destinar esa riqueza al desarrollo tecnológico en bien de la modernización.

Muchas y buenas son las razones esgrimidas en la fundamentación de este discurso, y lo son de muy diverso tipo y origen. Al-

diferentes en su conocida **Las contradicciones culturales del capitalismo**, Madrid, Alianza, 1977.

gunas pueden encontrarse en la misma argumentación marxiana, que parece haberse equivocado: la revolución estalló precisamente allí donde aquel desarrollo técnico que debía haberla auspiciado no se había producido, en países de reducido nivel técnico e industrial. Bien es verdad que la revolución desatada en esas sociedades tiene poco que ver con las expectativas de Marx —aunque es la real, cualquier otra es figurada—, quizá, precisamente, por el bajo nivel de desarrollo en que se produjeron. Como quiera que sea, la conciencia de esa inadecuación, momento en que empieza a hablarse de *socialismo real*, y de la imposibilidad de cambio futuro, es el momento de una crisis en la que se configura el discurso de las nuevas tecnologías.

Con él se arrumban muchas categorías que, calificadas de obsoletas, podían ofrecer dificultades a su marcha triunfal: alienación y objetualidad son dos bien conocidas, y quizá las más notables en este proceso. La enajenación de la máquina, la objetualización de la fuerza de trabajo, que nunca llegaría a ser realización de la propia capacidad creadora (salvo en actividades marginales), alcanza en el proceso real de las nuevas tecnologías niveles a los que el discurso que las consagra no alude para nada. Las razones que esgrime son distintas y sólo convincentes porque se ha estado sometido a la ideologización del desarrollo de la sociedad industrial avanzada: la modernidad que promete es necesaria para competir con los otros y no caer en el dominio de la pobreza, es decir, en el desarrollo y el tercermundismo (de nuevo aquí, invertido, un pensamiento de raíz marxiana). Nada se indica de las posibilidades de realización, incluso personal, que tales nuevas tecnologías permiten, al menos en algunos de los campos en que han penetrado.

Pero el discurso que las ensalza no dice nada de lo que quizá es su efecto más claro, también el que permite hablar, si no de una época nueva, sí de una que queda clausurada. Su desarrollo ha cambiado el sujeto de la historia alterando sustancialmente la problemática del poder. Ya no es una clase quien lo detenta, es el grupo que ejerce la dirección y exige el movimiento en un sentido u otro en nombre del cambio tecnológico, que, a su vez, permite fácticamente un más claro y contundente ejercicio del poder. El poder es legitimado por el crecimiento del desarrollo tecnológico, modernizar, y el crecimiento, la modernización, legitima así al poder. Los términos moral o justicia abandonan el vocabulario como antes lo hicieron aquellos otros que señalamos. Aquella diferencia entre fines y medios que había garantizado la existencia de un discurso moral se pierde. Los medios y los fines son la misma cosa en la aludida autolegitimación, y el discurso moral, basado históricamente en la necesidad de hacer esto o aquello para obtener un fin determinado —en cuya virtud no pue-

de hacerse, por tanto, cualquier cosa—, deja de tener sentido o queda restringido a pequeños grupos de utopistas, políticos e intelectuales que se preguntan obstinadamente a dónde vamos —como si esa pregunta *no estuviera ya contestada* en la propia dinámica del realismo— y cuál es la legitimidad de los procedimientos seguidos (o seguibles) para alcanzarlo.

Si no anulación del tiempo, sí de la historia. Sí hay una transformación importante de su condición, pues el futuro se ha traído al presente, está en el presente, eliminándose, dando a las cosas el sentido de que la actualidad, el hacer cotidiano, las dota. Este es uno de los rasgos de la época nueva y un contenido apropiado para la ideología del realismo.

Se llama realista a quien se ajusta a lo que hay y es realista la actitud del que reconoce lo que hay como el valor supremo, proclamando la inutilidad de oponerse a ello en nombre de falsas e irrealizables utopías. Realista es quien atiende al presente y, así, elimina la historia. No acepta la incertidumbre que toda historia lleva consigo al proyectarse, también, desde un futuro. El futuro se identifica punto por punto con el presente que está creando, sin desviación alguna respecto de él, en la más absoluta identidad. El realismo es el dominio de la identidad, convierte al sujeto de la historia en un sujeto sin diferencia, sin horizontes. No apuesta por esto o aquello, lo que es consustancial a la historia, pues en su afirmación de la realidad de lo que dice, a lo que se ha apuntado, elimina la diversidad de esto y aquello: sólo hay esto, la realidad en que está y que proclama.

En ese sentido, el realismo es un fin de la historia, siendo él mismo histórico, con fuertes implicaciones colectivas: todos deben esperar la palabra del realista para saber cual es el buen camino, pues de hecho él se ha puesto en su lugar, en lugar de la historia. Pero ese *ponerse en su lugar* revela aspectos de la nueva actitud que deben ser aclarados: sólo se pone en lugar de la historia quien puede ponerse, es decir, quien tiene poder, sólo puede identificar lo que dice con lo que sucede quien tiene poder para conformar el uno al otro y acallar las discrepancias que tal conformación suscite. Ese sujeto sin horizontes que funda el realismo es el poder en sí y por sí mismo considerado: legitima lo dicho con su producción de historia, legitima la historia producida con lo dicho. Pero la historia producida no es sino facticidad. Del horizonte ha quedado expulsada cualquier disensión, no porque no se pueda hacer, porque es inútil, tan lejos está quien disiente del poder.

Los proyectos de futuro se han sustituido por la modernidad que se está haciendo, inexorablemente, y las críticas se singula-

rizan, adquiriendo cierto aire moralista y antiguo, pre-moderno o tradicional, en los comportamientos individuales. No tiene sentido contraponer un proyecto concreto a quien defiende la ausencia de cualquier proyecto y cumple esa defensa con el poder, que anula cualquier futuro y da visos convincentes al realismo. La crítica se aísla en lo personal y singular y recurre a conceptos ya usados muchas veces, honestidad, dignidad, sinceridad, autenticidad, etc., conceptos que pertenecen a la época pasada y que, no obstante, insisten sobre la condición del sujeto, es decir, indican la necesidad de un sujeto que no se haya disuelto en el entramado del realismo. Al proceder de este modo, la crítica, aunque sea de la época pasada, pone en duda que el sentido del futuro —ahora ya presente— esté inscrito en la historia, confía en que el sujeto lo encuentre, y en ese hallazgo se encierra la posibilidad de una equivocación, la posibilidad de debatir sobre varios futuros posibles, descubrir y construir la historia.

El discurso y el hacer de las nuevas tecnologías han puesto en primer plano la cuestión del poder, y lo han hecho de modo diferente a como hasta ahora venía sucediendo. Empieza a carecer de sentido la discusión sobre si el poder es bueno para esto o aquello y se afirma una dinámica en la que el poder es bueno en sí mismo, porque poder es ser. Aquel viejo asunto marxiano de la objetivación en el entramado social, que remitía a temas complementarios, como el problema del valor, la realización de la fuerza del trabajo, la alienación, etc., aparece ahora en un contexto diferente: la realización, objetivación, valor en una palabra, depende de la inclusión en una lógica que sólo el poder legitima, pues sólo él tiene capacidad para decir lo que es presente (y, por tanto, historia, pues no hay otra historia que ese presente). Eso se aprecia bien en las actividades culturales, valoradas por el acto social en que el poder está presente, no, por continuar con las viejas categorías marxianas (que, sin embargo, la postmodernidad gusta o se ve obligada a usar), por el valor de uso, cultural en este caso ³.

3

Si entre producción y lenguaje hay tal identidad, el rasgo que había caracterizado a la época que se dice clausurada desa-

³ La problemática marxiana de la realización de la capacidad creadora como realización libre de la fuerza de trabajo, es decir, la problemática de la felicidad, fue abordada por Marx en sus **Grundrisse**. No es este momento adecuado para recordar el debate que, en el seno mismo del marxismo, produjo esta obra.

La utilización de los conceptos *valor de uso* y *valor de cambio* en clave post-moderna se hallará en el texto de Vattimo **Apología del nihilismo**, capítulo 1 de su citado **El fin de la modernidad**.

parece, no tiene ya razón de ser. Muchos definieron la época moderna como aquella en que se pretendió *tender un puente* entre el lenguaje y el ser al que se refería. Frente a quienes la han visto unilateralmente como época de seguridad, me parece necesario señalar que desde su principio puso de manifiesto una radical inseguridad y que es en el tenso diálogo de ambas donde se trama la modernidad. Dos crisis, la del lenguaje poético y la de la representación, avisan de esa tensión.

Las tesis que Hugo von Hofmannsthal expone en su **Carta de Lord Chandos** son la más radical recusación de lo que luego había de llamarse *lingüística del ser*⁴. Lo que Hofmannsthal pone en duda, a la vez que reclama su imperiosa necesidad, es que el lenguaje sea un acontecimiento del mismo ser, transparencia para la que, por su misma naturaleza de signo no está dotado. Ahora bien, la problemática de la *lingüística del ser*, que Rilke aborda también, es uno de los rasgos que denotan a la época moderna desde sus comienzos y, en concreto, a partir del instante en que Kant pone en cuestión la posibilidad de conocer la cosa en sí. El acercamiento a la cosa ha de llevarse a cabo a través de un intermediario, la intuición, el concepto, el lenguaje, que pone a la cosa como objeto frente a un sujeto y a toda aproximación sólo en las condiciones que el sujeto, a su vez, pone. Situación, por cierto, bien diferente de la que presume el empirismo, para el que la cosa es dato al que la palabra puede, sin más, referirse: aquí la posición del sujeto no implica condiciones de mediación que alteren la naturaleza del objeto, que es ser siendo objeto.

El remitirse al ser-objeto como ser pleno ha sido una, pero sólo una, de las constantes de la época moderna. Ha fundamentado la narración como aproximación adecuada a las cosas y da cuenta, mejor que ningún otro sistema, de la convencionalidad del naturalismo, tomada, valga la redundancia, como natural. Mas, para quienes rechazan esa remisión, porque ella supone aceptar y ocultar la dificultad, la incognoscibilidad que la posición de objeto introduce, la problemática del conocimiento narrativo convencional se contempla en toda su crítica radicalidad. Frente a una narración de las cosas, su **mímesis**, se vislumbra una propuesta: **mímesis** de la cosa referida al sujeto, posición

⁴ Hugo von Hofmannsthal, **Carta de Lord Chandos**, Murcia, Arquitectura, 1981. En un seminario impartido el pasado curso en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, Francisco Jarauta analizó la problemática planteada por la **Carta** de Hofmannsthal con extraordinaria lucidez. Me remito aquí a sus comentarios, mucho más precisos que los míos.

Lingüística del ser es expresión que emplea Vattimo al hablar de la hermenéutica gadameriana y de su relación con el pensamiento de Heidegger. Cfr., G. Vattimo, **Las aventuras de la diferencia**, Barcelona, Península, 1986, en especial el capítulo 1, **Razón hermenéutica y razón dialéctica**.

de éste en cuanto correlato determinado de un concreto objeto. Tal ha sido, tal es, por otra parte, en buena medida, la propuesta de la narrativa contemporánea, en especial la que surge fecundamente en la crisis del naturalismo, pienso ahora, pero no sólo, en Proust y Joyce. Si el primero desborda al narrador empírico en la construcción del sujeto virtual del relato, el segundo nos ofrece la cosa misma, Dublín, en el lenguaje literario, como si no hubiera nadie, sujeto alguno, del que el relato dependiese, aproximándose así a la lingüística del ser que es propia de la hermenéutica⁵.

La distancia entre el signo y la cosa se cubre al hacer del lenguaje un *acontecimiento del ser*. Aquel deja de ser signo, estar en lugar de algo, para ser la cosa misma. De esta forma se da salida a la dificultad kantiana y se alcanza una seguridad, bien que no la del empirismo, que se afianza sobre el conocimiento posible de la cosa, asumido ahora como un interpetrar indefinido, un indefinido diálogo sobre ella, ¿con ella? quizá porque no hay nada más allá de tal diálogo.

También la crisis de la representación estalla por caminos y en tiempos similares, pero también se viene arrastrando desde el comienzo de la época. *La naturaleza*, decía Cézanne, *he querido copiarla y no lo he conseguido. Pero me sentí orgulloso cuando descubrí que el sol, por ejemplo, no podía reproducirse, sino que había que representarlo por otra cosa, ... por el color*⁶. No se puede reproducir la naturaleza, hay que representarla mediante otra cosa..., esta afirmación pone en tensión la condición propia de la imagen pictórica, aquello que puede ponerse en lugar de la naturaleza para representarla. Extenderé la idea diciendo que las cosas no pueden verse directamente, reproducirse directamente, sino a través de otras que las representan, las imágenes pictóricas, y que, por tanto, la realidad constituida por el conjunto de todas las cosas es conocida por las imágenes pictóricas, en y a través de ellas, de tal manera que esas imágenes constituyen parte de la realidad misma.

Esta crisis de la reproducción, manifiesta en la tesis cézanniana de la representación y la consideración de la pintura como signo, se encontraba ya, como he indicado, en los comienzos de la época. Goya que comenzó aceptando en sus cartones la imagen empírico-costumbrista de lo cotidiano —una construcción que se había ido elaborando a lo largo del siglo XVIII—, se aproxima a lo real en los primeros dibujos de Sanlúcar y Madrid y en

⁵ He analizado la obra de Proust con esta perspectiva en **Proust: imágenes de tiempo perdido**, Cuadernos Hispanoamericanos, 1985, 424, 49-70.

⁶ M. Doran (ed.), **Sobre Cézanne**, Barcelona, G. Gili, 1980, 227.

los **Caprichos**, pero, cuanto más se aproxima, más alcanza lo paródico y lo patético, tal es lo humano. Goya nos enseña a mirar la época desde la sensibilidad que el naturalista procura olvidar narrando y objetivando lo que el pintor busca ofrecer directamente. Pues la objetivación es la manera de proclamar la entidad de la cosa narrada neutralizando el papel del sujeto, que, por el contrario, en aquel ofrecimiento directo es evidente. Incluso un pintor como Friedrich desliza en sus imágenes *objetivas* la inquietud de lo distinto, obligando a superar el límite de la reproducción en pos de la representación ⁷.

Uno y otro, Goya y Friedrich, de formas más bien distintas, adelantan la condición de signo que es la imagen pictórica, condición que se explicita críticamente en los finales del siglo XIX, acompañando ya definitivamente a los movimientos de vanguardia. Que tal explicación adquiriera en la pintura unos tintes drásticos no tiene nada de extraño: siempre se había considerado que, a diferencia del signo lingüístico, arbitrario y convencional, la imagen pictórica era un signo natural, es decir, capaz de reproducir la cosa tal como esta era sin que la intervención del artista supusiese transformaciones inverificables. Si éste deformaba, introducía algo propio, eso podía apreciarse contemplando el referente, pero tal introducción no respondía a ninguna exigencia estructural del signo. Incluso los cambios motivados por problemas técnico-materiales podían ser controlados en esa comparación. La naturalidad del signo pictórico o, si se quiere, del icono, era la garantía de la verdad de la cosa reproducida o pintada. La no naturalidad del signo pictórico que Cézanne ponía en pie, con sus observaciones y su pintura, exigía revisar prácticamente toda la teoría de la representación y distinguir entre reproducción y representación. Como el lenguaje poético, el pictórico se convertía en un intermediario entre el sujeto y las cosas y, así, en un impedimento para su conocimiento directo. Representación y lenguaje evidencian su doble condición: sólo a su través es posible el conocimiento, pero por ello mismo lo ponen en duda.

4

El XIX fue por excelencia el siglo de la representación y la narratividad. El papel de la literatura y de los incipientes medios

⁷ La bibliografía sobre Friedrich ha crecido en los últimos tiempos de forma considerable. La reciente exposición **Gaspar David Friedrich. Le tracé et la transparence** (1984, París, Centre Culturel du Marais) ha vuelto a poner de relieve la complejidad de su pintura y, ya en el título de la exposición, la posibilidad de una transparencia de la imagen que, en mi opinión, es equivalente a una eventual transparencia del lenguaje, buscada en ambos casos por la época moderna.

He estudiado la obra de Goya con el enfoque señalado en el texto en mi **Imagen de Goya**, Barcelona, Lumen, 1983.

de comunicación de masas, el periodismo, fue decisivo. La novela es narración, narración es la crónica periodística, el folletón por entregas y el cuento, narración es la sucesión de viñetas que componen la aleluya, narraciones son los romances lacrimosos y las historias políticas y sociales. La imagen es la representación que ilustra un momento de esa narración y que, por tanto, en cuanto momento, forma parte de la narración misma, la corrobora. Sólo necesita animarse para ser, ella también, narración.

Narrar es representar al mundo en el tiempo: **un** modo de verlo, aunque se piense que es **el** modo de verlo. Cuando Corot, primero, y el impresionismo, después, empiezan a problematizar la modalidad de esa visión, no hacen más que profundizar en el fundamento que ha dado al siglo su fisonomía: la realidad vista y comprendida como acontecimiento temporal posee una trama de componentes más amplia de lo que podía parecer. Si dejamos de pensar en ella como una forma natural, podemos comprender toda su riqueza específica. El mirar es una modalidad que puede ser tematizada, las imágenes creadas por los pintores no son la representación de la naturaleza, son modos determinados de aproximarnos a ella, de construirla visualmente y, por lo tanto, constituyen el patrimonio visual del que podemos dotarnos. También la mirada del empirismo es una modalidad de la mirada, una construcción, no un dato.

A finales del ochocientos, la época toma visualmente conciencia de sí misma, se descubre a sí misma como visualidad y en la visualidad: las pinturas, los grabados y los dibujos, las esculturas que ha alumbrado no son la representación de las cosas sino la representación de la época, modos históricos de mirar que toman conciencia de tales, la época se autorrepresenta a sí misma. El repertorio de imágenes que constituyen la historia del arte deja de ser aproximaciones más o menos adecuadas a la naturaleza, son modos de mirarla que deben contemplarse en el mismo plano: no hay ninguno preferente, unos no se aproximan más que otros, todos se aproximan igual porque el aproximarse, el adecuarse, es sólo uno de los componentes semánticos que no se resuelve en la adecuación. Esa autoconciencia de la época tiene un **notario**: en 1876 Konrad Fiedler escribe un texto central para la teoría de la visualidad que posteriormente recibirá el nombre de formalismo, **Sobre la valoración de obras de artes plásticas**. Años después, un segundo trabajo desarrolla los temas iniciados en el primero, **Sobre el origen de la actividad artística** (1887)⁸, si en aquel se pregunta por lo específicamente artístico, sin limitarse a actitudes que se satisfacen con el goce estético o el interés por el contenido, en éste analiza la índole de conocimiento que es la visualidad.

⁸ K. Fiedler, **Schriften zur Kunst**, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1971, 2 vols.

A partir de ese instante, la historia de las imágenes adquiere una configuración distinta. Si cada una de ellas es un modo de ver, un modo de la visualidad, no hay razón alguna para que no se produzcan otros modos. Tampoco la hay para no analizar prácticamente, plásticamente, la naturaleza de la visualidad pictórica y escultórica, que hace posible esos modos y cualesquiera otros. La historia del arte se ofrece como *campo de juego* en el que los modos de mirar son posibles en cuanto que constituyen la historia: una historia, pues, que no está dada de una vez por todas, que no está hecha, que hay que hacer con modalidades nuevas. La época pasa su ecuador al tener conciencia de sí misma: se inicia la que conocemos con el nombre de historia de la vanguardia, una interrogación radical y concreta sobre la condición de la imagen pictórica y escultórica, sobre la naturaleza y sentido de la actividad artística. Nunca habían olvidado los artistas que cada una de sus obras replanteaba desde el principio esa actividad y aquella condición, pero lo que se había vivido empezaba ahora a ser tematizado, convirtiéndose en asunto de cuadros y esculturas (aunque no fuese, salvo en algunos casos, su tema). Ese es rasgo central de la época, concepto que la define.

Los primeros años de nuestro siglo se abren con una profunda crisis de la narración, y ello es tanto más llamativo cuanto que la pintura y escultura dominantes a finales del XIX se apoyaban decisivamente sobre la narración. El tremendismo y la pintura de historia parecían estar seguros de sus fundamentos pictóricos y centraban todo su interés en la elaboración de asuntos más sorprendentes y complejos, incluso el naturalismo courbetiano había apostado con decisión por la capacidad narrativa de la imagen: narración de asuntos son **Buenos días, Sr. Courbet** o **Entierro en Ornans**. Las cosas cambian de forma llamativa ya en la primera década del novecientos: la narración, no el asunto, desaparece de los cuadros, que empiezan a preguntarse, en su propia *reflexión plástica*, por la naturaleza pictórica de los elementos que la hacen posible. A imagen y semejanza de lo que sucedió en la historia de la filosofía con el pensamiento kantiano, el cubismo es una verdadera *revolución copernicana*. Se pasa de la etapa pre-crítica a la crítica, si antes se preguntaba por los asuntos narrados, por la variedad de las pinturas, ahora se hace una pregunta *trascendental*: ¿cómo es posible la pintura?

Pero existe una diferencia considerable entre pintura y filosofía: la pintura no puede retirarse, aunque insista y profundice en la pregunta, de la inmediatez de lo concreto, puede interrogarse en el representar, pero ha de hacerlo en lo representado. Picasso o Gris, cubistas, pueden reflexionar plásticamente sobre la construcción del espacio y la segmentación de los planos, sobre la naturaleza de la ilusión en la bidimensionalidad, la utilización de

objetos reales en la configuración de la obra, etc., pero han de hacerlo con un espacio concreto: no pueden preguntarse por **el** objeto si no es en **un** objeto, no pueden investigar sobre **la** representación si no es en **una** representación. La pintura es siempre la manifestación de esa tensión y sólo puede ser en ella, pues la imagen, a diferencia del concepto, siempre es imagen de un singular, cualesquiera que éste sea. Desde la representación de lo singular ha de hacerse la pregunta, y cuando se hace se pone en duda aquella representación. Ello implica que lo singular, este o aquel objeto, acontecimiento, figura, no es representado en y por sí mismo, es **pintado como**: Picasso **pinta** los fruteros **como** objetos en el espacio y **pinta** ese espacio (empírico en cuanto representación del espacio en que el frutero se encuentra) **como** espacio pictórico de naturaleza materialmente bidimensional, no tridimensional. Giacometti representa a la figura humana **como** la pavesa que empíricamente no es, pero desde la que, a partir de su escultura, puede verse lo empírico. En la pintura y la escultura se da un doble proceso: se representa una cosa como algo, y al hacerlo, sin dejar de hacerlo, se presenta un valor nuevo que la representación en sí misma no exige, pero que la representación artística hace necesaria. La distancia entre presentación y representación establece la tensión que *alimenta* los movimientos de la vanguardia.

Los primeros años del siglo asisten a una investigación radical sobre la condición de ese lenguaje. Brancusi analiza en sus esculturas la capacidad significativa del volumen en sí mismo, rasgo que la escultura narrativa del siglo anterior había perdido casi por completo. El volumen no es ya el soporte de una pintura en tres dimensiones, es el componente semántico fundamental, mientras que descripción y narración figurativas pasan a un segundo plano. Klee y Kandisky, también Mondrian, investigan sobre la naturaleza de esa doble referencia, para la que aíslan los elementos más simples de la imagen pictórica: la superficie del soporte, el punto, la línea, el color..., la estructura de relaciones que su articulación organiza, las fuerzas plásticas que desata, el dinamismo que provoca. Sólo tras esa labor casi ascética de la vanguardia clásica puede recogerse de nuevo la figuración expresionista o realista, pero ahora no es ya una mirada inocente: la imagen recoge aquello que el sujeto *pone de su parte* en toda representación, en su condición de imagen misma. La imagen abandona la pretensión de representar un mundo dado y plasma la relación entre lo dado y aquel para quien es tal, pone en primer plano la interpretación del objeto en su representación. Enseña a ver mejor y descubre, por debajo de la rutinaria convencionalidad de la percepción cotidiana, objetual, un mundo de formas, colores, paisajes y fenómenos que el relato había postergado. Empezamos a ver el cielo desde las estrellas y lunas de Miró, los guijarros des-

de sus esculturas. Empezamos a ver la realidad cotidiana como una realidad construida, no dada o recibida: Hopper nos abrió los ojos. *El cielo es azul, ¿no? Pues resulta que fue Monet el que lo descubrió*⁹, dijo Cézanne.

5

Desde el Empédocles hölderliniano, primitivo y clásico han sido tentaciones constantes de la época moderna¹⁰. Latentes durante el dominio de la narración, estallan en la crisis del lenguaje poético y la narración para ya no acallarse. En ese momento se entremezclan como si no pudieran separarse, a pesar de que habitualmente se les considera opuestos.

En el primer decenio de nuestro siglo, Matisse, Derain, Vlaminck, Friesz y Picasso pintaban una serie de cuadros de tema tradicional, las bañistas. Braque pintaba algunos de sus mejores desnudos. Maillol había hecho ya su escultura mediterránea. Derain y Picasso, esculturas de corte primitivista. Matisse esculpía algunos de sus desnudos femeninos y Brancusi, **El beso**. De los dos últimos años de la década son los paisajes de Sitges y Garraf de Sunyer, e inmediatamente posteriores, 1910 y 1911, sus **Mediterránea** y **Pastoral**. De todas las obras las más conocidas son las de Matisse: **Lujo, calma y voluptuosidad** (1904-5), **La alegría de vivir** (1905-6), **Desnudo azul** (1907), **El lujo** (1907), etc., Derain: **La edad de oro** (1905), **Danza báquica** (1906), **La danza** (1906), **Bañistas** (1908), etc., y Picasso: los diversos estudios para **Las señoritas del carrer Avinyó** (1906-7). Estas pinturas suelen relacionarse con algunas de Ingres, cuyo **Baño turco** (1862-3) estuvo expuesto en el parisino Salón de Otoño de 1905, también con las **Bañistas** de Cézanne, que expuso treinta pinturas en el Salón de 1904, volvió a exponer diez en 1905 y fue reconocido póstumamente en una retrospectiva de cincuenta y seis obras en el Salón de Otoño de 1907. Como se ha indicado tantas veces, el tema de Ingres no se olvidó. Academizado se difundió profusamente a lo largo del siglo, secularizado, fue tema de Manet, Seurat y Renoir. Puvis de Chavannes acentuaba la alegría de vivir en ámbitos idílicos, literariamente clasicistas, **País agradable** (1882), y Matisse devolvía el tema a un mundo ideal, pero obviaba el estilo clasicista académico y narrativo que a tal idealización solía acompañar. Matisse reunía dos rasgos que Gauguin había mantenido claramente separados cuando dijo: *Puvis de Chavannes es un griego, yo soy un sal-*

⁹ M Doran, *ob. cit.*, 127.

¹⁰ Félix de Azúa ha analizado, a propósito de Diderot, el problema del primitivo y el ilustrado en los orígenes de la época moderna, cfr., **La paradoja del primitivo**, Barcelona, Seix Barral, 1983.

vaje ¹¹. El primitivismo de uno, el clasicismo neogriego de otro, se fundamentaban en el mismo postulado, aunque los caminos para satisfacerlo fueran muy diferentes: la relación directa, inmediata, con la naturaleza. En el ecuador de su trayectoria, cuando la época se volvía sobre sí misma, presentaba proyectos equivalentes a los que, en el siglo XVIII, alentaron su inicio.

El primitivismo se presentaba como una vivencia sin perjuicios de la naturaleza; el clasicismo neogriego la idealizaba para vivirla humanamente, ligado todavía, en Puvis de Chavannes, a una concepción excesivamente narrativa y neoclásica, muy del siglo XIX. Se atendiese a las fuerzas vitales o a la convencionalidad idílica de los bosques y las playas, las pinturas de unos y otros eran la manifestación de ese anhelo. Un anhelo que, al decir de la historia convencional del siglo XIX, es decir, de la concepción empirista del conocimiento, carecía de problemas, podía ser satisfecho: la naturaleza estaba ante nosotros como lo dado.

El origen de la conexión entre primitivismo y clasicismo ha sido situado por algunos autores en la pintura de Cézanne ¹², pero no interesa tanto aquí buscar sus orígenes históricos, cuanto señalar su carácter de rasgo de época, razón por la cual, a pesar de su diferencia, no pueden escapar el uno al otro. El primitivo busca la expresión directa e inmediata de la naturaleza, impregnando su paleta y su grafía de fuerza y simplicidad, aquella que elude los intermediarios, presenta en la tela a la naturaleza misma en acción, extremo al que llegará Pollock: en sus cuadros, el sujeto, embebido por la fuerza vital del correr irreflexivo, asume la naturaleza y la pintura en el mismo gesto. El primitivo lucha por un dominio en el que no haya intermediarios lingüísticos, pero esa lucha, de ahí su dificultad, se hace en el medio del lenguaje, de la imagen, y no puede hacerse, a pesar de sus deseos, en ningún otro ámbito. El clásico construye el equilibrio entre «la vista y el cerebro», como decía Cézanne, entre la sensibilidad y la reflexión, para dar forma a esa naturaleza que desea escaparse. El clásico ha asumido el medio del que el primitivo se impregna cuando intenta zafarse de él, y construye en él lugar para el dominio, casa que puede ser habitada, dirá el poeta, pero esa morada es, como ha mostrado Picasso en la **Suite Vollard**, la morada del monstruo, quizá porque nunca dejó de serlo y porque nunca podía ser de otra manera.

Frente a quienes ven en la modernidad una época de proyectos y seguridad, la apuesta por el valor de lo nuevo, del progreso,

¹¹ Maurice Molingue (ed.), *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, París, Grasset, 1976, núm. CLXXIV.

¹² John Elderfield, *El fauvismo*, Madrid, Alianza, 1983, 132-133.

LA INFORMATIZACION DE LO HUMANO

Cristina Peña-Marín

*Entro en el teletransporte. He estado antes en Marte, pero sólo por el viejo método, un viaje espacial de varias semanas de duración. Esta máquina me enviará a la velocidad de la luz. Sólo tengo que presionar el botón verde. Como les pasa a otros, estoy nervioso. ¿Funcionará? Recuerdo lo que me han dicho que me ocurrirá. Cuando presione el botón perderé la conciencia y despertaré después de lo que parecerá un momento. De hecho habré estado inconsciente durante aproximadamente una hora. El **Scanner** aquí en la Tierra destruirá mi cerebro y mi cuerpo, mientras registra los estados exactos de todas mis células. Transmitirá entonces esta información por radio. Viajando a la velocidad de la luz, el mensaje tardará tres minutos en alcanzar el replicador en Marte. Este creará entonces, de una materia nueva, un cerebro y un cuerpo exactamente como los míos. Será en este cuerpo en el que despierte.*

Este fragmento no pertenece a un relato de ciencia-ficción, sino a un libro de filosofía. Derek Parfit lo propone como un caso imaginario a partir del cual reflexiona sobre el concepto de identidad individual.

