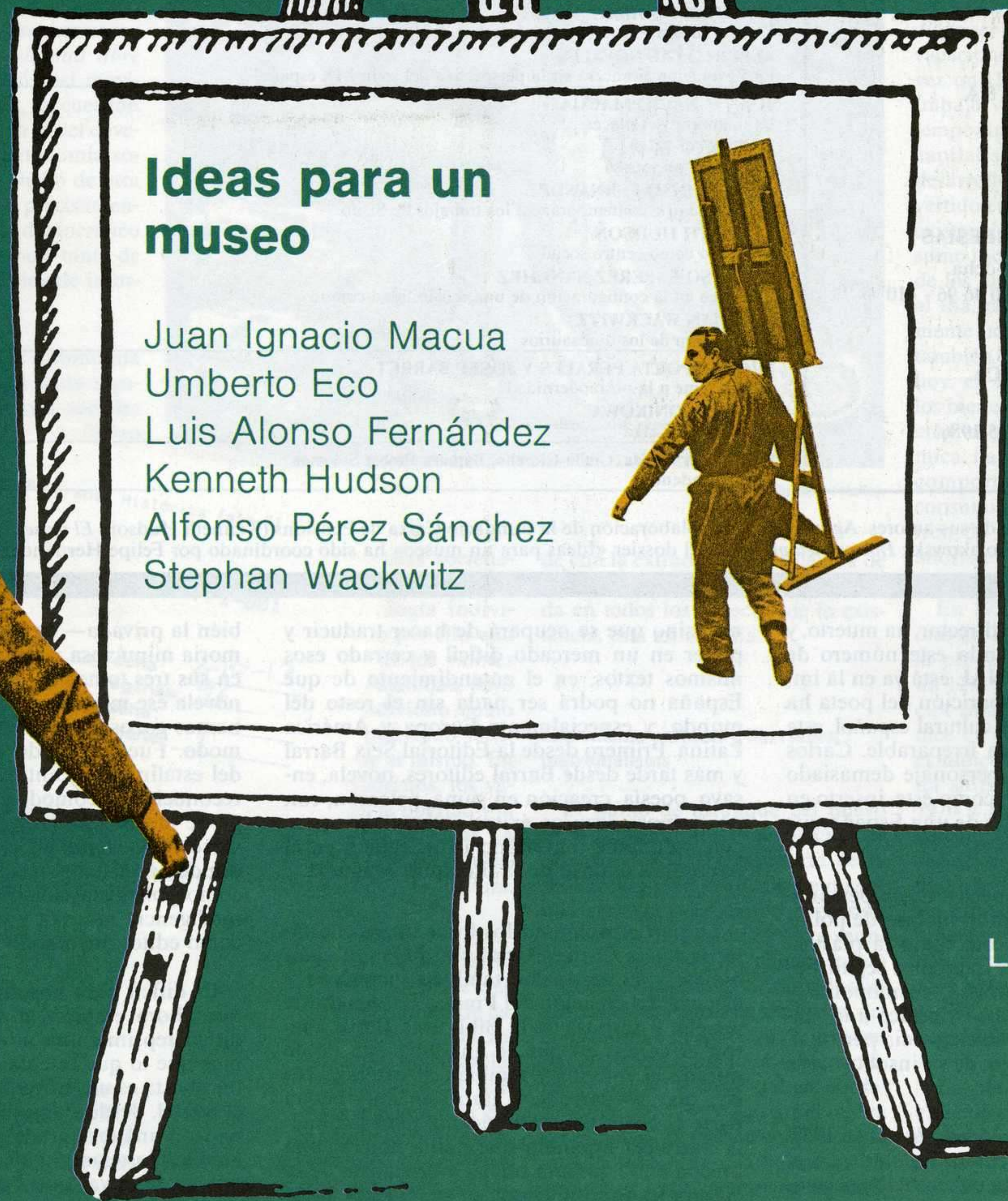


# LETRA

15/16

450 PTS.



## Ideas para un museo

Juan Ignacio Macua  
 Umberto Eco  
 Luis Alonso Fernández  
 Kenneth Hudson  
 Alfonso Pérez Sánchez  
 Stephan Wackwitz



## Después de la Revolución

Jurgen Habermas  
 Norberto Bobbio  
 A. Gil Novales

## La novela del siglo XX

Luis Goytisolo  
 Richard Kearney  
 Irving Howe  
 Ferenc Feher  
 Gonzalo Celorio

Gilles Lipovetsky  
 Ludolfo Paramio  
 Leszek Kolakowski  
 Vaclav Havel  
 Jorge Edwards  
 Libuse Monikowa  
 M. Porta Perales  
 Josep Sarret  
 Rosa M.<sup>a</sup> Pereda  
 Probst Solomon  
 Giulio Giorello

# INTERNACIONAL



**EDITOR EJECUTIVO**

Salvador Clotas

**DIRECTORES**Carlos Barral  
Antonin J. Liehm**SUBDIRECTOR**

Manuel Ortuño Armas

**COORDINADORA**

Rosa Pereda

**CONSEJO DE REDACCION**Victoria Camps  
Josep M. Carandell  
Jon Juaristi  
Ludolfo Paramio  
Carlos Piera  
Josep Ramoneda**DISEÑO GRAFICO**

Macua &amp; García-Ramos, S.A.

**PUBLICIDAD**

Javier Parra

**EDITORIAL PABLO IGLESIAS**Monte Esquinza, 30, 2.º dcha.  
28010 Madrid. Teléf.: 410 46 96 - 410 47 98  
CIF n.º G-28667061**REALIZACION GRAFICA**Carácter, S.A.  
Depósito Legal: M-4655-1986  
ISSN 0213-4721**INDICE**

<b>GILLES LIPOVETSKY</b> La revolución de la autonomía	5
<b>LUDOLFO PARAMIO</b> Democracia sin mala conciencia	8
<b>LESZEK KOLAKOWSKI</b> Horror metaphisicus	12
<b>VACLAV HAVEL</b> La palabra	14
<b>LUIS GOYTISOLO</b> La novela del siglo XX y el porvenir del género	19
<b>RICHARD KEARNEY</b> El fin del relato	21
<b>IRVING HOWE</b> Política y novela	26
<b>FERENC FEHER</b> Historicidad y novela	32
<b>GONZALO CELORIO</b> De dónde son los neobarrocos	37
<b>JORGE EDWARDS</b> Mi nombre es Ingrid Larsen	40
<b>JURGEN HABERMAS</b> La soberanía popular como procedimiento	45
<b>NORBERTO BOBBIO</b> La Revolución Francesa y los derechos del hombre	51
<b>ALBERTO GIL NOVALES</b> La Revolución Francesa en la perspectiva del siglo XIX español	57
<b>JUAN IGNACIO MACUA</b> La memoria y el placer	62
<b>UMBERTO ECO</b> Ideas para un museo	65
<b>LUIS ALONSO FERNANDEZ</b> Museos de arte contemporáneo: los trabajos de Sísifo	67
<b>KENNETH HUDSON</b> El museo como centro social	73
<b>ALFONSO E. PEREZ SANCHEZ</b> El museo en la configuración de una sensibilidad común	77
<b>STEPHAN WACKWITZ</b> A la sombra de los dinosaurios	81
<b>MIGUEL PORTA PERALES Y JOSEP SARRET</b> ¿Quién teme a la posmodernidad?	87
<b>LIBUSE MONIKOWA</b> Los años de Kafka	89
<b>Rosa María Pereda, Giulio Giorello, Bárbara Probst Solomon</b> Correspondencias	92

Todos los copyrights son de sus autores. Agradecemos la colaboración de la Fundació Caixa de Pensions (Kenneth Hudson: *El museo como centro social*) y de la Editorial Tecnos (Leszek Kolakowski: *Horror metaphisicus*). El dossier «Ideas para un museo» ha sido coordinado por Felipe Hernández Cava.

Carlos Barral, nuestro director, ha muerto, y la noticia nos llega cuando este número de LETRA INTERNACIONAL está ya en la imprenta. Si la súbita desaparición del poeta ha conmocionado al mundo cultural español, esta revista sufre una pérdida irreparable. Carlos Barral es, sin duda, un personaje demasiado idóneo para un proyecto como éste, inserto en los deseos y las realidades de una España que hubiera sido distinta sin él.

Efectivamente, dos aspectos de su personalidad de editor y de escritor, incluso de político, se nos aparecen, ahora, como la plástica representación de lo que queremos seguir haciendo: la vocación europea, cosmopolita y plural, y el culto respetuoso y crítico a la memoria, por no hablar de su elegancia personal, de su capacidad de riesgo, de su insobornable independencia intelectual.

Desde la aparición de *Metropolitano* en 1957, hasta su participación como Diputado en el Parlamento Europeo, una coherencia poco común ha conducido toda su actividad. Su generación, la del cincuenta, cargada con los lastres mayores del franquismo, intenta romper a un tiempo los límites de la censura del régimen y los de sus fronteras: lee, hace y publica Carlos Barral una literatura —en el sentido más amplio— que supone, para las generaciones jóvenes de entonces, la posibilidad de salir al otro lado, de alinearse con el mundo. Y no sólo sus referencias literarias serán internacionales, integradas en sus propios textos, moder-

nas, sino que se ocupará de hacer traducir y poner en un mercado difícil y cerrado esos mismos textos, en el entendimiento de que España no podrá ser nada sin el resto del mundo, y especialmente Europa y América Latina. Primero desde la Editorial Seix Barral y más tarde desde Barral editores, novela, ensayo, poesía, creación en suma, pelearon, con no siempre seguros éxitos comerciales, pero con indudable importancia intelectual, en el panorama dudoso de la literatura española.

La participación en los foros internacionales la hacía Carlos Barral sin dudas ni complejos: y su oferta fue también luchadora y efectiva. La creación del Premio Formentor de novela, y después de la Biblioteca Breve, fueron esfuerzos en que se anudaba esta doble mirada al interior y también al exterior. No hay que olvidar que él lanzó en muy buena parte el *boom* latinoamericano, pero también la narrativa española que había abierto una brecha en la cáscara oficial y oficialista de la cultura franquista. Desde su generación, la de los renovadores novelistas del cincuenta, hasta la de los novísimos —y no sólo la antología, sino las primeras novelas de la generación del sesenta y ocho— sin olvidar el exilio y el enorme mundo del español en América, todo eso lo abrió Carlos Barral.

Pero la memoria, decíamos, la memoria era el otro eje sobre el que basculó la vida pública —y si tanta pasión había, seguramente tam-

bién la privada— de nuestro director. La memoria minuciosa y altiva, que le hace retratar en sus tres tomos de memorias y en su única novela ese mundo que los españoles abandonamos gozosamente, le hacía ser testigo incómodo. Fue incómodo como político, crítico del estalinismo y antifranquista perseguido y reconocido; incómodo como poeta, poco amigo de juegos florales, casi secreto hacedor de versos —y la poesía era ese rincón privado donde le gustaba reconocerse—; incómodo como polemista, dotado como estaba de una inteligencia mordaz y rompedora; incómodo como editor, incómodo como novelista.

Es difícil para nosotros retratar una figura que ahora empieza a ser ausente. Como es difícil reprimir una mirada de orgullo: sabemos que lo que intentamos plasmar en nuestra revista es un proyecto en el que él creía, en el que él, desde siempre, estaba. Toda su vida ha sido una lección de coherencia. Dice Juan García Hortelano hablando de su generación, que es la suya, que debería ser llamada la generación pacifista, «porque no hay pacifismo más auténtico que el de quienes vivieron su infancia en guerra, durante la edad propicia nunca combatieron, y en la paz eligieron el campo de los vencidos». Coherencia: apertura plural, memoria crítica, y el sentimiento y el compromiso donde deben estar. Esa es la herencia que, sólo por su comportamiento cotidiano, sin abrir testamentos, esperamos seguir llevando adelante. Porque Carlos Barral, nuestro director, sigue estando con nosotros.



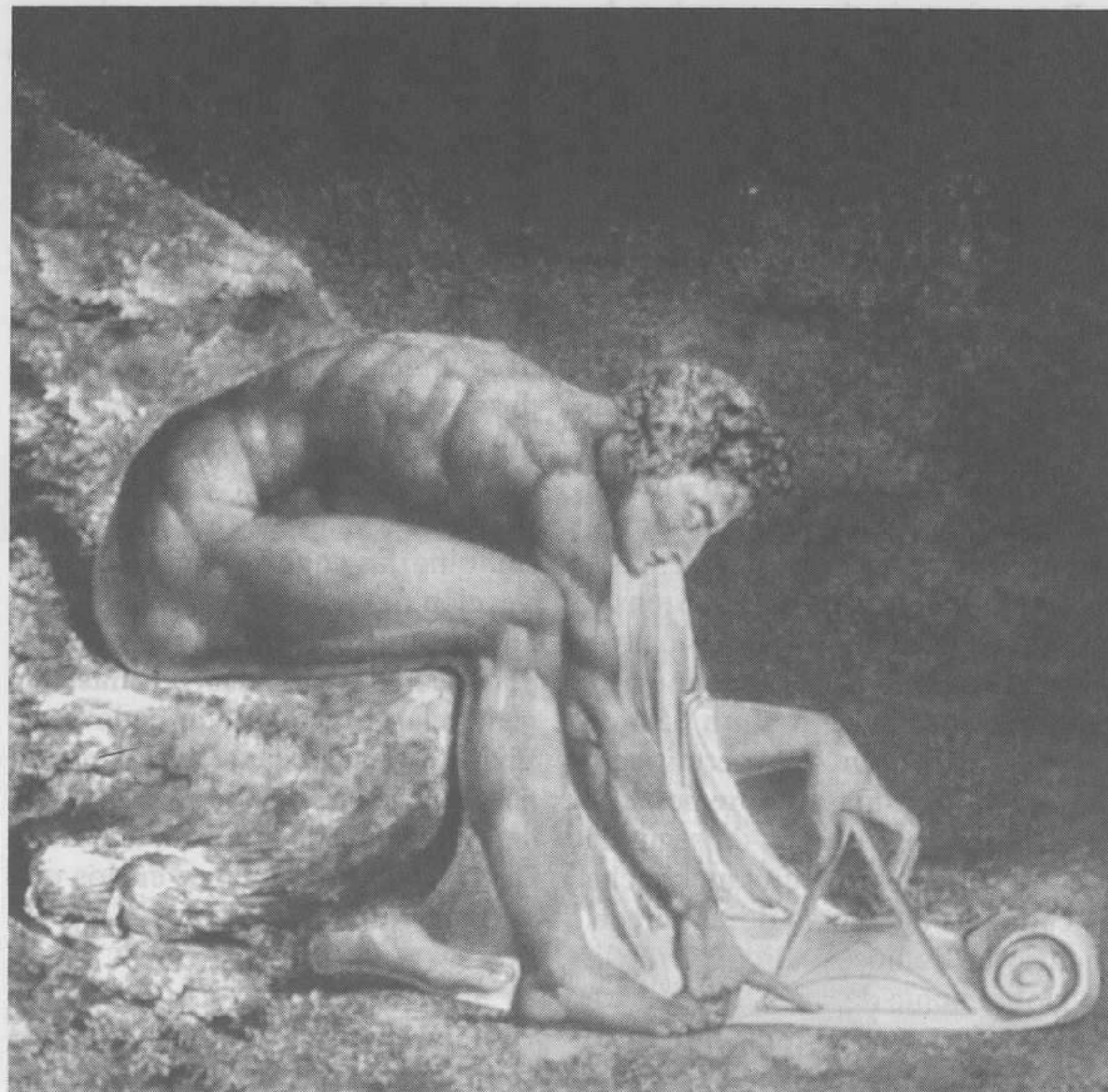
# La revolución de la autonomía

Gilles Lipovetsky

Para quien se interesa por la transformación de las sociedades modernas, la cuestión del *sujeto* remite, de entrada, a la cuestión de la condición del individuo en el ámbito social contemporáneo, el individuo en busca de su autonomía privada a toda costa. La metafísica y la filosofía humanista consideran, tradicionalmente, que la cuestión del sujeto es la de la esencia del hombre como *consciencia* y como *voluntad libre* autónoma. En el análisis del movimiento social moderno, la cuestión del sujeto se convierte en la del devenir y situación de la autonomía social de las personas o, dicho de otra manera, en la cuestión, precisamente, del individualismo democrático en la era de la abundancia tanto de consumo como de medios de información.

El auge del afán de autonomía subjetiva constituye, sin duda alguna, uno de los fenómenos sociales más característicos y con más futuro de las sociedades democráticas contemporáneas. En todos los medios sociales y profesionales, en todas las clases de edad y de sexo aflora la fiebre de independencia privada, y por doquier gana terreno la exigencia de depender menos de las normas colectivas, de liberarse de las normas impuestas desde fuera, de vivir más acordes con la voluntad y los deseos propios. El movimiento, en forma de espiral, de la reivindicación de autonomía es tal, que acaba por imponerse la idea de que se inaugura un ciclo, una nueva fase de la historia multiseccular del individualismo democrático.

Sin embargo, que hablemos de una nueva era del individualismo no significa que hayamos perdido toda relación con nuestro pasado histórico. Por muy nueva que parezca, la autonomía individualista contemporánea no es sino la prolongación del movimiento que empezó a arraigar durante los siglos XVII y XVIII con el advenimiento de la cultura individual y de la política individualista. Nos hallamos, por una parte, ante la ruptura con el ciclo anterior, y por otra, ante la continuidad de la institución democrática de nuestras sociedades; es decir, de unas sociedades formadas por unidades reconocidas como libres y autónomas, semejantes unas a otras, en lugar de una sociedad constituida por una jerarquía de corporaciones dispares como sucedía en el Antiguo



William Blake (detalle).