Autómatas, replicantes, robots, múltiples híbridos entre el hombre y la máquina pueblan hoy nuestras fantasías, fundamentan la reflexión filosófica y la científica, y a su vez se fundamentan en cambios radicales que ciertos avances científicos y técnicos han introducido en la percepción de nuestro propio cuerpo, en las relaciones sociales y en la cultura.

La réplica perfecta del hombre que esconde bajo su simulada piel un barullo de cables y circuitos es uno de los grandes mi-

tos de nuestra cultura. Si el cuerpo fuera de control provoca la risa, según Bergson, porque evoca el automatismo de la máquina adueñándose de un cuerpo humano, la imagen de la perfecta simbiosis entre hombre y máquina nos sitúa ante un nuevo límite de lo humano que ha producido una extraña fascinación colectiva. ¿Se trata de la fascinación del abismo, el deseo de caer, el vértigo de la pérdida de nuestra *aura* de seres únicos, dotados de un aliento casi divino: el espíritu?

A la pretensión de los ordenadores de reproducir las funciones mentales superiores, el humano replica con el ancestral orgullo de la especie situada por encima de toda comparación: *los ordenadores no piensan, los ordenadores realizan sólo las operaciones que el hombre previamente les ha indicado.*

Sin embargo, no se resiste ante la imagen acabada de la máquina humana. Esta fantasía se diría que no le ofende. Cuando la lucha del aparato por simular las capacidades humanas ha finalizado y aquél logra el triunfo de una réplica idéntica al original, el resultado no deja de producir una cierta admirada sorpresa. Finalmente, si el hombre es capaz de realizar un ser que en cada detalle reproduce la maravilla humana, no es la máquina quien ha triunfado en su competencia con el hombre, es el hombre quien ha vencido en su competencia con Dios.

En las últimas décadas ha avanzado espectacularmente el conocimiento de la lógica de los organismos vivos gracias a la incorporación a la biología de conceptos y hallazgos provenientes de la teoría de la información, la cibernética, la teoría de los autómatas y la inteligencia artificial.

La jerga actual de la bioquímica molecular habla de **transmisión de información**, en el sentido formal más estricto de la teoría de la información de Shannon, advierte H. Atlan, para el mecanismo por el que los genes determinan la secuencia específica que caracteriza a la encima; de **mensaje de entrada** del ADN paterno y **mensaje de salida** en el que aquél se *recopia* en la secuencia molecular del ADN; de **código**; de **programa** genético, un programa que se autoprograma, se determina a sí mismo: algo que, por otra parte, ya está en el horizonte de los ordenadores capaces de *aprender*, de adquirir conocimientos no previstos inicialmente y de modificar sus propios programas teniendo en cuenta esas adquisiciones. (El ordenador que puede *tomar decisiones* gracias a la capacidad de considerar sus propios conocimientos, su programa —su *mente*— adecuados o inadecuados en cada situación se acerca sensiblemente a la facultad humana de *reflexión*, de volverse sobre sí mismo y constituirse en objeto de la propia obser-



Liberatore/Tamburini, *Ranxerox*.

vación y el propio juicio, que es precisamente a lo que llamamos **pensar.**)

No sólo los modelos y conceptos provenientes del paradigma comunicacional permiten avanzar de manera simultánea y paralela en el conocimiento tanto de los organismos vivos como de las inteligencias artificiales. Sin duda, contribuye a fortalecer el poder de fascinación del humanoide el hecho de que el propio organismo humano puede ser manipulado, en sus mismos caracteres biológicos, por ingenios técnicos. La ingeniería genética tiene ya la capacidad de alterar la herencia genética de la especie humana. Se puede, además de producir híbridos de hembra humana y macho animal, o a la inversa (con la misma facilidad con que se realizan fecundaciones artificiales desde hace años), alterar o suprimir caracteres hereditarios no deseados, seleccionar los deseados, etc., interviniendo directamente en la estructura de los genes.

Para una humanidad que conoce su propia capacidad de locura colectiva (en qué lugar de nuestra memoria se encuentran la demencia nazi y otras similares?), semejantes posibilidades técnicas deberían producir importantes inquietudes éticas. Sólo las han producido en algunos espíritus tecnológicamente anacrónicos. Hace tan sólo una generación, entre lo producido artificialmente y lo gestado naturalmente se alzaba, al menos aplicado al hombre, un tabú tan poderoso que resultaba inconcebible asimilar tales extremos. ¿Qué hace que sea hoy tan naturalmente con-

cebible que el hombre pueda ser el resultado, en una parte considerable, de artificios técnicos?

La función de la técnica-instrumento es hacer crecer al hombre, proporcionarle mayor libertad y poder. Actualmente sueña con superar, ayudado por ella, las limitaciones que la naturaleza ha impuesto a su reproducción, al avance de su conocimiento, a su contacto con los otros hombres.

Los medios de comunicación que permiten celebrar conferencias a distancia, comprar desde casa, etc., ¿conducirán al aislamiento y al empobrecimiento de la sociabilidad, o bien a la creación de nuevas formas de relación, de asociaciones no ligadas al espacio físico del encuentro, no territorializadas?

El aumento del volumen y la circulación de la información ¿producirá generaciones de informaníacos, **stress** por exceso de información, o bien los usuarios se acostumbrarán a delegar la tarea de adquirir información en las máquinas y los expertos y desarrollarán su creatividad, junto con un pensamiento más totalizador e intuitivo? ¿Se extenderá la vigilancia, el control y el secreto, o bien la información se convertirá en un bien banal fácilmente accesible y manipulable para realizar acciones conjuntas descentralizadas, sabotaje y otros fines imprevisibles?

A medio camino entre la fase anterior y la que le seguirá, la imagen del hombre es equívoca en las etapas de crecimiento. Todo es incierto en ese camino. La de la técnica siempre fue éticamente ambigua, a la vez inocente y culpable. Los científicos alegan siempre que los supuestos peligros no son imputables a la ciencia sino al uso que de ella se hace y esta concepción es compartida por quienes cuestionan la distribución de los recursos para la investigación, sus objetivos, etc.

Pero tales alegatos surgen como respuesta a la acusación o la sospecha siempre latente ante una fuerza cuyo poder amenaza desbordar al humano y que parece desarrollarse según su lógica y su tiempo internos, de forma relativamente autónoma. Al investigador, afirma Einstein, «le atormenta que sus logros experimentales hayan traído una amenaza para la humanidad». (El pensamiento puro, siguiendo a Einstein, carece de medios para contestar la pregunta «¿podemos elegir el descubrimiento de la verdad?», que el científico debe plantearse desde consideraciones éticas, extracientíficas).

La imagen que resulta de estas consideraciones es la de una fuerza extraordinariamente potente avanzando ciegamente y amenazando en su avance a la propia humanidad que le dio



Liberatore/Tamburini, *Ranxerox*.

vida. Su autonomía, su necesariamente ciega búsqueda de la verdad, la hacen, además, inocente respecto de sus resultados.

Ese extraordinario poder de la ciencia para amenazar literalmente a la humanidad, a la especie y su planeta, ha recibido además una concreción plástica: por encima de las «necesidades» bélicas, era preciso que el hombre conociera la imagen del horror en estado puro, la nube-bomba de la explosión nuclear, la infernal seta. Diseminada ahora por multitud de Estados, pequeños y grandes, el arma nuclear se ha convertido en un monstruo polimorfo y ubicuo (**Alien**), de momento domesticado o dormido, pero ya presencia amenazante, si bien la dimensión del horror que vehícula le hace impensable (de hecho, nos decimos, sólo está ahí para someternos y paralizarnos, no para ser activado, ignorémoslo —de otro modo sería imposible hacer sobrevivir algún aliento para cada día).

Definida así la frontera del infierno, el resto queda acotado como lo visible. Sin embargo, ese infierno tan desmesurado y al tiempo tan real es afrontado directamente por el hombre, que se ha dado el poder de manipular, dosificar el horror, difuminando los límites entre el mundo habitable y el caos infernal, equipa-

rando al fin su fuerza a la de las más altas potencias sobrenaturales.

A esta misma operación de integración de lo otro responde la imagen del androide. El androide no se opone ya al hombre como éste se contraponía al autómatas en las fábulas modernas (**Pinocho**). En éstas, el encantamiento que transformaba a uno en otro señalaba la proximidad y al tiempo la inviolabilidad de la frontera entre ambos. En las representaciones del futuro de la iconografía contemporánea, una variada gama de humanoides, entre el subhumano y el superhombre, se mezcla y confunde con hombres casi no humanos en una pululante población de híbridos. Sería fácil asimilar estas representaciones del futuro a aquellos infiernos, caóticos y agitados en que se confundían las jerarquías o las especies, de la iconografía del pasado (**Bosco, Miguel Angel**), si no fuera porque los mundos futuros de **Blade Runner** o **Rank Xerox** resultan hoy sencillamente realistas, figuraciones apenas hiperbólicas del hormigueante y agitado desorden de nuestras ciudades.

Cuando la ciencia descubre comportamientos «inteligentes» (comprensión e interpretación del objeto, es decir, capacidad elaborativa y transformativa) en las transmisiones de información entre neuronas, ya el imaginario humano ha elaborado figuras que tienden a borrar las distinciones entre lo material y lo espiritual. En la idea de hombre se ha incorporado ya lo que le era radicalmente extraño, la materia «bruta» (que tal vez haya que considerar dentro de poco «inteligente»). El instrumento, que ha servido y sirve para hacer crecer al hombre, aparece ahora como una fuerza capaz de autonomizarse y de medirse con él en una descomunal batalla. La máquina inteligente aparece, bien como una réplica sarcástica de lo peor del hombre, traidor (**Alien**) o bestial (**Rank Xerox, Terminator**), bien, como se anuncia ya, como un aliado contra la amenaza total, la faz terrible de la misma fuerza (**Aliens, el regreso**). Al fin y al cabo, ante la fantasía del apocalipsis, el androide representa el triunfo de la forma humana, la demostración de que, como creía Wittgenstein, el pensamiento del hombre sólo se puede reproducir en un cuerpo humano.

DE UNA IMAGINACION REFLEXIVA *

(KANT Y LA TRANSGRESION DE LO IMAGINARIO)

Diego Romero de Solís

La **Crítica del juicio** responde a la preocupación de Kant ante el asalto de la imaginación en búsqueda tal vez de una tercera facultad que hiciera posible una cercanía entre el concepto y el deseo, entre la libertad y el rigor de la ley, puente que posibilitase la unión entre la **Crítica de la razón pura** y la **Crítica de la razón práctica**, dibujando de alguna manera la experiencia de la totalidad. El concepto de un todo de la experiencia (en la investigación científico-teórica) se destaca en la evolución del pensamiento kantiano, de modo cada vez más claro, como una aspiración irrealizable. La totalidad no podía ser concebida como algo dado —un objeto— sino como algo planteado. Y al ser todo juicio de experiencia fragmentario, habrá, entonces, que buscar otra clase de juicios —el estético— que no indaga por el objeto puesto que contiene y despliega el significado que tiene para el propio sujeto su representación, pasando lo real, por así decirlo, a un segundo plano. La belleza, sentido de lo estético, abandona el campo de la causalidad para entrar de lleno en el ámbito de la plasmación interior. La actividad estética no divide los objetos, no los disecciona. La totalidad emana de las fuerzas del espíritu, teniendo como fundamento el sentimiento de vida del sujeto mismo, siendo la intuición la que accede de modo directo. La creación significa para todos —es universal— pero no a través de una demostrabilidad a base de conceptos sino por medio de un asentir íntimo —subjetividad que renace de sus cenizas y conciencia estética afirmante de una comunicabilidad general de sujeto a sujeto que no necesita pasar por el refrendo conceptual. Kant habla

* Muchas ideas, conceptos e incluso frases de este texto están tomadas de Ficino, Bruno, Kant, García Morente, Garín, Kristeller, Adorno y otros autores que harían la lista acaso interminable.

de una **universalidad o generalidad subjetiva**, porque el juicio estético conlleva una pretensión de universalidad que si bien no postula el asentimiento de todos —algo que tendría que darse en un juicio universal lógico, al poder invocar fundamentos—, posee una semejanza que confirma la libre aceptación de los demás. Bello —dice Kant— es lo que sin concepto gusta universalmente.

La imaginación, al protagonizar la aventura ilimitada de lo posible, deja en la creación una semejanza abierta entre los titanes y los hombres, entre la sordidez estéril y la santidad, mediante la obra peculiar de una validez común que es independiente de la demostrabilidad del concepto —no hay teoría de la totalidad— y legítimo resultado del asentir íntimo por parte del sujeto. Así brota de la especulación kantiana aquello que se ha dado en señalar como *punte* entre el reino de la necesidad y de la libertad, como una crítica del juicio estético cuya función sería mediar entre la filosofía teórica y la práctica, partes distintas de un todo —la filosofía—, lo que se traduce en sucesivas mediaciones, quedando enlazados el entendimiento y la razón por el juicio, sin perder éste su vinculación con el sentimiento, término medio a su vez entre el conocimiento y el deseo (proceso que trata de realizar el proyecto kantiano de unir lo sensible y lo inteligible, la estética y la acción). Si lo estético va ser concebido, ahora, por Kant como expresión fenoménica de lo suprasensible, nostalgia de la luz y paraíso residual de la memoria que abre el ojo del alma a la contemplación desinteresada de la naturaleza, lo teleológico, en semejanza, será pensado como el despertar del espíritu en una unidad inteligible y armónica que sustente en el hombre esperanzas de una finalidad moral y de un sentido cósmico —dulcificador de la tragedia— o acaso que no se encuentre ningún sentido en la evidencia lacerante del azar.

En nuestra imaginación —dice Kant— hay una tendencia a avanzar hasta el infinito y en nuestra razón una pretensión a la totalidad absoluta como si fuera una idea real; es esa actitud la que alimenta el juicio reflexionante y la misma que tiende a la superación de la naturaleza. La facultad de juicio significa para Kant no otra cosa que la capacidad de concebir lo especial como contenido dentro de lo general; dado lo general (la regla, el principio, la ley) es **determinante** el juicio que subsume dentro de ello lo particular; en cambio, cuando sólo se da lo particular y el juicio tiene que encargarse de buscar lo general de ello, tal capacidad de juicio es puramente **reflexionante**. El sujeto recupera la potencia que le otorga el constituirse en fundamento de sí mismo, porque lo que hace el juicio reflexivo es abrir la conciencia al exterior en la inteligibilidad del mundo, en cuanto principio a priori de valor heurístico. Lo estético desenvolviéndose como pensamiento de la libertad sentida, logra una comunicabilidad de su-

jeto a sujeto que no necesita pasar por el refrendo conceptual objetivo, pues su alternativa es la propia subjetividad o la finalidad de la naturaleza. Ahora la razón no ordena, ni determina sino reflexiona libremente. El sujeto media con el objeto a través de la opción lúdica de la imaginación en el proceso multiplicador de la invocación subjetiva. La estética —sensación de lo que aparece como bello y sublime— manifiesta el sentimiento de la especie —el placer—, motivo por el cual Kant habla de una **universalidad o generalidad subjetiva** (fundamento de una legitimidad). El juicio estético, aunque no postula un asentamiento de todos —cosa obligada en un juicio universal lógico que puede invocar fundamentos—, conlleva algo semejante, el sentimiento, que no confirman los conceptos sino la libre aceptación de los demás, en ese libre juego de la imaginación —que no ha de estar sometida al concepto—, en el que se apoya la facultad de juzgar reflexionante y no determinante (horizonte lúdico del deseo especulativo y el goce que el sujeto vivencia tan ardientemente como justa e insondable es su correspondencia con la libertad). El juicio afirma, por tanto, la imaginación en cuanto proyecto de ser, tomándola para sí mismo, sin determinaciones (libre juego) —sin conceptos fijos—, alejándose, así, una pretendida razón exacta de lo bello del supuesto cognoscitivo de la reflexión vinculada al agrado y distante del logos abstracto o científico. La belleza arrastra, entonces, la paradoja existencial de su símbolo en la analogía esotérica entre vida y mundo, conciencia y sensación, ser y deber ser. No hay conocimiento de lo bello, porque no hay ciencia del placer —negación que afirma la verosimilitud ontológica del arte y la reflexión— aunque sí experiencia del mismo, de la belleza y de lo sublime, pues lo estético lleva consigo —como principio regulativo— la génesis del recuerdo, el descubrimiento del goce que parece generar una sensibilidad razonada que no puede prescindir de la sensación, acicate de un impulso imaginativo que rememora la liberación perdida en el concepto y que busca ser en la hipóstasis de la razón sintiente.

El juicio estético determina su objeto respecto al placer como belleza, pero aspira al sentimiento de todos constituyéndose en el principio subjetivo de la facultad de juzgar. La semejanza con el juicio lógico estriba —como antes se señaló— en que presenta una **necesidad** y una **universalidad**, aunque una y otra provengan no de los conceptos sino de la **subjetividad**. El juicio estético parece, en consecuencia, la asunción de la imaginación misma; la idea de su comunicabilidad general amplía su valor ilimitadamente y sin embargo no puede constituirse en ciencia. Ahora bien, su momento especulativo, reflexivo no tiene por qué quedar disminuido, sino, por el contrario, enriquecido por la misma libertad de lo que contiene. Lo estético tiene como norma la facultad de juzgar **especulativamente** y no la mera **sensación**, abriéndose

en tal sentido como realidad simbólica —que lo es la imaginación— del pensamiento humano. La imaginación logra que el concepto mismo se ensanche estéticamente de modo ilimitado; se hace creadora y pone en movimiento la potencia de las ideas intelectuales (la razón); logra que por medio de ella haya más pensamiento.

El sujeto vivencia con la imaginación la posibilidad de ser más que él mismo, límite que no es el sistema de la objetividad sino el todo de la subjetividad, el atisbo que escapa de la costumbre adormecida en lo cotidiano y que intuye sensiblemente lo que la metafísica dogmática diagnosticaba como una intuición intelectual. Desde el neoplatonismo la imaginación emerge como nostalgia (el movimiento circular —del Uno al Todo por lo múltiple— da a la imaginación un cierto valor de desviación y retorno); jugó un papel decisivo en la **mutuación ascendente**. También para Dante la imaginación es una facultad intermedia como proveedora de imágenes sin las que no puede funcionar el intelecto en la construcción de lo abstracto; posee, además, como reconoce Santo Tomás de Aquino una potencia activa que le hace ser fuente de ilusión y facultad inventiva; su situación, en cierto modo privilegiada, le procura un doble contacto con el mundo inferior de los sentidos y con el mundo superior de la luz espiritual. La poesía inspirada es así obra de la imaginación que apartándose de su origen mundano tiene que ser iluminada desde arriba. La visión poética es —en Dante— **alta fantasía**. Más adelante, con Giordano Bruno, designa el **conjunto de los sentidos internos**; es la fuente viva de las formas originales, principio de la infinita fecundidad del pensamiento. La imaginación tiene como soporte, en el hombre, un alma inquieta, un **spiritus phantasticus**, semi-material, semiespiritual, y según una tradición procedente de Sinésio y transmitida por el neoplatonismo florentino, entroncaba con el alma del mundo y con ese sutil espíritu material que constituye el fluido planetario por lo que los efectos cósmicos pasan, en nosotros, a través de la **vis imaginativa**. La imaginación conecta con lo primogenio y se hace fundamento del arte. Por otra parte, cierto pensamiento médico, procedente de Paracelso, se sumó a esta corriente filosófica y gnóstica. Para Paracelso la imaginación era el mayor poder del hombre; su cuerpo invisible, como un sol interior, domina el cuerpo visible y actúa a distancia, incluso sobre los mismos astros. Para Ficino filosofar no significa en modo alguno comprender racionalmente algunos aspectos de la experiencia o lograr nuevos instrumentos lógicos; la auténtica filosofía, según Ficino, es el descubrimiento misterioso del ser, atrapando su secreto a través de un conocimiento que está más allá del saber científico, obteniendo el significado último de la vida y liberando al hombre del horror de su condición mortal. Sufrimos porque estamos exiliados y nuestra ansia es esa secreta

atracción del infinito (para Giordano Bruno no es sabio quien indaga dentro de las muertas barreras de los conceptos sino quien investiga por reencontrarse con la infinitud viva del universo y fundirse con esa potencia creadora y convertirse él mismo en creador). La afirmación constante de Ficino de que Aristóteles sólo vale para el mundo físico, y que lo verdaderamente decisivo se halla lejos de los signos, más allá de la física, parece surgir de una búsqueda de respuesta radical para la angustia del hombre que valora positivamente nuestra invocación desesperada. Estas ideas llegarán a los románticos. La imaginación será la reina de las facultades, el logos activo del que todo depende. Imaginar es para el alma romántica, al mismo tiempo, crear y conocer, participando amorosamente en la vida del gran todo, prolongándola. La imaginación revela el sentido de lo aparente y cotidiano; el viaje interior de Novalis, la travesía del propio espíritu que sabe que el universo está dentro de nosotros mismos. La imaginación crea lo sublime —la ruptura con el entendimiento, la ruptura estética—, que brota de la idea de la razón en contacto con la facultad imaginativa (la contemplación del océano como corazón humano, la idea de Dios como arquetipo supremo de la dignidad de la conciencia).

La imaginación kantiana recoge el eco de estas tradiciones imaginarias. Lo sublime exalta la imaginación por encima del concepto y de la misma belleza, empujando al sujeto a su destino abierto (el sentido de su propia grandeza íntima), o cerrado (la vivencia de lo absoluto de la materia). El sujeto en su capacidad de idear fija de alguna manera lo suprasensible (lo que es de por sí indeterminable), pero no lógicamente —en cuanto verdad objetiva— sino en cuanto **verdad sentida**. Para Ficino, la perspectiva de Aristóteles y la de Epicuro resultaban equivalentes: ambos son sustancialmente **físicos** y no van más allá de la naturaleza. Esa fidelidad a lo limitado, a lo legal —piensa Ficino— supone condenar al hombre a una situación carente de sentido. La verdad en Ficino nunca es un término lógico, una abstracción conceptual sino un alma, un principio de vida viviente, una verdad que se expresa mediante símbolos, imágenes y figuras. El discurso rigurosamente racional conviene a la ciencia. La filosofía, por el contrario, es transgresión: amar y despertar amor. El hombre es nudo o himeneo del mundo, donde todos los órdenes de la realidad, todos los grados del ser, se articulan, y el mundo inferior se une al superior. Y al recoger todo en sí mismo, el hombre se extiende por el cosmos a través de su visión consciente, devolviendo todas las cosas a su única fuente, en un movimiento circular de regreso donde se refleja la palpitación del ser que, desde el centro de su unidad, regresa hacia sí mismo. Por otra parte, Kepler, Paracelso, Nicolás de Cusa, Agrippa de Nettesheim, Giordano Bruno pensaban que el universo era un ser viviente, dotado de

alma, y los seres particulares no más que emanaciones de un Todo. Una identidad esencial reúne a todos los seres y una relación de simpatía rige todas las manifestaciones de la vida y explica la creencia de los pensadores renacentistas en la magia. La astrología estará también inscrita en el sistema de todos estos filósofos. Una analogía esencial entre la naturaleza y el hombre hace que cada destino esté vinculado al curso de los astros y de las constelaciones. El hombre se encuentra en el centro de la creación, ocupando un lugar privilegiado en la cadena de los seres, gracias a su condición de criatura consciente, espejo en el que el propio universo se mira y se comprende. El hombre puede encontrar la creación entera en sí mismo, en su interioridad, en el carácter sagrado de su pensamiento: conocer es ir hacia dentro, hacia el abismo interior, hacia sí mismo, hasta el firmamento que brilla en el horizonte del alma. Los filósofos piensan de un nacimiento de Dios en el alma, de un autoconocimiento divino del hombre. La creación visible tiene un valor simbólico y todo es manifestación de una profunda identidad. El Renacimiento tiende a una percepción global del todo. Y por ello mismo su medicina no curaba los órganos aislados sino que aspiraba a la curación del hombre entero, así como su ciencia tampoco conocía las especializaciones (un conocimiento parcial equivalía a una mutilación, a una falta de conocimiento; el humanismo implicaba una relación total con el universo). Las especulaciones matemáticas —sólo el número puede explicar una realidad concebida como algo esencialmente rítmico— perseguían, por los más intrincados caminos, el gran misterio, la fórmula capaz de expresar a la vez el ritmo del todo y el ritmo análogo de cada una de las partes vivientes, lo humano de la naturaleza, la armonía de un panteísmo que dulcifica e ilumina las cosas y al hombre. La filosofía cartesiana triunfó sobre esta mística simbólica que, rechazada, engrosó la corriente secreta de la superstición y de las doctrinas ocultas. Las ideas más altas del neoplatonismo se mezclarán con las tradiciones orientales del ocultismo en una extraña simbiosis. La idea de analogía se complicará con mitos destinados a explicar el origen del mal. Ahora no solamente la naturaleza y el espíritu tienen la misma esencia sino que, además, la corrupción del espíritu humano arrastra la caída de la naturaleza. Si el **hombre de deseo**, del deseo, busca la armonía y la unidad es porque encuentra en sí mismo los vestigios de ese mundo deseante. Sólo el hombre, artesano de la caída, puede ser el obrero de la reconciliación, el artífice de la paz entre la conciencia y los árboles, entre el alma y las aguas, entre el viento y su destino. Todo tiende a la unidad, porque todo ha brotado de la unidad. La palabra conserva el rastro, la analogía del Logos que creó el mundo, por lo que el poeta es un ser **sagrado, creador** que guarda para sí los secretos de la rememoración, las íntimas revelaciones de las cosas, las voces arcanas de los caminos que conducen a la magia de la felicidad y

del tormento. La poesía, como la música, es magia salvadora, espejo donde se refleja la silueta de Dios. El Renacimiento se hará romántico.

La meditación en torno a lo estético sugeriría la unidad de naturaleza y libertad, en sentimiento total, por lo que la categoría de infinito abandona los estrechos límites de lo conceptual para hacerse experiencia, algo vivo, existido, sensualizado y no meramente pensado, alcanzando la conciencia, el sujeto —en una corporeización de lo general— la patencia de lo absoluto, el instante privilegiado. El Romanticismo no puede heredar a Descartes y, por encima de su triunfo, trataría de llevar estas experiencias a sus posiciones más extremas y sugestivas, conectando con un pasado filosófico que hunde sus raíces vitales, telúricas, en la fuerza del Renacimiento. La reflexión kantiana, heredera de este proceso que transmite al Romanticismo, señalándole un camino, parece sugerir que si la estética se instaura, en último término, en lo suprasensible mismo, a su vez, podría fundamentarse en el sentimiento y, por tanto, en la imaginación, apoyada, del racionalismo, evitando a Descartes, parecería, entonces, abrir, con cierto sigilo, una puerta de la sensibilidad romántica, tratando de concebir una razón que no es sólo abstracta sino concreta, sintiene, sensual. De ser así, cobraría mayor claridad la concepción kantiana de lo imaginario como puente entre la naturaleza y la libertad, restaurando la dimensión utópica de la filosofía y el sueño que eleva su fantasma por encima de la necesidad. La que traspasa, de nuevo, el discurso lógico para invocar la satisfacción de su intimidad como destino al que pertenecería su propia fuerza creativa. La concepción kantiana del genio, en cuanto dicta al arte sus reglas, pudiera confirmar lo anteriormente expuesto: aquél muestra cómo los sentimientos subjetivos son capaces de llegar a la expresión más profunda y a la misma patencia de la libertad, y cómo el conocimiento científico, al no poseer otra forma que la del concepto objetivo y la deducción objetiva no admite tales ambiciones (la ley moral y la ley natural no pueden, según Kant, quedar a merced del libre juego de la imaginación, por lo que la subjetividad del creador tiene que desaparecer para garantizar la certeza del resultado). Kant argumenta: si todo lo que Newton expuso en su obra **Philosophia principia mathematica** puede aprenderse, no es posible, en cambio, aprender a ser poeta. La causa reside en que Newton podría ilustrar no sólo ante sí mismo sino también ante los demás, cada uno de los pasos que hubiera dado y, por el contrario, ningún Homero podría decirnos cómo surgen en su cabeza sus imágenes y pensamientos.

La reflexión estética aparece como el camino que expande la libertad del espíritu en el propio despliegue de la sensación. Algo que mueve a pensar, pero que se resiste a hacerse del todo com-

previsible, no admitiendo el análisis del modelo físico-matemático. El sujeto protagoniza la experiencia radical de lo bello y lo sublime —huellas de lo suprasensible, cicatrices tal vez— en la posibilidad de que las ideas de la razón puedan transformarse en pensamientos sentidos, en las verdades del sentimiento, de las que habló Ficino, en catarsis imaginativa (lo sublime no es sólo el objeto sino el abismo del que lo contempla), y no en **verdades metafísicas**, puesto que lo sublime, incluso, presupone un juicio reflexionante. La facultad de gusto abarca, por tanto, no sólo lo bello (la imaginación enlazada en libre juego con el entendimiento) sino también lo sublime (lo que por su concepción ya revela una capacidad del espíritu que va más allá de la medida de los sentidos), acogiendo en su seno las ideas racionales con su significado suprasensible (la imaginación apoyada ahora en la razón). Los sentimientos del yo y del universo quedan enlazados en esa corporeización de la experiencia estética, de la que habla la verticalidad y la horizontalidad de la fantasía. De ahí que la poesía mantenga en Kant la más alta jerarquía entre las bellas artes, la que participe más del genio y la que menos admita, en consecuencia, ser dirigida por preceptos. La poesía —dice Kant— ensancha el espíritu al poner en libertad la imaginación, y dentro de los límites de un concepto dado, de entre la ilimitada variedad de formas posibles que pueden conciliarse con él, ofrece aquellas que expresan la **plenitud del pensamiento**, a la que ningún lenguaje puede acomodarse totalmente, elevándose así **estéticamente a idea**. La poesía hace que el espíritu sienta su capacidad para ser libre, autónomo e independiente de la naturaleza, de convertirla incluso en **esquema de lo suprasensible**.

Las valoraciones de Kant en torno a la poesía, confirman la importancia de la imaginación como espacio intelectual donde el pensamiento tiende a su plenitud y el lenguaje se eleva a idea —la más alta conquista de la palabra, según Kant—. La poesía, al formar parte de lo estético e incluso de lo teológico —¿qué es, si no, la visión finalista del mundo que elabora Kant?— no decide por demostración, **no conoce**, y sin embargo, cuánto significa para la sabiduría milenaria, para el encuentro con los orígenes y el establecimiento de la diferenciación ontológica con el mundo de los entes, de las amenazas, de las pesadillas. El conocimiento positivo no deja de ser una parte limitada del mundo del espíritu. Hölderlin padeció en su alma el derrumbe de lo imaginario, de lo vital, de lo que puede producir la unidimensionalidad del concepto, esa triste miopía que suele aquejar al racionalismo positivo: *¡Ojalá no hubiera ido nunca a vuestras escuelas! La ciencia, a la que perseguí a través de las sombras, de la que esperaba, con la insensatez de la juventud, la confirmación de mis alegrías más puras, es la que me ha estropeado todo. En vuestras escuelas es donde me volví tan razonable, donde aprendía a diferenciarme de manera*

fundamental de lo que me rodea; ahora estoy aislado entre la hermosura del mundo, he sido expulsado del jardín de la naturaleza, donde crecía y florecía, y me agosto al sol de mediodía *. El juicio reflexionante —que contiene el momento imaginario— frente al juicio determinante constituye una especie de replegamiento interno que busca el acuerdo de las tres facultades. La dimensión intersubjetiva queda fundamentada en un concepto —el concepto trascendental de lo suprasensible— con el que nada podemos probar respecto del objeto por ser, en efecto, un concepto indeterminado e impropio para el conocimiento. El principio de la subjetividad —la indeterminada idea de lo suprasensible en nosotros— que ha de incluir lo poético, cimenta la actividad reflexiva de la estética bajo la pesadilla de la libertad, sin establecer códigos, posibilitando la comunicación de la reflexión y el goce, el dolor y la angustia. Al ser, por otra parte, lo estético **símbolo** de lo moralmente bueno, queda la ética atrapada por la estética y el deseo por el sentimiento. Kant, al relacionar lo bello con lo moral, muestra que lo simbólico es sólo una especie de lo intuitivo, en intuición subjetiva, a través de una analogía, cuya expresión contiene no el esquema propio del concepto sino un **símbolo para la reflexión**. Pero el juicio de gusto no conoce, lo que significa que no conoce científicamente, o dicho de otro modo, en este caso afirmativo, que parece legítima una reflexión que va más allá de la lógica científica como respuesta a la necesidad creativa del sujeto, y apoyada en aquello que pudiera denominarse —no encuentro otro término más adecuado— **imaginación reflexiva**, algo que unos románticos llevarían a su extremo como conocimiento poético, en franca oposición a la filosofía crítica y, sin embargo, sugerido, casi, por ésta. Desde el punto de vista de la imaginación pudiera tal vez afirmarse que no hay romanticismo sin Kant, ni que sin él sea comprensible el desarrollo posterior del irracionalismo filosófico. La imaginación se erige en respuesta a la exigencia del sentido y totalidad desde la voz deseante subjetiva hasta la visión teológica de la naturaleza, desde la trágica soledad del individuo hasta la historia absurda de sus palabras y sus ideas. La **Crítica del juicio** confirma la imposibilidad metafísica, de este modo, parece transformarse en ética y estética, en la praxis de cambiar el mundo —la quimera del romanticismo revolucionario— o en la contemplación —la ficción interesada del idealismo—, en otras palabras, la liberación del deseo por la vida y el arte, la catarsis del sentimiento y el culto dionisiaco, como alternativa a un pensamiento vacío, a un pensamiento de la muerte, a un pensamiento colectivizado por Leviatán, pues, como dice Kierkegaard, tan pronto como falta la interioridad cae el espíritu en lo infinito.

* Hölderlin: **Hiperion**. Trad. de J. Munárriz. Madrid, 1976. Pág. 25.

Kant parece haber ido más allá de la Ilustración, recogiendo a su paso las aspiraciones irracionalistas de un pasado oculto, restringido, marginal. La **Crítica del juicio** ha planteado la posibilidad de conquistar aquella otra universalidad que es independiente de la lógica, que escapa a su formalismo. La conciencia estética muestra una comunicabilidad general de **sujeto a sujeto** que no necesita del momento conceptual, objetivo, propio del discurso científico. Esto no significa, ni mucho menos, que no haya pensamiento o un contenido intelectual que traspase el ámbito de la pura subjetividad, porque ésta, en cuanto todo, refleja el mundo —la totalidad—, encontrando el individuo, el alma, por ese sinuoso camino, su propio significado, y recuperando la categoría de individualidad su dimensión esperanzadora. El juicio estético —insisto— no hace referencia a una demostrabilidad general, pero sí a una comunicabilidad general. No ha de pretender la visión lógica, científica, recurriendo al concepto objetivo y a la deducción objetiva, puesto que no ha de demostrar nada. El juicio estético comunica por medio de la reflexión, de una reflexión que es ella misma imaginación y que pretende unificar, armonizar la sensibilidad con la razón. Lo estético muestra incluso a nivel de sus propios fundamentos. El pensamiento sentido, sensualizado —objeto y producto de la estética— manifiesta, de manera original, la vuelta a las cosas, a la imagen de lo sensible, en aspiración por identificar los entes y las conciencias, recreando la experiencia común de la vida en la tentativa imaginaria que dispara la propia facultad especulativa y que perfila el ámbito de lo poético. La poesía convierte —transformación del mago poeta— los conceptos en ideas estéticas, en algo vivo, sensualizado, sentido. El análisis kantiano de lo sublime confirma ese horizonte de la conciencia creativa, de la subjetividad unida a la libertad de la imaginación, consagrando la interioridad como mundo, hablando, murmurando esa dimensión indecible de las ideas. Lo sublime surge ante el sentimiento incorporado de la infinitud, brotando de las cosas, llámese montaña o mar, crepúsculo o cielo estrellado, y del propio sujeto que las recrea desde esa facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos —la imaginación convertida en vértice de la razón.

La imaginación como síntesis es indispensable para efectuar la aprehensión de cualquier cosa; aprehensión que va a implicar reproducción. La imaginación de Kant es **productiva**, y parece serlo en el ámbito de la **Crítica de la razón pura** como en la **Crítica del juicio**. Si la percepción intuye un objeto presente, la imaginación intuye un objeto en **ausencia**, siendo esta falta lo característico de la misma. La imaginación productiva del conocimiento **a priori** ha de ser diferenciada de la imaginación productiva en el arte, pero sin olvidar su semejanza. El artista crea algo nuevo con materiales tomados directa o indirectamente de la expe-

riencia. La imaginación en la **Crítica de la razón pura** es la constituyente originaria de las formas primordiales mediante la síntesis **a priori**. Kant insiste también en los aspectos pasivo y activo de la imaginación. Esta es pasiva en la mera reproducción empírica, pero no en el recuerdo que ya requiere un acto de voluntad, y lo es también en la **fantasía** —que Kant suele distinguir de la imaginación—, la cual se caracteriza por obrar en nosotros con independencia de nuestra voluntad, como acontece, por ejemplo, en los sueños. En cuanto facultad de conocimiento, la imaginación está situada —en la **Crítica de la razón pura**— entre la sensibilidad y el entendimiento, sirviendo de enlace; en la medida que participa de la sensibilidad es pasiva, y en la medida que lo hace con el entendimiento es **activa** y **espontánea**. Cuando Kant habla de que la poesía es **esquema de lo suprasensible**, está refiriéndose a ese papel activo, creador de la imaginación. El esquema parece ser siempre un producto de la imaginación; no es una imagen. El esquema de un concepto hace posible una imagen del concepto, y de esta manera la poesía puede hacer de imagen de lo suprasensible —imaginación de lo suprasensible—, aunque no sea propiamente la imagen de lo suprasensible. La síntesis de la imaginación produce la imagen que requiere el concepto para poseer alguna significación. Todo concepto empírico presupone el fundamento de las categorías, que son pensamientos puros —no tienen una ilustración directa en la experiencia—, interviniendo, entonces, la imaginación trascendental, creando esquemas temporales que sirven de transición a las imágenes. La categoría de sustancia se traduce en un esquema de algo que permanece en el tiempo mientras varían sus cualidades, algo sólo imaginado en la intuición pura del tiempo —imagen pura a su vez—, prototipo de la permanencia. Un proceso que aspira, a través del tiempo, a la imagen sensible de la experiencia. La imaginación crea los esquemas y hace posible —desde ellos, como luminarias— la propia experiencia. La imaginación pura es condición de posibilidad de la empírica. **La imagen es un producto de la facultad empírica de la imaginación productiva. El esquema de los conceptos sensibles será un producto de la imaginación —el monograma de la imaginación pura a priori—, por cuyo intermedio serán posibles las imágenes.**

El juicio de gusto —ya lo hemos dicho— no pretende lograr ningún conocimiento del objeto y tan sólo expresa el sentimiento de placer o displacer que nos produce su contemplación. No le compete al juicio estético hablar de las cualidades del objeto —función que estaría bajo la jurisdicción del juicio lógico—. La imaginación aquí no tiene como fin suministrar material intuitible para los conceptos, porque tan sólo exhibe la forma del objeto dada al sentimiento. Pero decir que es estético y no lógico no significa propiamente que sea irracional, porque lo irracional se

convierte en racional. La pretensión de validez del juicio estético indica que se halla fundamentado en la razón. La **Crítica del juicio** forma parte de la crítica general de la razón. El juicio de gusto, sin embargo, no es lógico sino estético, entendiéndose por tal —dice Kant— aquel cuya base determinante no puede ser más que **subjetiva**. La relación con el sentimiento de placer y dolor no es objetiva, porque en ella el sujeto experimenta de qué modo es afectado por la representación. Considerar —dice Kant— desde la facultad de conocer un edificio regular, conforme a un fin, es algo muy distinto a tener la conciencia de esa representación unida a la sensación de satisfacción. La representación, en este caso, está referida al sujeto, al sentimiento de la vida del mismo, bajo el placer o el dolor, todo lo cual —advirtió Kant— funda una facultad de discernir, de juzgar, que no atañe nada al conocimiento, limitándose a poner la representación en el sujeto, en su sentimiento, siendo esta facultad la del juicio estético. La imaginación ya no está al servicio del entendimiento —en la contemplación estética—, sino que juega libremente con la forma, limitándose el entendimiento a configurar la conciencia desde el sentimiento de placer, lo que se expresa a través del juicio estético, por lo que ni el entendimiento somete a la imaginación para sus fines objetivos, ni la imaginación desborda hasta el punto de impedir el establecimiento de ese juicio. Por otra parte, si el mundo real, fenoménico, es una **idea ilimitada** de la inteligencia, el mundo estético es una **forma infinita de la imaginación**, perteneciendo ambas no ya a la inteligencia discursiva sino a la **Razón** —en cuanto facultad de las ideas—. La razón estética proyecta mundos imaginarios; crea mundos nuevos. Este es su cometido principal. Aquí **sentimos** —dice Kant— nuestra libertad en busca de ir más allá de la materia hacia algo distinto que supere a la naturaleza. Una imaginación que invita a la utopía, a su contenido inagotable, a la construcción de los mundos ideales. Una imaginación que no pretende instalarse en el no lugar de la utopía, puesto que aspira a intensificar la vida —nunca a sustituirla, a negarla—, la vida de la conciencia, creando lo que Kant llama **espíritu**, esa capacidad que vivifica el alma, que la alimenta, poniendo en juego sus propias posibilidades —inclinaciones de una imaginación transgresora de lo real— por medio de las ideas estéticas. El genio —la capacidad para la creación, para la transgresión imaginaria, para el alimento, y no la aceptación francesa decimonónica que ha llegado hasta nosotros— es el que introduce el **espíritu**, la vida. En este punto, convendría tener presente la relación entre las ideas estéticas y las ideas de la razón. En tanto que la idea de la razón no halla **ninguna adecuación** en la intuición sensible —representación de la imaginación—, la idea estética, por el contrario, **es una representación de la imaginación que mueve mucho a pensar**, pero sin que pueda serle adecuado **concepto alguno**, por lo que ningún lenguaje va a ser capaz de ex-

presar totalmente su contenido, hacer que pueda resultar del todo comprensible, aproximándose tan sólo a su plenitud expresiva. El genio para Kant —creo no equivocarme al afirmarlo— sería el espíritu de la creación, el talento que implica originalidad, logrando unos modelos ejemplares —no nacidos de la imitación— que sirvieran a los demás de medida o regla de juicio, pero nunca podría descubrir o mostrar científicamente cómo logra sus productos, porque los hace sin más, desde el trabajo y la inspiración, desde el enigma. La creación artística —piensa Kant— no puede recogerse en una fórmula y servir de precepto —el talento artístico no debe ser **copiado** sino **seguido**, que sirva de inspiración y acicate, pero nunca de limitación o regla fija—. Kant inspirará tanto en el aspecto creativo de la dimensión estética como en hacer constar, de manera crítica, lo que separa la genuina creación de la apariencia de genialidad. El genio sólo puede proporcionar para los productos del arte bello un rico material que debe ser meditado, estructurado, sometido a la **forma**. El genio creativo existe —dice Kant—, pero cuando alguien habla y decide como tal en cosas de la más minuciosa investigación de la razón resulta completamente ridículo. No se sabe —ironiza Kant— si uno debe reírse del charlatán que esparce en su derredor tanto humo que incapacita para juzgar nada claro, aunque por eso mismo da más campo a la imaginación, que la estulticia del público que contempla su propia incapacidad.

La idea estética transforma un concepto común en un mundo imaginario, infinito, poniendo en movimiento las facultades intelectivas, dando vida a la conciencia, renovando el entusiasmo, la pasión por las ideas, la misma realidad de esas luminarias que se apagan al golpe hiriente de una razón exangüe, sin inspiración. Y así como el concepto de libertad cobra vida en el pensamiento que se atreve a realizarla y no sólo a pensarla, lo abstracto —en la expresión artística— abandona el dominio positivo de su indeterminación, abriéndose a la experimentación de su propio sentido, a la sensualidad, a la praxis vital de la intuición estética. No se trata de un fácil hedonismo que, por lo demás, Kant, consecuente con su propio sistema, trata de superar, porque nada ha de escapar al rigor que exige el análisis estético, a la fuerza creadora de la imaginación. Si el juicio estético es libertad, será también, en consecuencia, la libertad del rigor. La **Crítica del Juicio** confirma la dificultad de la reflexión estética y la costosa universalidad que demanda. La idea estética tiene hasta que soportar la carga de la misma moralidad, un peso que le viene dado por su propia dimensión simbólica. La belleza es para Kant **símbolo de la moralidad**, realización imaginaria de un ideal del sujeto que ansía el camino de lo sensible a lo suprasensible, de los fragmentos a la totalidad. El arte señala la conquista de lo inteligible en ese instante donde el estremecimiento se enajena

de su intimidad para hacerse público, colectivo. Pero el arte no deja de construirse en sí mismo como un proceso que tan sólo se cumple en los instantes privilegiados. Y así como las esencias son formas idealizadas de la experiencia que apuntan hacia lo que no existe, bajo una aspiración que permanece contra el tiempo, el juicio estético simboliza, desde la sugerencia de la libre reflexión, el mar inmenso que contacta con lo infinito, la transgresión de lo imaginario. Una realidad que crea la imaginación, que no existe, que es iluminada por el sujeto creador tal vez sólo para poder subsistir en un mundo que parece, sin la luz de la imaginación, angustiosamente absurdo. La transgresión de lo imaginario parece formar parte de la tragedia de la conciencia, de su sueño apagado siempre por las palabras, aunque éstas puedan pronunciarse desde el alma más penetrante, más lúcida, más sensible. La transgresión es poema, no concreto y, sin embargo, lo busca, lo necesita. La **Crítica del juicio** abre las puertas a la nostalgia romántica, a su soberbia, a su espíritu atormentado. El libre juego de la imaginación aspira a cumplirse, a realizarse alguna vez como libertad, como transgresión sin culpa, como una sensación inequívoca de felicidad e inocencia que se extiende —la llanura ante los ojos, la mar ante las cansadas pupilas— por los confines de una tierra humeante, calcinada por la angustia, por el tiempo, por la espera.

LOS PELIGROS DE LEER UN CUENTO DE CORTAZAR

Francisca Pérez Carreño

Este artículo es un análisis de los mecanismos de cooperación textual que funcionan en el cuento de Julio Cortázar, **Continuidad de los parques**. Ofrece por lo menos la posibilidad de disfrutar de la lectura del cuento que promete comentar.

CONTINUIDAD DE LOS PARQUES

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara, una y otra vez, el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi enseguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que le rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero

él rechazaba las caricias, no habían venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta las caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora, cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciase una mejilla. Empezaba a anochecer.

Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió, a su vez, parapetándose en los árboles y setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos, le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

Parece demasiado evidente que en este cuento de Cortázar hay un juego literario entre autor y lector susceptible de un análisis semiótico-textual. Pero la evidencia de ello es posterior, porque el texto funciona sobre todo como literatura. Es decir, el efecto se consigue a través de mecanismos específicamente literarios, aunque no sólo de carácter formal.

El cuento publicado por primera vez en 1956 e incluido en el volumen **El final del juego**, pertenece a una clase de experimento literario, que treinta años después, no extraña a casi nadie. Los temas de confusión entre el arte y la vida, el entrecruce de mundos diversos o la irrupción de fantasmas en la realidad han sido tratados, desde entonces y aún antes, con asiduidad ¹.

¹ Ver O. Hahn, **Julio Cortázar en los mundos comunicantes**, en **Julio Cortázar**. Pedro Lastra, ed., Madrid, Taurus, 1981, que aporta un buen número de citas literarias sobre el tema. Coincido con su contenido y sólo haré una apreciación de matiz. Según Hahn, el cuento es un ejemplo de **comunicación** entre dos mundos de status ontológico diferente. Aquí se pretende insistir en la unidad del mun-

Sin embargo, merece la pena descubrir el mecanismo técnico, la sutileza del artificio, que logran en poco más de una página, el asombro del lector, el gozo de la experiencia estética más asequible. En el cuento, el engaño no se produce a través de guiños intelectuales o evidentes juegos de lenguaje, sino en el seno de un discurso narrativo sencillo. Cortázar es, en este cuento, pero también en otros, en la lengua inventada en **Rayuela** —el gliglico—, etc., el maestro de la seducción por el lenguaje, de la burla y el juego de la comunicación a través de la literatura.

El elemento fundamental de una buena comunicación literaria es, sin duda, la cooperación del autor y el lector a través del texto. La colaboración del lector, inconsciente y voluntaria sólo hasta cierto punto, es condición **sine qua non** para un experimento perfecto. Los códigos de la cooperación textual forman un denso entramado del que es imposible desasirse, que el autor extiende sobre el lector, de modo que éste es guiado imperceptiblemente al mundo de la ficción.

De este modo es conducido el personaje de nuestro cuento. **Continuidad de los parques** es, entre otras cosas, pero, sobre todo, una metáfora de la experiencia de la lectura.

Recuerden la fábula del cuento *En una finca, tras unos ventanales frente a un bosque, un hombre lee una novela. Los personajes de ésta, un hombre y una mujer amantes, deciden matar al marido de ella. El amante se dispone a hacerlo, va a apuñalar al que resulta ser el lector de la novela.* Así reconstruye la fábula un lector modelo, ingenuo y colaborador, nosotros.

Un discurso corto crea una serie de imágenes pertenecientes, aparentemente, a tres mundos distintos que se entremezclan. El mundo 3, el único que es propiamente un **mundo**, el del cuento, es el resultado de la extraña conjunción de dos **submundos**: los mundos 1 y 2. El primero está amueblado por un bosque, una finca, un estudio, un sillón de terciopelo verde y alto respaldo, etc. Un personaje, que llega a la finca, se *arrellana* en el sillón..., se define en función de ellos, de sus acciones con ellos y de una novela. Esta novela constituye el mundo 2, formado por tres individuos: un hombre, una mujer y un tercer hombre que entorpece el amor entre los dos primeros y que será víctima de un asesinato pasional. Así pues, estos personajes se interdefinen. Este mundo 2 está a su vez amueblado con una cabaña, un bosque, un puñal, etc.

do del cuento y en la verosimilitud de un mundo con tales características. De eso depende el éxito del cuento como espacio de acción fantástica y de su **desenlace in absentia**.

Lo que hemos llamado mundos 1 y 2, son dos imágenes creadas en la yuxtaposición de oraciones cortas, que agudizan el sentido de la simultaneidad. Están descritas en una atmósfera tranquila la primera, tensa la segunda, bañadas de la misma luz de atardecer, el momento más sosegado pero más misterioso del día.

¿Cómo es posible que se consiga la ilusión que recogíamos en la fábula, puesto que es ilógico que un individuo esté en dos lugares a la vez, y en dos niveles de realidad distintos? Sencillamente porque los mundos 1 y 2 no son propiamente tales, sino cuadros creados a la manera impresionista, de breves trazos: un hombre leyendo, una pareja dialogante. El segundo de ellos está incluido en el primero y reproduce el código del melodrama, forzando el lenguaje en el sentido novelesco más típico. Es decir, se destaca el diferente nivel de realidad de ambos cuadros, afirmando el carácter melodramático del segundo. El discurso de la narración cotidiana sirve de marco al segundo discurso, el novelesco.

Se reproducen rasgos característicos de este código, el melodrama. Un argumento fácil, dos amantes preparan el asesinato del que se entromete en su relación, se recrea en un ambiente típico, la cabaña del bosque, entre detalles a la vez amorosos y viscerales: *Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos...*, y frases magistrales dentro de este tipo: *El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada*. Comentemos este ejemplo. En él se personifica lo abstracto, *la libertad*, en contraste con un objeto concreto, *el puñal*, a través del pecho del hombre, símbolo de las nobles pasiones. Es difícil adivinar la posición del puñal, pero la efectividad es mucho mayor que si se calentara en un bolsillo o contra el muslo. El lector, que no pretende descubrir lo inverosímil, ni darse cuenta de lo ridículo, descifra el mensaje según el código del melodrama.

El momento culmen de la confusión de mundos —las últimas líneas del cuento—, es posible por la colaboración del lector, que se ve obligado a ello. Por un lado, hay ciertos elementos que coinciden en los dos: una casa, un bosque, una habitación, un ventanal, el atardecer, *el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela*. El lector, guiándose por las coincidencias, puede hacer coincidir los dos mundos, y de hecho lo hace.

En segundo lugar, es necesario hacer uso del instrumento más común y efectivo de cooperación textual, la presuposición. En ningún lugar hay una identificación explícita de los dos lectores, de los mundos 1 y 2, ni de los sillones, los bosques o las atmósferas. El lector presupone la identificación, que si fuera ex-

plícita no resultaría efectiva, por dos razones fundamentales. La primera es que se arruinaría el elemento sorpresa; el lector se detendría en las explicaciones, de todo punto inverosímiles del autor, y se rompería el encanto. La segunda razón se refiere al carácter de las operaciones del lector. Lo verdaderamente importante es que son las imágenes y no los mundos, los individuos o las cosas los que se superponen. El lector no trabaja, como hemos dicho más arriba, recreando dos mundos diferentes, sino que el texto es portador de imágenes que el individuo actualiza. El texto es una secuencia temporal recorrida línea a línea por el lector, que deja atrás, hace inferencias hacia delante o reúne ante sí el material pasado en una imagen presente. Olvidamos a nuestro personaje-lector para centrarnos en sus-nuestros héroes, y finalmente los reunimos en la última imagen, que no por su extrañeza tiene una viveza menor.

Los mundos siguen siendo rigurosamente incompatibles, y hay datos en el texto que así lo señalan. Por ejemplo, la diferencia de estilo que antes señalábamos y el hecho, al cual se refiere el título, de que uno de los bosques es de robles y el otro de álamos.

Incluso es posible que no se trate del mismo hombre que lee, en cuyo caso habría que cambiar el final de la fábula o considerarla abierta. Sin embargo, esta solución no es satisfactoria, puesto que no da cuenta de un hecho: el lector cree que se trata del mismo personaje. El mundo del cuento es uno en el cual el protagonista acaba siendo personaje de la novela que lee.

Sirva lo anterior como análisis de una lectura lineal del cuento. Ahora bien, el interés de **Continuidad de los parques** reside en que la fábula es una metáfora del proceso real de lectura. No se trata de una novela de intriga o terror, ni de ciencia-ficción, donde los juegos entre mundos son mucho más frecuentes, sino de la aventura de un lector imbuido en la lectura de una novela bastante mediocre.

El primer cuadro representa al personaje-lector en actitud placentera. El aislamiento físico, *tranquilidad del estudio, de espaldas a la puerta*, es previo al psicológico. Igualmente la comodidad física, *arrellanado en su sillón favorito, dejó que su mano acariciara una y otra vez el terciopelo*, precede al bienestar que provoca la novela. La caída en el mundo de la ficción está señalada al final del primer cuadro, *la ilusión novelesca lo ganó casi enseguida*, más o menos como le sucede al lector de esa frase. Unas líneas dan cuenta del tránsito del lector real y del personaje-lector.

El lector empírico desaparece para dar paso a las imágenes de la novela, que él sustenta como lector ideal, como sujeto que actualiza el texto y hace posible la narración. El personaje-lector desaparece cuando los amantes de su novela actúan, pero es a la vez su condición de posibilidad. La novela es accesible sólo a través del sujeto, no pasivo, sino espontáneo, que organiza el material literario como el autor ha previsto que se haga y siempre que se den las condiciones de competencia ideales. Los materiales son como hemos visto, no sólo las palabras y los giros lingüísticos, sino también las imágenes que se transmiten a través de ellos. El sujeto asocia personajes, sigue pistas, aventura hipótesis: *Su memoria retenía sin esfuerzo los hombres y las imágenes de los protagonistas.*

Continuidad de los parques habla de nosotros mismos leyendo y de un hombre que lee. Pero existe una diferencia; nosotros somos espectadores, estamos fuera del suceso narrado, porque el texto no nos apela directamente, como ocurre en otros casos. Somos lectores ante un cuento, una ficción que sostenemos, y construimos un mundo del que no somos personajes. Afortunadamente en el nuestro leer a Cortázar es algo menos peligroso.

LECTURA DE CASPAR DAVID FRIEDRICH:

EL MONJE JUNTO AL MAR SEGUN KLEIST

Javier Arnaldo

El acercamiento entre poesía y pintura desde pautas heterodoxas, es decir, considerando análogos sus medios, pero no en virtud de un sentido complementario de modos previamente categorizados, sino gracias a una indiferenciación ideal de sus características, es una de las propuestas básicas del romanticismo histórico.

En la raíz de este impulso está la reafirmación del *ut pictura poesis*, aparentemente abolido por Lessing, en un espectro estético sustancialmente distinto al humanista. Los versos de Horacio *pictoribus atque poetis...*, extraídos de su contexto, constituyen una perfecta respuesta a la inquietud del momento. Todo género artístico es expresión del espíritu y puede provocar emociones similares. Por tanto, la propuesta de Tieck de *que música, poesía y pintura se dan la mano con frecuencia, pues pueden realizar una y la misma cosa en sus caminos*¹, comparte ineludiblemente un espíritu antiguo. Sin embargo, la asimilación de pintura y poesía apunta a propuestas distintas a las propugnadas por el humanismo clásico², del mismo modo que la aproximación de la pintura a la música contiene rasgos muy distintos de los de la teoría musical de las proporciones de la tradición platónica, cuyo uso siempre implica fidelidad a una verdad ni cuestionada ni cuestionable, consagrada, en definitiva, en la matemática.

¹ Tieck, L., **Franz Sternwalds Wanderungen**, Stuttgart, Reclam, 1966; pág. 281.

² Véase el artículo de Rensselaer W. Lee **Ut pictura poesis** del que existe una excelente traducción al español: Madrid, Cátedra, 1982. Este estudio muestra las peculiaridades de la adaptación histórica del postulado *ut pictura poesis* a los principios estéticos de la tradición humanista. El texto del profesor Lee esclarece la preeminencia de principios clásicos que aprecian el *ut pictura poesis* desde un esquema jerarquizador de los modos, así como de coordenadas de interdependen-

Si acertamos a considerar el **Laocoonte** de Lessing como una cadena de **distingos** que, si bien se proponen aclarar las turbiedades arrastradas por la rara fidelidad al **ut pictura poesis** en la crítica europea, no entran en conflicto con la tradición que pretenden limpiar y fijar, estamos midiendo el enfrentamiento de los románticos a la diferenciación categórica de las artes desde un parámetro mucho más amplio. Es la tradición humanista la que colocamos en el otro polo. El acercamiento de los modos artísticos que se prometen los románticos —bajo el paradigma de la música y la propuesta específica de la expresión absoluta— supone así una nueva profundización en el enigma de la constitución separada de las artes, y requiere y exige nuevos recursos para propiciar la interconexión de su operatividad y de sus medios. Por así decirlo, prefiere autodeterminarse desde cero, como momento arcaico. Ayrault³ ha observado que las raíces inmediatas de esta tendencia a la equiparación de las artes se encuentra en Herder, quien concentrándose fundamentalmente en la imposibilidad de distinguir racionalmente los caracteres propios del arte, rompe con el esquema triangular de Lessing, **límites-géneros-reglas**, para devolver al arte su esencia sentimental. La sensibilidad es el eje conductor de la experiencia artística y los diferentes géneros se dirigen a sentidos distintos. Herder mantiene, sin embargo, el carácter complementario de los sentidos que ya tematizase Rousseau en el **Emilio**, y, trasladando el sentido del exterior al interior en la palabra **Gefühl** —fundamento de la creación artística—, establece una relación íntima entre la experiencia sensitiva y la espiritual.

De todos modos, en Herder se mantiene aún una ineludible categorización de los géneros a la que será ajena la radicalidad romántica. Novalis, por ejemplo, escribe:

*Cuanto mayor es la autoridad resuelta por ese estado (ser esencia suprasensible), más viva, poderosa y satisfactoria es la persuasión que de él surge —la creencia en la verdadera evidenciación del espíritu. No es ningún ver-oír-sentir; está compuesto de todos ellos —más aún que esa tríada—, un sentimiento de inmediata certidumbre*⁴.

cia que, lejos de ampliar el campo de acción de la pintura, saturan sus fundamentos de obligaciones metódicas, dado el principio restrictivo que encarna la referencia de la pintura a las acciones de los hombres desde el juicio selectivo dictado por la poesía. Lee sostiene que las constantes normativas propiciadas por la interpretación humanista del *ut pictura poesis* se disuelven conforme se va afirmando la preeminencia del genio en la creación artística, fundamentalmente a raíz del impacto del tratado del Pseudo-Longino **Sobre lo sublime** en el siglo XVIII.