Régimen. Ahora, nuestras sociedades se caracterizan por lo que Louis Dumont llama «ideología individualista», entendiéndolo por ello una nueva configuración de los valores constitutivos de la modernidad, cuyo fundamento es el individuo como valor casi absoluto; individuo soberano, dueño y juez de sí mismo. En nuestros tiempos modernos, los valores que representan la libertad y la igualdad figuran en primer lugar. La autonomía de cada ser se ha convertido, por primera vez en la historia, en el valor supremo.

Precisamente, estamos asistiendo hoy a la encarnación social de este ideal de libertad en el ámbito de las costumbres, la moralidad, la familia, el deporte o la relación que establecemos con las esferas política y religiosa. Estamos presenciando la explosión y la generalización de esta exigencia de autonomía individual que, durante casi dos siglos, se vio entorpecida por las normas morales y religiosas, por la rigidez de la educación y de las conveniencias sociales y por las grandes ideologías políticas que, sin excepción alguna, exhortaban al sacrificio, al cumplimiento del deber y a la ortodoxia. Hoy está arraigando una nueva era del individualismo. La segunda revolución individualista, que coinci-

de con la extraordinaria escalada de la aspiración a la autonomía privada en todos los aspectos de la existencia, está en marcha.

## Hedonismo cultural y libertades individualistas

El punto de arranque del nuevo individualismo fue la revolución de las necesidades, la explosión de la producción y del consumo de masas, que alcanzó su máxima expresión después de la segunda guerra mundial. Lo que hoy se conoce como individualismo total o individualismo narcisista procede de la era del consumismo. El universo de la abundancia, efectivamente, ha promovido un valor fundamental en las democracias y ha dado una nueva orientación a la existencia de cada cual: el hedonismo, la búsqueda incesante de los placeres y de las satisfacciones materiales e íntimas. Esto no constituye, indudablemente, una novedad: a partir del siglo XVIII el hedonismo es moneda corriente en determinados ambientes cultos, pero lo peculiar de nuestra época es haberlo generalizado, haberlo convertido en un valor reconocido por las masas. La elevación del nivel de vida, la incesante renovación de los

productos, el auge de las actividades recreativas, el crédito, la publicidad, todos estos fenómenos en suma, convergen para que la satisfacción inmediata de los deseos de cada cual se perciba como un comportamiento social e individualmente legítimo.

La cultura hedonista del consumo ha exacerbado las aspiraciones a disponer de más tiempo libre, más vacaciones y más diversiones, a la vez que ha ido minando el culto al trabajo y la noción de ahorro contemporánea de la edad de oro del capitalismo: el placer y el pleno desarrollo del individuo se han convertido en la finalidad máxima de la existencia. El universo todo del consumo incita a gastar más, a disfrutar de los bienes de este mundo, a vivir al día, como lo demuestran actualmente no sólo el culto del ocio sino también el auge del crédito. Hoy por hoy, en Francia, la cuarta parte de los bienes de consumo se adquiere a crédito, y ni siquiera la crisis económica ha conseguido modificar los comportamientos hedonistas: los consumidores, en lugar de reducir el tren de vida, han recurrido a sus ahorros.

En 1975, los franceses ahorraban más del 20% de sus ingresos; en 1987, la proporción no alcanza más que un 12%. En casi toda Europa se percibe una evolución a la baja del índice de ahorro. Y si España, donde el índice de ahorro de las familias ha sufrido escasa modificación en 1970 y 1985 (de un 10,7 a un 10,5), constituye en cierta medida un caso aparte, es porque antes de la crisis dicho índice ya no era muy elevado. En nuestras democracias nadie quiere privaciones, lo que se pretende es vivir para el día de hoy y no para el futuro histórico. He aquí, en realidad, la gran revolución del neoindividualismo.

La cultura hedonista es y ha sido, en realidad, el vector más importante de la revolución de la autonomía. Como consecuencia de la legitimidad alcanzada por los valores hedonistas cada cual centra su interés fundamentalmente en sí mismo a la par que intenta liberarse de la dominación ejercida por costumbres y tradiciones, afanándose en vivir más para sí y, al cabo, abstrayéndose más y más en su propio espacio privado. La cultura de la felicidad y del placer genera la exigencia de menos depender de los demás, de ser en



En la era del individualismo posmoderno los seres manifiestan cada vez una menor tendencia a integrarse en organizaciones importantes, y desean en cambio acciones y representaciones puntuales y pragmáticas que respeten su autonomía para juzgar y para intervenir.

mayor medida dueños de sí, de poder decidir cómo dirigir la propia existencia. Desde el punto de vista histórico, el hedonismo cultural no es, como se ha dicho exageradamente, un instrumento de masificación y de supercontrol social, sino que, en mucha mayor medida, ha sido un factor determinante de la atomización de la sociedad, al propiciar la proliferación de estilos de vida y al favorecer la emergencia de unos deseos más autónomos en el ámbito privado.

Todo esto, naturalmente, se percibe en primer lugar en las transformaciones que afectan a la familia. Es un hecho patente que la frecuencia de los matrimonios contraídos disminuye mientras que la de los divorcios aumenta. En Francia la proporción es ya de un divorcio por cada tres matrimonios. Vivir solo ha dejado de ser una excepción: en París la mitad de los hogares corresponde a personas aisladas, una de cuatro familias cuenta con un solo miembro. Todos estos hechos traducen, en particular, la dificultad de comunicar, pero también los deseos de independencia, de no atarse ni comprometerse y de vivir más para sí.

El deseo de autonomía se manifiesta con respecto a los hijos: es un hecho patente que, en Europa, la natalidad disminuye notablemente. En Francia, las mujeres en edad de procrear tienen, por término medio, un hijo menos que hace veinte años. En 1986, el índice de fecundidad de las mujeres españolas ya no era más que de 1,5 y, actualmente, Italia es el país con el índice de reproducción (1,2 hijos por cada mujer) más bajo del mundo. En Francia, el número de familias numerosas con cuatro hijos por lo menos disminuyó en un 50% entre 1968 y 1982. Queremos permanecer libres, poder seguir trabajando, viajar, estar disponibles. La familia numerosa se considera una esclavitud, un obstáculo a las aspiraciones de libertad y de expresión individual. Generalmente, las personas no desean tener más de dos hijos. Simultáneamente, el número de hijos nacidos fuera de la institución matrimonial aumenta: cerca de uno de cada cuatro, en Francia, en 1987, y cerca de un 40% de los niños nacidos en Dinamarca y en Suecia. Hasta la procreación tiende a emanciparse de la institución matrimonial en beneficio de la libre voluntad de los sujetos.

Esta exigencia de autonomía subjetiva se refleja también, concretamente, en el reconocimiento colectivo del derecho al aborto y a la libre sexualidad de los jóvenes, de las mujeres y de las minorías sexuales. Tanto el uno como la otra son considerados masivamente como legítimos. Incluso en EE.UU., donde sin embargo se oponen a ella los movimientos *pro-life*, un 60% de la población aproximadamente es favorable a una legislación liberal para el aborto. La emancipación relativamente a las imposiciones moralistas es aún más patente en el ámbito sexual: a nadie se le ocurre ya condenar la sexualidad femenina fuera del matrimonio, y un 65% de franceses afirman que permitirían que sus hijas tomaran libremente la píldora. En los colegios de segunda enseñanza franceses, una muchacha de cada tres ha dejado de ser virgen. Incluso la homosexualidad ha salido globalmente de su gueto tradicional: un francés de cada cuatro la sigue considerando como un vicio, pero uno de cada dos considera que «los homosexuales son personas como las demás».

Aunque ya ha pasado el momento más álgido del movimiento de emancipación de las costumbres, ello no significa que hayamos caído de nuevo en el conservadurismo cultural y en el Orden moral. El derecho de cada cual a «vivir a su aire» en el ámbito privado sigue siendo una aspiración de masas: el fenómeno ya no ocupa la primera fila de la escena informativa porque ha quedado ya completamente integrado, asimilado a los usos y costumbres individualistas posmodernos.

Este proceso de autonomización individualista no se debe confundir, por supuesto, con una libertad absoluta del sujeto, generación *ex nihilo* del propio ser al margen de cualquier modelo social. Es evidente que los modelos y los roles sociales permanecen y siguen influyendo en los comportamientos y orientándolos. Lo radicalmente nuevo es que han dejado de ser imperativos: hoy en día los modelos sociales son múltiples, elásticos y facultativos. El modelo de comportamiento ideal o legítimo ha dejado de existir para dar lugar a una gama de opciones posibles: vivimos una era de profusión de normas socialmente legítimas. En particular, los comportamientos de los individuos se eman-

cipan de las funciones estrictas y coercitivas atribuidas a cada sexo existiendo netas diferencias sociológicas en materia de gustos, aspiraciones y profesiones de ambos sexos, pero ya no son sino diferencias estadísticas. En realidad, uno u otro sexo pueden legitimar y reivindicar cualquier cosa sin que ello suscite reprobación alguna. Las funciones distintivas de lo masculino y de lo femenino no han desaparecido, pero se han vuelto movedizas, han perdido su rigidez anterior y ahora es posible combinarlas en formas múltiples y a elección de cada cual. La autonomía posmoderna es inseparable del abandono colectivo de las normas que regían las funciones de cada sexo. Vivimos una época de *self-service* general; tiempos en que las identidades personales se modelan al gusto y elección de cada cual, y en los que ninguna función social es imperativa.

Históricamente, este proceso de autonomía creciente de los comportamientos en materia de vida sexual y familiar es inseparable de los conflictos sociales, de las luchas colectivas de los años 60 y 70. En particular, las luchas de los movimientos feministas en favor de los anticonceptivos y de la liberalización del aborto contribuyeron de manera esencial al proceso de individualización y de liberalización de nuestras sociedades.

Es innegable que las movilizaciones colectivas desempeñaron un papel determinante. Sin embargo, es muy probable que esta escalada individualista se hubiese producido igualmente incluso aunque este momento álgido de oposición no hubiese tenido lugar. Y ello en razón de dos grandes factores de tipo estructural. En primer lugar, el hedonismo cultural de masas que a la larga acaba descalificando todo cuanto pueda entorpecer el pleno desarrollo subjetivo. En segundo lugar, las transformaciones de las pautas que rigen la educación influenciadas por el auge de la cultura «psi» y de las relaciones en las democracias. Con el desarrollo de las referencias psicológicas se ha ido estableciendo un nuevo modelo de relación entre niños y adultos fundado en la comprensión, la atención subjetiva y la comunicación. En realidad, toda nuestra socialización inicial es psicológica y relacional, y comprende las nociones de inhibición, incons-

ciente y motivación: el autoritario sistema educativo de la primera revolución individualista abrió el camino para una educación de tipo psicológico. Una educación, además, cada vez más similar para niños y niñas: ya no se trata de inculcarles unas funciones estrictas, sino de permitirles expresar la veracidad y la autenticidad de sí mismos como sujetos. Este nuevo tipo de educación contribuye de modo determinante al desarrollo de las aspiraciones a la autonomía de los jóvenes ya que, a la larga, acaba por minar las tradiciones, las funciones sociales individuales y la autoridad familiar en beneficio del propio deseo de autoexpresión.

El deseo de autonomía no sólo afecta a la familia y a la sexualidad, sino que también afecta al cuerpo y a los deportes. En la mayoría de las sociedades democráticas desarrolladas, se está produciendo un auténtico *boom* deportivo. Y, entre todos los deportes, los que más y mejor prosperan son precisamente los llamados deportes «individuales» (esquí, *jogging*, *wind surf*, gimnasia, tenis...): más de un francés de cada tres practica un deporte individual, contra uno de cada cuatro en 1973. Parece como si los individuos desearan por encima de todo poder elegir libremente sus actividades, practicar el deporte como se les antoje, sin tener que someterse a la exigencia de un lugar determinado, o de una disciplina rígida y colectiva impuesta desde el exterior. Cada cual practica el deporte ante todo para sí mismo, para mantenerse en forma o para conservar la línea, para superarse en esfuerzo o en virtuosismo, para progresar personalmente y, sobre todo, por gusto. El auge del deporte considerado como un placer y no como una actividad rigurosa sometida a una disciplina, ejercicio de voluntad y de moralidad, es otro de los síntomas del seísmo individualista.

De un modo más general, el cuerpo ha dejado de ser algo despreciable en tanto que ocasión de pecado, o al que hay que someter mecánicamente y autoritariamente como en la época de las disciplinas. El cuerpo se ha convertido en sujeto, sujeto cuya belleza, juventud y desnudez es preciso exhibir. En esta época de narcisismo hay que cuidar el cuerpo mediante técnicas suaves (régimen dietéticos, homeopatía, relajación), es una *persona*, un espacio subjetivo que



## En nuestros tiempos modernos, los valores que representan la libertad y la igualdad figuran en primer lugar. La autonomía de cada ser se ha convertido, por primera vez en la historia, en el valor supremo.

debe poder expresarse mediante el baile moderno, el yoga, el alpinismo, la bioenergía: una persona perpetuamente joven y dinámica a la que debemos amar por sí misma.

La revolución de la autonomía se manifiesta incluso en el consumo. El ámbito del consumo tiende a romper con la lógica inmemorial del rango y del prestigio. Aunque muchos productos siguen siendo portadores de un elevado potencial de honorabilidad social, ésta ha dejado de ser la lógica dominante. En una sociedad narcisista, el motor del consumo no es tanto la exigencia de reconocimiento social como la satisfacción personal; los hábitos de consumo obedecen menos al objetivo de alcanzar un nivel social superior que a obtener gratificaciones y servicios de carácter privado. El consumidor se remite más a su propio criterio que a la opinión clasificadora de los demás; la satisfacción de carácter privado prevalece por encima de la distinción social.

La moda, curiosamente, no permanece al margen: también ella ha quedado prendida en las redes de la autonomía subjetiva. Durante mucho tiempo, para cualquier mujer elegante era imprescindible adoptar cuanto antes el último grito, copiar inmediatamente la tendencia de la temporada. Hoy en día se está produciendo en cierta medida un hiato entre la vanguardia y el público, entre la innovación de la moda y la difusión. La creación sigue siendo precipitada, pero el público se ha independizado, relativamente, de la moda oficial. Las mujeres siguen la moda, pero con mayor distancia, de una manera más irónica y menos rigurosa. El mimetismo dirigista, que siempre ha caracterizado a la moda, ha cedido su plaza a la libre combinación, a la imitación personalizada, al culto del «look» y de la moda informal. El individualismo ha inducido un tipo de mimetismo frívolo inédito: un mimetismo flexible y a la carta.

Mucho más importante es que los pensamientos y las opiniones tampoco se salvan del proceso de autonomización individualista. Las creencias comunes se desmoronan, la ortodoxia y la fidelidad a las creencias colectivas pierden terreno. Las iglesias, los partidos, las doctrinas «de peso» cuentan cada día con menos seguidores, cada cual tiende a for-

mar sus opiniones «a la carta», como en un supermercado: en Francia, un católico practicante de cada dos no está de acuerdo con la Iglesia sobre la cuestión de los preservativos y de la píldora para abortar y uno de cada cuatro acepta el principio del aborto. Las prácticas y las creencias religiosas se van independizando de las Iglesias y de sus dogmas, el fiel se ha convertido en un creyente «a medida». Estamos abocados al estallido individualista de los monolitismos y de la unanimidad incluso en la esfera religiosa.

De ahí la extraña paradoja que no quieren ver los pensadores críticos de la modernidad, tanto marxistas como heideggerianos. Precisamente cuando el entorno cotidiano está cada vez más organizado y planificado desde fuera por las instancias



Fragonard.

burocráticas especializadas, cada cual se convierte en mayor medida en sujeto de su propia existencia privada, en organizador libre de su propia vida. En lugar de oponerse, la burocratización del mundo y la autonomía de las personas se dan la mano: estamos en las antípodas del «hombre unidimensional».

El avance hacia una mayor autonomía de las personas no debe suscitar un optimismo sin reservas. La nueva era individualista desintegra los vínculos sociales, suprime las pautas familiares, desarticula las referencias religiosas. En cambio, favorece la emergencia de las creencias más delirantes, el resurgimiento del esoterismo y da lugar a comportamientos descontrolados e irracionales. La era del neonarcisismo posmoderno ha visto nacer a los *hooligans*, la toxicomanía, el terrorismo

de las minorías nacionales, las sectas, los nuevos tipos de criminalidad urbana; ha facilitado la desculpabilización del racismo y ha favorecido la implantación, limitada pero real, de la extrema derecha en algunos países europeos. Por una parte se están desarrollando el individualismo liberal, la tolerancia de la mayoría en materia de estilos de vida, de educación, de religión, de política, de sexualidad y de apariencia vestimentaria. Y por otra, proliferan nuevas formas de agresividad, de intolerancia y de sectarismo entre las minorías más o menos fuertes, más o menos marginales. Todos estos fenómenos son los efectos ineluctables de una sociedad abierta en la que la socialización autoritario-tradicional-religiosa ha dejado paso a una socialización hedonista y fundada en la comunicación.

Por otra parte, es imposible no percibir que esta mayor autonomía de los sujetos conlleva una mayor fragilidad de los individuos, un sentimiento cada vez más generalizado de estrés, de soledad, de la dificultad de vivir y de comunicarse. La depresión nerviosa se ha convertido en un fenómeno social; un francés de cada cinco padece una enfermedad nerviosa una vez durante su vida; un número creciente de enfermedades son de origen psicosomático. Se ha estimado que un 30% de adultos padecen de insomnio, y entre 1985 y 1987 el volumen de somníferos adquiridos ha aumentado en un 30%. También es sabido que la toxicomanía está aumentando considerablemente, igual que los suicidios: 15 por 100.000 habitantes entre 1950 y 1976, 21 hoy en día. Parece como si los conflictos insostenibles se hubiesen desplazado del ámbito público al

ámbito privado; los conflictos paroxísticos se han interiorizado, y el propio individuo se ha convertido en el escenario donde se enfrentan las oposiciones más virulentas.