³ Ayrault, R., **La genèse du romantisme allemand**, París, Aubier, 1961; t. II, págs. 598 y ss.

⁴ Novalis, **Werke**, ed. de G. Schulz, München, Hanser, 1969; pág. 327.



Caspar D. Friedrich, *El monje junto al mar*.

Respecto a Herder, existe, igualmente, una diferencia global que debemos referir a esa suspensión de la afección, inherente al juego entre los componentes intelectuales y sensoriales que han de neutralizarse. Es ésa la idea fundamental del **impulso de juego** de Schiller, por ejemplo. Debemos remarcar bien este punto, pues esta poética del sentimiento no pretende moverse en un campo sensorial puro, sino, por el contrario, exige la presencia del juego intelectual y la aplicación de conceptos, y, es más, lleva, como leemos en Novalis, la certidumbre sensual al cauce expreso del intelecto. El ideal de unificación o equiparación de los géneros guarda en su base no sólo la idea del carácter complementario de los sentidos, sino también una homogeneización conceptual; esto es: la búsqueda explícita de la experimentación desde una base teórica sobre las cualidades de las artes que presupone una unidad **ideal** de los géneros.

Anteriores al planteamiento de la unidad de los modos artísticos como proposición supercontextual de la finalidad estética, son, desde luego, los rudimentos de la sinestesia que se expresan en el concepto de crítica de Diderot, o en la tematización dieciochesca del sentimiento, antes nombrada. Pero los fundamentos a que nos referimos corresponden típicamente a la crítica romántica, y en especial al conflicto que la enfrenta a la justificación **corpórea** de la belleza, la dignidad del cuerpo y las acciones de los hombres, por la que Lessing puede argumentar consecuentemente las diferencias entre pintura y poesía en su logro-

da ilustración de la estética humanista⁵. En la crítica romántica hallaremos, ante todo, una resistencia expresa a reconocer la belleza como un ente plásticamente diferenciado, o como sujeto efectivo del arte. Antes bien, atenderá a un acceso procesual a la desocultación de la obra de arte, y a su diferenciación intelectual en términos absolutos. Para ello se presta el parangón entre las artes como eminentemente adecuado a una lectura estética integral.

David D'Angers formuló la similitud entre la pintura de Friedrich y la poesía trágica en una frase que se cita con frecuencia: *He aquí un hombre que ha descubierto la tragedia del paisaje*⁶. Son también numerosísimos los críticos de la época que calificaron a Friedrich de *poeta del paisaje* o de *Jean Paul entre los artistas del color*, y a sus obras de *poesía del paisaje*, en un conjunto de ideas cercano a la conducta estética que llevase a Boullée a decir que un edificio ha de ser una especie de poema.

Un acercamiento de la pintura a la poesía en términos románticos implica ineludiblemente que la imagen visual se verá sometida a tensiones inusuales, puesto que se le confiere un carácter intelectual preeminente que forzará, en consecuencia, a la percepción intelectual de su realidad óptica. Dado que la sensación ha de **significar**, de forma absoluta, la imagen visual estará abocada a una insuficiencia latente de sus medios, o, de otro modo: la imagen se verá tensada por una **sed óptica de conceptos**.

Aunar poesía y pintura desde una constreñida simbiosis entre la experimentación sensible y una realidad conceptual absoluta significa contrariar los recursos propiamente pictóricos, y, en fin, propiciar una lectura no pictórica, caracterizada básicamente por el imperativo de descripción del sentimiento. La revista **Literarisches Conversationsblatt** realizaba el siguiente comentario, refiriéndose a la Exposición de Dresde de 1820: *Las obras de Friedrich son más poemas que verdaderos paisajes, uno quisiera denominarles acordes cambiantes entre poesía y arte figurativo*⁷.

⁵ Véase Böckmann, P., *Das Laokoonproblem und seine Auflösung im neunzehnten Jahrhundert*, **Bildende Kunst und Literatur**, ed. de W. Rasch, Frankfurt a. M., V. Klostermann, 1970.

⁶ *Voilà un homme, qui a découvert la tragédie du paysage*. Frase citada por Carus que él mismo atribuye a D'Angers, que visitó en 1834 el taller de Friedrich. Henry Jouin también la reproduce en sus memorias de David D'Angers de 1890. Aparece también como motivo fundamental de sus comentarios sobre Friedrich en las propias memorias de D'Angers publicadas por Léon Cerf en 1928. Se refiere explícitamente a la *marcada ingenuidad*. *Es como los grandes genios que dicen cosas sublimes con expresiones muy sencillas*. También califica sus cuadros de *bellos poemas*. Todas estas referencias pueden encontrarse en el libro de Börsch-Supan / Jähmig, **C. D. Friedrich**, München, Prestel, 1973.

⁷ *Ibid.*, pág. 94.

La pintura de paisaje —antes incluso que la naturaleza muerta— es el género más genuinamente pictórico, puesto que se refiere no sólo por elección, sino también por necesidad, a las formas determinadas empíricamente en la naturaleza **exterior**, a cuya experiencia ha de permanecer fiel, al menos en los límites de la ilusión natural convincente. En el caso de Friedrich estas referencias a la experiencia visual de la naturaleza aparecen de forma palmaria, llegando en algunos casos a pintar paisajes localizables, y ocupándose obsesivamente del detalle botánico y geológico.

Si pensamos que tal vinculación de su pintura a las impresiones ópticas de la naturaleza dada se realiza siempre en función de principios no pictóricos, sino suprasensibles, estamos acuñando un enfrentamiento de base entre los componentes que generan su pintura: concepto absoluto, fidelidad a la experiencia sensible.

Un crítico llamado Böttiger escribe un reportaje para el **Artistisches Notizenblatt** acerca de la Exposición de Dresde de 1822, en el que califica de geniales los paisajes de Friedrich, y dice *que despiertan en la contemplación más el ánimo que el sentido del color*⁸.

La operatividad de la pintura de paisaje sobre el ánimo estima la efectividad de la experiencia sensible en función de la interiorización de ésta. Dado que el uso de los instrumentos pictóricos se subordina a la soberanía de un concepto absoluto, el tema que propicia la fidelidad a la naturaleza no puede ser otro sino la inadaptación de la idea a la experiencia empírica. Disolver ese enfrentamiento óptico de la idea a la experiencia supone propiciar la experiencia de la totalidad, ejercicio que atañe al ánimo, no a la lectura pictórica propiamente dicha. La poesía del paisaje ha de entenderse entonces como lectura de lo sensible por medio de conceptos. El carácter indeterminado o absoluto de tales conceptos permanece en un conflicto latente respecto a la mediación visual que se le hace corresponder, y exige, en consecuencia, una contemplación que trascienda la contradicción. La dificultad estriba en señalar cuáles son las pautas que consiguen la simbiosis entre poesía y pintura y la hacen verosímil.

Cuando Caspar David Friedrich apuntaba a la necesidad de la pintura de *excitar espiritualmente al espectador y despertar en él pensamientos, sentimientos e impresiones*⁹, subrayaba su inci-

⁸ Ibid., pág. 96.

⁹ Hinz, S., **C. D. Friedrich in Briefen und Bekenntnissen**, München, Rogner & Bernhard, 1968; pág. 114.

dencia empática en un conjunto complejo de determinaciones anímicas.

Cuadros que —como los de Friedrich— *atrapan más el ánimo que el ojo*¹⁰, han de proceder según una insuficiencia del medio óptico —en el que, sin embargo, irremediablemente actúan— para la transmisión de su contenido. El magistral comentario de Heinrich von Kleist acerca del **Monje junto al mar** se sitúa, aparentemente, en las antípodas de esa suposición: *cuando se mira es como si a uno le arrancasen los párpados*¹¹.

Los cuadros más conseguidos de Friedrich desarmen al espectador de sus defensas ópticas, hasta el punto de que al pestañear ante ellos uno se siente cohibido por una falta de pudor. En ese estado de enajenación visual al espectador no se ocupa, sin embargo, de diferenciaciones ópticas o de la pura penetración sensible de la imagen. Se trata de una percepción distinta, que exige un inusitado esfuerzo óptico, precisamente por una operatividad espiritual explícita, a la que la vista debe prestarse de forma extremada. La vista se desvincula así del mismo sujeto que la presta, al impedir que éste también preste sus defensas. De algún modo la sensación se distancia del sujeto y le deja aislado de la visión que, en efecto, contempla. El texto de Kleist empieza así:

*En una soledad infinita, en la orilla, es hermoso avizorar bajo el cielo turbio un ilimitado desierto marino*¹².

Una soledad infinita se verifica en aquel momento en el que se genera una ilimitada distancia entre el sujeto y el ilimitado paisaje que contempla. El sujeto se ve sometido a un ilimitado aislamiento mientras su vista se sitúa en un espacio sin límites. La soledad infinita es, entonces, producto de un desdoblamiento primario entre la percepción óptica y la anímica; aquella protagonizada por el sentido de la infinitud y ésta por el sentimiento de soledad.

El sentido de la infinitud es, sin embargo, ópticamente impensable. Ha de tratarse de una sensación a la que subyace el con-

¹⁰ Frase de Johanna Schopenhauer referida a Friedrich en un artículo titulado *Ueber Gerhard von Kügelgen und Friedrich in Dresden. Zwei Briefe von einer Kunstfreundin*, que apareció en 1810 en el **Journal des Luxus und der Moden**. Börsch-Supan / Jähning, op. cit., pág. 78.

¹¹ Artículo publicado en el núm. 12 de los **Berliner Abendblätter**, bajo el título *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, en octubre de 1810. El artículo aparece firmado por c.b. —Clemens Brentano—, pero es invención de Kleist. Véase **Berliner Abendblätter**, ed. de H. Sembdner, Wiesbaden, VMA Verlag, s. a.; págs. 47-48. El cuadro de Friedrich formaba parte de la exposición de la Academia de Berlín en ese año.

¹² Ibid.

cepto. Al mismo tiempo, hablar de un sentimiento de soledad ante un cuadro negando su origen óptico significaría negar a la pintura su cualidad visual, extremo del que queremos preservarnos.

El desdoblamiento de la percepción que caracteriza la vivencia de la soledad infinita es, pues, complejo. De un lado se sitúa el concepto de la infinitud, generado en la sensación, y de otro la sensación de soledad experimentada como sentimiento. Se sobreentiende que el rendimiento óptico del espectador en función de un concepto de infinitud es un esfuerzo máximo que siempre llevará implícita una infinita resistencia del medio óptico mismo. Dada esa incapacidad visual, la sensación se verá aislada y se llevará a cabo una inversión de los términos: experiencia conceptual de la infinitud, aislamiento sensual (sensación de soledad).

En este laberinto de la percepción se constituyen los momentos del dolor sensual y el dolor emotivo en relación directa a la plenitud emotiva y la plenitud sensual, respectivamente. La experimentación óptica de la infinitud requiere que a uno le arranquen los párpados, y su experiencia conceptual conlleva el doloroso aislamiento de los sentidos ante la realidad visual que conoce la emotividad que propicia el puro concepto, pero que la sensibilidad misma sólo ansía.

El espectador se ve sometido en esa orilla fronteriza a determinaciones cambiantes de su emotividad y a articulaciones contradictorias de sus facultades cognoscitivas. Es éste un proceso complejo, y de mecánica puramente perceptiva, dado en el tiempo. El desarrollo temporal de esta poesía de la pintura se caracteriza por una sucesión de emociones y sensaciones indiferenciadas, y que oscilan violentamente entre los extremos de la introspección y la máxima identificación exterior. Tal **desarrollo musical** en el tiempo ha de distinguirse del **desarrollo gráfico** en el tiempo, que podríamos definir como la representación de escenas sucesivas en pura simultaneidad. Tal sería el caso de multitud de obras de arte que ilustran leyendas sagradas, pasajes bíblicos, cantos de la Divina Comedia u otras obras, que se representan por medio de la repetición de los personajes en sucesivas escenas en una misma imagen, o por una cadena de escenas aisladas a modo de historieta. Aquí el desarrollo gráfico del pasaje se adapta al **tiempo literario** o **descriptivo**, mientras que el desarrollo musical de la pintura a que nos referimos se considera en posesión de recursos análogos, permitiéndose ser poesía, y no pintura adaptada a la poesía: se apoya en un **tiempo poético** o **perceptivo**. Es un paisaje que opera, y no un paisaje que narra.

Por otro lado, la determinación en el tiempo del desarrollo

gráfico es concreta, relativa a una verdad dada en sucesión que le presta su coordenadas. El desarrollo musical, aun determinándose en el tiempo, carece, en cambio de una temporalidad concreta, puesto que se verifica como estructura discontinua de tipos fugaces de percepción, lo que le convierte en equívoco y sin pautas de velocidad.

La disposición del ánimo en un vaivén equívoco lleva consigo una aspiración a la unidad de los extremos en conflicto, un deseo latente de concreción. La volubilidad de las pautas del desarrollo musical estimula el que pueda darse un entrelazamiento virtual entre términos consagrados en el divorcio. Su existencia implicaría la unidad entre la experiencia óptica y el concepto de infinitud, esto es: sin distancia efectiva de la vista respecto al sujeto pensante. Tal integración entre los extremos habría de darse en el momento en el que la percepción no se da **en** el desarrollo musical de la imagen, sino que la lee **como** desarrollo musical. Es decir, la percepción no oscila entre extremos, sino que contempla los extremos simultáneamente: percibe el desarrollo musical de la percepción.

Sería esta una ilusión plena de infinitud. Su verificación depende de una lectura de la imagen no en el tiempo, sino como el tiempo; esto es, en una lectura estética integral del espacio que se contempla. Todo ello supone la superación de la capacidad perceptiva del sujeto gracias a un nuevo distanciamiento respecto a ella. Tal es el segundo distanciamiento de la facultad sensitiva, cuando el sujeto cree identificar su sensación con el concepto de infinitud, esto es, observando conceptualmente la sensación de la que se desvincula y con la que se identifica de forma intelectual.

La percepción intelectual verídica de la infinitud así gestada arrastra una ilusión de vivencia sensorial idéntica, que constituye el único punto estable en la percepción de la imagen sublime, y, por tanto, la satisfacción pasajera de la necesidad de lo absoluto sutilmente propiciada: la sed óptica de conceptos se sabe satisfecha por la adaptación de la sensibilidad —**relativizada** por un concepto de la percepción— a un concepto superior. Es el estado quimérico que aborta el dolor al resistirse a la diferenciación, a la contradicción. El objeto de la experiencia se hace, pues, inconcreto, y una ilusión de unidad satisface fugazmente la necesidad de unidad real. Kleist dice tras el fragmento citado:

Y esto ocurre en tanto se haya ido allí, se haya querido volver, se haya querido pasar al otro lado, no se haya podido, se eche en falta la vida, y la voz de la vida se perciba, pese a todo, en el zumbido de la pleamar, en el despliegue del aire, en el soplo de las nubes, en el grito solitario de los pájaros. Esto ocurre por una exigencia del

corazón y —si es que así puedo explicarlo— por el perjuicio que la naturaleza nos causa. Pero ante el cuadro es esto imposible, y lo que yo mismo debía encontrar en el cuadro lo encontraba entre mí y el cuadro, y esto era una exigencia de mi corazón al cuadro y un perjuicio que el cuadro causaba en mi corazón. Era así yo mismo el capuchino y era el cuadro la duna; pero aquello que yo debía mirar con anhelo no estaba: el mar. Nada puede ser más triste y más precario que esta posición en el mundo: una única chispa de vida en el imperio de la muerte, el solitario punto medio del círculo solo.

No creo que deba justificar el interés que despierta el hecho de que Kleist denote la secreta presencia de la vida en ese cuadro como sonido. La **voz de la vida**, como exigencia del corazón ante un cuadro que la deniega y a la vez obliga a oírla, es precisamente el factor que decanta la percepción hasta hacer desaparecer el objeto de la experiencia: ese mar. El entrevarado incluso de la percepción, desde la ansiedad a la interrupción del anhelo y del distanciamiento a la integración, y de ésta a una nueva distancia (etc.), somete al ánimo hasta ahogar sus recursos de enjuiciamiento. Kleist se decidirá a concluir su texto con las siguientes líneas:

Mis propios sentimientos acerca de esta maravillosa pintura son, de todos modos, demasiado confusos; por eso, antes de formularlos por completo, me he propuesto instruirme a partir de las expresiones de aquellos que, en pareja, pasan ante ella de la mañana a la tarde.

Evidentemente nunca lo hizo, y nos ofrece así una última metáfora en la que la sensibilidad del solitario queda en tensión a la espera del testimonio de unos enamorados. Obsérvese que es el recurso básico de lo que la crítica moderna denomina **Einfühlung**: el sentimiento volitivo en expansión abstracta, a la espera de una integración efectiva, obvia, de sus recursos intelectuales.

Todo ese diálogo latente se expresa como lectura musical en tanto la imagen misma ha renunciado a un carácter pictórico estricto y se presenta como pantalla del sentimiento, para la que el recorrido de la reflexión forma el sujeto estético efectivo.

La respuesta frontal de los románticos a la especialización y al uso parcial de los recursos del espíritu, con el consiguiente estado de ansiedad de integración —propia del principio arcaico—, conlleva el compromiso de establecer bases adecuadas a la expresión de la totalidad. Con ello se manifiesta esa original concepción del arte que mantiene en sus fundamentos el reto de la expresividad integrada. Hallamos, por tanto, una propuesta tácita del **Gesamtkunstwerk** en la misma invitación a la lectura musical de la imagen, caracterizada por la construcción del tema en

la empatía. La operatividad empática de la música, así como su carácter de arte vivida —es decir, verificada en la recepción—, y la irregularidad y diversidad de sentimientos con que es capaz de conmocionar al espíritu en un **doctus** regular, son, creo, las claves que llevan a los románticos a ver en ese arte el lenguaje ideal por excelencia, propietario de la totalidad de los sentimientos.

El mismo carácter supercontextual conferido a la inspiración se centra en la música como canal desmaterializado del espíritu. La recepción musical expresada en la mecánica del intelecto que se ocupa de la imagen pintada define el impacto emocional de la idea; una idea que se sobrepone a la naturaleza, puesto que fuera no hay naturaleza cuando el objeto de la experiencia es la mecánica de percepción de nuestros sentimientos.

EL GANGSTER COMO HEROE TRAGICO

Robert Warshow

América, como organización social y política, está comprometida con una manera alegre de ver la vida. No podría ser de otra manera. El sentido de la tragedia es un lujo de sociedades aristocráticas, en las que no se concibe que el destino del individuo tenga alguna importancia política directa y legítima, al estar determinado por un orden o destino moral fijado y suprapolítico, es decir, no cuestionable. Las sociedades modernas igualitarias, sin embargo, sean democráticas o autoritarias en sus formas políticas, se basan en la pretensión de estar haciendo más feliz la vida. La función declarada del estado moderno, por lo menos en sus últimos términos, es, no sólo regular las relaciones sociales, sino además, determinar la calidad y las posibilidades de la vida humana en general. La felicidad se convierte, por tanto, en la principal clave política —en cierto sentido la única clave política— y por esa razón no puede nunca ser tratada como tal en absoluto. Que un americano o un ruso sea infeliz, implica una cierta reprobación de sus sociedad, y de ahí, por una lógica cuya necesidad todos podemos reconocer, ser feliz se convierte en una obligación de ciudadanía. Si las autoridades lo encontraran necesario, el ciudadano podría ser obligado a hacer demostración de su alegría en ocasiones importantes, igual que podría ser reclutado para el ejército en tiempo de guerra.

Naturalmente esta responsabilidad cívica descansa con más fuerza en los órganos de la cultura de masas. Al ciudadano individual aun se le podría permitir su infelicidad privada mientras no tomara significación política, estando determinado el alcance de esta tolerancia por la amplitud del área de vida privada que la sociedad pueda asimilar. Pero cada producto de la cultura de masas es un acto público y debe conformarse a las nociones acep-

tadas del bien público. Nadie cuestiona seriamente el principio de que la función de la cultura de masas es mantener la moral pública, y ciertamente nadie en la masa de audiencia pone objeciones a que su moral sea mantenida ¹. Al mismo tiempo, cuando la condición normal del ciudadano es un estado de ansiedad, la euforia se extiende sobre nuestra cultura como la amplia sonrisa de un idiota. En términos de actitudes ante la vida hay muy poca diferencia entre una película «feliz» como *Good News*, que ignora la muerte y el sufrimiento, y una película «triste» como *A Tree Grows in Brooklyn*, que utiliza la muerte y el sacrificio como anécdotas al servicio de un más alto optimismo.

No obstante, cualquiera que sea su efectividad como fuente de consuelo y medio de presión para mantener actitudes sociales «positivas», este optimismo no satisface en el fondo a nadie, ni siquiera a los que estarían más desorientados sin su apoyo. Incluso dentro del área de la cultura de masas hay siempre una corriente de oposición, que trata de expresar por cualquier medio a su alcance, ese sentido de desesperación e inevitable fracaso que el propio optimismo ayuda a crear. La mayoría de las veces esta oposición está confinada en formas rudimentarias o semi-literarias: en el populismo y el periodismo, por ejemplo, o en ciertas formas de entusiasmo religioso. Cuando se introduce en el terreno del arte tiende a disfrazarse o se atenúa, en una forma inespecífica de expresión como el jazz, en el nihilismo básicamente inofensivo de los Hermanos Marx, en la tendencia continuamente reafirmada de desesperanza que a menudo parece ser el verdadero significado del serial radiofónico. El cine de gangsters es destacable porque satisface la necesidad del disfraz (aunque no lo suficientemente como para evitar que asome cierto malestar) sin exigir ninguna distorsión seria. Desde sus comienzos ha sido una versión consistente y sorprendentemente completa del sentido moderno de la tragedia ².

En principio, el cine de gangsters es simplemente un ejemplo de la constante tendencia del cine de crear patrones dramáticos

¹ En su testimonio ante el Comité de Actividades Antiamericanas, Leila Rogers dijo que la película **None But the Lonely Heart** era antiamericana porque era pesimista. Como muchas otras cosas dichas durante la desafortunada investigación de Hollywood, esta afirmación era, a la vez, estúpida y reveladora. Inmediatamente se sabe de qué estaba hablando la señora Rogers; simplemente había sido lo bastante insensible como para llevar su filisteísmo hasta sus últimas consecuencias.

² De tanto en tanto se han realizado esfuerzos para conformar el cine de gangsters al optimismo reinante y a la edificación social de nuestra cultura; **Kiss of Death** es un ejemplo reciente. Estos esfuerzos suelen ser infructuosos. Aunque las razones de su falta de éxito son interesantes en sí mismas no puedo discutir-las aquí.

fijos que puedan ser repetidos indefinidamente con una expectativa razonable de ganancias. Una película de gansters sigue a otra como un musical o un Western siguen a otros. Pero su rigidez no se opone necesariamente a los requerimientos del arte. Han tenido éxito en el pasado géneros artísticos que desarrollaron tal cantidad de convenciones específicas y detalladas como para hacer intercambiables ejemplos individuales del género. Esto es cierto, por ejemplo, de la tragedia isabelina de venganza y de la comedia de la Restauración.

Para un género, tener éxito significa que sus convenciones se han impuesto a la conciencia general y han llegado a ser el vehículo aceptado de un conjunto dado de actitudes y de un efecto estético particular. Uno se dirige a un ejemplo singular del género con una expectación muy definida, y la originalidad es bienvenida sólo en la medida en que intensifique la experiencia esperada sin alterarla en lo fundamental. Más aún, la relación entre las convenciones que crea tal género y la experiencia real de su audiencia o los hechos reales en cualquier situación que pretenda describir tiene sólo una importancia relativa y no determina su fuerza estética. El género apela a la experiencia de lo real de su audiencia sólo en último término; de forma mucho más inmediata apela a la experiencia previa del propio género, crea su propio campo de referencia.

De ahí que la importancia del cine de gangsters y la naturaleza e intensidad de su impacto emocional y estético no pueda medirse en términos del lugar que ocupa el gangster o de la importancia del problema del crimen en la vida americana. Esos aficionados europeos que creen que hay un gangster en cada esquina de Nueva York están ciertamente equivocados, pero los defensores de la cara «positiva» de la cultura americana lo están igualmente si piensan que es relevante señalar que la mayoría de los americanos no han visto nunca un gangster. Lo que importa es que la experiencia del gangster *como experiencia estética* es común a todos los americanos. No hay prácticamente nada que seamos capaces de entender mejor, a lo que podamos reaccionar con más presteza o con inteligencia más viva. El Western, aunque su popularidad parece no haber disminuido, para la mayoría de nosotros no es más que el folklore del pasado, familiar e inteligible sólo porque ha sido repetido tan a menudo. El cine de gangsters nos es mucho más cercano. De un modo que no podemos determinar fácilmente o de buen grado, el gangster habla por nosotros, al expresar la parte de la psique americana que rechaza las cualidades y demandas de la vida moderna, que rechaza el propio «americanismo».

El gangster es el hombre de la ciudad, con el lenguaje y el conocimiento de la ciudad, con sus peculiares y deshonestas artes, y su terrible desafiarse y soportar su vida en las manos como un cartel, como un garrote. Para cualquier otro, existe al menos la posibilidad teórica de otro mundo —en esa cultura americana más feliz que el gangster niega, la ciudad no existe realmente; hay sólo un pueblo más habitado y con luz más brillante—, pero para el gangster sólo existe la ciudad y debe habitarla para personificarla; no la ciudad real, sino esa ciudad peligrosa y triste de la imaginación, que es mucho más importante, que es el mundo moderno. Y el gangster —aunque haya gangsters reales— es primeramente una criatura de la imaginación. La ciudad real, podría decirse, produce sólo criminales; la imaginaria produce el gangster. El es lo que queremos ser y lo que nos tememos que podríamos llegar a ser.

Arrojado a la masa, sin educación y sin ventajas, sólo con esas ambiguas artes que el resto de nosotros —la gente real de la ciudad real— sólo podemos aspirar a tener, el gangster es obligado a actuar a su manera, hacer su vida e imponérsela a otros. Normalmente cuando nos encontramos ante el gangster, él ya ha hecho su elección, o ya la han hecho por él. No importa qué elección, no se nos permite preguntar si en un momento dado podría haber elegido ser algo diferente de lo que es.

La actividad del gangster es, de hecho, una forma de empresa racional, que involucra buenos fines y varias técnicas para alcanzarlos. Pero esta racionalidad no suele ser más que un vago telón de fondo; sabemos, quizá, que el gangster vende licores o que maneja un negocio sucio de lotería clandestina; a menudo, incluso, se nos da menos información. De este modo su actividad se convierte en una suerte de criminalidad pura, perjudica a la gente. Ciertamente, nuestra respuesta al cine de gangsters, es muy consistente y universalmente una respuesta al sadismo; obtenemos la doble satisfacción de participar de forma vicaria en el sadismo del gangster y de ver como se vuelve contra el propio gangster.

Pero a otro nivel, la calidad de la brutalidad irracional y la calidad de la empresa racional se tornan una. Puesto que no vemos los aspectos racionales y rutinarios de la conducta del gangster, la práctica de la brutalidad —la calidad de la criminalidad pura— se convierte en la totalidad de su carrera. Al mismo tiempo somos conscientes de que el significado completo de su carrera es un viaje al éxito. La película típica de gangsters presenta un continuo progreso ascendente y una caída muy precipitada. Por tanto, la brutalidad en sí misma se convierte a la vez en un

medio para el éxito y el contenido del éxito, que es definido en sus líneas más generales, no como satisfacción o ganancia específica, sino simplemente como la posibilidad ilimitada de agresión. (Del mismo modo las versiones cinematográficas del hombre de negocios tienden a hacer parecer que alcanza el éxito hablando y sosteniendo conferencias por teléfono, y que el éxito es hablar por teléfono y mantener conferencias.)

Desde este punto de vista, el contacto inicial entre la película y la audiencia es una concepción compartida de la vida humana, este hombre es un ser con posibilidades de éxito o de fracaso. Este principio también pertenece a la ciudad, uno debe emerger de la masa o de otro modo no es nada. Sobre esta base se establece la necesidad de acción, y avanza por un camino inalterable al punto donde el gangster cae muerto, y así el principio se modifica: sólo hay una posibilidad, el fracaso. El significado total de la ciudad son el anonimato y la muerte.

En la primera escena de *Scarface*, se nos muestra a un hombre con éxito, lo sabemos porque acaba de dar una fiesta de grandes proporciones y porque le llaman Big Loui. Por alguna monstruosa falta de cuidado se permite estar solo durante algunos momentos. Comprendemos inmediatamente que alguien va a matarlo. Ninguna convención del cine de gangsters está más fuertemente establecida que ésta: es peligroso estar solo. Pero las mismas condiciones del éxito hacen imposible no estar solo, porque el éxito es siempre el establecimiento de una pre-eminencia *individual* que debe ser impuesta a los demás, en quienes se despierta el odio. El gangster es un fuera de la ley. Su vida entera es un esfuerzo por afirmarse como individuo, por salirse de la masa, y siempre muere *porque* es un individuo. La bala final le desploma, hace de él, después de todo, fracaso. «Madre de Dios», dice moribundo Little Caesar, «¿es éste el fin de Rico?» hablando de sí mismo por tanto en tercera persona, porque lo que ha sido hundido no es el *hombre* indiferenciado, sino el individuo con nombre, el éxito. Incluso para él mismo, se trata de una criatura de la imaginación. (T. S. Eliot ha señalado que un número de héroes trágicos de Shakespeare poseen esa habilidad de mirarse dramáticamente; su verdadera identidad, lo que se destruye cuando ellos mueren, es algo fuera de ellos mismos, no un hombre, sino un estilo de vida, un tipo de significado.)

En el fondo, el gangster está predestinado porque está obligado a triunfar, no porque los medios que emplee sean ilegales. En los más profundos legisladores de la conciencia moderna, *todo* medio es ilegal, cada intento de éxito es un acto de agresión, que

le deja a uno sólo y culpable entre enemigos. Se es *castigado* por el éxito. Este es nuestro inadmisibile dilema: el fracaso es una especie de muerte y el éxito es malvado y peligroso, es —al cabo— imposible. El efecto del cine de gangsters es encarnar este dilema en la persona del gangster, y resolverlo con su muerte. El dilema se resuelve porque es *su* muerte, no la nuestra. Nosotros estamos a salvo, por el momento, podemos conformarnos con nuestro fracaso, podemos elegir fracasar.

(Trad. Francisca Pérez Carreño)





Giacometti cruzando una calle de París. Foto de Cartier-Bresson.