### Pública desilusión

El individualismo posmoderno no es sólo sinónimo de una mayor autonomía de la vida privada sino que también implica una nueva relación con respecto a los valores y a las luchas colectivas que se traduce mediante acciones colectivas a su vez reestructuradas por los valores individualistas. Las luchas sociales que van surgiendo son, cada vez más, de tipo corporativo, centradas en la defensa del presente; luchas carentes de ideología, despolitizadas y al margen de los sindicatos. Los movimientos colectivos surgen y se organizan independientemente de los partidos políticos y de los sindicatos, emergen en la base, al margen e incluso en franca oposición con la dirección de las organizaciones. La autonomía gana siempre la partida: autonomía de los asalariados con respecto a las grandes organizaciones sindicales, exigencia de más autonomía subjetiva en las reivindicaciones. Y así vemos cómo surgen luchas colectivas cuyo objeto es que cada cual pueda escoger, por ejemplo, el establecimiento escolar o la facultad de estudios universitarios que más le convenga. Movimientos éstos individualistas por definición pues plantean ante todo la primacía de los derechos individuales por encima de la colectividad, ya que los actores sociales tienden a parecer consumidores utilitaristas.

Al mismo tiempo, la esfera política ha entrado en una era de banalización y de desdramatización de masas. En las naciones democráticas, una gran mayoría de individuos se interesa escasamente por la vida política, ha dejado de creer que existan soluciones globales y, con frecuencia, ya ni se acerca a las urnas para votar: el abstencionismo alcanza proporciones nunca vistas en todas partes. Pero guardémonos muy mucho de hablar sin reservas de «despolitización» de las masas. El fenómeno puede variar según el momento y según las naciones. De vez en cuando el ciudadano se interesa por las elecciones, aunque más o menos de la misma manera que por otras cosas. El enfrentamiento entre la de-



recha y la izquierda permanece, pero ha perdido gran parte de su anterior radicalismo y sus puntos de referencia parecen confusos. Las campañas electorales rara vez suscitan pasiones colectivas o guerras santas. Fenómeno éste que queda plasmado en la mayor movilidad del electorado, en una adhesión menos sólida y en una menor identificación con las familias políticas y una mayor libertad con respecto a las consignas y la disciplina de los partidos. La lógica del consumismo y del autoservicio se está apoderando del ámbito político.

Es un hecho notorio que, al tiempo que se desmoronan los ideales revolucionarios, se está produciendo una crisis considerable del sindicalismo, tanto desde el punto de vista de la adhesión como desde el del reconocimiento social. Las grandes organizaciones sindicales cada vez obtienen un tanto por ciento más reducido de afiliados: cerca de un 10% de los trabajadores asalariados en Francia, contra un 20% en 1976. En Inglaterra el índice de sindicalización durante los años 60 era de un 50%, en 1987 no alcanzaba más que un 38%. En Francia, sólo un 40% de trabajadores pertenece a un sindicato. La adhesión a un sindicato ha perdido el carácter de participación global y de identificación con una comunidad social; esencialmente, los sindicatos se perciben como utilitarios, como un servicio. De la misma manera en que se ha producido una desacralización de lo político, se ha producido también una desacralización y una pérdida del carácter ideológico del sindicalismo: las consecuencias del desastroso derrumbamiento de las ideologías mesiánicas son las mismas en todos los ámbitos. Los individuos miran con desconfianza todo cuanto suene a enrolamiento y a dirigismo, todo cuanto diluye al ser individual en un ámbito colectivo y burocrático, globalizante y politizado. En la era del individualismo posmoderno, los seres manifiestan cada vez una menor tendencia a integrarse en organizaciones importantes, y desean, en cambio, acciones y representaciones puntuales y pragmáticas que respeten su autonomía para juzgar y para intervenir.

Evocar la desafección de las ideologías prometeicas y la desmovilización individualista no significa sin embargo que todo ande a la deriva



Fragonard. (detalle).

ante una indiferencia radical. El individualismo contemporáneo sólo es posible en una era democrática, cuando existe un consenso y una adhesión fuerte y masiva relativamente a las instituciones y a los valores democráticos. La desafección colectiva con respecto a las ideologías globalizantes es inseparable de una fuerte legitimación de los puntos de referencia de la democracia. Al repudiar la exaltación revolucionaria y nacionalista, el individualismo hedonista ha conseguido reconciliar la sociedad civil con las instituciones pluralistas de la democracia. Ni tan siquiera los éxitos relativos de la extrema derecha en algunos países europeos contradicen este diagnóstico. Por primera vez a lo largo de su historia, las democracias han dejado de tener enemigos absolutos y radicales, han desaparecido en ellas los proyectos opuestos al orden democrático y parlamentario. Ya no queda ningún partido que exponga en su programa el odio y la destrucción de la democracia, ninguno que incite a la violencia política y a la insurrección purificadora. Las democracias se han liberado de las fiebres subversivas.

Por ello es imposible asimilar la emancipación individualista con la anarquía egoísta, con la libertad sin normas del sujeto, con el rechazo de las leyes y de las normas del espacio colectivo. La búsqueda de la independencia privada y el respeto legalista del orden colectivo democrático no son antinómicos, son inseparables. El movimiento que conduce a valorar el Yo ante todo, paradójicamente genera la aceptación de las normas políticas y éticas de la era democrática.

Complejidad y ambigüedad del individualismo posmoderno: por una parte no deja de plantear una serie de cuestiones preocupantes de cara al futuro, como la baja de la natalidad, la indiferencia por la política, el torbellino de las reivindicaciones de índole corporativa, el repliegue sobre sí de los individuos, el desinterés por la empresa. Pero, por otra, el neoindividualismo desarraiga las normas y los comportamientos tradicionales y desemboca en el derrumbamiento de las ideologías revolucionarias y nacionalistas. El resultado es una individualidad sin raíces profundas, más móvil, escéptica y pragmática, y por ello adapta-

da al mundo contemporáneo y a sus constantes modificaciones que exigen actitudes flexibles y mentalidades sin rigidez. Como consecuencia del derrumbamiento de las ideologías mesiánicas, las conciencias se han convertido globalmente al realismo económico, a la modernización de la empresa, al cambio de orientación y a la movilidad profesional y geográfica. No sólo estamos viviendo el momento de la consolidación del orden democrático, sino que, a la vez, asistimos a la rehabilitación de la economía de mercado, del lucro y de la empresa. Al tiempo que se ha dejado de asociar al patrono con el mal y con la explotación sistemática, la voluntad europea sigue adelante y reúne a la mayoría de los ciudadanos, aunque sea sin grandes entusiasmos ni pasiones desatadas. Menos patriótico, el individuo contemporáneo es globalmente favorable a la edificación de Europa, tras varios siglos de mortíferos desgarramientos. Es la cara positiva del neoindividualismo. Los vicios de la posmodernidad son infinitos, pero por lo menos cuentan con el mérito de reconciliarnos con el liberalismo político y económico y con la legítima desaparición de nuestras angostas fronteras. No fustiguemos con excesiva ferocidad lo que precisamente nos sitúa en una posición favorable frente a las ineludibles exigencias del futuro.

GILLES LIPOVETSKY

— *La era del vacío*. Anagrama, 1987.



# NOTICIARIO DE NOVEDADES

## EDICIONES PENINSULA

DAVID HUME  
**LA NORMA DEL GUSTO  
Y OTROS ENSAYOS**

La síntesis del pensamiento estético del gran clásico del empirismo británico descrita con un estilo sorprendentemente ameno.

Nexos, 38. 160 páginas

Una reflexión cultural de gran alcance, que arranca de Viena y de su gran momento intelectual de principios de siglo.

Península/Ideas, 11. 208 páginas



**massimo cacciari**  
**hombres póstumos**  
la cultura vienesa del primer novecientos

Una historia de la sexualidad y del lenguaje del cuerpo. Una brillante investigación de un tema maldito.

Historia/Ciencia/Sociedad, 217. 240 páginas



*siglo veintiuno de españa*  
*editores, s. a.*

*Michael Anderson*  
**Aproximaciones a la historia de la familia occidental (1500-1914)**

*Eduardo Galeano*  
**Nosotros decimos no. Crónicas (1963-1988)**

*José Luis García Delgado (comp.)*  
**El primer franquismo. España durante la segunda guerra mundial. V Coloquio de Segovia**

*William V. Harris*  
**Guerra e imperialismo en la Roma republicana**

*Gareth Stedman Jones*  
**Lenguajes de clase. Estudios sobre la historia de la clase obrera inglesa (1832-1982)**

*William H. McNeill*  
**La búsqueda del poder. Tecnología, fuerzas armadas y sociedad desde el 1000 d.C.**

*Ludolfo Paramio*  
**Tras el diluvio. La izquierda ante el fin de siglo**

*Ken Plummer*  
**Los documentos personales. Introducción a los problemas y la bibliografía del método humanístico**

*Francisco Villacorta*  
**Profesionales y burócratas. Estado y poder corporativo en la España del siglo XX**

Solicite catálogo  
e información

SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A.  
Calle Plaza, 5. 28043 Madrid - Teléfs. 759 48 09 - 759 49 18 - 759 45 57

Nuestras obras  
están a la venta en  
las mejores librerías



# Democracia sin mala conciencia

Ludolfo Paramio

## Las raíces

Un rasgo central del programa de la Ilustración es la creencia en que lo que se afirma como (moralmente) adecuado para nosotros debe serlo también para los demás. Se trata de una inversión secularizada del viejo principio: no desees para los demás lo que no quieras para tí mismo. Pero con una componente polémica: lo que sea bueno para tí debe serlo también para los demás. Ese imperativo hacia los otros era por fuerza ambivalente, como lo sería la modernización social impuesta a media Europa por las bayonetas napoleónicas.

Pues toda exportación de modelos sociales es recibida con ambivalencia. La España de 1812 es ya un buen ejemplo: mientras las Cortes asumen la modernización a la vez que afirman la independencia, quienes han aceptado en su totalidad el *afrancesamiento* son denunciados como traidores. Y, a la postre, con el monarca que encarna la idea de independencia adviene también la pura negación de toda modernidad, la reafirmación del absolutismo, el *vivan las cadenas*. La autonomía moral se convierte en pretexto para la pura regresión, para la restauración de un modelo moral insostenible de organización de la vida social, que con oscilaciones y disfraces variados persistirá un siglo y medio más. La generalización de un modelo moral choca siempre con la pretensión de autonomía, y no siempre con buenos resultados.

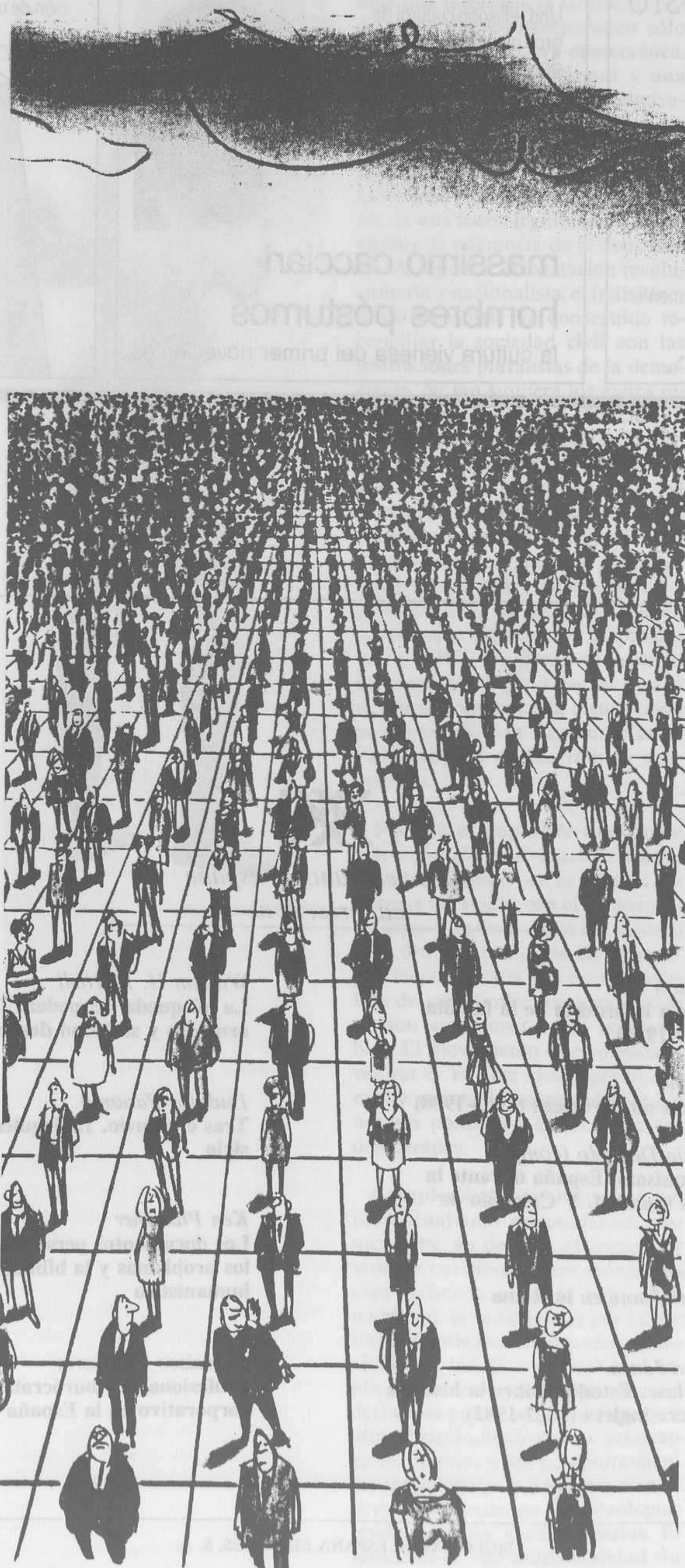
El hecho de que hoy podamos ver en el código civil de Napoleón un progreso histórico hacia la libertad y la emancipación de la sociedad no quita para que los españoles de la época pudieran advertir en él tan sólo su negación de las formas tradicionales de ordenación de la vida (de los mundos de vida, que diría Habermas) y su pretensión de racionalización impuesta de una realidad orgánica, prerracional, vivida por el hecho de ser heredada. Un orden moral objetivamente superior (históricamente superior) no tiene por qué ser aceptado como tal cuando viene impuesto desde fuera, cuando supone una ruptura de lo propio. Aquí entra en juego la insalvable contradicción entre progreso moral y autonomía moral, entre una concepción de la ética que exige alguna idea teleológicamente reguladora del

cambio moral y otra que afirma las raíces autodeterminantes de todo progreso moral.

La peripecia española tiene su correspondencia europea. El pensamiento contrarrevolucionario, del que se nutre el conservadurismo español, enlaza con el romanticismo, con la afirmación de un esencialismo nacional incompatible con toda generalización de reglas de ordenación política, de constitución moral de la comunidad nacional. Es el tiempo de las naciones como todos orgánicos, poseedores de una vida propia deudora del pasado y marcada por su fisiología interna. Cualquier intento de reconstitución racional de la convivencia política es visto como una intolerable cirugía que violenta las leyes naturales y sólo puede engendrar monstruos, que, como el del doctor Frankenstein imaginado por Mary Wollstonecraft Shelley, están condenados a volverse contra sus creadores, a quebrantar su propio mundo. La misma Gran Revolución puede verse como una encarnación de esta parábola, cuando la llegada del Terror sumerge el sueño de los derechos del hombre y del ciudadano en una pesadilla de sangre, retórica y arbitrariedad.

El proyecto ilustrado llega a nuestro siglo inevitablemente fecundado por la reacción romántica. La tradición marxista es un buen ejemplo: mientras que Engels aplaude con fervor incivilizado la expropiación de México por los EE.UU., viendo en ella la forma de introducir en la corriente de la civilización riquezas antes ociosas en manos de indígenas perezosos y criollos parasitarios, Marx intuye fuentes de progreso histórico en el atraso rural de Irlanda o la Rusia zarista, y se insinúa así un peligroso principio moral: según sea o no *progresista* la causa del opresor deberá despreciarse al oprimido o apoyar su causa.

En estos términos (muy simplificados, por supuesto), Engels aparece como napoleónico y Marx como romántico. Pero lo importante es lo que les une, no lo que les separa. La *obschina* rusa o el campesinado irlandés pueden ser apoyados porque ofrecen atajos para superar un orden considerado ya como inaceptable. Y la anexión yanqui de medio México merece respaldo porque aquí no se insinúa tal atajo y sólo cabe esperar que ese mismo orden, el del capital,



Robert Weber (detalle).



## Vivimos un momento excepcional desde el punto de vista intelectual, pues tenemos ya la perspectiva histórica precisa para juzgar el viejo dilema entre la pretensión de universalidad de las normas morales y el derecho a la autonomía, a la autodeterminación moral.

afirme su peculiar despotismo y lo desarrolle hasta el fin, hasta crear las bases de su superación. A través de un atajo o siguiendo el camino real se trata de llegar a una misma meta, y es la llegada hasta esa meta, prefigurada idealmente, lo que permite medir el avance moral, lo que fija el baremo. La autonomía moral es defendible o no según nos aproxime o aleje de la meta. Cuenta el fin objetivo, no el procedimiento para llegar a él, y no hay vínculo entre fines y medios.

Mientras el romanticismo afirma la reacción nacionalista (la autonomía moral), el imperialismo europeo la niega en medio mundo. La periferia del moderno sistema mundial, en la terminología de Immanuel Wallerstein, se ve incorporada a ese sistema por la fuerza de las armas, las cañoneras, la superior tecnología bélica de lo que hoy llamamos Occidente. Esa es una de las raíces de la tragedia moral de nuestro tiempo. No es Kant, el pensador de la universalidad moral, quien dirige la expansión de la racionalidad occidental. Son hombres mediocres, llenos de prejuicios, y formados en lo que podemos llamar sin injusticia el antiguo régimen europeo, los que protagonizan la expansión imperial, los que afirman la legalidad europea sobre otras culturas a las que ignoran o con las que condescienden paternalmente.

A su vez eso engendra un pensamiento social contaminado. La antropología se afianza como disciplina académica en cuanto subproducto de la administración colonial: no se pueden separar fácilmente los afanes científicos de la primera antropología británica de las necesidades del aparato imperial, de su necesidad de conocer mejor las culturas sometidas para racionalizarlas o al menos controlarlas. Y con ello se crea una peligrosa conciencia: se busca el conocimiento del *otro*, de lo diferente, para suprimirlo o dominarlo. Hay, inevitablemente, un poco justificado sentimiento de superioridad en quienes, en nombre de una superioridad puramente militar o industrial, se creen llamados a imponer su propia visión de la racionalidad a mundos que no pueden entender, que no quieren entender desde la certeza de su inferioridad. En su momento de gloria, el Imperio pretende que sólo los modales, la ética y la organización social victoria-

nas representan la civilización. Todo lo demás debe ser suprimido, cambiado, o, en el mejor de los casos, tolerado con indulgencia.

Con la primera guerra mundial viene el final del antiguo régimen europeo, y así se inicia el fin de los imperios. El peregrino intento del fascismo italiano de construir su propio imperio africano, que en su momento despierta indignación casi universal, merece hoy sólo un recuerdo sarcástico. Como el intento imperial japonés se recuerda ahora como un curioso anacronismo, una malandanza antes de que con mayor audacia tecnológica y talento comercial el país descubriera su verdadero camino hacia la construcción de un imperio económico. La segunda guerra mundial cierra ese interregno de indecisiones en las que muchos ven los últimos coletazos de la lógica militarista del antiguo régimen, y abre el tiempo de la descolonización. Un tiempo en el que la racionalidad occidental va a mostrar sus contradicciones de la forma más patente.

La tradición napoleónica, encarnada en los creyentes en *la carga del hombre blanco*, se aferra a la necesidad de mantener el imperio, las colonias, con una retórica civilizatoria que a menudo enmascara mal la apuesta por la defensa de inversiones, de intereses geopolíticos. Y que, en muchos casos, es sólo el reflejo de la incapacidad para plantear crudamente, a países que han salido maltruchos o derrotados de la contienda mundial, que el sueño imperial ha terminado, que la nación debe afrontar el futuro desde su reducida dimensión europea, desde sus recursos limitados. Y que los colonos, a veces comunidades importantes, deben elegir entre regresar a la metrópoli, dejando atrás sus ilusiones de casta dominante, y a veces el fruto de un duro esfuerzo, o aceptar convertirse en extranjeros (en minorías odiadas en compensación por la antigua obsecuencia) en nuevos países libres, cuya propia identidad nacional se afirma en el recuerdo de la colonia y su negación, en el aborrecimiento por tanto de todo lo que representan los colonos.

La tradición romántica, a menudo ligada en los años 50 y 60 a la interpretación marxista del problema colonial, aparece por el contrario como defensora sin paliativos de las inde-

pendencias poscoloniales, como defensora de los derechos nacionales de las antiguas colonias. Nace un nuevo término: guerras (movimientos) de liberación nacional. Y con él una nueva mitología revolucionaria que va a servir de refugio y punto de referencia a la mala conciencia de la izquierda occidental.

### La mala conciencia

En los viejos países imperialistas, en los años 60, el recambio generacional ha ido desplazando a los antifascistas, a quienes denunciaron o sufrieron el estalinismo. Los PPCC han derivado a una existencia residual o enquistada, y los hechos de 1956 y 1968 les han hecho perder credibilidad como posibles canales de actuación política para quienes sueñan con un mundo distinto. Se echan en falta nuevas banderas, y esas banderas vendrán del Sur, de esas antiguas colonias a las que ahora se denomina Tercer Mundo.

En el Oeste, la prosperidad y el consenso democrático hacen inviable el sueño revolucionario. Ni siquiera quienes hablan de revolución la desean, pues son conscientes del precio que deberían pagar por un cambio radical. Aunque rechacen nominalmente la sociedad de consumo, término que una mala herencia francfortiana ha popularizado, son lo bastante cautos para no proponer, ni siquiera retóricamente, el desmantelamiento de la industria y el regreso al campo y a un socialismo de la austeridad. Esa es una utopía sin viabilidad entre los hijos del desarrollo: no es una idea reguladora, que pueda movilizar no ya a una mayoría, sino ni tan siquiera a minorías con cierta significación.

Pero, si el socialismo de la pobreza no es una utopía movilizadora, puede aún ser una utopía negativa, un espejo en el que reflejar críticamente la realidad social de los países desarrollados. Nace así el mito del Tercer Mundo. Frente al conformismo pasivo y satisfecho, la movilización activa y heroica: los combatientes de las luchas de liberación nacional ofrecen la imagen de sacrificio altruista más lejana a las dóciles masas de clientes de los grandes almacenes. Y frente a la tranquila opulencia de los barrios residenciales de Europa, atomizados en su acumulación de individualidades satis-

fechas, la imagen de solidaridad comunitaria de los barrios populares de Argel o de las aldeas campesinas de Vietnam. La generación más joven de la Europa nacida de la segunda guerra mundial encuentra en la rebelión del Tercer Mundo un punto de referencia para denunciar a la generación anterior, la de la reconstrucción y la guerra fría.

Pues desde el Este ya no vienen buenos ejemplos. La desestalinización ha roto el espejo ejemplar que representara la Unión Soviética en el periodo de entreguerras y durante la lucha antifascista. Después de Budapest ya no es posible salvar la buena conciencia tomando al Este por referencia. Se puede olvidar la invasión soviética justificándola en función de la supuesta contrarrevolución organizada con la complicidad de los imperialistas, pero eso no permite ya decir que el futuro está en Moscú. (Los crímenes se pueden justificar, no embellecer, y a la utopía se le pide una belleza al menos ideal).

Acabado, o al menos congelado, el ideal utópico heredado de la revolución soviética, la razón romántica europea busca nuevos horizontes. En su origen está el gemelo maldito de la Ilustración, Jean-Jacques Rousseau, cuyo sueño de un retorno al útero de la igualdad pequeñoburguesa estaba condenado, por su misma elementalidad, a ser interpretado como propuesta revolucionaria. Y ahora la razón romántica encuentra su hogar en el Tercer Mundo, en la visión idealizada de un mundo campesino degenerado tras su contacto con la modernidad capitalista, pero ya en sus raíces limitado, corto de miras, a fin de cuentas embrutecedor. Marx, autor de la más devastadora crítica del mundo campesino como negación de la libertad humana (en su *18 Brumario*), se habría sentido perplejo al ver cómo algunos de sus supuestos herederos le tomaban por testigo de la autenticidad campesina frente a la naturaleza fetichista de la sociedad industrial.

Como ya apunté más arriba, Marx había abierto el camino a la mistificación con su romántica y bienintencionada valoración de las posibilidades del campesino ruso de llegar al comunismo desde la base comunitaria de la *obshchina* (aunque contando siempre con el apoyo del Occidente industrializado). Pero eso cuenta poco en aquellos años, en los que



# Democracia sin

Vivimos un momento excepcional desde el punto de vista intelectual, pues tenemos que elegir entre la pretensión de universalidad de las normas morales y el derecho a la autonomía de la autodeterminación moral.

a nadie preocupa la exégesis de la carta de Marx a Zasulich, y menos sus laboriosos borradores. Lo que cuenta no son los viejos escritos sino la imaginaria. Los resistentes argelinos torturados, la derrota francesa en Dien Bien Phu, y, sobre todo, antes de que la guerra de Vietnam se convirtiera en referente simbólico de toda una generación, el triunfo de la revolución cubana.

Probablemente el año clave es éste, 1959, la caída de Batista y el nacimiento de un régimen revolucionario en la misma frontera del gran poder imperial. El impacto en América Latina sería inmenso: en medio de una brutal crisis de expectativas, un gran número de universitarios y jóvenes de clase media se descubrirían una vocación revolucionaria. La alternativa para todo un continente, en el que la industrialización por sustitución de importaciones había alcanzado su límite y los populismos no habían encontrado una tercera vía, parecía ser la revolución: el modelo cubano, el foquismo.

Pero recuperemos el hilo del discurso. Las revoluciones del Tercer Mundo, Argelia, Cuba, Vietnam, se convierten en alternativas morales porque niegan el principio de racionalidad democrática, de consenso, que parece imperar en el mundo industrializado, desarrollado. Son la afirmación del principio de autoconstitución moral frente al principio de generalización moral. Lo que da fuerza al proceso revolucionario, a los movimientos de liberación nacional, es el hecho de oponerse a una lógica central que pretende difundirse ilimitadamente. Prescindamos (sólo por un momento) de la componente ideológica, pues es improbable que fuera un proyecto común, definido en términos de clase, lo que llevara a los estudiantes franceses a identificarse con el campesinado argelino o vietnamita. Parece más razonable imaginar que la raíz de la identificación estuviera en la negativa común a aceptar que un principio de racionalidad impuesto desde fuera ordenara las vidas de los estudiantes de clase media europeos (o latinoamericanos) y las del campesinado de los viejos países coloniales.

Aquí se podría complicar mucho el razonamiento. Pues no fueron tanto los campesinos como los universitarios, la nueva clase media

ilustrada, quienes dirigieron la rebelión contra el principio importado de racionalidad. Las guerras de liberación nacional fueron en algún sentido guerras civiles, guerras dentro de la élite *européizada*, entre quienes aceptaban la continuidad del dominio del centro europeo y quienes afirmaban llegada ya la etapa de autogobierno. Quienes creían, en suma, que, asumidas ya las enseñanzas de la *civilización*, podían ser puestas en práctica por la nueva élite autóctona, sin la interferencia de los prepotentes e ignorantes administradores coloniales, sin el despotismo social y económico de los colonos europeos. Esta es otra historia, que merece su propia reflexión.

No obstante, lo que más nos afecta desde nuestra propia perspectiva, por supuesto eurocéntrica, es el hecho de que al negar que los remedios venidos de Europa, el principio de consenso democrático y sus reglas, fueran válidos en los antiguos países coloniales, en el Sur, las nuevas élites revolucionarias y modernizadoras pretendieron implantar un inesperado relativismo moral. El pluripartidismo, la libertad de expresión y asociación, que en el Norte (en el Oeste, si se quiere) aparecían como los frutos de una larga y positiva lucha popular, pasan a ser vistos como añagazas coloniales para perpetuar la dominación. La democracia «europea» no es una respuesta a los problemas de los países subdesarrollados, se nos dice, sino un lujo propio de países ricos. Lo importante no es poder leer *Le Monde* en Cuba, sino que funcione un buen sistema sanitario.

A estas alturas es obvio que no se trata de una opción, sino de un sofisma. Pero conviene subrayar que es un sofisma atractivo, y que resucita el viejo dicho de Lenin: «libertad, ¿para qué?». ¿De qué sirve la libertad de expresión y asociación a un campesino que se muere de hambre o ve morir a su familia de enfermedades que se podrían curar con unos mínimos medios, con medicinas y cuidados asequibles a los más infelices de los habitantes del Oeste industrializado? No es una mala pregunta, sólo una pregunta falsa. Ya que presupone que la prosperidad o la salud dependen de la negación de las llamadas libertades *burguesas*.

Una falacia tan brutal estaba condenada, sin embargo, a tener éxito



entre la izquierda occidental. Una generación que vivía en la prosperidad sin haberla conquistado, que disfrutaba de la libertad sin saber su valor, estaba sobrecargada de mala conciencia y dispuesta a aceptar un sentimiento de culpa por sus privilegios. Pero, por supuesto, sin renunciar a ellos. La solución ideal era renunciar a través de terceros: aceptar la ausencia de democracia en los regímenes poscoloniales como expiación por la propia y gratuita libertad, defender la socialización de la miseria como coartada para la propia comodidad capitalista. Se trataba de vivir en otros lo que no se quería vivir en carne propia, aceptar la ausencia de libertad *formal* como camino a la libertad *real*.

Pero el resultado fue un escandaloso dualismo moral: las dictaduras eran buenas para los países pobres, aunque su mera insinuación fuera intolerable en los países ricos. Hoy, cuando la izquierda europea se asombra de un Mario Vargas Llosa que pretende encabezar una alianza conservadora en Perú, sería bueno tomar en cuenta que, más allá de que sus propuestas políticas sean no muy verosímiles, en el fondo de su actuación late una profunda vergüenza ante la esquizofrenia moral de las viejas recetas de la izquierda de los países desarrollados. La mala conciencia condujo a recomendar o cuando menos aceptar para el Tercer Mundo lo que nunca se habría aceptado en Europa. La mitificación heroica del Tercer Mundo se acabó convirtiendo en excusa de su nueva opresión.

## El despertar

Algunos viajeros precoces comenzaron a insinuar, ya en los años de la resistencia heroica, que algo funcionaba mal. El contenido malestar de Susan Sontag al regreso de Hanoi remite inevitablemente, para el lector con cierta memoria histórica, al Gide que vuelve de la URSS. Luego las cosas fueron a mayores. Las guerras entre Vietnam y Camboya, y China y Vietnam, revelaron de pronto al observador occidental que la utopía pacificada y antimilitarista no estaba madura en la vieja Indochina. Mientras, el aplastamiento de la guerrilla latinoamericana era ya definitivo y comenzaba a llevar a una buena parte de la izquierda del



Quizá la democracia es un lujo, pero es un lujo imprescindible: justificar su ausencia por la desigualdad social es a la vez legitimar la tiranía y eludir el compromiso con un desarrollo económico solidario que rompa la intolerable división del mundo en Norte y Sur.

continente a replantearse la idea de que lucha armada equivale a progreso.

Después vino el caos: París, veleta de las modas intelectuales europeas, giró una vez más. Descubrió de pronto a América (los EE.UU.), por medio de Philippe Sollers, renunció al marxismo en boca de los nuevos filósofos y, finalmente, renunció al tercermundismo. Lo que antes había sido baluarte de la mala conciencia occidental se convierte ahora en paradigma de condena moral: el Tercer Mundo deja de ser razón de excepcionalidad y pasa a ser motivo de la más radical condena. La ayuda contra el hambre es ahora sólo un respaldo mal disimulado de dictaduras despóticas, la *democracia popular* pura ficción para el encubrimiento de regímenes oligárquicos de nuevo cuño. De pronto se redescubren los derechos del hombre como un valor, las libertades burguesas como libertades a secas.

Los últimos años 80 se han convertido así en un momento de confusión, en el que el cambio moral se sobrepone al simple oportunismo. Este es fácil, por lo menos en principio, de discernir: quienes antes renegaban de la democracia formal y sólo tomaban en cuenta *el bienestar de las masas*, ahora dicen creer tan sólo en las libertades y considerar que todo lo demás es una pura consecuencia de la libertad. No es cierto, claro, pero quizá es un adelanto, aunque oportunista, frente a la mala teoría de que sacrificar la libertad es el mejor camino para llegar al bienestar colectivo.

Lo que se debe denunciar es que el redescubrimiento de la libertad suponga volver la espalda al problema del crecimiento económico, a la realidad del desarrollo bloqueado, a lo que es el mayor escándalo social de nuestro tiempo: la deuda externa. Pero en otro sentido el cambio de los 80 es el triunfo del sentido común. El aplastamiento de la guerrilla en América Latina no es tanto el despertar de un sueño romántico como el principio de una pesadilla: las dictaduras del Cono Sur devuelven a la realidad a los intelectuales radicalizados, descubriéndoles que la democracia *formal* no es un medio para llegar a la revolución ni el puro encubrimiento del poder despótico burgués, sino un avance histórico sustancial. Las libertades son algo

en sí mismo valioso, más allá de los fines sociales que se defiendan dentro de las reglas de juego que ellas definen.

De pronto lo que es bueno en Europa comienza a ser reconocido como bueno para todos: el eurocentrismo ilustrado encuentra su vindicación histórica. No hay atajos a la utopía que permitan prescindir de las mejores reglas de juego político nacidas paralelamente al ascenso del capitalismo. Y a la vez se abandona el paradigma del Príncipe, del actor privilegiado que define el modelo de sociedad y lo implanta sin más limitaciones que las de su propia conciencia, y se llega a un paradigma realmente democrático de la política como juego de consenso y cooperación. La mayoría electoral no es el medio para imponer las propias opiniones, sino el fin de la política democrática: fundar un orden basado en el consenso, en el pacto, en el compromiso. Se ha acabado la hora de Lenin y las vanguardias, comienza el tiempo del acuerdo mayoritario como principio guía de la acción política.

Han pasado muchas cosas que justifican el giro. Hoy vemos que los regímenes posrevolucionarios pierden su legitimidad en la misma medida en que logran su meta de modernizar la sociedad (un buen ejemplo es la Argelia en que la generalización de la educación ha llegado a hacer inviable el régimen de partido único). Pero no hay que quedarse en la acumulación de anécdotas sino buscar la lógica profunda. La ilustración no podía exportarse en la punta de las bayonetas o con el poder de fuego de las cañoneras. Pero la validez de sus propuestas no queda empañada por la brutalidad de la colonización o la mediocridad de los funcionarios imperiales. Sus valores no podían imponerse, pero eran *moralmente superiores*.