SONTAG: PARA CUALQUIER DIA DE LA SEMANA

Carlos Piera

A la memoria de Josep Elías

I. Hay que agradecer a Susan Sontag un postfacio a la tardía edición castellana de **Styles of Radical Will (Estilos radicales**, Muchnik, Barcelona, 1985) donde su ambivalencia ante lo escrito entre 1966 y 1969 conduce a esta conclusión: *Tal o cual estrategia de seriedad o transgresión puede volverse obsoleta. No así la legitimidad y la necesidad de seguir formulando una estética de la resistencia, resistencia a las barbaridades de nuestra cultura, los apocalípticos juegos de planificación de nuestros líderes y el conformismo de nuestras imaginaciones y nuestras vidas.* Empiezo con una glosa de estas palabras.

Su **legitimidad** es indiscutible. ¿La **necesidad de una estética de la resistencia**? ¿Qué puede hacer que necesitemos una estética? ¿Por qué, todavía hoy, ha de ser la resistencia estéticamente superior al conformismo o a la rebelión?

De la rebelión: La rebelión es un acto. El modo habitual de conferirle relevancia narrativa es situarla al final de la obra (en **Casa de muñecas**, por ejemplo). Hollywood ha reiterado con éxito una simplificación en apólogo de esta estrategia: larga abyección o cinismo redimidos, como suele decirse, por el cumplimiento del heroísmo prescrito. Uno se pregunta qué harán después estos personajes, si perderse en lo domesticado o narrar por tabernas su episodio, como el *Crusoe* de Borges, a interlocutores cada vez más infrecuentes. Para mantener la tensión épica del acto heroico hace falta hoy en día el imposible de que un acto dure. Se ha intentado; el resultado es previsiblemente antinarrativo, pues

el acto pasa a ser rito, pero es también estéticamente deplorable en modos de representación que no dependen del tiempo. Un acto heroico fijo en un gesto, precisamente el **impensable ademán** de que habla el himno de Falange. Sontag ha escrito *Fascinating Fascism*, el mejor ensayo sobre arte fascista que conozco aparte del de Canetti sobre Speer. Ha pensado, por tanto, en la épica estática de Hitler, del realismo socialista y tercermundista pasado y por venir, de Rockefeller Center y de casi todos los carteles de ambos bandos en la guerra civil española. Habrá notado que la necesidad de hacer macizas las formas humanas es allí algo más que ideología del músculo, pues se da también en la representación geometrizable. El gesto es el gesto, siempre el mismo, arriba y adelante; lo propiamente heroico es el volumen, y punto. Esta es una de las cosas contra las que protestaba (a las que resistía) Giacometti: contra una encarnación tardía de la rueda de los estilos que traduce grave, literalmente, por pesado, y que no parece casual por cuanto, al cabo de tantos años, nadie ha encontrado el modo de relatar lo que con ella se relata sin recurrir a ella. No hay representación heroica de alguien famélico, sino de masas famélicas, que no son un barullo, sino un cuerpo geométrico espeso. El heroísmo plástico abomina del ser humano: lo hace piedra o leño o línea diagonal.

Del conformismo: Baste decir que un conformista de más o de menos no entra en las cuentas. Si hay cuatrocientos de ellos en un pueblo la historia del número cuatrocientos uno es irrelevante por necesidad. Huelga decir que sólo se es conformista entre otros muchos. Así que no hay manera. El conformista sólo tiene interés cuando se le viene el mundo abajo.

De la resistencia, sin pretensiones (tampoco) de agotar el tema: Cartier-Bresson tiene una foto de, mire por dónde, Giacometti cruzando una calle vacía en París¹. Llueve y el personaje, frágil, se tapa torpemente la cabeza con una gabardina. De la foto sacamos que no está preparado para la lluvia porque no está preparado para nada que no sea seguir con lo que estaba haciendo. La imagen de desvalimiento reduce la lluvia a categoría (un obstáculo, pero un obstáculo familiar) y la vuelve contingente en la medida en que subraya la tenacidad también familiar del personaje. No está preparado contra la lluvia por lo mismo que no lo está contra las guerras o los terremotos. No es que siga una obsesión como la del artista romántico o visionario, que va y ve más allá de las cosas. Este es un señor corriente y a lo que va es a sus cosas y lo que le estorba, sin sorprenderle, es lo que a cualquier otro le estorbaría en su lugar; sus cosas, por lo mismo, podrían

¹ John Berger tiene un comentario a esta foto (en **About looking**) con el que no estoy demasiado de acuerdo.

ser las de cualquiera. Ese cruzar la calle, pues, a pesar de la lluvia, nos reivindica a todos un poquito, pero al personaje le ruborizaría un verbo tan grandilocuente y hasta puede que ejerciera la implacable cólera del tímido contra el que, como yo, se lo ha aplicado.

Mira

cómo vive la gente

(Luis García Montero)

Si el heroísmo es el recurso a medios extraordinarios, la mayor parte de la gente es heroica. Claro que no hay plástica que lo exprese, ni relato que culmine en cómo se llega a fin de mes, y que cuando se ha intentado inventar tales cosas ha sido con el truco de hacer del personaje un prototipo. Pero ni ustedes ni yo representamos a nadie en nuestra vida, y más bien nos molesta que nos digan que lo que hacemos es típico de nuestro pueblo, nuestro oficio o nuestra generación. No hay resistencia que no se enfrente a las categorías. Yo (dice la resistencia) por ahí no paso. No pasar es no dejar de ser, como Giacometti en la foto, alguien con nombre y apellidos. Ya no existe el honor, que es atributo de miembros de un grupo, ni falta que hace. Pero era un asidero; en su lugar (sabido es pese a qué chaparrones) tenemos algo que no sé nombrar más que con un término de Orwell. Lo llamaba decencia, *common decency*, que decía, evocando en lo normal la idea más radical y malinterpretada del viejo Descartes. La idea de que existe un *sens commun*.

De la necesidad se habla más adelante.

II. ¿De qué va Sontag? Su éxito inicial despertó resquemores. Se pensó que había ganado la medalla mundial del **name-dropping**, el trofeo más apetecido de todo intelectual joven. No hay traducción castellana, lo que indica que aquí el **name-dropping** se practica con inconsciencia. Como sabe el lector, gana el atleta que más nombres prestigiosos introduzca por página, si bien cuenta la elegancia con que han sido introducidos.

Más que un error, esta acusación siempre implícita revelaba una especie de agotamiento moral. Desde la poderosa **nomenklatura** de la intelectualidad europea sólo salía la prédica de la crisis. Spengler, quizá el idiota más difícil de enterrar de la historia, seguía sugiriendo al portavoz de turno que su papel era el de abnegado último y luminoso, insuficiente primero. Sontag lleva cierto esnobismo al extremo de casi no citar anglosajones. Y sin embargo su reivindicación, casi la única casi sistemática de la Gran Tradición continental del siglo, vale porque llega desde fuera. Tengo **Bajo el signo de Saturno** por el más revelador de sus

libros. Es un libro de admiraciones. Sontag es la ensayista más esencialmente admirativa de un tiempo que presumía de displaciente. Y así nos da Sontag un Artaud, un Benjamin o un Canetti que son, desde luego, héroes culturales, con éxito o sin él. Pero lo son sobre todo, en la versión de Sontag, al modo como Giacometti cruza la calle. No son parte de la historia de la cultura. Son lo que hace la cultura, no la alemana, no la francesa, no la europea. La resistencia.

Esta versión me parece muy bella. Digo que viene de fuera porque creo que hubiera sido imposible en su momento de no darse una casualidad. No sé por qué la cultura americana sigue siendo la de un exiliado. Benjamin o Canetti (por ejemplo) consiguieron no ser de ninguna parte porque su esfuerzo de fundamentación no podía depender de un paisaje cultural. No podía: los matan, los exilian. Desde el barco varado de una América que ya cuando Melville se ve a sí misma flotando cargada con nuestros despojos, Sontag sabe decir que esto no importa. Y que a la vez lo único que puede hundir el barco es la aceptación de la muerte y del olvido. Lo necesario es cruzar la calle, si podemos. Si no, pensar al menos en los que la cruzan.

FIGURAS DE LA LIBERTAD

Gonzalo Abril

No hay regla de juego que asegure la libertad si no queda asegurada la libertad de cambiar de regla de juego.

JESÚS IBÁÑEZ

En **El lenguaje del cambio**, Watzlamick propone este ejemplo de **doble vínculo**, o de **violencia lógica** ejercida sobre un niño: *¿quieres ducharte antes de acostarte o prefieres ponerte el pijama en el cuarto de baño?* Se trata, claro está, de una prescripción indirecta en la que se ofrece una **ilusión de alternativas** para la acción: las dos posibilidades en juego, antes que opciones, constituyen conjuntamente el polo de una alternativa de nivel superior o **metaoposición**: ducharse o no hacerlo. Al niño del ejemplo se le niega realmente la elección porque, al menos en los términos de sus posibles deseos, ésta debiera situarse en un nivel lógico distinto. En muchos casos, la libertad de elegir no concierne a materias homogéneas, dadas en un mismo plano conceptual o de discurso, sino que es una cuestión de **puntuación**, es decir, de demarcación del contexto de elegibilidad. En el ejemplo citado, y en los inmediatamente siguientes, la libertad de elección se empantana por una puntuación **perversa**, ya que sustrae los términos de su contexto lógico, o al menos del contexto de los posibles deseos o intereses del elector.

El consumidor y el votante están familiarizados con las alternativas ilusorias: entre pepsi y coca, entre OTAN sí y OTAN también, entre socialistas de derecha y conservadores de centro, etc. Es la libertad **de orden cero** que Ibáñez caracteriza como elección entre términos **indiferentes**. La libertad **de orden uno** versa

sobre términos **diferentes**: es la libertad de *leer* la ley. La **de orden dos**, continúa Ibáñez, es la de *legislar*, es decir, la de cambiar la regla del juego. O, por volver al principio, la de modificar el marco de las alternativas, la de desplazar la puntuación hacia un nivel distinto.

Los maestros de Zen presentaban a sus discípulos ciertos **koan** o enigmas iniciáticos como el siguiente: *Si dices que esta vara es real, te golpearé con ella. Si dices que no es real, te golpearé con ella. Si no dices nada, te golpearé con ella.* El discípulo podía quedar atrapado en la ilusión de alternativas y padecer el varapalo (que a fin de cuentas no sería más que una traducción terapéutica o catártica de la violencia lógica en violencia física) o bien, y ésta parece la salida santa y sabia, podía arrebatarse el garrote al maestro sin más contemplaciones. Contra toda beatería, en ejemplos como éste, el budismo Zen daba a entender que la violencia física es uno de los instrumentos de la libertad, cuando se halla impedida por otra violencia, física o simbólica.

En su **Presentación de Sacher-Masoch**, Deleuze escribió sobre la Ley formalizada y autonomizada por Kant y la Ilustración, Es en este contexto filosófico en el que se inscribe, como una nueva figura de la libertad, la vía **irónica** del Marqués de Sade: superar la Ley mediante la apelación a algún principio más alto que deja en suspenso su poder. No ya *legislar*, sustituir una ley por otra, sino indagar un **fundamento irreductible** a la Ley. Libertad, pues, de orden tres, o **de orden ene**, que el Divino Marqués identifica ora con la Idea del Mal ora con la Anarquía. Anarquía que no es, desde luego, el estado sin Estado del anarquismo *político*, sino la general conmoción, tan breve que puede aproximarse a un cero histórico, entre un régimen que se derrumba y otro que se constituye, y que es superior al reino de las leyes porque, continúa Sade, para crear una nueva constitución un gobierno *necesita de la anarquía*. Generalizando: todo poder emergente requiere de la suspensión *irónica* del orden, de una conflagración que haga posible el nuevo consenso, por efímera o imperceptible que resulte.

La suspensión irónica de la Ley, por la que el anarquista (o acaso el *anarca* de E. Jünger) se hace superior al legislador, puede plasmarse en muchas figuras, en muchas metáforas, pero a mí se me hace especialmente simpática la de la **inmunidad**, entendida, con Fabbri, como posición equidistante entre la **soberanía** y la **sumisión**, que es la utopía irónica de quienes aborrecen por igual el dominar y el ser dominados. O la **negación**, en el sentido en que Bataille la atribuye a Baudelaire: la más profunda, pues *no es en ningún momento la afirmación de un principio opuesto; el principio superior de la ironía reside aquí en la negación mis-*

ma de todo principio positivo. O la **religión** a que se refiere Schiller en su respuesta: *¿Qué religión profeso? Ninguna de las que tú nombras. ¿Y por qué ninguna? Por religión.* O el **exceso** (de sentido) que no se fija en ningún sentido constituido, pero que el proceso de constitución de todo sentido presupone.

En su fase actual, el capitalismo da a ejercer la libertad de orden cero, al indiferenciar mercadotécnicamente tanto las opciones de consumo en el mercado cuanto las opciones políticas en el escenario electoral; la libertad de orden uno, no nos engañemos, es más bien una coartada. Por lo que se refiere a la de orden dos, está obstaculizada políticamente por el nuevo (?) equilibrio del terror entre las grandes potencias (véase Nicaragua, véase Afganistán), y culturalmente por la obstrucción progresiva de la **mediación del sentido**, del *tercero simbolizante* (el orden de la Ley) que otrora permitiera las insurgencias del **contra-sentido** (de las vanguardias y las subculturas resistentes). Ese desmantelamiento simbólico es la condición, y también el resultado, de la **reconversión del saber y del lenguaje** en mercancía rentable, en **información**, aun cuando *los efectos de la penetración del capitalismo en el lenguaje no han hecho más que empezar* (Lyotard).

En las poco optimizadas condiciones de este diagnóstico apresurado, ¿cómo resistirse a la tentación de la libertad de orden ene, a la ironía efímera e insensata que ascéticamente se opone al fatalismo de la Ley y al de su ausencia?

Pero Deleuze hablaba también de una vía **humorística**, la de Masoch, que no subvierte irónicamente la Ley por apelación a un principio, sino que *descienda* desde ella hasta sus consecuencias, hasta neutralizarla en el absurdo de su rigor: es el camino del **exceso de celo**, de la **hipernormalidad**, de aquel **ideal de servidumbre** al que aspiraba el **Jakob von Gunten** de Walser, a través de una obsesión por los modales, por el trato, por el rito, que impide *atribuirse sólidas convicciones* (R. Calasso). Perderse, contra la Ley, en el laberinto de las pequeñas normas, de la letra pequeña de la vida: destino del ciudadano parasitario, *codicioso y apacible* de la sociedad de masas del que Ghelen aborrecía, y al que Baudrillard casi exalta cuando habla de la *hipersimulación destructora, hiperconformismo destructor* de las mayorías silenciosas, que neutralizan lo social que se les impone. Paradójica libertad sin compromiso latente con la emancipación, la vía humorística señala una, por ahora, última figura de la libertad: la **de orden menos uno**. ¿O se trata tan sólo de la asunción ritual y fascinada de la libertad de orden cero, cuando los *deseos e intereses del elector* a los que me refería al principio se han convertido, ellos también, en variables del mercado?

CONSIDERACIONES INTEMPESTIVAS SOBRE EL PRINCIPE NO ILUSTRADO

Abel Martín

1

Pocos son los que han tenido la oportunidad de asistir, como nosotros, al nacimiento y formación de un príncipe. Quizá por ello sea deber nuestro —y, al menos, placer— narrar tal acontecimiento y reflexionar sobre él.

2

La inseguridad del príncipe carente de ilustración le obliga a apoyarse en el gremio. La falta de ilustración le hace presa fácil del gremio, tanto más hambriento en épocas como ésta, de crisis económica y público privado. Apoyarse en el gremio es garantizar, cuando menos, su neutralidad, si no su cooperación, alcanzar la legitimación social de que tan necesitado está. El príncipe vela por el gremio con su poder; otra cosa, ilustración, no tiene. El gremio legitima la figura del príncipe mitificando su incultura. Nunca tanto corporativismo fue rasgo de la vida cultural.

Pero, aparte de lo negativa que tal mistificación pueda parecer, y ser, hemos de preguntar si es necesario un príncipe ilustrado, más aún, si es preciso fingir ilustración. ¿Por qué el príncipe no se dedica a su función principesca...? Cuando el absolutismo necesitaba legitimar el poder con la sanción de los mejores, la ilustración era un bien inexcusable. Ahora la legitimación discurre por caminos diferentes y el poder, se dice, viene del pueblo.

El dictador no necesitó legitimación cultural alguna. Descaradamente afirmó el poder del poder, pero, ¿acaso no es el poder lo que el príncipe pone en juego cuando lo extiende sobre el gremio a cambio de su apoyo?

3

El príncipe se levanta con un pintor. Si se levanta, es que con él se ha acostado y, como sucedía con las antiguas cortesanas, necesita dar publicidad a esta relación para sacar de ella todas sus ventajas: es **su** pintor, luego tiene pintores, como aquéllos monarcas que eran viriles por tener cortesanas.

4

Es muestra de mala educación descolgar los tapices de la propia casa y poner otros, un muestrario, para la llegada de los amigos americanos. Peor aún, pues además se exhibe la propia inepticia, poner tapices similares a los que ellos poseen a cientos: así verán hasta dónde se extienden los límites de su imperio.

Pero esto es lo que se ha hecho en el palacio del príncipe.

5

Afirma que lee y escucha música, pero el modo de **hablarlo** revela que lo dicho es falso: nada de esa lectura y esa música ha quedado en él. Los papanatas aplauden leyendo los mismos libros y escuchando la misma música, pero los papanatas sólo buscan el cobijo del poder... y el medro que ello pueda comportar.

Gusta de lienzos con poca pintura, quizá para no esforzarse demasiado en la apariencia del disfrutar: incluso la apariencia debe estar sometida al poder y vivir al día.

6

Estamos, se dice, en una época de realismo. Realismo político, realismo social y económico, ideológico y político, cultural. Tras los años —¿época?— de la utopía y tras la crisis hemos entrado en la afirmación del realismo.

El realismo ha apostado por la objetividad y claridad de la historia, se *ha subido* a ella. Identifica el movimiento histórico con su pensamiento realista que, dice, lo expone. Cuando tal iden-

tificación chirría, el poder del que se ha provisto le permite llevar las aguas a su cauce y proclamar ante todos lo acertado de su posición.

En épocas como esta, la cultura se somete también a tales exigencias, se aproxima al poder y lo alaba. Poco tiene que hacer en cuanto crítica: si la ejerce, será *apeada* de la historia. Pero algunos, al menos algunos, deben mantenerse frente a tanta objetividad y mantener la (que es ya) subjetividad de sus principios.

El realismo explica el que es rasgo principal de los últimos actos culturales: su profundo carácter social. La presentación ha sustituido a la lectura del libro, el canapé a la exposición, la relación de nombres en negrita a la crónica, el chascarrillo a la lucidez... Todos deseamos ser leídos, ser vistos, así se **demuestra** que estamos en las cosas, en la objetividad, en la historia... somos reales...

7

El príncipe hizo anteriormente gala de un populismo radical. Incluso al principio de su nacimiento y formación aplicó algunos de estos criterios. Lo hizo matizadamente, teniendo bien en cuenta la rentabilidad que de esas promociones podía sacar. El no había estado nunca con el pueblo, pero empezó a referirse al pueblo como si le conociese. Predicó una cultura de todos que muchas veces no era sino el reflejo de la ¿suya?

Paulatinamente, el príncipe parece haberse hecho más selecto y abandona las formas radicales e ingenuas del populismo. Aboca a otro no menos radical y no menos populista, aunque de sentido contrario: al atender sólo a lo social del acto cultural se **rodea** de los más selectos, y esa es la finalidad del acto, como antes lo era también el **rodearse** del pueblo. Al halagarlo se halaga a sí mismo.

A veces, los *más selectos* sonrían ante la tosquedad del príncipe, pero esconden su sonrisa para que el poder, despechado, no les expulse de sus jardines.

8

Hubo un tiempo en el que las relaciones política-cultura fueron nítidas, desnudas: el tiempo del barroco. Los monarcas absolutos, religiosos o civiles, espirituales o temporales, necesitaron de los cultos para crear sus reinos y, sobre todo, su imagen. En

el absolutismo religioso o civil, la imagen forma parte del estado y es pieza fundamental del reino.

Los artistas supieron hacer un estilo de imagen, buscador de efectos, en el que hasta el cartón piedra de lo efímero es verdadero. Supieron apresar en las imágenes el espíritu de la época y dieron al poder mucho más de lo que éste había pedido: sus obras trascendieron.

Ahora, cuando el mercado y la privacidad, el desarrollo de lo que se ha venido llamando la sociedad civil, parecían haber enviado las relaciones política-cultura por otros caminos, el príncipe no ilustrado reclama una vuelta al pasado y otra vez las institucionaliza. Pero ya no existe aquella pirámide jerárquica que hizo bueno el barroco a la vez que permitía su existencia. Ahora tiene que construirla de tapadillo porque, buen demócrata, ha de negarla y, persona vulnerable, debe protegerse de las críticas mordaces.

9

Asistimos a un insospechado renacer de imágenes neoclásicas. En él se articulan dos necesidades: ninguna otra imagen ofrece tantas garantías al poder como ésta en la búsqueda de unas señas de identidad, no hay otra que tanto pueda acercarle a la ilustración de la que carece. Pero son imágenes degradadas, porque el clasicismo negó toda trascendencia, incluso la del poder, al que aquí, sin embargo, se sacrifica.

Por eso apuntan a la segunda necesidad, a la que no satisfacen: la de identificarnos con la naturaleza, ser unos con ella, dominar la excisión y alcanzar la felicidad.

El clasicismo apunta siempre a la verdad y presenta la cosa en sí misma. Las imágenes que ahora renacen y se propician apuntan siempre a las propias imágenes, no a la cosa sino a su simulación, no al equilibrio sino a su representación. Contienen una añagaza de la que es difícil salir: por ello hay que poner en peligro la propia objetividad, la que el poder proporciona con su proximidad y amparo.

MONSTRUOS, ENANOS Y BUFONES

V. Bozal

La exposición **Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias**, que ha tenido lugar en el Museo del Prado a partir de los fondos del propio museo y de otras instituciones, pone ante nosotros uno de los más llamativos tópicos del barroco. Sobre él se ha vertido abundante literatura de muy diverso tipo y no pretende esta breve nota ni sustituirla ni corregirla.

Ante los monstruos, enanos y bufones del barroco caben, al menos, dos preguntas. La primera hace referencia a su personalidad, ¿quiénes son estos individuos que desde las pinturas nos miran? La segunda, al modo en que son presentados, ¿cómo se ven, cómo se pintan?

Quién es cada uno de esos personajes —pues en personajes se han convertido— es asunto al que contesta la documentación y la iconografía. En su mayor parte han sido identificados suficientemente, tal como pone de relieve el excelente texto de Julián Gállego en el catálogo editado con motivo de la exposición. A la segunda pregunta podría, en principio, contestarse de dos maneras, una a tenor de la configuración iconográfica: se les ve como escribanos, héroes, militares, tontos, nobles, cortesanos, etc., no sin la ironía que ello comporta. Esta contestación permitirá hablar del papel de tales figuras en las cortes barrocas, su sentido social y cortesano y, de esta forma, desentrañar algo más la naturaleza de la corte y los cortesanos. Pero creo que nada de eso agota la cuestión, pues queda un punto al que aquí deseo referirme: la sensibilidad barroca gusta de estas imágenes y gusta de ellas por razones diversas que en cada una debemos encontrar.

El monstruo, que en todas las épocas es objeto de represen-



tación pictórica, es la imagen deformada del ser humano, espejo en el que quizá se muestren con nitidez rasgos de otro modo ocultos. Pero, digámoslo ya de antemano, siendo el monstruo objeto de narración o representación, lo es de varias maneras: hay una considerable distancia entre los bufones que pinta el cortesano o que se pintan para el cortesano —monstruos convertidos en bufones— y los monstruos que perfila la imaginación popular, que si aparecen como bufones lo hacen como parodia del bufón mismo. Es la distancia que existe entre las estampas populares y estos cuadros que el Prado nos enseña, la que hay, también, entre la literatura caballeresca y cortesana y la literatura popular o inspirada directamente en la popular, como sucede, por ejemplo, con el **Gargantua** de Rabelais. Comparar una y otra nos permitirá conocer mejor los rasgos de ese espejo deformante.

Sería, sin embargo, impropio pensar que la imagen del monstruo que pinta el cortesano es homogénea. Esta exposición pone de relieve las diferencias entre unos pintores y otros, no sólo la diferencia personal de estilo, también y, sobre todo, la diferencia de sensibilidad ante la figura pintada. Tres pintores parecen haber apostado por la verosimilitud, Antonio Moro, **Retrato del bufón Pejerón**; José de Ribera, **La mujer barbuda (retrato de Magdalena Ventura y su marido)**, y Juan Carreño de Miranda, **La «monstrua» vestida** y **La «monstrua» desnuda**, pero entre los tres pueden apreciarse notables diferencias. Antonio Moro, cuyo **Retrato del bufón Pejerón** se considera antecedente del velazqueño **Pablo de Valladolid**, apunta a la propia personalidad del retratado en la mirada enajenada y melancólica, reveladora del miedo, quizá por no haber podido esconder a tiempo la baraja que lleva en la mano derecha, indicación de su verdadera actividad, no la guerra o la caballería, a las que inducen atuendo y espada. Y ese contraste y oposición posiblemente fuera motivo de la risa y el contento, evidenciando jocosamente la actividad real de muchos caballeros aparentes, pero es también razón de la triste mirada de perro de Pejerón. También las miradas de Magdalena Ventura y su marido están llenas de dramatismo, dramática es toda la imagen y tanto más cuanto más verosímil, pues si difícil es ser de por vida un monstruo de feria, terrible tiene que ser mantener con él una relación conyugal. Ribera no ha precisado de gesto alguno: poner los personajes ante nosotros, con la misma impavidez con que se coloca un objeto, el huso y la caracola, por ejemplo. La imagen admitiría una leyenda goyesca: **¡Esto es lo que hay que ver!** Semejante verosimilitud, pero sin dramatismo, hay en las dos imágenes magníficas, pictóricamente excelentes, de Carreño. Como indica acertadamente Manuela B.

Rodrigo de Villandrando, *Retrato del rey Felipe IV y el enano «Soplillo»*.



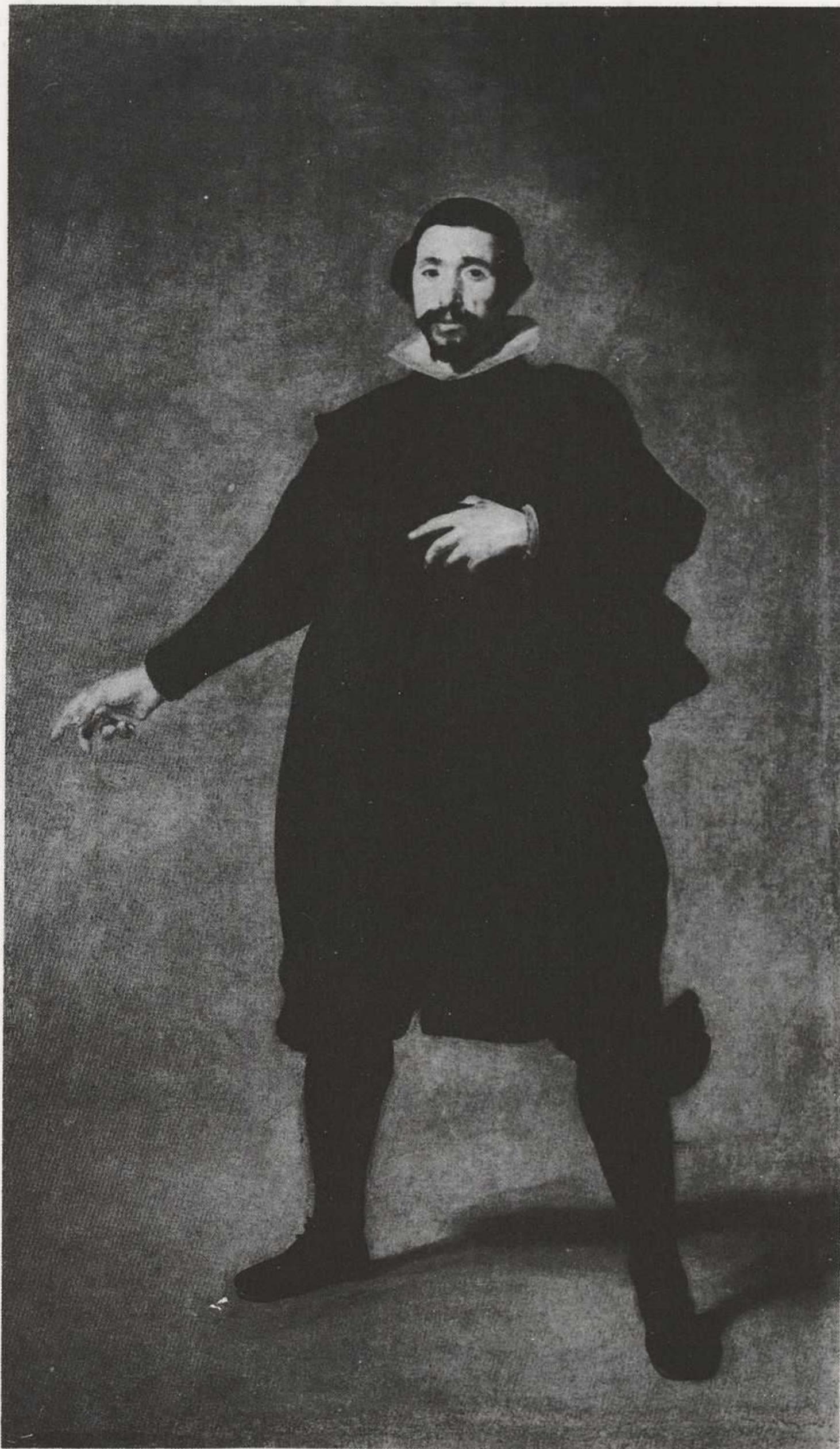
José de Ribera, *La mujer barbuda* (retrato de Magdalena Ventura y su marido).

Mena en la catalogación, la **Relación** de Juan Cabezas (firmada en Sevilla el año 1680) ha sido transformada por el pintor en un *bellísimo hallazgo pictórico*, en el que destaca el ocre de las carnes y el rojo del vestido, pinceladas acordes con la mirada y el estar de la monstrea, ni melancólica ni dramática, que parece saberse objeto de disfrute estético.

Verosimilitud puede encontrarse también, y es uno de sus ingredientes fundamentales, en el minucioso ennoblecimiento del **Retrato de enano** de Juan van der Hamen, que ha sido el pretexto de la exposición, y en lo maravilloso detallado por Fray Juan Sánchez Cotán en el **Retrato de Brígida del Río, la barbuda de Peñaranda**, a tanta distancia de la **Barbuda** de Ribera, posando en los límites de su anormal monstruosidad.

Pero la verosimilitud, que está presente, se desborda en las restantes imágenes. Objeto es Magdalena Ruiz en el **Retrato de la Infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz**, atribuido a un discípulo de Alonso Sánchez Coello, y es objeto el enano Soplillo del **Retrato del rey Felipe IV y el enano «Soplillo»**, de Rodrigo de Villandrando. En ambos, el mismo gesto cortesano, la mano augusta sobre la cabeza del monstruo, más súbdito que otros súbditos, porque es cosa animada, objeto viviente, al igual, pero mejor, que los muebles que forjan el ambiente de los salones, como se pone de relieve en Mazo —**Retrato de la Emperatriz Doña Margarita de Austria**— y, en menor medida, en Velázquez —**Las Meninas**—. Nunca un gesto implicó tan claramente posesión y dominio como éste que saben pintar el discípulo de Sánchez Coello y Villandrando, nunca la alienación de un ser humano se vio tan clara y se mostró tan nítidamente, sin remordimiento alguno de conciencia, sin sospecha de mal...

No sucede lo mismo con Velázquez, pues parece como si el pintor sevillano quisiera mostrar no sólo a los personajes, sino la clave y sentido de su papel cortesano, trasladado como pintura al lienzo, haciendo de él, del lienzo, un componente *bufonesco* más, y por ello más lúcido. **Pablo de Valladolid** es, para mi gusto, la más interesante de sus obras a este respecto, pero antes conviene hablar de otras que apuntan al mismo horizonte significativo. **El bufón llamado «Don Juan de Austria»** no es simplemente un bufón vestido de militar, sino un personaje que hace su bufonada parodiando lo militar en la *representación* de la figura de Juan de Austria: vistamos a un tonto como don Juan de Austria y esperemos que se comporte —gesto, actitud, andar...— como tal. Entonces se han invertido los valores heroísmo, valentía, virilidad, nobleza... y se han hecho ridículos. Pero todo vuelve al orden porque realmente sólo se trata de una bufonada. Hasta qué punto, sin embargo, juega el pintor con lo real y lo paródico, el



Diego Velázquez, *El bufón Pablo de Valladolid*.

límite difícil entre lo uno y lo otro y, por tanto, el límite difícil entre lo establecido y lo invertido, es cosa que pone de manifiesto un hecho señalado por Manuela B. Mena en el catálogo: el cuadro fue considerado como **Retrato de un artillero** y **Retrato del Marqués de Pescara**, como un cuadro *serio* al margen de cualquier parodia.

Este es aspecto que destaca aún más claramente en **Pablo de Valladolid**, que, se pensó, podía ser retrato de un actor o un alcalde, al no existir indicación bufonesca alguna. En efecto, Pablo, firmemente asentado sobre el suelo, enfatizado por la atmósfera que le envuelve y en la que destaca, de gesto retórico, vestido de negro, mirándonos fijamente, sólo en la intensa ausencia de su mirada descubre la índole bufonesca. Julián Gállego ha señalado que va vestido como el rey y apunta a un rasgo fuertemente expresivo: *la silueta negra se recorta limpiamente sobre un fondo claro, unido, sin separación de suelo y muro; ello hace a esta figura, paradójicamente, comparable a una aparición sagrada.*

Hasta qué punto era Velázquez consciente de este juego es cosa que no sabemos, pero la sensibilidad de la época y de la corte, acostumbrada a los retratos cortesanos y a las apariciones de la pintura religiosa, tenía que registrar, aunque fuera inconscientemente, tales parecidos: la imagen de Pablos se inscribía en un ámbito familiar y próximo, de ahí su éxito. Los puntos de referencia eran claros, no era preciso gran esfuerzo para ver la imagen y la parodia que la imagen conllevaba, parodia que no parecía tal, dado su extremado verismo. Para quien pudiera reprocharle un verismo excesivo, Velázquez siempre tiene a mano un *guiño*, en este caso la mirada intensamente vacía, no por ello excesivamente explícita, pues el sevillano es pintor de sugerencias más que de representaciones.

Al pintar a todos estos *hombres de placer*, no sólo retrata una galería de personajes cortesanos, no indica sólo que por la corte deambulan tales individuos, a la vez explica pictóricamente cuál es su papel: configurar un negativo de los valores cortesanos, finalmente jocoso, placentero, y como tal, tolerable. El bufón no es testimonio de las vanidades del mundo, lo es del infinito poder de quien no se ve afectado por un negativo tan *exacto*, pues sólo el muy poderoso puede burlarse de sí mismo y, sin embargo, no sufrir por ello. Lejos de espejo moral en el que ver sus ruinas, el bufón es la imagen en la que se refleja el poder absoluto, un objeto más para uso del monarca y el cortesano, gratificante: hombre de placer, no de ascesis.

Hay aquí algunas diferencias con el bufón popular que parece necesario señalar. También el pueblo invierte, como ha ense-

ñado Bajtin, los valores establecidos, y al hacerlo enarbola otros que son propiamente suyos. El monstruo al que el pueblo consagra como rey de la fiesta es la parodia de un orden que cumple todos los días, temporalmente sustituido por su negativo, pero nada en esa consagración indica que se trata de una bufonada si no es el permiso que para tal actuación ha recibido. No hay *guiño* que remita a la parodia y a la estabilidad del orden, sólo la presencia del bufón-rey: el bufón no parodia cómicamente el orden indicando, sin embargo, que es una bufonada, sino que convierte a un bufón en rey y a un rey en bufón. La utilidad del *guiño* falta en la fiesta y, por eso, la fiesta debe ser limitada, es ella misma el *guiño*, un tiempo breve, paréntesis entre momentos eternos del orden.

Ello explica la diferencia entre los dos lenguajes, el cortesano y el popular: frente a la distancia de aquél, que retrata a un individuo que no es de su medio como si lo fuese (y ello resulta cómico), la proximidad de éste, que trae aquel medio a su entorno, que pinta a un individuo con caracteres cortesanos (y esto también resulta cómico). En ambos, la subversión es restringida —y la restricción es la llave de la comicidad—, pero por razones y con recursos diferentes: el cortesano puede parodiar su mundo con un bufón, el popular lo hace con un cortesano y, así, construye a un bufón. El monstruo no es anormal en el mundo popular salvo cuando se viste de cortesano o de rey, de lo contrario, no es más que un anormal o un inocente, algo cotidiano. De esta manera, lo que en la corte es extraordinario y debe fijarse mediante cuadros excepcionales —en todos los cuales se pone de relieve la relación con lo cortesano—, en el mundo popular es ordinario: los bufones, monstruos y enanos pueblan los grabados de la misma forma que viejas y celestinas, jugadores y valientes, esclavos, labriegos, taberneros, prostitutas, jaques, posaderos, criadas..., personajes todos de juegos y romances, de pliegos y estampas que constituyen **verdaderamente** el negativo de ese otro mundo. Pero el *guiño* devuelve la jerarquía al mundo: la fiesta es limitada en el tiempo, cuando termina, todo vuelve a ser como antes.

LA PASION DE LA VERDAD

P. Fabbri

El semiólogo italiano Paolo Fabbri toma algunas imágenes de *Viernes* o los limbos del Pacífico para reflexionar acerca de las pasiones implicadas en el proceso de conocimiento. El conocimiento de la verdad no atañe únicamente al campo de la razón, sostuvo Fabbri en una conferencia pronunciada en el Centro Ortega y Gasset de Madrid, a la que corresponde este fragmento. ¿Cómo cambia el sujeto, cómo cambia el mundo cuando aquél descubre la verdad? El libro de Tournier desafía al teórico a pensar sobre las transformaciones pasionales que la verdad introduce en el mundo y en el sujeto.

Esta conferencia ha sido parcialmente publicada en la Revista de Occidente, a la que agradecemos nos haya proporcionado las grabaciones de la misma. Citamos los fragmentos del libro de Tournier en la cuidada traducción de Lourdes Ortiz para la editorial Alfaguara.

El problema de la verdad es el de la constatación, la correspondencia entre el lenguaje y el mundo. La verdad es una construcción que transforma las condiciones que la han planteado. En el fragmento siguiente de **Viernes o los limbos del Pacífico**, Robinsón ha tratado de dominar la isla imponiéndose obligaciones muy estrictas. Ha construido un reloj de agua, una clepsidra, cuyo ritmo rige su vida, ordena lo que debe ser y lo que debe hacer.

El alba era ya rosa, pero el gran concierto de los pájaros y los insectos no se había iniciado todavía. Ni un soplo de aire animaba las palmeras que festoneaban el gran portón abierto de la residencia, Robinsón abrió los ojos mucho después de lo acostumbrado. Se dio cuenta inmediatamente,

pero su conciencia moral, que sin duda dormía aún, no se planteó ningún problema a causa de ello.

Todo está en silencio. No hay movimiento. También la conciencia moral de Robinsón está en silencio.

Imaginó, como en un panorama, toda la jornada que le esperaba a la puerta. Primero tendría el aseo, luego la lectura de la Biblia (sigue la enumeración de sus obligaciones) (...)

Robinsón se preguntaba abrumado si además tendría tiempo para acabar la glorieta de helechos (...) cuando sorprendió de pronto la causa de su tardío despertar; se había olvidado la víspera de recargar la clepsidra y se había parado. A decir verdad, el silencio insólito que reinaba en la pieza acababa de serle revelado por el ruido de la última gota al caer en el recipiente de cobre.

Robinsón, antes tranquilo, se siente de pronto abrumado: primera transformación pasional. No tenía conciencia moral, pero el recuerdo de sus obligaciones le convierte en una persona abrumada, dominada por la sensación de que algo se le echa encima. Entonces comprende que el reloj se ha detenido. Lleva a cabo muy pocas acciones: ha abierto los ojos, ahora girará la cabeza.

Volviendo la cabeza, constató que la siguiente gota aparecía tímidamente en el extremo de la bombona vacía, se alargaba, adoptaba un perfil periforme, dudaba luego, como desanimada, recuperaba su forma esférica y volvía a acender hacia su fuente renunciando a caer y esbozando incluso una inversión del curso del tiempo.

La gota baja, se alarga y vuelve a subir un poco. Con esta metáfora se propone la idea de que el tiempo queda suspendido e incluso casi se invierte. La gota, además de hacer muchas cosas, tiene muchas pasiones: aparecía tímidamente, dudaba desanimada, renunciaba decididamente a caer. Sufre una serie de transformaciones desde la timidez inicial a la decisión final. Robinsón se limita a constatar que el mundo se transforma física y pasionalmente. Bien es cierto que el mundo está ahí para representar sus pasiones, como en los llamados cuentos maravillosos. En los cuentos aparecen animales fabulosos u objetos como actores delegados, representaciones figurativas de las competencias de los sujetos. El sujeto delega en ellos un saber hacer físico o pasional. El mundo asume las pasiones de Robinsón.

Robinsón se estiró voluptuosamente en su lecho. Era la primera vez, desde hacía meses que el ritmo obsesivo de las gotas, estallando una a una en el balde, cesaba de dirigir sus menores gestos con un rigor de metrónomo. El tiempo quedaba suspendido.

Del estar abrumado pasa a la voluptuosidad. La voluptuosidad es una actitud adoptada por el sujeto tras la detención del tiempo, o mejor, cuando la gota anuncia su decisión de querer de-

tener el tiempo. El sujeto ya no está dominado, puede hacer lo que quiera. Fin del tiempo: fin de la obligación, apertura de la libertad. Se podría objetar que el tiempo nunca termina; el tiempo existe siempre. La respuesta a esta objeción lógica está en los textos. Léase cualquier relato y se verá cómo el tiempo se detiene.

Robinsón estaba de vacaciones. Se sentó el borde de la cama, Tenn se acercó y colocó amorosamente su hocico sobre su rodilla.

Soy decididamente contrario a la crítica literaria hecha de juegos de palabras. Creo que son operaciones que sustituyen a las operaciones del pensamiento. El deconstruccionismo actual es una amplia organización de juegos de palabras que sustituyen al pensamiento. Pero aquí nos encontramos ante un caso más interesante. Es la primera vez que Robinsón, el sujeto individual por definición, se encuentra amorosamente unido a alguien, a su perro Tenn. Tomo, pues, en serio la palabra **genou** (rodilla): **je-nous**: yo y nosotros, como un juego con el significante que da un significado.

¡De modo que la omnipotencia de Robinsón sobre la isla —hija de su absoluta soledad—, llegaba hasta un dominio del tiempo! Saboreó con arrobo el hecho de que a partir de ese momento no dependería más que de su voluntad tapar la clepsidra y suspender así el vuelo de las horas...

Aquí tenemos otra transformación de Robinsón. En el momento en que reconoce que no recibe órdenes, hace una hipótesis de omnipotencia; tiene todo el poder, incluso el de detener el tiempo. Veamos las consecuencias pasionales de la omnipotencia: *saboreó con arrobo*. Le habíamos visto abrumado, después llegó la voluptuosidad, luego el amor, ahora tenemos el arrobo. Tras la convicción de su omnipotencia se levanta, otra acción física, de las pocas que ha hecho, ha abierto los ojos, ha vuelto la cabeza, se ha desperezado, ahora se va a levantar y a apoyarse en el quicio de la puerta.

De pronto, todo cambia. Este es el momento del relato en que se invierte drásticamente la relación de actividad y pasividad. A partir de ese momento, Robinsón se convierte en el objeto de las acciones de la isla, y deja de ser sujeto. De la hipótesis de su omnipotencia, Robinsón va a pasar a la inversión total; se transforma en el objeto de las pasiones del mundo.

Se levantó y se dirigió hacia la puerta. El desvanecimiento de felicidad que le embargó le hizo tambalearse y le obligó a apoyarse con el hombro en una de las jambas.

Aparece una nueva obligación. Pero no es una obligación que el sujeto se haya impuesto a sí mismo. Es el mundo quien se la impone al sujeto. La omnipotencia se transforma en el máximo

de pasividad. El sujeto se convierte en parte del mundo, mientras antes sólo formaba parte del mundo en cuanto se daba órdenes como sujeto.

Más tarde, al reflexionar sobre aquella especie de éxtasis que le había embargado y tratando de darle un nombre, lo llamó un momento de inocencia.

Una nueva transformación pasional: el éxtasis. Entre el arrobo anterior y el éxtasis posterior hay todo un abismo narrativo. El arrobo estaba ligado a la hipótesis de omnipotencia. Es el reconocimiento de la obligación del sujeto en cuanto hombre en el mundo. El valor de las pasiones sólo puede establecerse observando su sintaxis en los textos. Un psicólogo, un psicoanalista o un lingüista ingenuo, estadístico, coleccionista de datos, dirían que entre el arrobo y el éxtasis hay cierto parecido. Pues bien, son las pasiones más distintas que se pueda imaginar. Sabemos que no se puede estudiar el lenguaje palabra por palabra, porque las palabras se encuentran en frases y son las frases las que seleccionan el valor de las palabras.

Había creído en un primer impulso que la detención de su clepsidra no había hecho más que aflojar las redes de su empleo del tiempo y detener la urgencia de sus trabajos. Pero ahora se daba cuenta de que aquella pausa, no era exclusivamente un acontecimiento suyo, sino de toda la isla.

Esto es algo que había quedado dicho. Lo repite, porque Tournier es francés (*si no lo han entendido, se lo explicaré otra vez*).

Se podría decir que las cosas, al cesar de pronto de inclinarse unas hacia otras orientadas por su utilización —y usura— habían regresado a su esencia; las cosas manifestaban todos sus atributos, existían por sí solas, ingenuamente, sin otra justificación que su propia perfección (...) Había algo de felicidad suspendida en el aire y, durante un breve instante de indecible alegría, Robinsón creyó descubrir otra isla tras aquélla en la que había pensado solitariamente desde hacía ya no tanto tiempo: otra isla más fresca, más cálida, más fraternal, enmascarada habitualmente por la mediocridad de sus ocupaciones.

En esa extraordinaria frase en que repentinamente toma la palabra un *se* impersonal, las cosas regresan a su esencia y su razón de ser está en su perfección. Por fin pueden tener los lingüistas y los semiólogos un momento de felicidad. La perfección no es una categoría estética, es una categoría procesual. El concepto gramatical del aspecto abarca las diferentes visiones sobre un proceso (imperfecto, perfecto, incoativo, durativo...). El mundo aparece aquí para algún observador como acabado, perfecto. Robinsón pasa por una nueva transformación: alegría indecible. Mientras antes trataba de dar un nombre a su emoción, ahora acepta la indecibilidad.

Nos encontramos ante un momento clásico de la pasión. La pasión extrema es el momento en que remite el lenguaje. La pasión sobrepasa a la lengua y es, por tanto, en cierta medida, in-nombrable. El dominio de la pasión sobre el lenguaje es uno de nuestros grandes problemas. Pero lo indecible no está ligado al valor de las cosas, es un efecto de la transformación pasional. Toda la estética moderna afirma que existe una indecibilidad. Pero además de afirmarlo, se puede ontologizar la indecibilidad. En el momento que nos ocupa, Robinsón, al renunciar a decir, descubre. Es precisamente cuando renuncia a nombrar cuando se le revela el secreto, la otra isla antes enmascarada. Por tanto, la indecibilidad no mantiene a las cosas en su secreto. Tal vez, la indecibilidad sea un instrumento del descubrimiento, como en este caso.

Hay muchas estrategias de la verdad. Una de ellas puede ser esta sistemática transformación pasional. En el interior de Robinsón, que realiza las pocas acciones que hemos visto, se da tal transformación emotiva que es conducido de la ausencia moral hasta el descubrimiento de la verdad.

La verdad puede aparecer en la suspensión de la moral. Mi amigo Apel, el filósofo, dice que debemos arrancar la verdad de las manos del racionalismo para devolverla a las manos de la ética. Tal vez, pero no es el caso de Robinsón. Para Robinsón hay configuraciones pasionales, surgidas en determinadas condiciones, que le llevan a descubrir la otra isla, la verdad ontológica de la isla, en el desdoblamiento del mundo (en el proceso de revelación de la verdad se ha producido un desdoblamiento de la realidad).

Pero el sujeto también se ha transformado con este descubrimiento. No se volverá a repetir el momento de inocencia. Robinsón intenta hacerlo, prueba a detener nuevamente la gota, pero el efecto que produce ya no es el mismo, porque el sujeto ya no es el mismo tampoco. La verdad no resulta de la constatación de una correspondencia entre el lenguaje y el mundo sin consecuencias ni sobre el sujeto ni sobre el mundo. La verdad es el resultado de un proceso y es también transformadora de un estado, el del sujeto pasa a conocerla.

Trad. Susana Hurtado





Manuel Hernández Iglesias,
AYER SOBRE WITGENSTEIN: Ayer, A. J., *Wittgenstein*, Barcelona, ed. Crítica, 1986.

La aparición del libro de A. J. Ayer, *Wittgenstein*, en castellano tiene un interés indudable para los aficionados y profesionales de la filosofía. Se trata de un libro importante por dos razones. La primera, obvia, es que Wittgenstein es una de las principales figuras del pensamiento contemporáneo y, por tanto, toda nueva monografía dedicada a su obra no puede por menos de ser bien recibida. La segunda razón es que su autor, Alfred Julius Ayer, es uno de los más destacados representantes del positivismo lógico, hasta el punto de que su obra *Lenguaje, verdad y lógica*¹, como él mismo señala, *ha pervivido como un libro de texto del «positivismo lógico»* (pág. 164). Dada la influencia que Wittgenstein ejerció sobre los neopositivistas, junto con el hecho de que Ayer lo conociera personalmente, nos encontramos ante una monografía escrita por un observador privilegiado.

El libro de Ayer se añade a la numerosa bibliografía existente acerca de las filosofías de Wittgenstein. El propio Ayer cita dos monografías, la de Pears² y la de Kenny³, calificándolas de *muy buenos intentos de proporcionar una exposición general de su filosofía* (pág. 11). Considera, no obstante, que ambas obras resultan excesivamente duras para el lector no iniciado. El reto que se propone Ayer es, pues,

el de ofrecer una introducción al pensamiento wittgensteiniano que no presuponga una formación filosófica previa considerable sin, por supuesto, caer en la trivialización.

Pero el objetivo de este libro no es meramente divulgativo. El autor se conforma rara vez con exponer las tesis de Wittgenstein sobre los más diversos temas a lo largo de las diferentes etapas de su evolución intelectual, sino que toma partido sobre ellas de manera casi sistemática. Esto hace que esta obra no sea sólo una monografía historiográfica, sino también, y en la misma medida, un ensayo filosófico. Logra con ello su autor que su introducción al pensamiento del filósofo vienes ofrezca, como se proponía (pág. 11), interés tanto a los *no iniciados* como a los filósofos profesionales.

* * *

El libro consta de diez capítulos complementados con una lista de las obras publicadas de Wittgenstein y un índice alfabético. Se echa de menos una bibliografía, aunque fuera sumaria, que pudiera valer de guía a quienes desearan profundizar en el estudio del autor del *Tractatus*.

El primer capítulo es de carácter biográfico y se basa en los testimonios de Broad, Moore, Russell y, sobre todo, Malcolm y von Wright, avalados por las impresiones del propio autor, no excesivamente caritativas, especialmente en lo que se refiere a la actitud de Wittgenstein hacia sus discípulos, que siempre ha provocado a Ayer una viva indignación.

El capítulo 2, dedicado al **Tractatus Logico-Philosophicus**, es el más logrado de todos ellos. En él resume de modo claro y riguroso las tesis fundamentales de la filosofía del *primer Wittgenstein* para pasar a discutir y criticar algunos de los problemas más difíciles pero al mismo tiempo cruciales planteados por ésta: su teoría de la probabilidad, la interpretación del condicional y, sobre todo, el solipsismo y la naturaleza de los objetos simples y las proposiciones elementales. Es sabido que el **Tractatus** influyó notablemente en los filósofos del Círculo de Viena y en los que, como es el caso de Ayer, defendían puntos de vista similares. No es menos cierto, sin embargo, que éstos han sido acusados, no sin fundamento, de haber malinterpretado el sentido de esta obra. Ayer, en el capítulo que le dedica, no sólo no persevera en ella, sino que confiesa abiertamente su responsabilidad en esta mala interpretación, eludiendo toda tentación de capitalizar a Wittgenstein desde perspectivas positivistas o cercanas al positivismo.

El tercer capítulo y el cuarto son un estudio de los escritos de Wittgenstein pertenecientes al período de transición entre la filosofía del **Tractatus** y la de las **Investigaciones filosóficas**. Ayer comenta en ellos las observaciones de Wittgenstein acerca de temas tan diversos como el verificacionismo, el fenomenismo, la filosofía de la psicología, la relación entre lo fisiológico y lo mental, el solipsismo y la crítica de los significados como entidades y de la postulación de supuestos actos mentales que acompañan los actos verbales.

El quinto capítulo está dedicado a la filosofía de la matemática de Wittgenstein: su rechazo del logicismo, su actitud constructivista y su *desprecio* por la trascendencia de las paradojas semánticas y de las demostraciones de incompletud e inconsistencia de los sistemas.

El capítulo sexto es un análisis de la obra más importante del segundo Wittgenstein: las **Investigaciones filosóficas**. Tras un muy breve resumen de sus ideas fundamentales, ya apuntadas en los escritos del período de transición, Ayer concentra su atención en la crítica wittgensteiniana de los lenguajes privados. Expone y critica los dos argumentos básicos contra los lenguajes privados. El primero de ellos, que Kripke considera el principal, es la problematicidad de la noción de acatamiento de una regla. El segundo, que Ayer representa como el más importante, es la inexistencia de criterios de corrección para la aplicación de expresiones que designen sensaciones.

Es un mérito del libro de Ayer el que dedique dos capítulos a aspectos frecuentemente marginados en las introducciones al pensamiento de Wittgenstein: su filosofía de la religión (cap. 7) y su filosofía de la psicología (cap. 8). En el primero comenta y rechaza la tesis de Wittgenstein, contenida en sus comentarios a **La rama dorada** de Frazer, según la cual los ritos mágicos y religiosos no tienen su raíz, como afirmaba Frazer, en creencias erróneas. Ayer intenta rebatir las opiniones de Wittgenstein, defendiendo, de una manera un tanto superficial, la idea de que la magia no es sino una técnica rudimentaria.

En el capítulo 8 analiza Ayer las observaciones del filósofo vienés acerca de la psicología contenidas en *Zettel* y en *Remarks on the Philosophy of Psychology*, deteniéndose en la caracterización wittgensteiniana de los verbos psicológicos y el rechazo de la teoría de la identidad psicológica, punto éste que es uno de los pocos en los que las ideas de Ayer y las del Wittgenstein maduro coinciden.

Una cuestión que guarda una relación estrecha con la posibilidad de los lenguajes privados es la del conocimiento de las experiencias propias. Según Wittgenstein carece de sentido hablar, como hacía Ryle, de que tenemos un acceso privilegiado a nuestras propias sensaciones. Más aún, expresiones como *yo sé...* carecen de sentido en los contextos en los que son habitualmente utilizados por los filósofos (especialmente, los filósofos defensores del sentido común). Este es el tema central de los escritos de Wittgenstein incluidos en el volumen titulado *Sobre la certeza* que es, a juicio de Ayer, *el más lúcido de todos los escritos de Wittgenstein* y al que está dedicado el capítulo 9.

El libro se cierra con un capítulo dedicado a la influencia de Wittgenstein que, dado su contenido, quizá debiera haberse titulado *La no influencia de Wittgenstein*. En efecto, el tono general de este capítulo final es abiertamente desmitificador. Wittgenstein ha sido presentado como el inspirador fundamental de la filosofía analítica británica, pero según Ayer esta influencia es mucho más limitada de lo que se ha pretendido. Existe una deuda para con Wittgenstein de

Wisdom, pero menor de la que éste declara. Ryle sólo sufrió *cierta influencia subconsciente* (pág. 166) y entre Austin y Wittgenstein media una diferencia sustantiva de enfoque.

De las tesis del segundo Wittgenstein que han tenido influencia en la filosofía posterior, Ayer destaca su crítica de la teoría figurativa del lenguaje (que, en realidad, nadie salvo el propio Wittgenstein había sostenido nunca), su rechazo del atomismo lógico (aunque no es fácil saber lo que esto significa, puesto que Ayer cita como posible ejemplo de superviviente del atomismo nada menos que a Quine), el abandono del fenomenismo, debido fundamentalmente a Ryle y Austin, aunque *a Wittgenstein también le toca algo* (pág. 176) y, sobre todo, la subordinación de la teoría del conocimiento a la teoría del significado. Sin embargo, incluso en este punto la influencia de Wittgenstein queda en entredicho: a Russell, Moore, los positivistas lógicos y los primeros filósofos analíticos *no les interesaba el significado por sí mismo* (pág. 177) y los filósofos que hoy día se interesan por la teoría del significado parecen deber muy poco a Wittgenstein.

En cuanto a los discípulos directos de Wittgenstein, la filosofía de Von Wright es *muy lejana a la de Wittgenstein* (pág. 178) y, del resto, Elisabeth Anscombe fue la *única en hacer una contribución original a la filosofía, partiendo de las enseñanzas de Wittgenstein* (pág. 178), incapacitados los demás para ello como consecuencia de la actitud tiránica e intimidatoria de su maestro.

Sólo las concesiones de Wittgenstein al *irrealismo* parecen estar en la vanguardia de la *moda contemporánea* según Ayer, que cita como ejemplo más representativo el libro de Nelson Goodman **Ways of Worldmaking**.

Ayer concede al **Tractatus** mayor influencia que la que atribuye a la obra posterior de su autor, destacando la que ejerció en Russell, Ramsey y los positivistas lógicos y reconociendo que tuvo sobre él mismo *un efecto inmediato y arrollador* (pág. 163). Las tesis del primer Wittgenstein que más influencia tuvieron en el pensamiento de estos autores fueron el atomismo lógico, la teoría de la analiticidad de las verdades lógicas y la crítica de las proposiciones (o, más bien, las pseudoproposiciones) metafísicas.

En conclusión, el balance que hace Ayer de la deuda de la filosofía contemporánea para con Wittgenstein resulta un tanto tendencioso, al reducir ésta casi exclusivamente a aquellas doctrinas wittgensteinianas que fueron en su momento (y son aún hoy) admitidas por el propio autor del balance.

* * *

Con este libro, Ayer consigue sólo parcialmente sus objetivos. La filosofía del primer Wittgenstein está expuesta de una manera clara, sintética y rigurosa. No ocurre, sin embargo, lo mismo con el pensamiento posterior del filósofo vienés.

El autor hace un esfuerzo notable por hacer justicia a toda la obra wittgensteiniana. Evita para

ello la tentación de presentar como un sistema cerrado lo que no es sino un pensamiento en constante evolución. Presta la debida atención a todas las etapas de su producción filosófica, incluyendo las obras *menores*. Finalmente aborda un abanico muy amplio de temas, incluidos aquellos menos estudiados en los estudios globales sobre Wittgenstein o más alejados de sus propios intereses, como su filosofía de la religión. En ello radica en buena parte el mérito del **Wittgenstein** de Ayer.

La cruz de tan honesto y ambicioso proyecto es que el pensamiento de Wittgenstein posterior al **Tractatus** queda excesivamente desdibujado. Los escritos de Wittgenstein son, como Ayer señala con frecuencia, de difícil lectura debido al carácter oscuro y en ocasiones casi oracular de sus observaciones y por no seguir éstas una secuencia lineal. Ayer es, ciertamente, más claro que Wittgenstein, pero no puede desgraciadamente decirse que sea más ordenado. La división del libro en capítulos sigue un criterio histórico, no sistemático. Esto convierte a muchos de ellos en una amalgama de comentarios sobre temas en ocasiones muy dispares entre los cuales sólo el lector familiarizado con el pensamiento del autor estudiado y con la filosofía analítica puede ser capaz de establecer una relación interesante. Pero la necesaria brevedad que las dimensiones del libro imponen a dichos comentarios hace que éstos rara vez puedan alcanzar la profundidad suficiente para interesar a este tipo de lectores, a excepción quizá de la discusión de la crítica de Wittgenstein a los lenguajes privados.

El afán de no traicionar el carácter dinámico del pensamiento de Wittgenstein, junto con el celo por no desatender ninguno de los temas a los que éste dedicó una atención significativa hacían necesaria la existencia de un hilo conductor, puesto para el cual la filosofía del lenguaje y, más concretamente, la teoría del significado, es el candidato más razonable. El libro de Ayer carece de un hilo conductor y el resultado es que su autor da la impresión de haberse contagiado de la asistematicidad que él mismo critica en los escritos del pensador que ha tomado como objeto de estudio. Esto, como no podía ser menos, merma severamente la utilidad del libro como manual introductorio.