Vivimos así un momento excepcional desde el punto de vista intelectual, pues tenemos ya la perspectiva histórica precisa para juzgar el viejo dilema entre la pretensión de universalidad de las normas morales y el derecho a la autonomía, a la autodeterminación moral. Si una norma es superior deberá ser generalizable, pero no podrá ser generalizada hasta que sea asumida como propia por los afectados. Podemos (y debemos) rechazar la ilustración



impuesta, pero esto no tiene por qué hacernos vacilar sobre la validez de los valores que creemos superiores. Ni paternalismo armado ni mala conciencia paternalista: debemos defender los valores de la libertad y la democracia en todas partes, aun si sabemos que no podemos imponerlos o que no llegarán a arraigar mientras no se den las condiciones sociales mínimas de integración cultural y social.

Quizá la democracia es un lujo, pero es un lujo imprescindible: justificar su ausencia por la desigualdad social es a la vez legitimar la tiranía y eludir el compromiso con un desarrollo económico solidario que rompa la intolerable división del mundo en Norte y Sur. Porque los valores ilustrados eran y son válidos, porque la democracia es la forma superior de organización de la vida política y social, debemos afirmarlos y apoyar la creación de las condiciones en que pueden arraigar. Ser comprensivo con las dictaduras *progresistas* es hoy tan escapista como decir que siempre habrá pobres y ricos, es negar que la apuesta común debe ser la lucha indisoluble por el desarrollo y la democracia. Afirmar la tolerancia, la libertad y la democracia es a la vez afirmar la igualdad como meta. Olvidemos las cañoneras, como ese lado oscuro de la historia que también se manifestó en el Terror, y digamos claramente que, pese a todo, fueron válidos los ideales de la Gran Revolución: libertad, igualdad, fraternidad.

LUDOLFO PARAMIO

— *Tras el diluvio: la izquierda ante el fin de siglo*. Siglo XXI, 1988.



# Horror metaphysicus

Leszek Kolakowski

Un filósofo moderno que jamás haya experimentado el sentimiento de ser un charlatán dará muestra de tener una mentalidad tan roma que, probablemente, su obra no sea digna de lectura.

Durante siglos la filosofía ha declarado su legitimidad formulando y respondiendo preguntas heredadas del legado socrático y presocrático: cómo distinguir lo real de lo irreal, lo verdadero de lo falso, el bien del mal. Hay un hombre con quien todo filósofo europeo se identifica, aun cuando rechace sus ideas en su conjunto, y éste es Sócrates; un filósofo incapaz de identificarse con esta figura arquetípica no pertenece a esta civilización.

## Sobre la filosofía

Llegado un momento, no obstante, los filósofos han de enfrentarse a un simple hecho, penosamente innegable: ni una sola cuestión de las que han sustentado la vida de la filosofía europea durante dos milenios y medio ha sido resuelta con el beneplácito general; cada una de estas cuestiones sigue siendo objeto de controversia o ha sido invalidada por decreto de los filósofos. Ser nominalista o antinomialista es tan posible hoy, cultural e intelectualmente, como lo fue en el siglo XIII; creer o no creer que es posible distinguir los fenómenos de la esencia es tan admisible hoy como solía serlo en la Antigua Grecia; también lo es pensar que la distinción entre el bien y el mal es una convención contingente o, por el contrario, pensar que está inscrita en la naturaleza de las cosas. Usted podrá seguir siendo una persona respetable tanto si cree como si rehúsa creer en Dios; ninguna norma general de nuestra civilización le impide pensar que el lenguaje refleja la realidad o que, por el contrario, la crea. Y, acepte o rechace el concepto semántico de verdad, no será excluido de la buena sociedad. Cualquier tema de la filosofía —y esto quiere decir: cualquier tema que hace que la filosofía tenga alguna importancia en la vida— se halla sujeto a las mismas opciones que han persistido desde aquel momento inefable en el que el pensamiento independiente, ignorando al legado mitológico como fuente de autoridad, surgió en nuestra civilización. Ciertamente, el vocabulario, las formas de expresión, han cam-

biado; se han dado muchas mutaciones gracias a los grandes pensadores que aparecen en contadas ocasiones de cada siglo, pero el núcleo que mantiene con vida a la filosofía no ha variado.

## La filosofía se martiriza

Se han ideado varias estrategias para afrontar este *status* aparentemente autofrustrante de la filosofía. La más exitosa pero la de menor crédito, al menos en cuanto a autocrédibilidad del filósofo, consiste en negar que la situación que acabamos de describir se dé en modo alguno. Algunas preguntas son declaradas sin sentido y por consiguiente no son consideradas como tales; las que tienen sentido son solubles, a semejanza de los problemas científicos, y de hecho muchas han sido resueltas. La gente que no está dispuesta a aceptar la solución, con ello sólo da muestra de su ineptitud intelectual. Los filósofos analíticos acérrimos y los fenomenólogos a la antigua usanza, quienes filosofaron abiertamente dentro del marco de esta estrategia, por muy numerosos que sean, se hallan ahora entre las especies en peligro.

La segunda estrategia abarca diversas salidas relativistas: el significado de las cuestiones filosóficas, a semejanza de todas las demás cuestiones, se define mediante las reglas de un juego lingüístico o mediante el marco histórico, la particular civilización en la que se profirieron, o bien mediante consideraciones de utilidad. No hay cánones obligatorios de racionalidad, y, por consiguiente, no existe tal cosa como la validez *tout court*; una verdad filosófica, una solución del problema, puede ser realmente válida, pero, si es así, lo será en relación a un juego, una cultura o una meta colectiva o individual que alcanzar. No podemos ir más lejos, simplemente, no tenemos instrumentos para forzar esa puerta que nos llevaría más allá del lenguaje, más allá de un conjunto de normas culturales contingentes o más allá de un conjunto de imperativos prácticos que moldean nuestros procesos de pensamiento.

Hay dos interpretaciones básicas de este enfoque relativista: anarquista-latitudinario y restrictivo. Según la primera, vale todo lo que sea admisible o bueno (lingüística, cul-

tural, prácticamente); la diferencia entre, pongamos por caso, creer y no creer en el Diablo es semejante a la diferencia entre un vegetariano y un carnívoro o entre un orden social monogámico y otro poligámico. Algunas culturas, o algunos juegos, pueden prohibir o imponer la creencia en el Diablo; algunas prescriben normas dietéticas, otras no. Si el lenguaje de la cultura en la que habito tolera tanto las dietas vegetarianas como las no vegetarianas, tengo razón en ambas opciones, bajo la suposición de que la que elija me será útil, y lo mismo se aplica a la incredulidad o a la creencia en el Diablo.

sible decir «El Diablo me tentó»; pero al decir esto lo que se supone que quiero decir es precisamente que: De acuerdo con las reglas que sigo, es permisible decir «El Diablo me tentó» (o decir «La suma de los tres ángulos de un triángulo es igual a dos ángulos rectos»). En otras palabras, he de obedecer una regla que me ordena tener presente que diga lo que diga, no estaré diciendo que algo es el caso, sino que —sin que haya nada que sea el caso— las reglas me otorgan el derecho a decirlo; ello equivale a establecer que todos estamos obligados a hablar sólo en una especie de metalenguaje.



M. Tramullens. Charlatán (detalles).

Si una sociedad impone la monogamia a sus miembros, y sobrevive, la monogamia es correcta y, en este sentido, es verdadera: al menos las creencias científicas, filosóficas y religiosas no disfrutaban de otro tipo de verdad. Las reglas llegan primero, la realidad depende de ellas. Dios no existe en Albania, pero bien que existe en Persia; el principio de Heisenberg es válido hoy, pero no lo era en la Antigua Atenas. El problema de esta generosa interpretación del relativismo es que, si bien podría satisfacer a algunos filósofos, parece una concepción bastante pobre cuando se contrasta con las costumbres mentales inveteradas (aunque deplorables, desde el punto de vista de esos filósofos) de la humanidad, incluyendo a los científicos. De acuerdo con estas costumbres, cuando digo «El Diablo me tentó», quiero decir que el Diablo me tentó. El relativismo lingüístico, histórico o utilitarista admite un conjunto de reglas dentro del cual resulta permi-

Expresada así, esta prescripción puede parecer absurda, pero no veo cómo un relativismo tan generoso podría eludirla sin infundir la sospecha de haber caído en los prejuicios racionalistas de antaño. Suponer, en apoyo del argumento, que la prescripción puede proferirse y aplicarse de forma consistente, choca obviamente con las reglas del habla imperantes; la pregunta es ¿por qué han de abrogarse las reglas que prevalecen en favor de otras relativistas? Si no se concede que la regla acerca de la relatividad de las reglas es ella misma relativa, entonces esta regla es forzosamente un decreto arbitrario, y si es tan relativa como las reglas a las que se aplica, no tiene más fuerza que la regla opuesta: el enunciado «No hay nada verdadero» no se halla en mejor posición que el enunciado «No es cierto que no haya nada verdadero». Y hay que hacer notar que ninguno de los dos enunciados se expresa en metalenguaje.



Cualquier tema de la filosofía se halla sujeto a las mismas opciones que han persistido desde aquel momento inflexible en el que el pensamiento independiente, ignorando al legado mitológico como fuente de autoridad, surgió en nuestra civilización.

La solución wittgensteiniana es probablemente el único modo digno de crédito y consistente de disolver el dilema. Su esfuerzo de autointerpretación supera a los demás. Cuando hablo acerca de la relatividad del conocimiento, no debe pensarse que estoy diciendo algo susceptible de verdad o falsedad, pues lo que hago en realidad es proferir sonidos carentes de significado; mis palabras, desposeídas de cualquier fuerza cognitiva, tienen no obstante un valor terapéutico en la medida en que nos ayudan a usted y a mí a liberarnos de problemas filosóficos, incluyendo, en particular, el problema de la



relatividad del conocimiento y la paradoja de la autorreferencia que éste comporta. Ese valor parece reducirse a un consejo práctico: deje de preocuparse por la filosofía y, si ha tenido la desgracia de ser un filósofo, más vale que se busque un trabajo más decente: sea enfermero, sacerdote o payaso de circo; en esas áreas de actividad la gente se entiende entre sí perfectamente bien sin formular preguntas epistemológicas imposibles. Aparentemente, Wittgenstein intentó seguir —aunque, consecuentemente, fracasó— esta sensata exhortación (en honor a la verdad, nunca la expresó) y no parece que aquellos cuyos hábitos intelectuales han sido forjados por sus palabras la repitan en voz alta con frecuencia.

El relativismo restrictivo es menos consistente, pues acepta el carácter pragmático o los límites culturales o lingüísticos de la «verdad», pero invalida de antemano la curiosidad

metafísica, esto es, hace ilícitas las cuestiones acerca de qué es «real» y qué no lo es. Y sin embargo, si somos consistentes en nuestro relativismo, no tiene objeto establecer una distinción entre cuestiones metafísicas y empíricas, ni tampoco hay ninguna razón por la que sea legítimo el último teorema de Fermat, a diferencia de, por ejemplo, la cuestión relativa a la presencia del cuerpo de Jesucristo en la Eucaristía. La única legitimidad concebible tiene que ver con los cánones establecidos en una cultura o en un lenguaje y la validez de una cuestión —relativa al teorema de Fermat o a la Eucaristía, respectivamente— se define mediante reglas de un juego determinado, expresen éstas determinada sensibilidad de una cultura o estén establecidas arbitrariamente. No podemos invalidar permanentemente un conjunto de cuestiones a menos que apelemos implícitamente a cánones de racionalidad permanentes.

Los antiguos escépticos sabían, y es sabido desde entonces, que cualquier epistemología, cualquier intento de construir criterios universales de validez para el conocimiento, conduce o bien a un regreso infinito, o bien a un círculo vicioso o bien a la invencible paradoja de la autorreferencia (es decir, invencible a menos que se solucione de manera espúrea convirtiéndola en un regreso infinito). Lo más molesto de esta intuición es que una vez formulada es víctima de su propio veredicto, lo cual quiere decir que un escéptico es inconsistente por el propio hecho de predicar su doctrina. Hasta aquí, (el primer) Wittgenstein parece defendible.

Por otra parte, la doctrina relativista, dejando a un lado su incapacidad de hallar medios consistentes de autoexpresión, es inconsistente en tanto que admite implícitamente —como ocurre siempre— el mismo principio de consistencia. Por lo general, el relativismo universal se dispensa de la lógica; no es sorprendente, ya que proclamar que la regla de no-contradicción es válida únicamente dentro de los límites de un juego de lenguaje o de una civilización hace impracticable el proceso de comunicación subsiguiente, y deja al relativismo en un estado de parálisis autoinfligida. El relativismo más implacable conserva intacta la validez de la regla de no-contradición,

admitiendo así subrepticamente algunas normas de racionalidad eternas (o al menos que no son históricas ni están confinadas en un juego lingüístico).

El relativismo universal también se dispensa de la matemática. Es más fácil seguir las etapas del desarrollo histórico de las ciencias empíricas y las humanidades que responder a esta simple pregunta: ¿cómo es que Galileo y Newton destruyeron la física aristotélica, mientras que las pruebas de Euclides aún son válidas?

#### La filosofía se ríe de sí misma

Desde hace aproximadamente cien años, gran parte de la filosofía académica se dedica a explicar que la filosofía es imposible o inútil, o bien ambas cosas. La filosofía prueba así que puede sobrevivir a su propia muerte felizmente y sin peligro manteniéndose ocupada en demostrar que, en realidad, ha muerto. Hume lo demostró. También lo hizo Hegel, aunque por motivos completamente distintos. Y también lo hicieron los partidarios del cientifismo, positivismo, pragmatismo e historicismo. También los pensadores existencialistas, al menos algunos; y también algunos místicos y algunos teólogos. Existe una inmensa variedad de caminos filosóficos inconexos que convergen en el punto de la antifilosofía. La filosofía no acaba nunca de despedirse, como el «bye-bye» de la célebre secuencia del film de Laurel y Hardy. Lo que una vez fue el núcleo de la reflexión filosófica —el ser y el no ser, el bien y el mal, el yo y el Universo— parece reprimirse y reducirse, excepto para la investigación histórica, casi a rincón oscuro en la academia, como lo es Dios en los departamentos de Teología, y como lo fue la sexualidad en las conversaciones de la época victoriana. Sin embargo, lo que se reprime y excluye del discurso aceptable, y se declara vergonzoso, no por ello se extermina, si constituye una parte inamovible de la cultura; o bien sobrevive en la clandestinidad, guardando silencio por un tiempo, o bien se afana en encontrar modos encubiertos de expresión. Las costumbres victorianas no pudieron abolir el sexo, y Dios no fue enterrado para siempre en la memoria de la gente bajo las pilas de libros dedicados a la teología de la

muerte de Dios y otros ejercicios afines. Las excomuniones no necesariamente exterminan. La sensibilidad hacia los problemas tradicionales de la filosofía no se ha agotado, sobrevive subcutáneamente, por así decirlo, dispuesta a revelar su presencia como resultado de pequeños accidentes.

La supervivencia de esa sensibilidad no significa que ésta consista en «problemas» que hayan de ser resueltos por un genio venidero con un «método» seguro. Si la palabra «problema» sugiere que en principio es posible una respuesta, y que puede encontrarse una técnica encaminada a ésta, las vicisitudes históricas de la filosofía difícilmente pueden dejar de sembrar la duda sobre esta esperanza; quizá no existan «problemas» en este sentido, sino sólo inquietudes, y ya que las inquietudes son reales, es razonable preguntar: ¿De dónde vienen? ¿Cómo explicar su presencia? La misma historia que justifica esa firme duda con respecto a su posible conversión en «problemas» provoca dudas no menos firmes con respecto a su eventual extinción. Los filósofos que han abandonado la fe en normas universales de racionalidad —sean pragmatistas o historicistas— se encuentran en una situación comprometida: viven de esas inquietudes de las que, según explican, deberíamos desembarazarnos, pues, para ellos, ni tienen sentido ni uso práctico imaginable.

LESZEK KOLAKOWSKI

- *El hombre sin alternativa*. Alianza, 1970.
- *La filosofía positivista*. Cátedra, 1981.
- *Cristianos sin Iglesia*. Taurus, 1983.
- *Husserl y la búsqueda de la certeza*. Alianza, 1983.
- *Si Dios no existe*. Tecnos, 1985.
- *Las principales corrientes del marxismo*. (3 Vols.) Alianza, 1985.
- *Intelectuales contra intelecto*. Tusquets, 1986.
- *Horror metaphysicus*. Tecnos (en prensa).



# La palabra

Vaclav Havel

Al principio era el Verbo, podemos leer en la primera página de uno de los libros más importantes que conocemos. En el libro en cuestión esto significa que la fuente de toda creación es el Verbo divino. Pero, ¿no sirve esta verdad, en sentido figurado, para toda actividad humana? ¿No es la palabra la fuente más íntima de nuestro ser, y aun el fundamento de esta manera de existir en el universo a la que llamamos hombre? El espíritu, el alma humana, la conciencia que tenemos de nosotros mismos, la capacidad de generalizar y de conceptualizar, de comprender el mundo en cuanto mundo (y no únicamente como marco de nuestra vida), nuestra capacidad, en fin, de sabernos mortales y de continuar, sin embargo, viviendo: ¿no pasa todo eso por la palabra? ¿No viene directamente de ella?

Si la palabra divina es fuente de toda creación divina, la parte de esta creación que constituye la raza humana sólo es ella misma gracias a otro milagro divino, el de la palabra humana. Y si este milagro es la clave para comprender la historia del hombre, también lo es para comprender la historia de la sociedad humana; puede ocurrir incluso que sólo sea lo uno porque es lo otro, pues si la palabra no fuera una forma de comunicación entre dos o varios «yo» humanos, sin duda no sería nada.

Todo esto lo sabemos o lo presentimos, de un modo u otro, desde siempre. La idea de la significación y de la importancia especial de la palabra está presente en nuestro inconsciente colectivo desde tiempo inmemorial.

Pero esto no es todo: gracias al milagro de la palabra sabemos, sin duda mejor que cualquier otro ser vivo, que existe un misterio. Enfrentados a él, conscientes de este poder de la palabra que casi hace de nosotros lo que somos, intentamos desde siempre dirigirnos a la entidad oculta por ese misterio y de influir en ella con nuestra palabra. Como creyentes, rezamos a Dios; como magos, invocamos o conjuramos espíritus para tratar de influir así, con la palabra, en los acontecimientos naturales o humanos; como miembros de la civilización moderna, creyentes o no creyentes, construimos con las palabras teorías científicas o ideológicas políticas gracias a las

cuales logramos, con mayor o menor fortuna, hacer frente al curso misterioso de los acontecimientos, y mediante las cuales influimos, con mayor o menor fortuna, en ese curso.

Así pues, seamos o no conscientes de ello, y con independencia de nuestra interpretación, una cosa parece evidente: creemos desde siempre —y, en cierto sentido, con razón— en los poderes excepcionales de la palabra.

\* \* \*

¿Por qué digo «con razón»?

¿Tiene realmente la palabra humana tanto poder como para transformar el mundo e influir en la historia? Y, si un día lo tuvo, ¿lo sigue teniendo hoy?

En vuestro país, (Alemania), disfrutáis de una gran libertad de expresión. Cualquiera puede decir cualquier cosa sin que necesariamente sus conciudadanos se enteren, incluso sin que se preocupen. Puede parecer, por tanto, que concedo una importancia excesiva a la palabra porque vivo en un país en el que todavía las palabras pueden conducir a la cárcel.

Sí, vivo en un país en el que toda expresión libre, la palabra de «peso» empleada por la masa, el simple hecho de mencionar la radiactividad, son motivo de sanciones a diario. Hace muy poco que el mundo entero conmemoraba el bicentena-

rio de la gran Revolución Francesa y nos recordaba la grandiosa Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, un discurso que confiere a todo ciudadano el derecho a poseer una imprenta. En el mismo momento, exactamente doscientos años después de esta declaración, mi amigo Frantisek Starek se veía condenado a dos años y medio de prisión por haber editado una revista cultura independiente, *Vokno*, hecha no en una imprenta privada, sino con la ayuda de una antigua y chirriante multicopista. Poco antes le había tocado el turno a mi amigo Ivan Jirous, condenado a dieciocho meses de prisión por haber gritado, con su máquina de escribir, lo que es público y notorio: que en nuestro país se han perpetrado numerosos asesinatos legales y que, todavía en nuestros días, una persona encarcelada injustamente puede verse torturada hasta la muerte en prisión. Mi amigo Petr Cibulka está encarcelado por haber difundido *samizdats* y grabaciones de cantantes y de grupos no conformistas. Sí, todo esto es cierto. Sí, en mi país, un congreso de escritores o cualquier cosa relacionada con el tema puede poner en peligro el sistema. ¿Podéis imaginar una situación idéntica en la República Federal de Alemania? Sí, vivo en un país que se vio conmocionado, hace veintiún años, por un texto de mi amigo Ludvik Vaculik titulado *Dos mil palabras*, como para respaldar mi discurso sobre el poder de la palabra. Este texto fue una de las razones por las que cinco ejércitos extranjeros vinieron a invadir nuestro país cierta noche. Y tampoco es

obra del azar que, mientras escribo estas líneas, nuestro régimen se encuentre en peligro a causa de otro texto titulado *Algunas frases*, como para ilustrar una vez más mi tesis. Sí, en el sistema bajo el que vivo, la palabra puede hacer temblar todos los mecanismos del poder; una palabra puede tener más fuerza que diez divisiones armadas; el discurso de Soljenitsin fue considerado tan peligroso que su autor se vio embarcado a la fuerza en un avión y expulsado. Sí, allí donde vivo, la palabra de Solidaridad ha bastado para hacer temblar todo un bloque político.

Todo esto es verdad. Todo esto ha sido extensamente comentado por escrito, y mi distinguido predecesor, Lev Kopelev, ya ha hablado de ello en esta misma tribuna.

\* \* \*

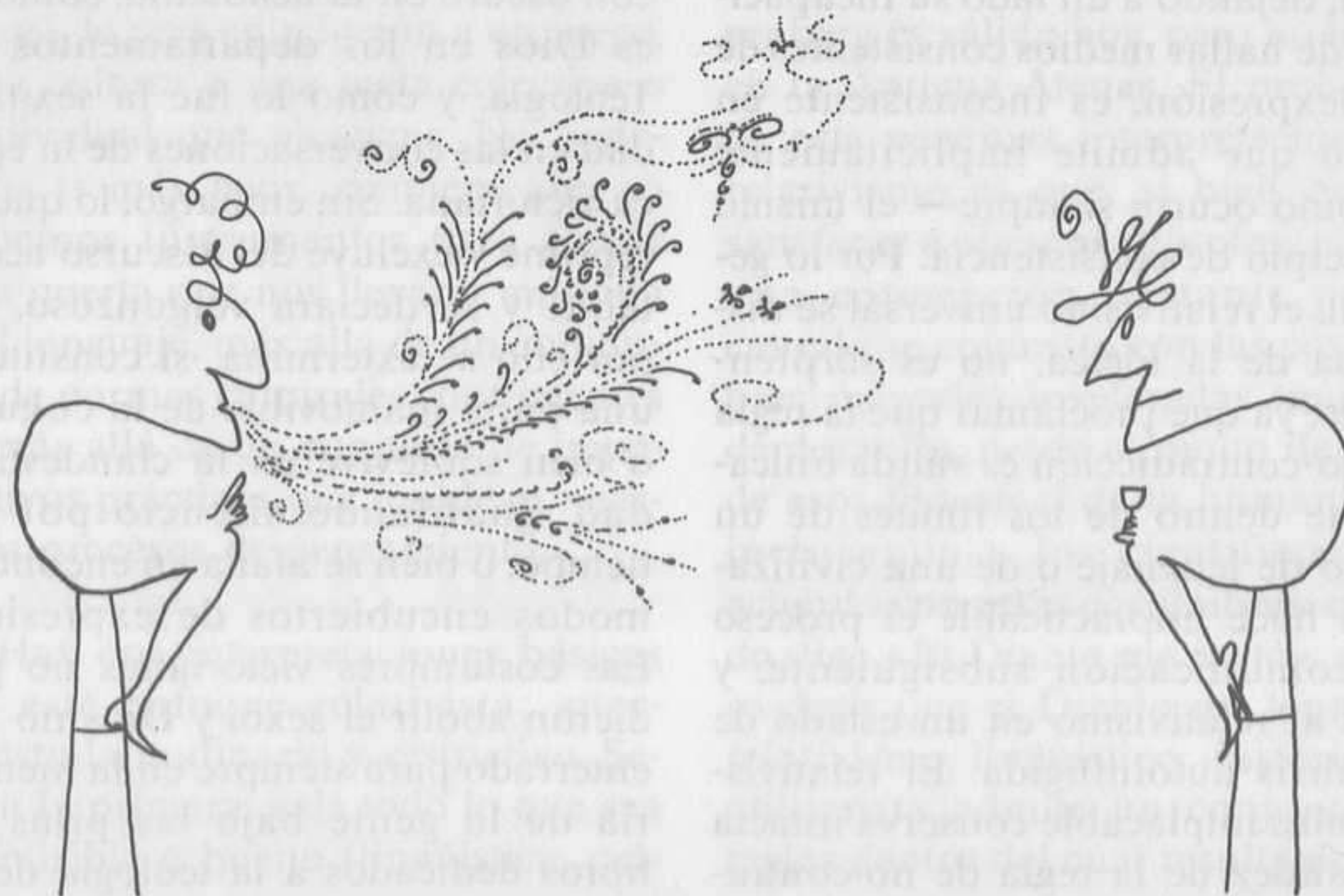
Pero mi tesis de hoy es un tanto diferente. No quiero hablar solamente del peso increíble que adquiere una expresión libre en una situación totalitaria; no quiero ilustrar el poder misterioso de las palabras solamente con el hecho de que, en unos países, algunas palabras pesan más que un vagón de dinamita en otros.

Me situaré en un marco más general y abordaré mi tema en su vertiente más universal y problemática.

Vivimos en un mundo en el que el líder de un país puede lanzar de manera pública y arrogante, un dardo mortífero sobre un ciudadano de Gran Bretaña, simplemente porque éste ha escrito cierto libro. Si damos por buenas sus palabras, ese jefe de Estado actúa en nombre de mil millones de correligionarios. Pero eso no es todo: en este mismo mundo, es perfectamente posible que cierta parte —confiemos que sea mínima— de esos mil millones de hombres se identifiquen con semejante condena a muerte.

¿De qué se trata? ¿Qué significa esto? ¿Es solamente el soplo glacial de un fanatismo que renace paradójicamente en el mismo momento en que se celebran diversas conferencias de Helsinki, reavivado curiosamente por las consecuencias más bien catastróficas de la desastrosa expansión del mundo europeo hacia sociedades que no tenían ninguna necesidad de esta cultura extranjera

Ilustraciones sobre ideas originales de Saul Steinberg.





La raza humana sólo es ella misma gracias a otro milagro divino, el de la palabra humana. Y si este milagro es la clave para comprender la historia del hombre, también lo es para comprender la historia de la sociedad humana.

y que, debido a esa importación, se encuentran con deudas por valor de cientos de miles de millones que nunca podrán amortizar? Indiscutiblemente, se trata de todo eso. Pero también de otra cosa: de un símbolo. Símbolo de la misteriosa polivalencia que caracteriza al inmenso poder de las palabras.

El poder de las palabras no tiene, en efecto, nada de unívoco ni de transparente. Puede ser liberador, como el discurso de Walesa; puede ser una advertencia de peligro, como el de Sajarov; puede tener la fuerza del libro de Rushdie, a todas luces interpretado en contra del sentido común.

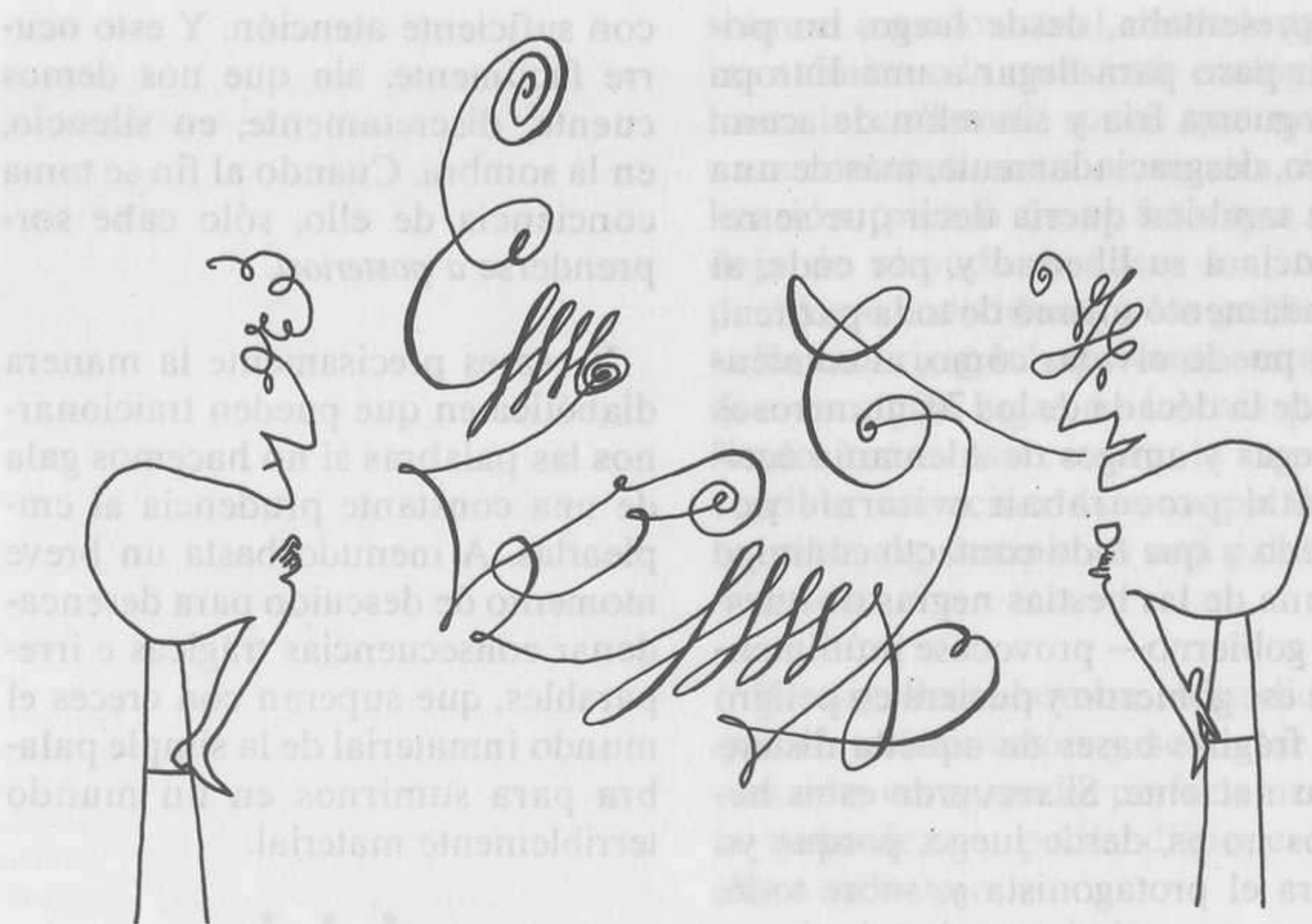
Porque junto a la palabra de Rushdie está también la de Jomeini. Junto a la palabra cuya libertad y veracidad galvanizan, está también la palabra que hipnotiza, que engaña, que fanatiza, una palabra fuera de sí, engañosa, peligrosa, mortal. Una palabra-dardo.

No creo que sea necesario hacer ante vosotros grandes discursos sobre la magia negra de ciertas palabras: habéis conocido directamente, en un pasado relativamente reciente, las indecibles atrocidades a las que puede conducir, en cierto contexto político y social, la palabra hipnótica, embrujadora y, al mismo tiempo, increíblemente demente de un pequeño burgués medio. No comprendo cómo logró embrujar a los padres de algunos de vosotros, pero comprendo que su discurso debía de ser muy sugestivo e insidioso, pues un gran espíritu como el que dio un sentido tan nuevo y tan penetrante a las palabras *das Sein, das Da-Sein* y *die Existenz* también se encontró, aunque fuese brevemente, embrujado.

En resumen, la palabra es un fenómeno misterioso, polisémico, ambivalente, traidor. Es ese rayo de luz en el reino de las tinieblas, como Bielinski llamó a *La tempestad* de Ostrovski, pero también puede ser un dardo mortífero. Pero aún, puede ser tanto lo uno como lo otro, incluso ambas cosas a la vez.

\* \* \*

Examinemos el discurso de Lenin. ¿Fue liberador o, por el contrario, engañoso, peligroso, y finalmente alienante? Quienes están interesados en la historia del comunismo



continúan inmersos en un apasionado debate, y aún les queda un largo camino hasta ponerse de acuerdo. Por lo que a mí se refiere, he señalado permanentemente ante todo su aspecto airado.

¿y el discurso de Marx? ¿Puso al descubierto todo un plan oculto de los mecanismos sociales, o sólo fue el germen oculto de todos los terribles *goulags* del futuro? No lo sé; ambas cosas a la vez, sin duda.

¿Y qué pensar de Freud? ¿Reveló su discurso el universo misterioso del alma humana, o sólo fue el punto de partida de una ilusión con la que hoy se droga la mitad de la población de los Estados Unidos; a saber, que para liberarse de la desdicha y de las carencias basta con abandonar la carga que suponen a la interpretación de un especialista generosamente retribuido?

Podría ir más lejos, provocar un poco más: ¿cuál fue el discurso de Cristo? ¿Sirvió de punto de partida para la historia de nuestra salvación e influyó con una fuerza incomparable en el desarrollo cultural del mundo, o fue el germen espiritual de las cruzadas, de las inquisiciones, de la destrucción de las culturas americanas y, después, de esa discutible expansión de la raza blanca a la que debemos tantas tragedias, entre ellas la de ver cómo en nuestros días la parte más extensa de la humanidad se encuentra reducida a la triste categoría de un mundo que es —parece— solamente tercero? Sigo pensando que más bien ha desem-

peñado el primer papel, pero no puedo ignorar las pilas de libros que prueban que hasta el más puro cristiano original contenía ya, codificado a partir de él aunque no explícito, ese algo que, en un contexto en el que se han conjugado otras mil circunstancias, entre ellas la relativa permanencia del carácter humano, podía de alguna manera dar lugar en potencia a las atrocidades que acabo de mencionar.

\* \* \*

También las palabras tienen su historia.

Hubo un tiempo en el que generaciones enteras de oprimidos y de humillados eran magnetizadas por la palabra socialismo, sinónimo para ellas de un mundo más justo; un tiempo en el que esa palabra encubría un ideal por el que la gente podía sacrificar largos años de su vida, incluso la vida misma. No sé cuál es la situación en vuestro país, pero en el mío hace tiempo que la palabra socialismo se ha transformado en una vulgar porra manejada por burócratas enriquecidos y cínicos para golpear de la mañana a la noche a sus conciudadanos de espíritu independiente, tildados de «enemigos del socialismo» o de «fuerzas antisocialistas». Es un hecho: hace tiempo que, en mi país, esta palabra sólo es una fórmula profana de encantamiento que más vale evitar si no se quiere adquirir la condición de sospechoso. Hace poco me encontré en una manifestación que nada tenía que ver con la disidencia: una protesta espontánea contra la

venta de los más bellos florones de Praga a millonarios australianos. Uno de los oradores, que se oponía con vehemencia a este proyecto, quiso reforzar su llamamiento al gobierno subrayando que luchaba por la salvaguardia de su patria en nombre del socialismo: sólo recogió las risas de la multitud. Y no fue porque esa multitud se opusiera a la justicia social, sino porque acababa de oír una palabra esgrimida como fórmula mágica desde hace años y en todos los contextos posibles por un régimen que sólo sabe manipular y humillar.