Pero el **Wittgenstein** de Ayer no pretende ser sólo, como ya he señalado, un libro divulgativo. Ayer toma partido y discute la mayor parte de los argumentos de Wittgenstein, lo que hace que su libro ofrezca interés para el filósofo profesional. Es notable, en este aspecto, la claridad y la lucidez con las que Ayer *pone en su sitio* las relaciones entre el positivismo lógico y la obra juvenil de Wittgenstein. Y no deja de ser en principio prometedor el enfrentamiento entre Ayer y el Wittgenstein posterior al **Trac-**

tatus, dado que ambos son dos de los representantes más significativos de las dos grandes corrientes que suelen catalogarse bajo el rótulo de la *concepción analítica de la filosofía*. En este segundo aspecto el libro que comentamos no llega a satisfacer las expectativas que razonablemente despierta. La razón es una vez más su asistematicidad y el precio que se paga es el de del bizantinismo de la mayoría de las discusiones, bizantinismo que se ve agravado por la obsesión refutadora que en ocasiones hace que el esfuerzo crítico prevalezca sobre el interpretativo. La impresión que se saca de ello es la de que estamos ante un libro contra Wittgenstein, más que sobre Wittgenstein, aunque éste sea sin duda merecedor de muchos de los reproches que le hacer Ayer y el tono desmificador sea uno de los rasgos más atractivos de su monografía.

¹ Ayer, A. J.: **Language, Truth and Logic**, Londres, Gollanz, 1936; 2.^a ed. 1946; trad. castellana de M. Suárez, **Lenguaje, verdad y lógica**, Barcelona, Martínez Roca, 1971.

² Pears, D.: **Wittgenstein**, Londres, Fontana/Collins, 1971; trad. castellana de J. Plannells, **Wittgenstein**, Barcelona, Grijalbo, 1973.

³ Kenny, A.: **Wittgenstein**, Hardmondsworth, Penguin, 1972; trad. castellana de A. Deaño, **Wittgenstein**, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

M. Pozas, DOS LIBROS SOBRE VELAZQUEZ: J. Gállego, *Diego Velázquez*, Barcelona, Anthropos, 1983. J. Brown, *Velázquez. Pintor y Cortesano*, Madrid, Alianza, 1986

En un período de tiempo relativamente breve han aparecido dos libros nuevos sobre Velázquez. El primero, escrito por Julián Gállego, fue publicado en 1983 y no suscitó excesivos comentarios, el segundo, de Jonathan Brown, editado simultáneamente en inglés y castellano, era esperado como el libro sobre Velázquez. Uno y otro, a pesar de sus notables diferencias de extensión, ambición formal y erudita, presentan algunas características comunes. La primera de todas, el modo de enfocar al pintor, estableciendo una relación clara entre su condición de artista y su condición de cortesano. Este rasgo queda mucho más marcado en el texto de Brown, pero también es muy notable en el de Gállego, con los matices a que luego haré referencia. También es nota común la legibilidad del texto, discurso claro, en ocasiones en tono divulgador, aunque el contenido no lo sea, que no evita repetir cosas conocidas para alcanzar una comprensión adecuada del asunto. También, cierto eclecticismo metodológico, que no duda en recurrir a la sociología de la cultura, la historia o el formalismo cuando lo estima necesario para una mejor comprensión de la obra y la figura de Velázquez. En ambos casos parece haberse pretendido un acercamiento de su pintura a la sensibilidad contemporánea,

huyendo de la fría catalogación y comentario positivista a que nos tienen acostumbrados nuestros historiadores.

Entre ambos autores existen algunas coincidencias, también algunas divergencias, aunque el citado tono del discurso contribuya a quitar hierro a las que pueden existir. Entre las primeras, aparte de las coincidencias de carácter general sobre la consideración e interpretación de algunos cuadros, cabe destacar su oportuna indicación del carácter objetualizador de la primera pintura de Velázquez o la valoración del retrato de **Felipe IV vestido de castaño y plata**, obra de carácter fuertemente innovador, que rompe con el dominio del dibujo y, en mi opinión, que apunta a una perspectiva nueva en el debate barroco sobre el dibujo y el color, debate característico de la Academia francesa, pero propio también del ámbito italiano, especialmente romano.

Existen algunas divergencias que me permito citar. Mientras que Gállego da por buena la influencia de Caravaggio, Brown la rechaza, continuando de esta manera un debate tradicional entre caravaggistas y anticaravaggistas a propósito de la primera pintura velazqueña. Pero quizá el punto de divergencia más interesante es aquel que afecta a un asunto central en la obra del pintor: su presunto naturalismo. Sobre el particular, Gállego es tajante y así lo afirma a propósito de **Las Meninas**: *No es una visión impresionista de una casual realidad externa, sino la plasmación de una idea. No es el triunfo de la imitación, sino el de la idea sujetando a la imi-*

tación (pág. 136). Otro tanto escribe sobre **Las Hilanderas**: *no hay nada casual, nada puramente imitativo* (pág. 139). Por su parte, Brown dice sobre **Las Meninas**: *Velázquez trató de crear un arte en el que el artificio no fuera excesivamente patente y de reducir con ello la distancia que media entre lo que el ojo ve en la naturaleza y lo que ve en el arte. El deseo de alcanzar un mayor grado de naturalismo en la pintura estuvo muy extendido en el siglo XVII, pero nadie llegó tan lejos a la hora de conseguirlo como Velázquez. La prueba de su éxito está en **Las Meninas**, un cuadro en el que el pintor utilizó sus últimos avances en el dominio de la expresión artística para producir un intenso encuentro con la realidad* (pág. 260).

Aunque el término *naturalismo* pesa excesivamente —¿y cuál es el afán extendido de naturalismo en el siglo XVII?—, quizá la posición de ambos autores no sea tan distante como en principio puede parecer. Atendamos al *artificio* del que habla Brown: no niega su existencia, dice que no es patente, está pero no se percibe. El mismo Brown convierte el cuadro —ya lo había hecho antes en su estudio monográfico de **Las Meninas**— en un elemento de la reivindicación ennoblecedora del pintor, lo que está a notable distancia del naturalismo, conectando más con la *idea* que con la imitación.

A este respecto, quisiera hacer algunas observaciones, las dos primeras, referencias a la *pretensión social* del cuadro, otras dos a su hipotético naturalismo. Brown cita un texto de Palomino para apoyar su tesis, indicando que, con el cuadro,

Velázquez afirma su derecho a la inmortalidad —**Las Meninas era para Palomino la declaración de Velázquez de su derecho a la inmortalidad** (pág. 259)—. Creo, sin embargo, que la cita de Palomino no permite tan enfática conclusión. Lo que indica es que Velázquez será tan inmortal como lo sea Margarita: *así también el [nombre] de Velázquez durará de unos siglos en otros, en cuanto durare el de la excelsa, cuanto preciosa Margarita, a cuya sombra inmortaliza su imagen con los benignos influjos de tan soberano dueño* (el subrayado es mío). Pero esta no es más que una declaración tópica sobre artistas y poetas, que en modo alguno puede esgrimirse como declaración del valor inmortal de Velázquez, más bien lo contrario: la afirmación de su carácter de súbdito. Ello concuerda con las palabras de Gállego, para quien *se ha exagerado mucho el papel de Velázquez en la corte de Felipe IV, que nunca fue preponderante, ni siquiera tras la concesión del tan discutido hábito de caballero de Santiago* (pág. 68).

Otra nota que Brown destaca es la presencia del rey en el aposento velazqueño, indicación de la proximidad del monarca, de su favor y apoyo, en última instancia: *la presencia del rey demostraba de una vez por todas que la pintura era la más noble de las artes* (pág. 260). Creo, no obstante, que la presencia del rey, indicada en el espejo, puede tener una explicación más sencilla y doméstica, por una parte, y como **homenaje** del pintor monarca, por otra, en el marco de un cuadro que, como muy bien indica Brown, es privado, y precisamente por su carácter privado.

Las otras dos observaciones se refieren al presunto naturalismo de **Las Meninas**. La primera llamaría la atención sobre el uso de una categoría para la que existe en el siglo XVII abundante y controvertible literatura. La segunda, para no hacerme más prolijo, a la hipotética naturalidad en la postura de los diversos personajes, naturalidad que más bien hay que interpretar como artificio del sistema de representación, haciéndonos pensar en la relación de la infanta con sus súbditos, tal como en otros cuadros se pone de relieve.

También en el caso de **Las Hileras** pueden hacerse algunas observaciones. La primera de todas, una simple puntualización: en la nota 42 del capítulo correspondiente (IX) se escribe que *Angulo fue el primero en identificar, aunque de manera vacilante, a la mujer de la rueca como Minerva y a la devanadora como Aracne* (pág. 302). Ese *de manera vacilante* no hace justicia a Angulo, que insistió en señalar lo poco probable de tal identificación¹. Pero lo más llamativo es la forzada, y simplificada, interpretación del cuadro por parte de Brown —quizá el único momento de su texto en que pierde claridad y concisión— para decir que *la incomparable maestría de La fábula de Aracne se convierte en el argumento más difícilmente rebatible en favor de la elevada condición social de su creador* (pág. 253). Sin negar que tal pudo haber sido la intención del autor, hay que decir que los indicios aportados por Brown no son convincentes y que el cuadro puede ser muy bien disfrutado sin introducir para ello la presunta intención.

Aunque justamente alabado por sus aportaciones al conocimiento del mundo cortesano y de las ideas en él dominantes, creo que los momentos más valiosos del libro de Brown son aquellos en que lleva a cabo análisis formales y técnicos de los cuadros, cuando se enfrenta directamente con su visualidad. Tal sucede con el citado retrato de **Felipe IV vestido de castaño y plata**, con **La fragua de Vulcano** y **La túnica de José**, con los cuadros de Villa Medici, etc. Disiento, sin embargo, de su, a mi juicio, excesiva valoración de la primera pintura de Velázquez, que posiblemente esté por encima de la pintura española, sevillana y valenciana preferentemente, que se hacía en la época, pero, desde luego, muy por debajo de la italiana y la francesa, por debajo de la que se hacía en los Países Bajos en estos años. La inicial incapacidad de Velázquez para pintar el espacio y la atmósfera, la desproporción de algunas de sus figuras, su dificultad para resolver los problemas compositivos, como sucede en **Cristo en casa de Marta y María**, por ejemplo, el acartonamiento, que es propio del que Gállego llama *estilo escultórico*, propio de las pinturas anteriores a su retrato de Góngora, son características negativas que distancian a Velázquez de Caravaggio o del primer Anibal Carracci.

En este punto, puesto que Brown llama la atención sobre la pintura de Juan Esteban de Ubeda, **Escena de género**, de 1606, cabe preguntarse si no es posible establecer alguna relación de este artista con algunas de las pinturas iniciales de Carracci, por ejemplo con **La bottega del macellaio** (c.

1582-83, Oxford, Christ Church), y estudiar así la influencia italiana a través de caminos indirectos.

¹ Más forzado sería ver en la vieja del toro a Palas (...) poco probable, **Las Hilanderas**, Archivo Español de Arte, 1948, 81, 15 ... Creo que sigue siendo bastante discutible el

José Luis Zalabardo García-Muro, NOVEDAD Y EMANCIPACION. G. Vattimo, *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1986. *Las aventuras de la diferencia*, Barcelona, Península, 1986. *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Gedisa, 1986.

*Pensar que Wittgenstein y Heidegger tienen opiniones sobre cómo son las cosas no es estar equivocados sobre cómo son las cosas, exactamente; es sólo mal gusto. Los coloca en una situación en la que no quieren estar, y en la que parecen ridículos*¹. Esta afirmación de Richard Rorty —en otra de las felices nove-

que las dos figuras principales del primer término de **Las Hilanderas** de Velázquez representen efectivamente la primera escena, es decir, la entrevista de Palas de vieja y la joven Aracne (...) me inclino a pensar que estas tres mujeres que cardan, hilan y devanan son simplemente las obreras de Aracne, **Las Hilanderas. Sobre la iconografía de Aracne**, Archivo Español de Arte, 1952, 97, 81.

dades editoriales en castellano— presenta la naturaleza de la profunda dificultad que un intento como el de Vattimo se ha de encontrar: articular un discurso sobre el discurso heideggeriano que, sin ser una mera repetición de los pasajes más brillantes de este filósofo, salve sin embargo la tentación de remitirse a un referente común, a un algo sobre el que ambos filósofos pudieran discutir y eventualmente entenderse.

Los textos de Vattimo no caen en el error de explicar lo que Heidegger quiso decir, a qué se refería en cada caso. Más bien establecen una serie de conversaciones a las que, además de Heidegger y el propio Vattimo, asisten, invitados por éste, gran parte de los decires interesantes de la filosofía de nuestra época. En ellas nadie se siente «ridículo», porque no hay temas sobre

los que ponerse de acuerdo ni normas sobreimpuestas que limiten lo decible. De este modo el pensar después de Nietzsche y Heidegger que proclama el subtítulo de una de las obras que nos ocupan es algo más que el objeto desiderativo de un discurso todavía moderno: se configura como un nuevo modo de filosofar en el que el lenguaje, por fin, se independiza.

Hasta qué punto esta innovación sea real, en qué medida nos encontramos ante un decir no representativo —que diga, sin decir «algo»— depende, obviamente, de que tal salto fuera de la modernidad sea posible, de que se pueda salir de la herencia del pensamiento metafísico sin que esto suponga una superación, que significaría volver a caer en las redes de la lógica del desarrollo. Por eso la filosofía posmoderna se caracteriza *no sólo como novedad respecto a lo moderno, sino también como disolución de la categoría de lo nuevo*². Pero con decir esto todavía no se ha hecho nada; hace falta mostrar en qué sentido se puede tomar distancia con respecto a la modernidad sin remitirse a un nuevo fundamento. Vattimo es consciente como nadie de que cuanto más lejos de la modernidad se declara estar, más atrapado se está por ella; esa es precisamente su esencia: *La novedad —escribe Vattimo a propósito de la sociedad de consumo— nada tiene de «revolucionario», ni de perturbador, sino que es aquello que permite que las cosas marchen de la misma manera*³. Por eso la posibilidad de este nuevo pensar constituye uno de los temas omnipresentes en sus textos; adopta todas las modulaciones con que aparece en los escritos de

Nietzsche y Heidegger y alcanza, más que un resultado, nuevas y fructíferas formulaciones de la aporía fundamental.

La propuesta heideggeriana para dar este salto fuera de la modernidad metafísica, que Vattimo desarrolla en *Las aventuras de la diferencia*⁴, es el **An-Denken**, el pensar rememorante. Este pensar sin fundamento que Heidegger propone como tarea del pensar en la época de la metafísica cumplida corre el peligro —para sorpresa de heideggerianos ortodoxos— de confundirse precisamente con aquel pensar del que quiere salir, el pensar calculante de la técnica, esencialmente carente de fundamento. Por eso la pregunta que se articula en texto de Vattimo es si un pensar sin fundamento puede ser algo distinto de *un llamamiento al hombre occidental para que asuma finalmente el dominio incontrovertible de la tierra*⁵.

Pero en su caracterización del pensar sin fundamento que nos permitirá superar la modernidad, Vattimo parece hablar de una especie de *pensar de las épocas de crisis, que al suspender la inderogabilidad de los contextos en los cuales la existencia histórica es en cada ocasión arrojada, libera el ser-ahí para otros contextos*⁶. En este sentido cabe entender la alusión que al principio del artículo se hace a las conexiones entre el pensamiento heideggeriano y el de Wittgenstein vía Apel. El **An-Denken** habría que entenderlo, de este modo, como desvelando, en su retrotraer el ser del ente, como presencia a su condición de acontecimiento o posibilidad, una

instancia más fundamental con la cual esta época del ser mantiene una oscura relación o de la cual es una manifestación. Así parecemos abocados a dar —con Apel— el siguiente paso y convertir la apertura previa al mundo en un nuevo contexto de justificación de orden superior en el que el progreso pueda ser continuado. Con ello, el pensamiento pretendidamente posmoderno no habrá hecho sino ofrecer un nuevo ámbito a la modernidad, en el cual su continua necesidad de novedad y progreso pueda ser satisfecha.

Pero ver la metafísica y la técnica en su condición de mera posibilidad no puede hacernos olvidar su carácter de destino. No podemos entender la desfundamentación como presentándonos un algo que podría haberse manifestado de otra manera: el **An-Denken** no puede constituirse en una *metalógica del desarrollo histórico de las sucesivas fijaciones*. Es más bien una invitación a aferrarnos con valentía a la más absoluta superficie, no a rechazar el principio de razón en aras de algo más originario, sino a malentenderlo intencionadamente, a mostrar la cadena de fundamentaciones de la técnica en su radical carencia de fundamento y a vivirla como tal. Que esto suponga el salto fuera de la metafísica depende de que ésta pueda soportar su falta de fundamento, de que pueda finalmente prescindir del ser, o más bien su subsistencia tras su cumplimiento se deba a que ha conseguido olvidar, no ya el ser mismo, sino su propio olvido del ser. Como afirma el propio Vattimo en otro lugar, *la metafísica puede subsistir sólo mientras su esencia de olvido esté en-*

*mascarada y oculta; es decir, sólo mientras olvide su mismo olvidar*⁷.

La metafísica no puede aplazar por más tiempo la pregunta por su fundamento último, una vez que ha consumado —o está a punto de consumir— la aseguración de todos los entes y el olvido de la eventualidad de su presentarse; tiene que mostrar que puede pasarse definitivamente sin el ser o, de otro modo, desembocar, una vez asumida su carencia de fundamento, en algo muy distinto de ella misma. Esa es la única baza que el pensar puede jugar, y ni siguiera esta posibilidad la tiene asegurada (muy bien podríamos estar perdidos), pues lo que el pensar pueda hacer no sólo depende de nosotros.

El **An-Denken** tampoco pretende inaugurar una nueva época del ser, en la que éste funde lo que nos es presente en su presencia de una manera nueva o —en el límite de la ingenuidad— superior. Pretende, en cambio, entender toda profundidad, en la medida que el pensar —incluso el no metafísico— tiene acceso a ella, como un pliegue de la superficialidad en la cual nos movemos necesariamente —tomando prestada la expresión de Derrida. La superficie no lo es de ninguna profundidad a la cual podamos recurrir para fundamentar la superficie de un modo más legítimo.

Pensar la diferencia como diferencia no pretende salvar al ser de la cadena de fundamentaciones para fundar sobre él una nueva época en la cual lo dado se nos dé de otro modo. No se trata de asegurar la inagotabilidad del ser como garan-

tía de una apertura infinita a nuevas interpretaciones. Pensar la diferencia sólo se convierte en una tarea fructífera si el pensar metafísico no puede soportar sostenerse en el vacío. El **An-Denken** no puede ser la *reserva espiritual* del mundo técnico, que conserve (en los suburbios) la diferencia como resto del pasado o posibilidad de solucionar los últimos desajustes de la organización de los entes. No sólo hay que persistir en la ausencia del ser, sino también en que su presencia es necesaria para consumir el mundo técnico. Sólo de esta contradicción podrá surgir algo *nuevo*.

La dificultad de concebir el modo en que este nuevo pensar ha de ser realizado se muestra en que apenas podemos ir más allá de las propias metáforas heideggerianas. Tan pronto como pretendemos caracterizar el suelo al que caemos en el salto fuera del pensar metafísico lo convertimos inadvertidamente en un nuevo fundamento. Tal vez no podamos hurtarnos a la fascinación de la imagen de algo que nos sostiene y nos asegura de algún modo y no sabemos verlo como el poso de materia orgánica que nos constituye y que nosotros constituimos. Quizás en este punto Wittgenstein y Heidegger puedan volver a encontrarse y el **Boden** no sea otra cosa que ese nuevo tipo de fundamento de que Wittgenstein habla en **Sobre la certeza**; no se trata de buscar la certeza, sino más bien la **responsabilidad** sobre la posibilidad del ser-ahí que el pensar metafísico es. Sólo de este modo nuestro ser hombres no se tambaleará con el sujeto y sus seguridades en una eventual superación de la metafísica.

Este salto o paso hacia atrás que Heidegger nos propone para salir de la metafísica no lo es hacia un suelo que nos esté esperando desde siempre más allá de las fijaciones representativas, desde el cual podamos captar el don en su origen, como un intento de ver el **es gibt** entre bastidores, accediendo por fin a un ámbito real que hace posible la ilusión presente al sujeto de las representaciones. No hay un suelo firme al margen del discurrir de las destinaciones del ser, que sea la eterna posibilidad de salir de la historia para construir algo nuevo, definitivamente racional o, al menos, satisfactorio.

El paso atrás es un movimiento repentino, *dislocador* de las categorías que permita al yo, al que ya poco nuevo tiene que ofrecerle esta destinación del ser, asir, por así decirlo, su propia sombra, presentarse ante lo que queda fuera en todo hacer presente y que a la vez lo posibilita. Salir fuera de la representación —el *desde* del salto— no es algo sólo accidental de esta propuesta, porque que el ser se oculte en el darse no significa que el darse nos oculte lo de otro modo desoculto, sino que el ser acaece en la forma del ocultamiento y sólo bajo esta relación, como ausente, el ser se nos hace, en la época de la metafísica, presente. Por eso el pensar rememorante necesita de la ausencia para luego salvarla con ese paso hacia atrás. Este es, como dice Vatimo, una toma de distancia, pero en la medida en que lo es con respecto al sujeto representante el problema consiste en cómo puede realizarse tal desdoblamiento (de un modo no dialéctico).

La pregunta es, por lo tanto, si con este paso atrás, una de dos, o bien arrastramos nuestra sombra con nosotros y no pasamos de representarnos el ser como fundamento, para así seguir cumpliendo la destinación de la metafísica, o por el contrario llegamos ante el ser completamente desarmados, con lo que el agradecer y recordar es un postrarse adorador ante el destino, en el que no sólo se disuelve el sujeto representante de la metafísica moderna, sino el individuo como tal.

Este es el sentido de los reparos de Apel cuando escribe: *Si esta filosofía cree poder superar u "olvidar" la metafísica moderna, fundada en la autonomía del sujeto que piensa, quiere y actúa [...], es lícita, al menos, la sospecha de que el hombre podría jugarse la "independencia" lograda en la "ilustración" bajo el signo de la autonomía de la razón, en aras de una "alienación" (como dice J. P. Sartre del último Heidegger) que consiste en una nueva creencia en el destino*⁸.

Pero también deberíamos cuestionarnos esa *independencia* y esa *autonomía*, precisamente en un momento histórico en que el dominio técnico de la información y el control ideológico de la opinión son ya casi perfectos. Desde la conexión heideggeriana entre el humanismo, la metafísica y el triunfo de la técnica, que Vattimo analiza en **El fin de la modernidad**⁹, podríamos decir que también es lícita la sospecha de que el carácter ficticio, casi mítico, de la intersubjetividad de las sociedades modernas no es el residuo de un progreso todavía no concluido, sino precisamente el re-

sultado necesario de un progreso parcial desde su planteamiento, de una racionalidad que, incapaz de resolver las aporías del contrato social y la constitución intersubjetiva del individuo, ha optado por enterrarlas bajo una formulación necesariamente incompleta y contradictoria de los derechos del hombre y unos mecanismos de decisión política esencialmente falseadores de las voluntades. El progreso, podríamos decir, no cambia el sentido tras el fiasco del socialismo real y la remisión del estado del bienestar: más bien nos muestra su verdadera cara.

La propuesta del Heidegger vivo que Vattimo nos presenta puede pasar por abandonar de una vez una crítica de las ideologías que, a más de infructuosa, todavía no ha sido capaz de ofrecer un fundamento válido desde el cual pudiera legitimarse; cabe sospechar que Heidegger tiene razón, que tal fundamento no existe —o mejor, ha muerto—, que el carácter de acontecimiento y destino del darse del ser obliga a tomar en serio, en todo su alcance ontológico, el dominio técnico de los entes. Esto sólo se pone de manifiesto en la época de la metafísica cumplida, en la cual la manipulación técnica de la información impone sus propios criterios, en la forma de efectividad, a toda propuesta de legitimación del sentido del progreso desde instancias pretendidamente inaccesibles a dicha manipulación en la época de la metafísica cumplida no hay comunicaciones no distorsionadas; ni siquiera cabe hablar de distorsión, necesariamente relativa a un modelo puro o fundamento; sólo hay manipulaciones mejores o peo-

res, según criterios puramente técnicos y utilitaristas de bondad. La técnica en su despliegue final muestra el verdadero sentido del progreso, pero el **An-Denken** nos invita a asumir la radical carencia de sentido de las instancias a partir de las cuales el sentido del progreso puede ser fundamentado.

Hacer a los pensadores posmodernos las viejas preguntas modernas sobre la emancipación es condenarse a no comprenderlos. La propia exigencia del desarrollo de la Ilustración queda fuera de lugar en un discurso que no intenta ofrecer nuevas respuestas a las viejas preguntas (para consumir la inmovilidad de fondo de que nos habla Vattimo¹⁰) sino que, fundiendo el fondo y sus manifestaciones en una superficie radicalmente bidimensional, en la que ya no hay un contenido atemporal que soporte los eventos históricos, supone un replanteamiento profundo y continuo de nuestras exigencias emancipatorias. Entrar en el diálogo de la posmodernidad exige la más absoluta fluidez, la más arriesgada precariedad: por primera vez desde hace tiempo, al hablar se pone algo en juego. Ya no se dice *algo*, pero tampoco se permanece en silencio; el lenguaje no muere, sino que renace de sus cenizas al perder su transitividad. Es el viejo lenguaje ilustrado el que perece, porque no hemos sido capaces de construir ese hombre que nunca hemos sido, a la medida del cual la Ilustración hablaba; ese hombre que ya ni siquiera queremos ser.

La alternativa es el **An-Denken**, ese *lugar vacío* apenas caracterizado, que marca la posibilidad

incierta de salir de la lógica del progreso (suicida), un pensar que *no tiene la función de preparar alguna otra cosa, sino que tiene un efecto emancipador en sí mismo*¹¹. Su configuración es la tarea abierta a la filosofía de la posmodernidad.

Una lectura posible del papel emancipatorio que el **An-Denken** heideggeriano debe cumplir pasa por entenderlo como una invitación a quedarnos solos, cara a cara con nuestra esencia, a entender el ser como la **relación** de esa esencia a lo que se nos enfrenta como siempre diferente. Se trata de llevar el horizonte, la apertura, a su carácter eventual, de pensar la relación como tal relación y no como elemento relacionado. De este modo, que lo que se retrae a la presencia sea lo siempre ya de algún modo presente —en otras palabras, que el hombre no cree el ser de los entes— sería entendido no como indicio de un fondo que sustenta las representaciones, sino con referencia a la **intersubjetividad en que el lenguaje se constituye**, no como instrumento, ciertamente, sino como *casa del ser*, en el sentido de lugar en el que se realiza esta relación hombre-mundo, que no es una unión de lo diverso, sino —en el lenguaje de **Ser y tiempo**— una de las estructuras existenciales del ser-ahí, como modo en que el hombre se transciende y, así, **es**, de la manera que le es peculiar.

Si bien Vattimo —afortunadamente— no resuelve la aporía y nos mantiene en un continuo ir y venir entre ambos extremos —el de una nueva fijación en el camino del progreso y el de la absoluta desesperanza sobre el papel emancipatorio

del pensar—, le corresponde, no obstante, el mérito de no eludirla, de aferrarse a ella abiertamente, porque de aquí va a surgir, sin duda alguna, mucho de lo que de interesante el pensamiento nos puede ofrecer las próximas décadas. Cada vez resulta menos arriesgado afirmar que se avecina un reagrupamiento de potencialidades filosóficas tristemente enfrentadas durante este siglo. A este logro fundamental contribuye de manera definitiva la lectura de Heidegger que Vattimo nos ofrece, una lectura viva y abierta en la que Heidegger no es ni el precursor de una nueva antropología filosófica ni el viejo filósofo rural nostálgico de aquellos grandes temas que la civilización técnica ignora.

Cuando leemos que *el pensamiento que quiera salir de la metafísica deberá colocar el lenguaje en el centro de su atención*¹² nos parece que dos mundos se reencuentran, que pronto se pondrá de manifiesto que entender la metafísica como historia del ser no constituye un planteamiento esencialmente distinto del de la filosofía del lenguaje común, o que la indeterminación de la traducción radical quineana apunta en el mismo sentido que la eventualidad del envío del ser. Quedan mucho prejuicios que superar y muchos supuestos que replantearse para poder hacer sin rubor afirmaciones como las anteriores, pero cada vez son más las voces que se unen reclamando la necesidad de un diálogo fructífero entre ambas tradiciones. Textos como los de Vattimo muestran que esta recíproca ignorancia se ha consumado a costa de una traición fundamental a los grandes pensadores y que vol-

ver sobre ellos con seriedad contribuirá, más que ninguna otra cosa, a sacarnos de nuestro error. Algo similar ocurrirá cuando nos atrevamos a leer el **Tractatus**, más que como una prohibición del discurso metafísico, como la afirmación de la radical incapacidad de éste para cumplir los objetivos que proclama—afirmación que, me atrevo a decir, el propio Heidegger suscribiría. Una cosa es prohibir y otra muy distinta contestar. Y precisamente de esto último se trata, de que los distintos discursos filosóficos se pongan a prueba en un diálogo sin límites, que no tienda hacia una nueva investigación normal, sino que tenga el valor de persistir en su carencia de fundamento, en ese discurso de la *ciencia revolucionaria* que la hermenéutica pretende ser¹³, para, de este modo—por acabar con el mismo autor que comenzábamos— *ayudar a impedir que [la filosofía] llegue al sendero seguro de la ciencia*¹⁴.

¹ Rorty, Richard, **La filosofía y el espejo de la naturaleza**, traducción de Jesús Fernández Zulaica, Ed. Cátedra, Madrid, 1983, pág. 336.

² Vattimo, Gianni, **El fin de la modernidad**. Edic. cit.

³ Id. pág. 14.

⁴ Vattimo, Gianni, **Las aventuras de la diferencia**. Edic. cit.

⁵ Id. pág. 111.

⁶ Id. pág. 124.

⁷ Vattimo, Gianni, **Introducción a Heidegger**. Edic. cit.

⁸ Apel, Karl-Otto, **La transformación de la filosofía**, traducción de Adela Cortina, et al., Ed. Taurus, Madrid, 1985, vol. I, págs. 38-39.

⁹ Op. cit., pág. 33-46.

¹⁰ Id. pág. 14.

¹¹ Id. págs. 155-156.

¹² Vattimo, Gianni, **Introducción a Heidegger**, op. cit., pág. 117.

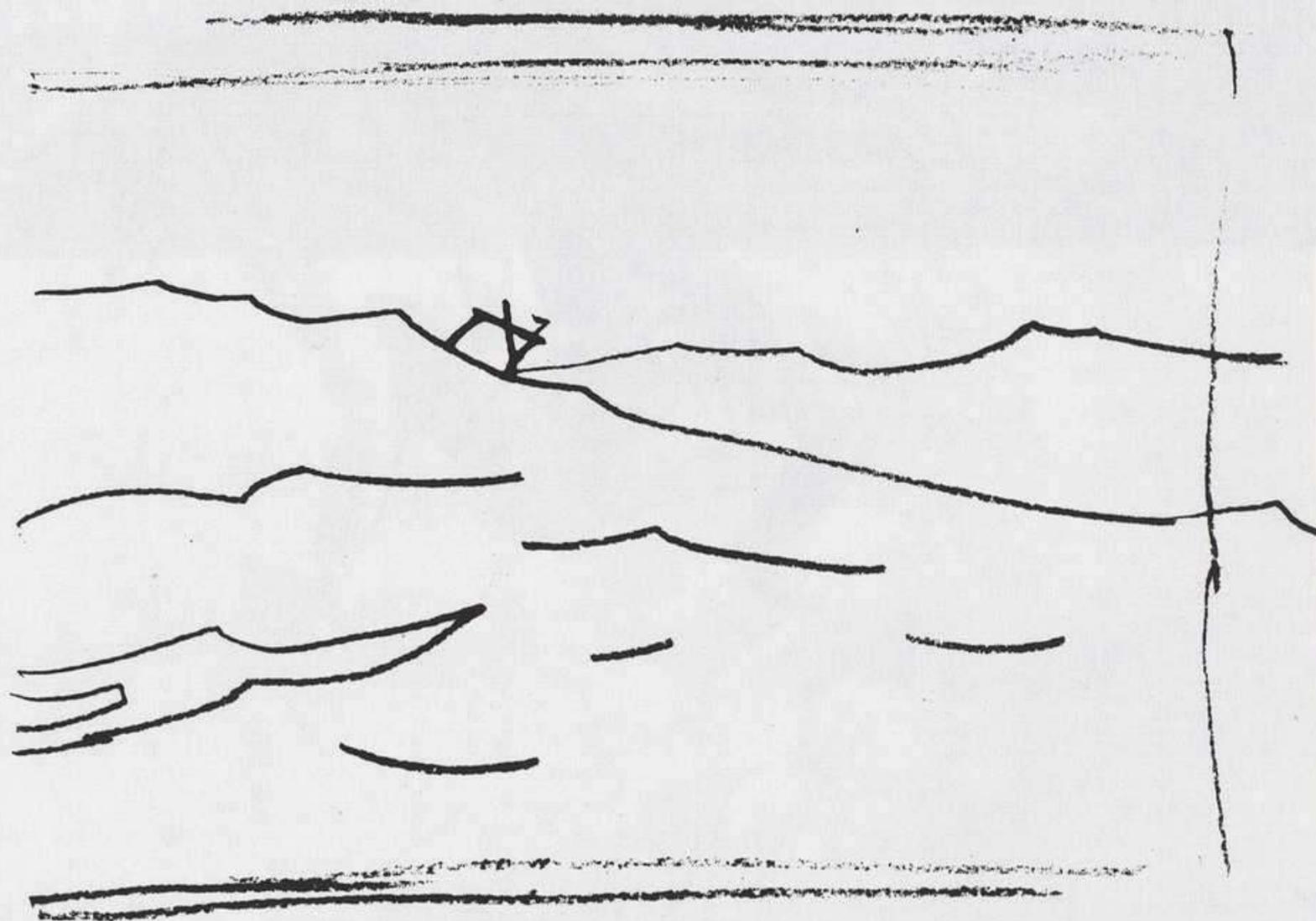
¹³ Ver Vattimo, Gianni, **El fin de la modernidad**, op. cit., pág. 133.

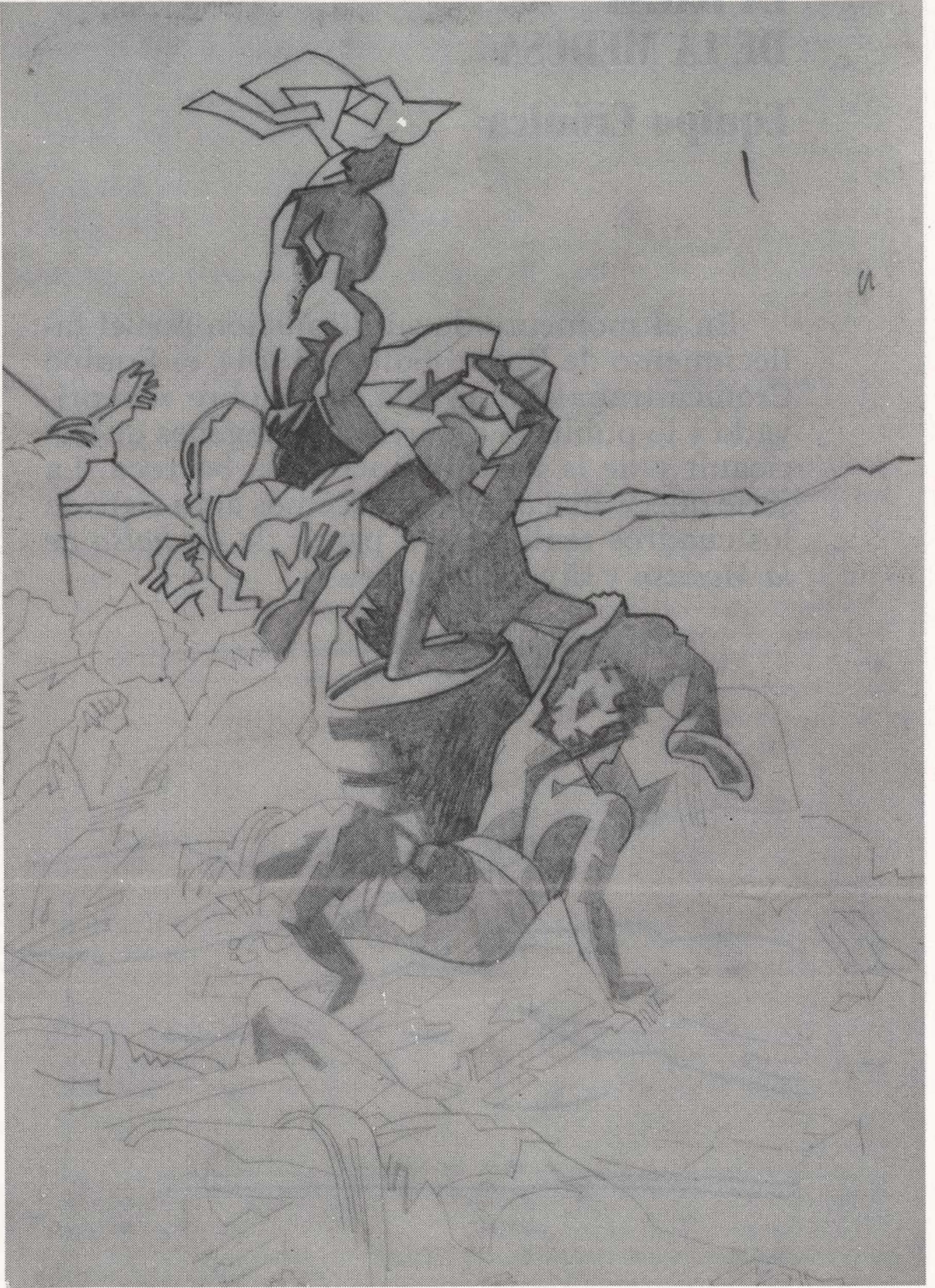
¹⁴ Rorty, Richard, op. cit., pág. 336.

LA Balsa DE LA MEDUSA

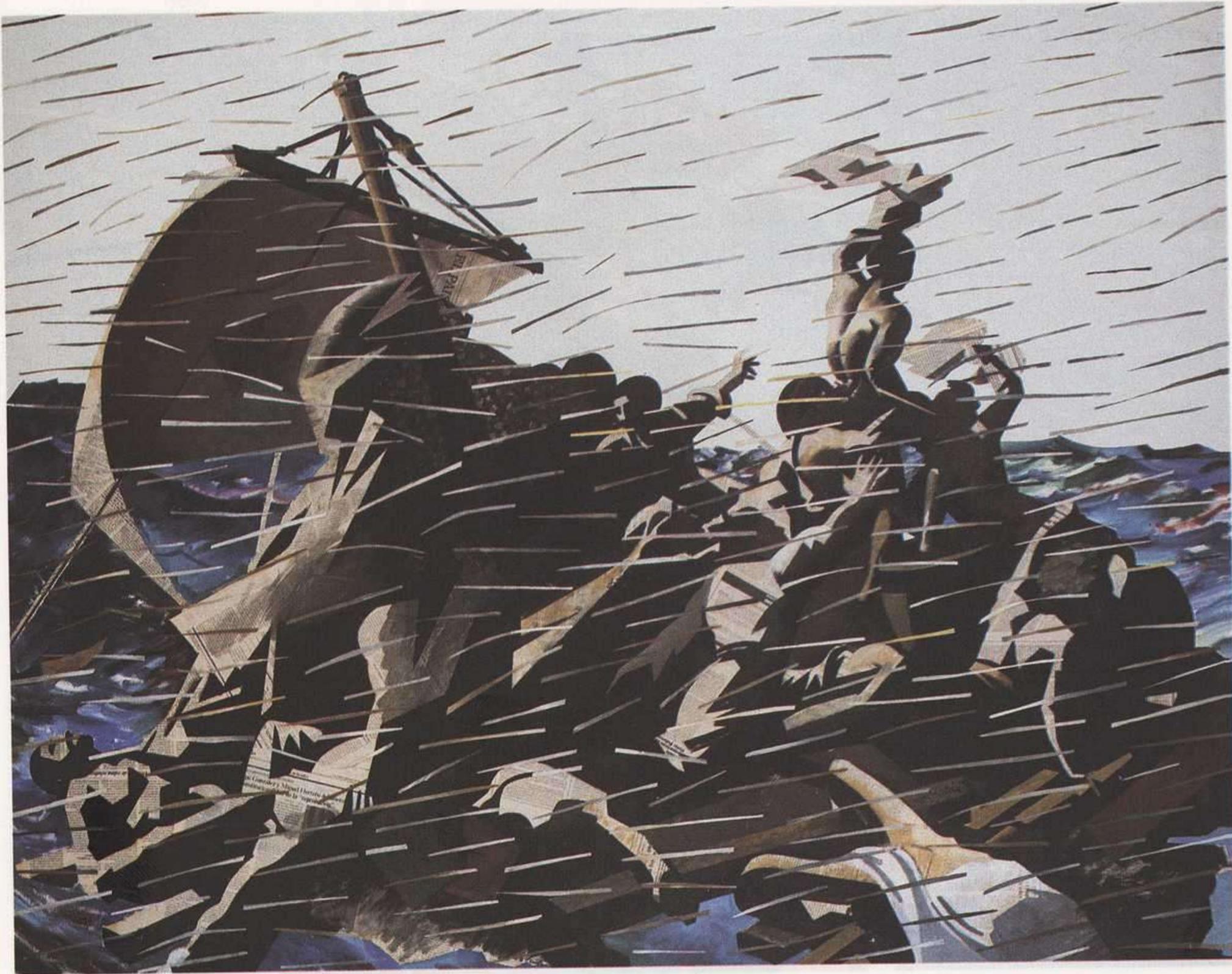
Equipo Crónica

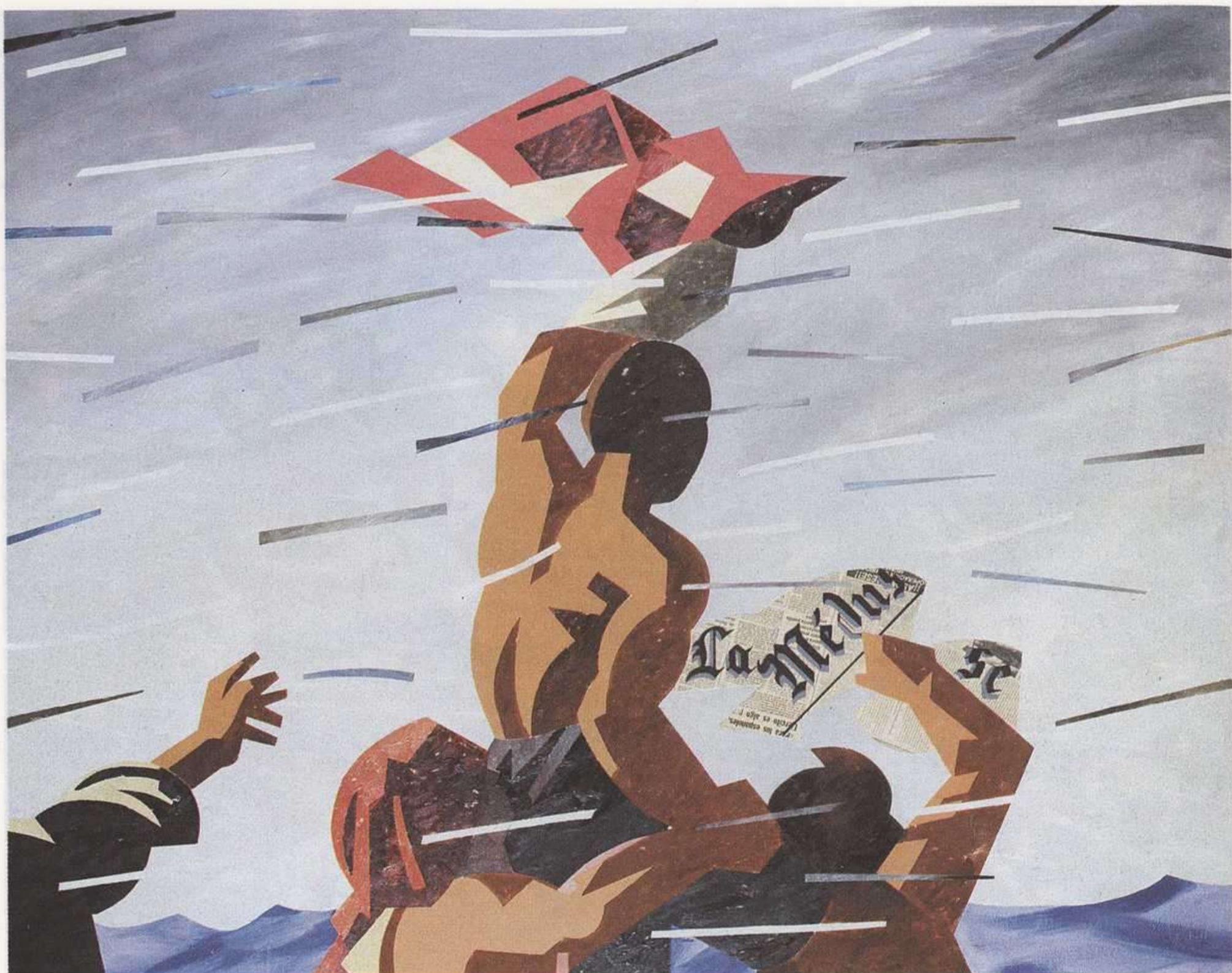
En el momento de su disolución por el fallecimiento de Rafael Solbes (1981), el Equipo Crónica trabajaba en una serie sobre «Lo privado y lo público» a partir de imágenes de Gericault y de la pintura holandesa barroca. La serie quedó inacabada. Ofrecemos aquí siete de los cuadros realizados a partir de *La balsa de la Medusa* y diversos bocetos.

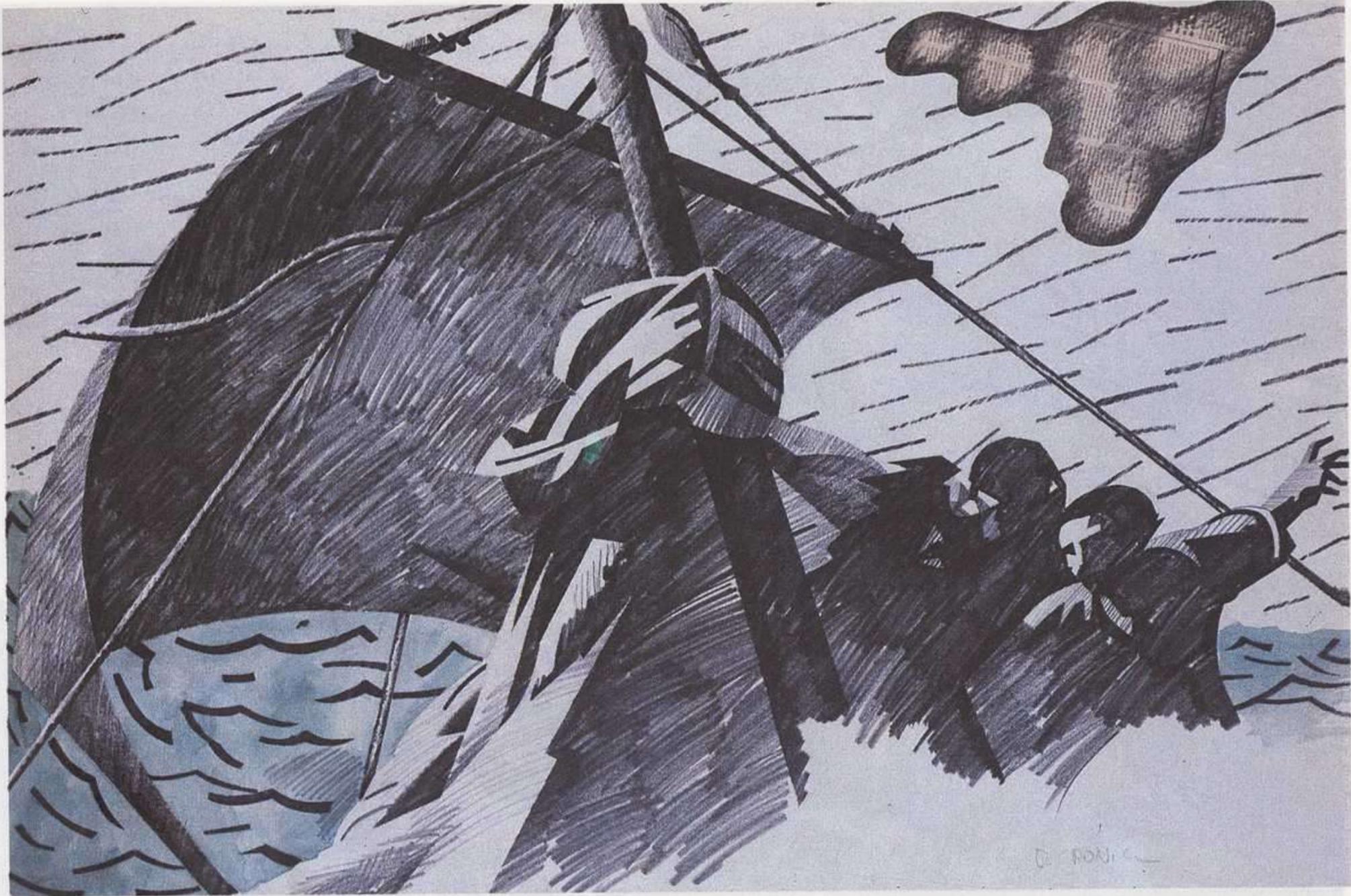


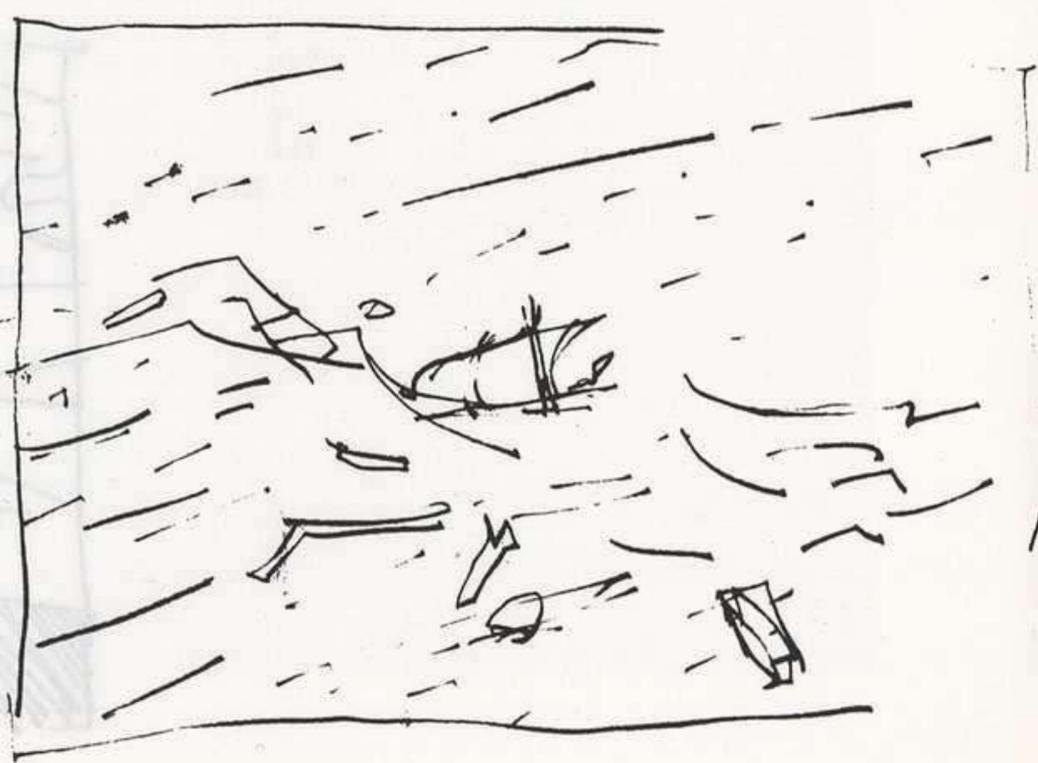
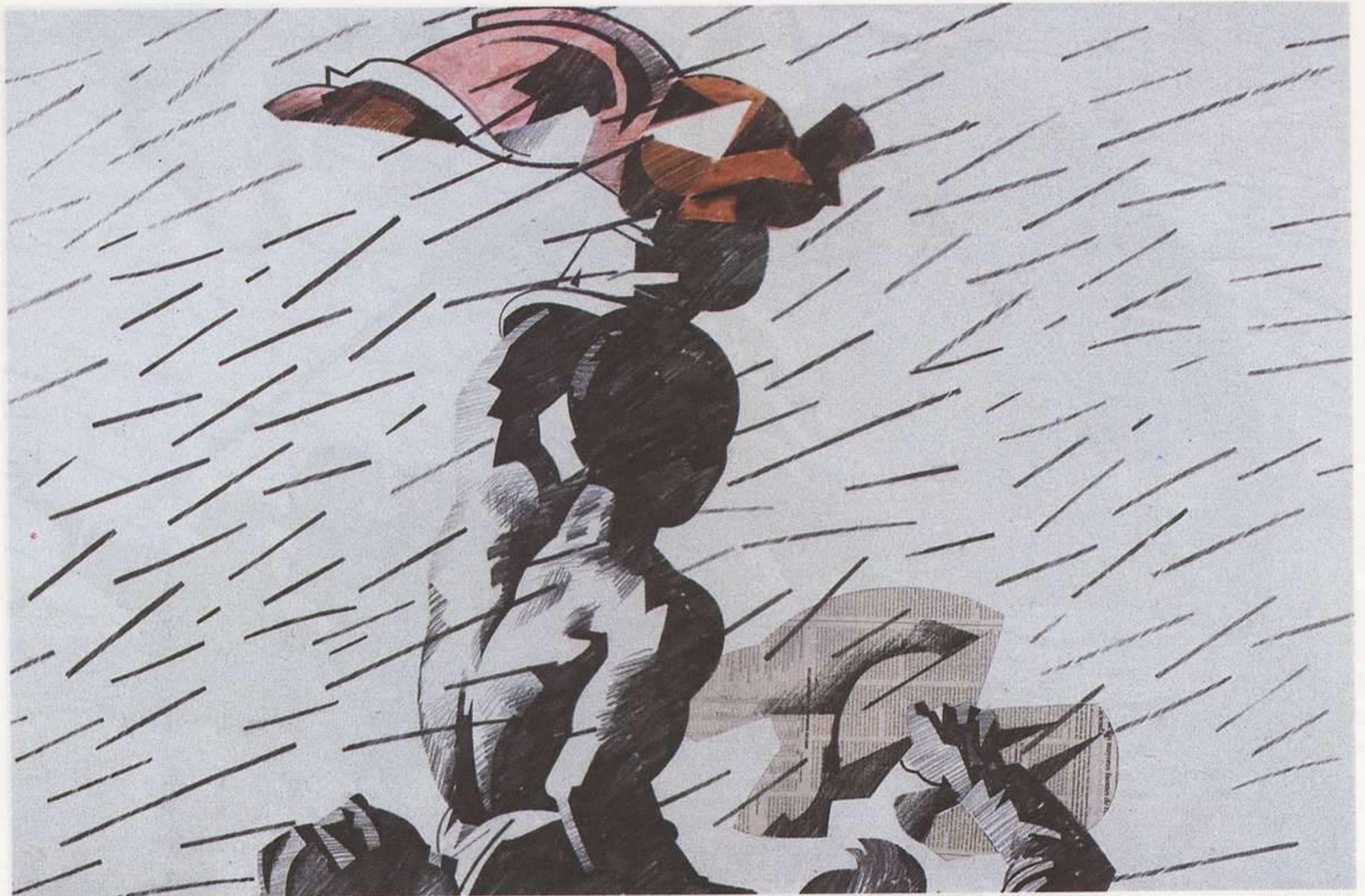


2















al precio de 2.200 ptas.

FORMA DE PAGO

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

Domiciliación bancaria para lo cual ruego al Banco/Caja

Ag. n.º _____

Domiciliada en _____

Provincia _____

abone a Ediciones Antonio Machado, S. A., hasta nuevo

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

LA Balsa de la Medusa a la presentación del presente recibo.

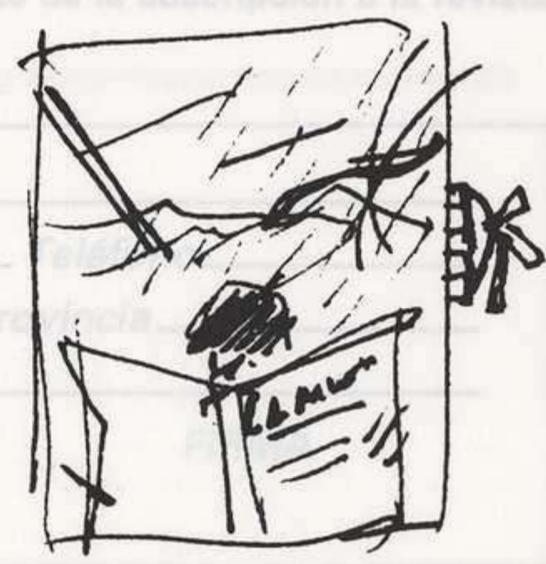
Don/Doña _____

Domicilio _____

Cod. Postal-Población _____

País _____

Fecha _____



EUROPA: Suscripción anual: 3.000; AMERICA: 3.500. Forma de pago: Cheque nominativo a favor de Ediciones Antonio Machado



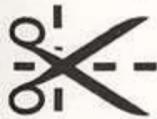


TARJETA POSTAL

FRANQUEO

EDICIONES ANTONIO MACHADO

Tomás Bretón, 55.
28045 MADRID.



SUSCRIPCION

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

FORMA DE PAGO

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

Domiciliación bancaria para lo cual ruego al Banco/Caja _____

_____ Ag. n.º _____ Domiciliada en _____

_____ Provincia _____ abone a Ediciones Antonio Machado, S. A., hasta nuevo aviso y con cargo a mi C/C o libreta de ahorro n.º _____ el importe de la suscripción a la revista LA Balsa de la Medusa a la presentación del presente recibo.

Don/Doña _____

Domicilio _____ Teléfono _____

Cod. Postal-Población _____ Provincia _____

País _____

Fecha _____

FIRMA

SUSCRIPCION

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

FORMA DE PAGO

- Cheque nominativo a favor de Ediciones Antonio Machado, S. A.
- Domiciliación bancaria para lo cual ruego al Banco/Caja _____
_____ Ag. n.º _____ Domiciliada en _____
_____ Provincia _____ abone a Ediciones Antonio Machado, S. A., hasta nuevo aviso y con cargo a mi C/C o libreta de ahorro n.º _____ el importe de la suscripción a la revista LA Balsa de la Medusa a la presentación del presente recibo.

Don/Doña _____
Domicilio _____ Teléfono _____
Cod. Postal-Población _____ Provincia _____
País _____
Fecha _____ FIRMA

EUROPA: Suscripción anual: 3.000; AMERICA: 3.500. Forma de pago: Cheque nominativo a favor de Ediciones Antonio Machado, S. A.

TARJETA POSTAL

FRANQUEO

EDICIONES ANTONIO MACHADO

Tomás Bretón, 55.
28045 MADRID.

LA Balsa DE LA MEDUSA

REVISTA TRIMESTRAL

Juan A. Ramírez, *El jardín de las máquinas* (Tríptico veneciano). Valeriano Bozal, *Fin de siglo: notas para una teoría de la época*. C. Peña-Marín, *La informatización de lo humano*. D. Romero de Solís, *De una imaginación reflexiva. Kant y la transgresión de lo imaginario*. Francisca Pérez Carreño, *Los peligros de leer un cuento de Cortázar*. Javier Arnaldo, *Lectura de Gaspar D. Friedrich. «El monje junto al mar», según Kleist*. Robert Warshow, *El gángster como héroe trágico*. Carlos Piera, *Sontag: para cualquier día de la semana*. Gonzalo Abril, *Figuras de la libertad*. Abel Martín, *Consideraciones in-tempestivas sobre el príncipe no ilustrado*. V. Bozal, *Monstruos, enanos y bufones*. Paolo Fabri, *La pasión de la verdad*. Manuel Hernández, *Ayer sobre Wittgenstein*. Mariano Pozas, *Dos libros sobre Velázquez*. J. L. Zabalardo, *Novedad y emancipación*. Equipo Crónica, *La balsa de la Medusa*.