¡Curioso destino el de las palabras! Los mismos hombres valerosos o independientes de espíritu se hacen arrojar un día en las cárceles porque cierta palabra significa algo para ellos, y al día siguiente porque la misma palabra ya no les dice nada. En otro tiempo, símbolo de un mundo mejor; hoy, sólo es una fórmula en la boca de un dictador sin talento.

Ninguna palabra (en el sentido metafórico en que empleo este término) se limita al sentido que el diccionario etimológico quiere concederle. Cada palabra compendia en ella a la persona que la pronuncia, la situación en que se pronuncia y el motivo por el cual se pronuncia. La misma palabra brillará un día con una inmensa esperanza, y otro sólo emitirá rayos de muerte. La misma palabra puede ser verdadera un día y falsa otro; un día luminosa y otro decepcionante; puede abrir magníficas perspectivas o servir solamente para tender los railes que lleven a auténticos archipiélagos de concentración. La misma palabra puede servir para construir la paz, mientras que otro día el eco de las metralletas resuena en cada una de sus letras.

Gorbachov quiere salvar el socialismo instaurando el mercado y la libertad de expresión; Li Peng salva al socialismo masacrando a los estudiantes; Ceausescu, moviendo a su país a punta de excavadora. ¿Qué significa esta palabra en boca del primero y en la de los demás? ¿Qué es esto tan misterioso que se emplea para salvar de maneras tan diferentes?

Me he referido hace un momento a la Revolución Francesa y a la espléndida Declaración que la



acompañó. Uno de sus firmantes figuró entre los primeros en subir al patíbulo, en nombre de este texto de una humanidad tan maravillosa. Le siguieron cientos, incluso miles. Libertad, igualdad, fraternidad: ¡qué espléndidas palabras! Y qué aterrador puede ser su significado: libertad de llevar la camisa abierta para la ejecución; igualdad en la velocidad de la cuchilla cayendo sobre el cuello; fraternidad en un cielo sospechoso donde reina el Ser Supremo.

*Perestroika.* Esta maravillosa palabra de esperanza resuena en el mundo entero. Creemos que entraña una esperanza para Europa y para el mundo entero. Y sin embargo, lo confieso, tiemblo a veces por miedo a que esta palabra se convierta a su vez en una fórmula mágica que termine por transformarse también en porra para pegarnos. No hablo por mi país: esta palabra tiene, en la boca de sus gobernantes, aproximadamente el mismo sentido que «nuestro soberano» en la de Josef Schweyk. Pienso en otra cosa: incluso el valeroso inquilino actual del Kremlin corre a veces el riesgo —quizá simplemente por desesperación— de lanzar contra los obreros en huelga, contra los pueblos o las minorías nacionales que se levantan, o contra las minorías de opinión demasiado marginales, la acusación de que ponen en peligro la *perestroika*. Lo comprendo. Es tremendamente difícil cumplir la gigantesca obligación que se ha fijado. Todo pende de un hilo y, sin duda, casi cualquier cosa puede cortar ese hilo, y entonces todos caeremos en el precipicio. A pesar de todo, me digo: ¿no contiene «esa nueva manera de pensar» importantes vestigios del pensamiento antiguo? ¿No se deja oír el eco de viejos estereotipos de pensamiento, de rituales autoritariolingüísticos? ¿No comienza a parecerse aquí y allá la palabra *perestroika* a la palabra socialismo, sobre todo cuando sirve discretamente para aporrear en la cabeza del mismo hombre que durante tanto tiempo y con tanta injusticia fue aporreado con ayuda de la palabra socialismo?

La República Federal de Alemania realizó una gran contribución a la historia europea contemporánea: la primera oleada de distensión con su célebre *Ostpolitik*.

Pero también esta palabra ha tenido más de una vez un doble sentido.

Representaba, desde luego, un primer paso para llegar a una Europa sin guerra fría y sin telón de acero; pero, desgraciadamente, más de una vez también quería decir que se renuncia a su libertad y, por ende, al fundamento mismo de toda paz real. No puedo olvidar cómo, al comienzo de la década de los 70, numerosos colegas y amigos de Alemania occidental procuraban evitarme por miedo a que todo contacto conmigo —una de las bestias negras de nuestro gobierno— provocase inútilmente a ese gobierno y pusiera en peligro las frágiles bases de aquella distensión naciente. Si recuerdo estos hechos no es, desde luego, porque yo fuera el protagonista y, sobre todo, no es para apiadarme de mí mismo. Ya en su momento yo les compadecía a ellos, porque no era yo, sino ellos, quienes renunciaban voluntariamente a su libertad. Sólo pretendo mostrar qué fácil es que un acto movido por buenas intenciones se transforme en una traición de esa buena intención, y eso, una vez más, precisamente por medio de una palabra cuyo sentido no se ha vigilado



con suficiente atención. Y esto ocurre fácilmente, sin que nos demos cuenta, discretamente, en silencio, en la sombra. Cuando al fin se toma conciencia de ello, sólo cabe sorprenderse *a posteriori*.

Y esa es precisamente la manera diabólica en que pueden traicionarnos las palabras si no hacemos gala de una constante prudencia al emplearlas. A menudo basta un breve momento de descuido para desencadenar consecuencias trágicas e irreparables, que superan con creces el mundo inmaterial de la simple palabra para sumirnos en un mundo terriblemente material.

\* \* \*

Llego por fin a la maravillosa palabra libertad.

Hace cuarenta años que, en mi país, leo esta palabra en cada tejado, en cada escaparate. Cuarenta años que han bastado para que, al igual que todos mis conciudadanos, me vuelva alérgico a lo que esa palabra significa, porque sé lo que oculta desde entonces: ejércitos cada vez más gigantescos que pretenden servir de muralla para la paz.

A pesar de este largo proceso por el que la palabra paz ha sido vaciada sistemáticamente de su contenido e incluso ha sido cargada resueltamente de un sentido diametralmente opuesto al que le da el diccionario; a pesar de todo eso, algunos quijotes de la Carta 77 y algunos de sus jóvenes colegas del Movimiento Independiente para la Paz han logrado rehabilitar esta palabra y devolverle su sentido original. Pero esta *perestroika* semántica, esta inversión de la palabra paz para recuperarla, les ha costado caro: casi todos los jóvenes dirigentes del Movimiento Independiente para la Paz han pasado varios meses a la sombra. Pero no ha sido en vano: han logrado salvar una palabra importante de una desvalorización total. Lo que está en cuestión no es, como explico desde hace un momento, la simple salvación de una palabra. Se salva algo mucho más importante.

Todos los acontecimientos significativos del mundo tangible —bellos o monstruosos— tienen siempre, en efecto, su prólogo en la esfera de la palabra.

\* \* \*

Como ya he dicho, mi intención hoy no es confiaros la experiencia de un hombre que ha aprendido que las palabras siguen teniendo peso porque pueden llevar a prisión. Quería haceros partícipes de otra experiencia, en nuestro pequeño rincón del mundo, en lo que se refiere al peso de las palabras. El alcance de esta experiencia es universal, estoy convencido: siempre es provechoso mostrar desconfianza hacia las palabras, vigilarlas, y nunca seremos lo bastante prudentes en este terreno.

Se dañan menos cosas cuando se desconfía de las palabras que cuando se les otorga una confianza excesiva.

Por otra parte, ¿no es justamente ahí, en la desconfianza ante las palabras y en las denuncias de los horrores que pueden dormitar discretamente en ellas, donde reside la misión más específica del intelectual? En otro momento, en Praga, mi querido predecesor en la tribuna, André Glucksmann, comparaba al intelectual con Casandra, porque tiene la obligación de escuchar bien las palabras de los poderosos, de vigilarlas, de advertir del peligro y de profetizar el mal que pueden significar o causar.

\* \* \*

Fijémonos en esto: durante siglos, a vosotros los alemanes y a nosotros los checos nos ha costado mucho trabajo cohabitar en Europa Central. No puedo hablar por vosotros, pero creo poder afirmar por nuestra cuenta que los ancestrales odios nacionales, los prejuicios y las pasiones alimentados de formas diversas en el curso de los siglos se han disipado en nuestro pueblo en estos últimos decenios. Que esto se haya producido en una época en la que hemos estado sometidos a un régimen totalitario no es fruto del azar. Ese régimen ha hecho nacer entre nosotros tal desconfianza hacia todas las generalizaciones, hacia el buen discurso ideológico, hacia las frases, las consignas, los estereotipos intelectuales y los llamamientos, embaucadores a este o aquel nivel de nuestras emociones, de las más bajas a las más nobles, que la mayoría somos insensibles hoy a cualquier señuelo que quisiera hipnotizarnos, aunque revistiese una forma tan sugestiva como un llamamiento al sentimiento nacional o nacionalista. Esta capa protectora de miles



Esta capa protectora de miles de millones de palabras vacías bajo la cual nos ahogamos desde hace tiempo nos ha hecho desconfiados con respecto al mundo de las palabras engañosas, y nos ha permitido ver, mucho mejor que antes, el mundo tal como realmente es.

de millones de palabras vacías bajo la cual nos ahogamos desde hace tanto tiempo nos ha hecho desconfiados con respecto al mundo de las palabras engañosas, y nos ha permitido ver, mucho mejor que antes, el mundo tal como realmente es: como una comunidad compleja de millones de seres humanos absolutamente únicos, con cientos de buenas cualidades, pero también cientos de defectos y de malas inclinaciones. Y a esos hombres no se les puede aplastar simplemente con la apisonadora de las frases vacías y de las palabras devaluadas para hacerles entrar de nuevo en una categoría homogénea, clase, pueblo o fuerza política, para adularla o condenarla en bloque, amarla u odiarla, festejarla o abuchearla en cuanto tal.

He aquí para qué sirve, entre otras cosas, la desconfianza hacia las palabras, por medio de un ejemplo elegido teniendo en cuenta las circunstancias, puesto que un checo tiene hoy el honor de dirigirse a un público esencialmente alemán.

\* \* \*

En el principio de todo está la palabra. Está el milagro al que debemos el ser hombres. Pero también es la trampa, la artimaña y el test.

Y más aún de lo que os parezca a vosotros que vivís en un país en el que hay una gran libertad de expresión, en una sociedad donde las palabras no parecen importar mucho. Sin embargo, importan. Las palabras importan en todas partes.

La misma palabra puede ser humilde en unas ocasiones y, en otras, estar hinchada de orgullo. Y es muy fácil pasar imperceptiblemente de la humanidad al orgullo, mientras que el proceso inverso es muy largo y difícil, como he intentado mostrar con el ejemplo de la palabra «paz» en mi país.

En este final del segundo milenio después de Cristo, nuestro mundo, y sobre todo Europa, se encuentra en una encrucijada: hacía tiempo que no teníamos tantas razones para esperar que todo terminara bien, ni tantas para temer que, si las cosas se tuercen, nos arrastrarán a una catástrofe definitiva.

Es fácil constatar que todas las grandes amenazas que se ciernen

sobre el mundo actual, desde la guerra atómica o la catástrofe ecológica hasta la catástrofe social que amenaza con abatirse sobre nuestra civilización (pienso en el foso que no deja de ahondarse entre lo ricos, pueblos o individuos, y los pobres); todos esos riesgos importantes esconden en algún lugar de lo más profundo una causa común: la imperceptible mutación de una palabra humilde al principio en una palabra orgullosa.

Por orgullo, el hombre se ha dicho que él, culminación y señor de la creación, comprendía perfectamente la naturaleza y podía disponer de ella a su antojo.

Por orgullo se ha dicho que, al estar dotado de razón, era capaz de comprender su propia historia y de planificar un porvenir feliz para todos; se ha arrogado el derecho de barrer de su camino a todo oponente en nombre de hipotéticos mañanas felices de los cuales pretendía haber encontrado la única llave verdadera.

Por orgullo se ha creído que, al dominar la fisión atómica, estaba ya tan evolucionado que no debía temer el peligro de una carrera de armamentos atómicos, ni siquiera de una guerra nuclear.

En todos los casos se ha equivocado de medio a medio. Eso es muy grave. Pero en todos los casos comienza a comprender ya su error. Eso es bueno.

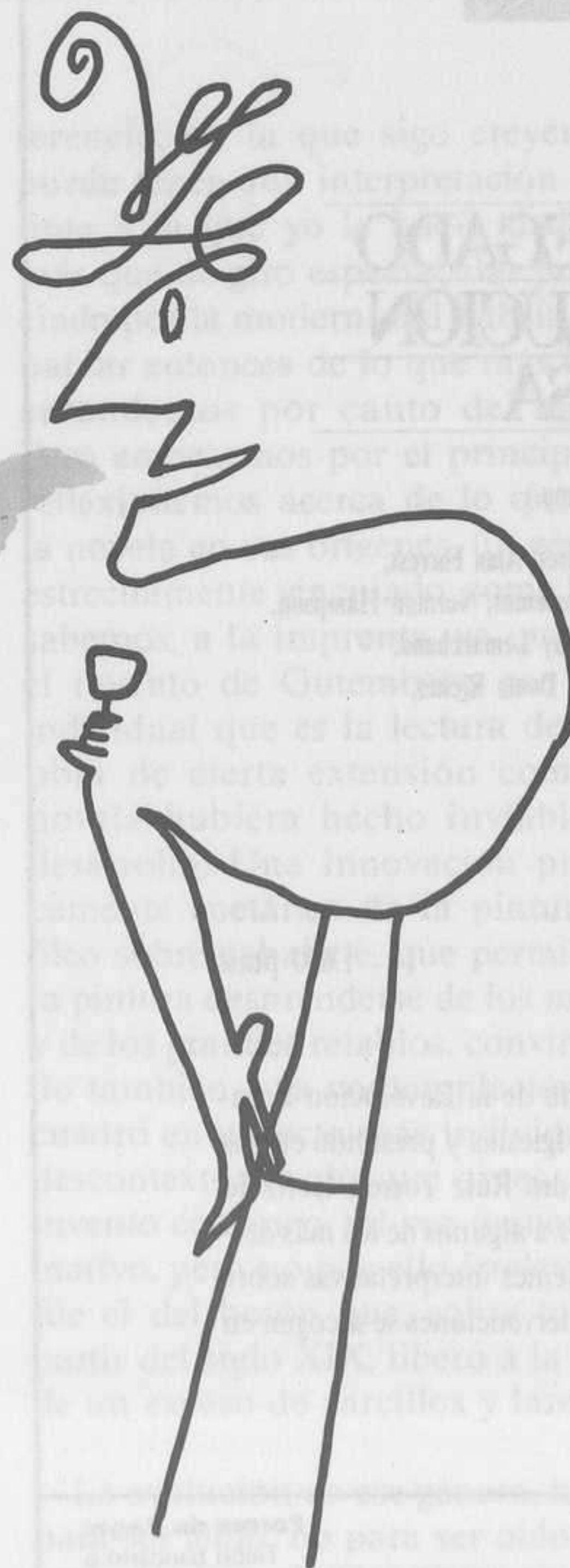
Aprendamos de todo esto y declaramos, cada uno por sí mismo y todos juntos, la guerra a las palabras de orgullo; seamos exigentes con toda palabra aparentemente humilde para descubrir los huevos de cuco que haya puesto el orgullo.

No se trata, ni mucho menos, de una tarea puramente lingüística. Es un llamamiento para que seamos responsables de las palabras y hacia las palabras, un deber ético por definición.

Este deber como tal no tiene su origen en el mundo que nos es perceptible, sino mucho más allá de nuestro horizonte, allí donde reside esa Palabra que estaba en el principio de todo y que no es la palabra humana.

No os diré por qué es así. Vuestro gran precursor Immanuel Kant lo hizo mucho mejor de lo que yo podría hacerlo nunca.

Discurso pronunciado con ocasión de la entrega del Premio de la Paz de los Libreros alemanes, leído en ausencia del autor en la Feria del libro de Frankfurt el 15 de octubre de 1989.



VACLAV HAVEL

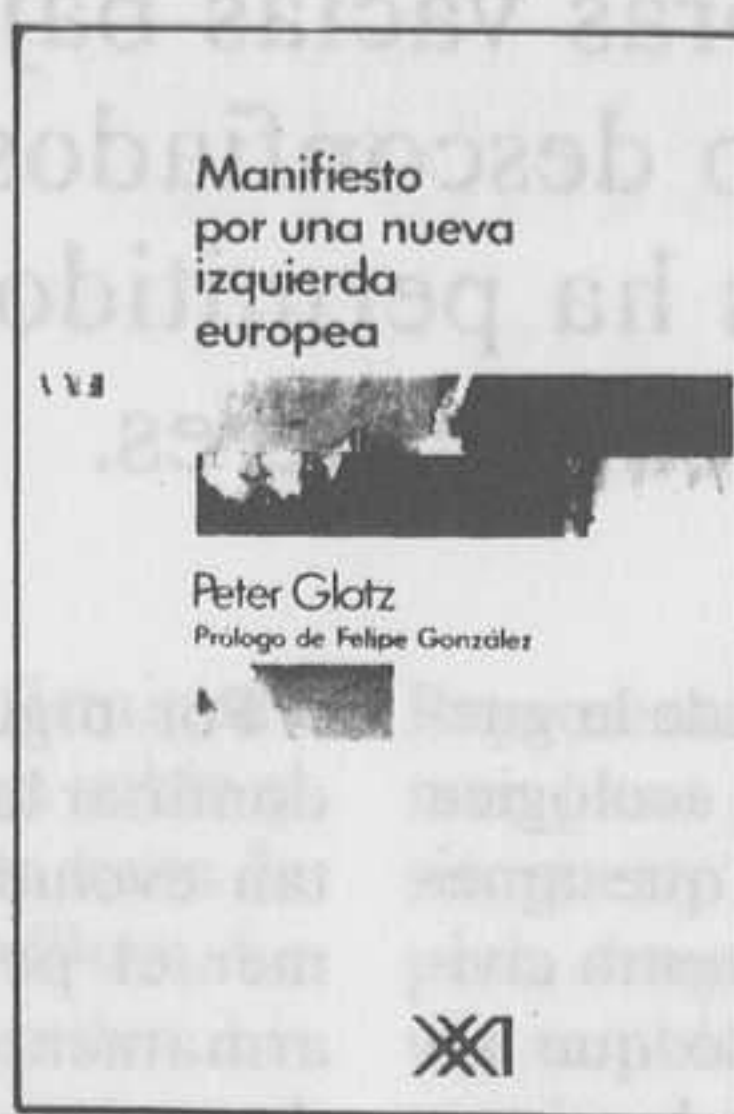
— «Orgullo y dolor de ser europeo». Letra Internacional. 6.



EDITORIAL

PABLO IGLESIAS

**XI**  
Siglo veintiuno  
de España  
Editores, sa



**MANIFIESTO POR UNA NUEVA IZQUIERDA EUROPEA**

Peter Glotz

Prólogo de Felipe González

91 págs.

540 ptas. (IVA)

«Este *Manifiesto* es un folleto publicístico que entronca bien con la vieja tradición de la agitación (de ideas) de la izquierda. No sería tan raro que con la perspectiva de algunos años descubriéramos que el pensamiento progresista, tras largos años de dogmatismo y parálisis, fue capaz de ponerse a la cabeza de la investigación y de las nuevas ideas en los años setenta, precisamente cuando se nos hacía creer que la ideología neoliberal (conservadora a secas, si hemos de ser precisos) estaba enterrando los valores de la izquierda en todo el mundo. Si así fuera, y yo creo que así es, con manifiestos como éste las ideas de progreso podrían comenzar a regresar del limbo de la investigación de vanguardia al mundo de la vida real. Y reconquistar la calle.»

FELIPE GONZALEZ

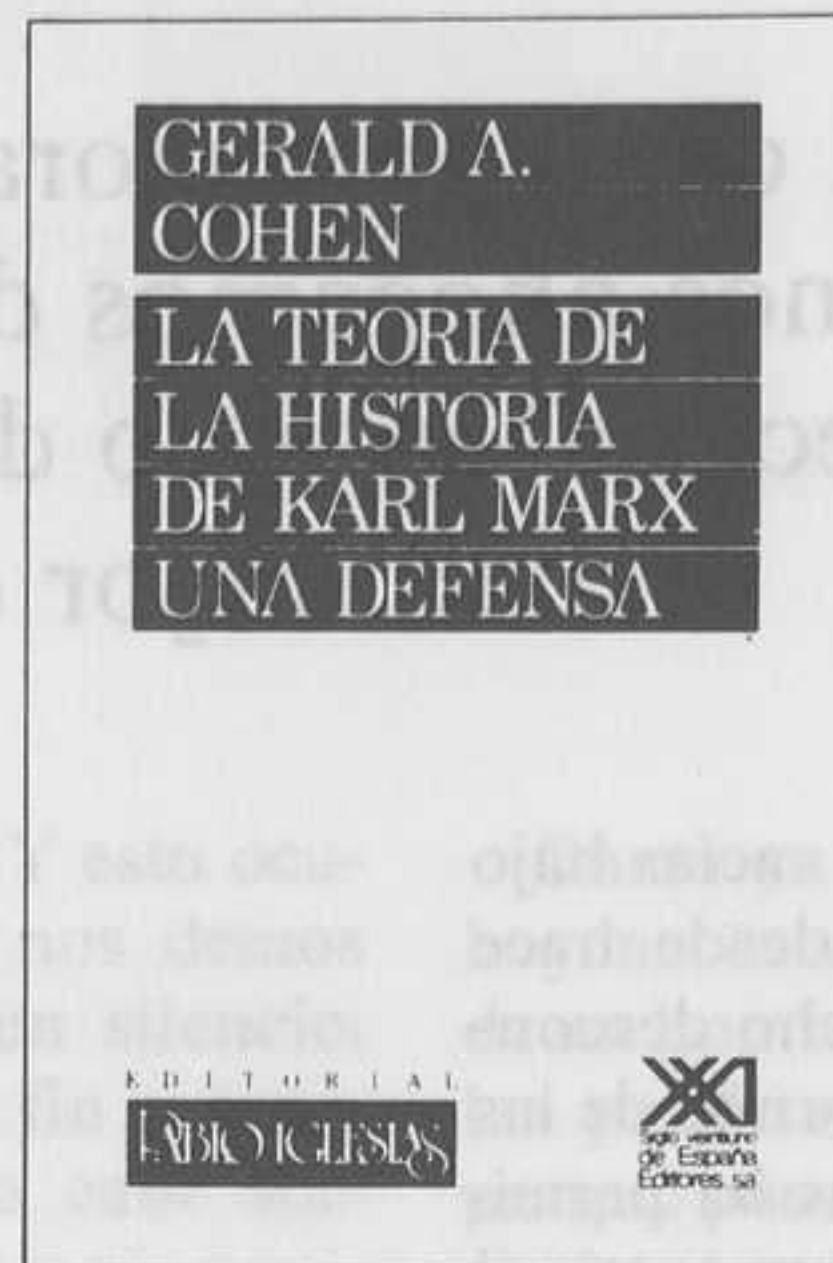
**Pedidos:**  
Monte Esquinza, 30, 2.º dcha.  
Tels. 410 46 96 y 410 47 98

**Forma de pago:** talón bancario  
o giro postal

EDITORIAL

PABLO IGLESIAS

**XI**  
Siglo veintiuno  
de España  
Editores, sa



GERALD A.  
COHEN

LA TEORIA DE  
LA HISTORIA  
DE KARL MARX  
UNA DEFENSA

EDITORIAL  
PABLO IGLESIAS

**XI**  
Siglo veintiuno  
de España  
Editores, sa

**LA TEORIA DE LA HISTORIA DE KARL MARX**

Gerald A. Cohen

405 págs.

2.000 ptas. (IVA)

*La teoría de la historia de Karl Marx* es un libro fundamental en la historia del pensamiento marxista y uno de los pocos textos absolutamente imprescindibles para el estudio de la obra de Marx. En primer lugar, supone una brusca ruptura con la tendencia dominante en lo que Perry Anderson llama el «marxismo occidental». Lejos de reinterpretar a Marx en términos próximos al idealismo, lejos de hacer hincapié en cuestiones de metodología o filosofía, Cohen trata de subrayar el aspecto esencialmente materialista de la obra de Marx, su creencia en el papel determinante del desarrollo de las fuerzas productivas y, subsiguientemente, del carácter de las relaciones de producción. Junto a esta vigorosa reafirmación del materialismo, su análisis se aleja de lo tradicional por desarrollarse en términos de extrema claridad, más próximos a la tradición de la filosofía analítica que a las habituales oscuridades de las posibles variantes de la dialéctica hegeliana. Y, por último, la justificación del razonamiento de Marx en términos de explicación funcional ha dado origen a una compleja y saludable polémica en las ciencias sociales y en el marxismo contemporáneo.

**Pedidos:**  
Monte Esquinza, 30, 2.º dcha.  
Tels. 410 46 96 y 410 47 98

**Forma de pago:** talón bancario  
o giro postal

EDITORIAL

PABLO IGLESIAS

**ALCANCE Y LEGADO  
DE LA REVOLUCION  
FRANCESA**

M.ª José Villaverde (comp.)

Roger Barny, Guy Chaussinand-Nogaret, Alan Forrest,  
François Furet, Jacques Godechot, Jean M. Goulemot, Norman Hampson,  
Manfred Kossok, Oruno D. Lara, Guy Lemarchand,  
Ted Margadant, Claude Mazauric, Denis Richet,  
Michel Vovelle.

214 págs.

1.600 ptas.

El coloquio internacional «Alcance y legado de la Revolución Francesa», organizado por la Fundación Pablo Iglesias y presidido en sus diferentes sesiones por Antonio Elorza, Pedro Ruiz Torres, Gonzalo Anes y Miguel Artola, reunió por primera vez a algunos de los más destacados representantes de las distintas corrientes interpretativas sobre la Revolución de 1789, cuyas ponencias e intervenciones se recogen en este volumen.

**Pedidos:**  
EDITORIAL PABLO IGLESIAS  
Monte Esquinza, 30 - 2.º  
28010 Madrid

**Forma de Pago:**  
Talón bancario o  
Giro postal

EDITORIAL

PABLO IGLESIAS

**LA PERESTROIKA  
¿A DONDE VA LA UNION SOVIETICA?**

Fernando Claudín (comp.)

A. Adamovich, A. Butenko, V. Chalidze, E. Etkind,  
F. Fernández-Ordóñez, F. Iskander, Y. Kariakin, L. Kopelev,  
V. Korotich, M. Lavigne, K. Liubarski, Z. Mlynar, A. Nove,  
A. Nuikin, R. Orlova, L. Paramio, G. Popov, M. Reiman,  
J. Sapir, L. Shelley, N. Shmeliov, V. Strada, A. Streliani,  
C. Urjewicz, L. Vosnesenski.

316 págs.

2.000 ptas.

En este libro se recogen las ponencias presentadas en la Conferencia Internacional «La perestroika: ¿a dónde va la Unión Soviética?», que tuvo lugar en Barcelona. Destacadas personalidades venidas de la URSS discutieron, junto con disidentes y soviétólogos occidentales, los problemas más candentes de la gran transformación que está produciéndose en el «mundo soviético».

**Pedidos:**  
EDITORIAL PABLO IGLESIAS  
Monte Esquinza, 30 - 2.º  
28010 Madrid

**Forma de Pago:**  
Talón bancario o  
Giro postal



# La novela del siglo XX y el porvenir del género

Luis Goytisolo

Nada tiene de paradójico que la actitud del novelista cuando lee la obra de un crítico literario sea idéntica a la de ese crítico cuando lee una novela. En ambos casos, al margen de rasgos como el del rigor o la brillantez que cabe admirar en determinada obra, factores que, para entenderlos, llamaré *objetivos*, se descubre a veces un punto de enganche entre lector y lectura que da pie al establecimiento de una peculiar afinidad electiva, de una identificación, en el más *subjetivo* de los ámbitos. Y del mismo modo que el crítico ve atraído su interés por aspectos de un novela que, más allá de consideraciones meramente literarias, le afectan personalmente, el novelista se interesa por la obra del crítico en la medida en que le atañe, en la medida en que tiene algo que ver con su propia obra. Es en este sentido en el que, junto a los nombres de mis novelistas favoritos, puedo citar a Lionel Trilling, Edmund Wilson o Erich Auerbach, entre las figuras que presidieron mis comienzos como escritor y que, aunque sólo sea indirectamente, influyeron de alguna manera en su rumbo. Algo que no puede decirse de otras ilustres lecturas de aquel entonces —Sartre, Camus, Robbe-Grillet— y sí, en cambio, de posteriores descubrimientos como el —muy tardío— de René Girard. La sensación de que tanto éste como, por ejemplo, Lionel Trilling, se estaba refiriendo de alguna manera a mi propia obra por más que no la hubiera leído. Se trata de un interés equiparable al que en diversos periodos de mi vida suscitaban en mí las obras de Freud primero y de Carl Jung después. Afinidades de transparente enunciado y de explicación bastante más compleja.

Con todo, el aspecto de mi interés por Trilling que ahora me propongo destacar es uno muy concreto: algunas afirmaciones relativas al futuro de la novela que debió de escribir hará unos cuarenta y tantos años y se hallan contenidas en uno de los ensayos de *La imaginación liberal*. En ese ensayo, partiendo de opiniones vertidas respectivamente 25 años antes por T.S. Eliot y Ortega, de acuerdo con los cuales el ocaso del género era un hecho, Trilling, con su habitual agudeza, desarrollaba una matizada argumentación de signo contrario: la novela, a su entender, no estaba muerta. Hacia 1960 sus argumentos, ni que decir tiene, no sólo me *convencían* sino que también



me *convencían*. Sumido en la tarea de perfilar y definir hasta sus más mínimos detalles el plan general de *Antagonía*, me sentía no ya un verdadero arquitecto-urbanista del género sino también uno de los representantes más conspicuos de la novela del siglo XX. He tenido que ver publicada *Antagonía* y haber escrito unas cuantas obras más para que mi seguridad de entonces fuera cediendo paso a la duda. Manteniendo invariable lo de conspicuo novelista del siglo XX, ¿hacia eso de mí el urbanista soñador al que me he referido o más bien un dinosaurio en vías de extinción? No era mi experiencia personal —profesional si se prefiere— lo que cuestionaba; era más bien mi experiencia de lector, de lector de lo que se va publicando por el mundo y de lo que se escribe y ni siquiera llega a publicarse —soy jurado de diversos premios literarios— y, más en general, como espectador de las mutaciones culturales que está experimentando el mundo en que vivimos.

Si insisto en mi consideración de novelista del siglo XX y no simplemente de novelista, es porque la diferencia me parecía y me sigue pareciendo importante. Sólo que esa di-

ferencia, en la que sigo creyendo, puede tener una interpretación distinta a la que yo le había dado, y más que de giro espectacular propiciado por la modernidad habría que hablar entonces de lo que más bien entendemos por canto del cisne. Pero empezamos por el principio y reflexionemos acerca de lo que fue la novela en sus orígenes, un género estrechamente vinculado, como bien sabemos, a la imprenta, ya que, sin el invento de Gutenberg, ese acto individual que es la lectura de una obra de cierta extensión como la novela hubiera hecho inviable su desarrollo. Una innovación prácticamente coetánea de la pintura al óleo sobre caballete, que permitió a la pintura desprenderse de los muros y de los grandes retablos, convirtiendo también a la contemplación del cuadro en un acto más individual y descontextualizado que antes. Otro invento coetáneo, tal vez menos llamativo, pero no por ello irrelevante, fue el del botón que, sobre todo a partir del siglo XIX, liberó a la ropa de un exceso de zarcillos y lazos.

La evolución de ese género, hecho para ser leído, no para ser oído, discurre a partir de Cervantes sin otro sometimiento que el impuesto por

su propia evolución interna y por los cambios derivados de su adecuación al cambiante contexto social, es decir, sin soluciones de continuidad, hasta entrado el siglo XX. Tomo a Cervantes como punto de referencia y no al autor anónimo del *Lazarillo* —y que me perdone el profesor Francisco Rico— o a otro nombre cualquiera de los a veces propuestos, porque aparte de ser casi ya un lugar común, estoy firmemente convencido de que es a Cervantes a quien corresponde la fundación definitiva de lo que hoy entendemos por novela. Sólo en la segunda mitad del siglo XIX, coincidiendo con la Revolución Industrial, empezamos a observar cambios revolucionarios también en literatura. Sólo que esos cambios se producen, no en el ámbito de la novela, sino en el de la poesía, y más concretamente en el seno del movimiento simbolista francés. Pero no fue en el terreno de la poesía —que sin duda precede a la novela en su camino hacia la extinción: el último gran poeta, creo yo, fue T. S. Eliot— sino en el de la novela donde en el siglo XX fructificaron esas convulsiones relativas al concepto mismo del género. La obra de Joyce, de Proust, de Faulkner, sólo es posible explicarla a partir de la obra de Mallarmé, de Rimbaud, de Lautremont. Si esos poetas destruyeron la frontera entre poesía y prosa, aquellos novelistas hicieron irrelevante —por asimilación— la existencia autónoma de un género llamado poesía. En este sentido, si bien «The Waste Land» es obviamente un poema puesto que así lo decidió su autor, a nadie le hubiera sorprendido que hubiera optado por denominarlo relato.

¿Hasta qué punto han podido influir la fotografía y el cine en el proceso al que me estoy refiriendo? Que de alguna forma han influido, es evidente. Pero esa influencia ha sido inferior y en todo caso diferente de lo que hace tan solo unos años se creía. A mi entender, el novelista ha aprovechado los cambios en la sensibilidad del lector, que es al mismo tiempo espectador, propiciados por la aparición de la fotografía y el cine; tal aprovechamiento —un primer plano fotográfico— es ya perceptible en Zola. Eso en primer lugar. Y, en segundo, aunque en menor medida que en el terreno de la pintura, la novela se ha *retraído* ante la aparición de la fotografía y el cine, ha tendido a buscar en la pala-



La novela viva, lo que entendíamos por novela del siglo XX, seguirá siendo leída por tiempo en principio indefinido, igual que la épica griega, el teatro barroco o Cervantes. Pero sus cultivadores serán algo parecido a lo que ahora son casi todos los poetas: solitarios nostálgicos de un mundo que ya no existe.

bra un campo de acción difícilmente trasladable a imágenes. Las grandes novelas del siglo XX, a diferencia de lo que sucede con sus antecesores de anteriores siglos, son muy difíciles de llevar a la pantalla; de hecho, carecemos incluso de la excepción que confirme al regla. Fue ese rasgo diferencial de la novela del siglo XX —que por otra parte empezó a ser conocida en los años veinte— lo que indujo, a Elliot, a Ortega, y a tantos otros de por aquel entonces, a predecir que la novela estaba en su ocaso. Y tenían cierta razón en lo que a la novela tradicional se refiere, ya que las líneas maestras de la novela del siglo XX suponían una verdadera solución de continuidad respecto a las de la novela tradicional. De ahí que veinticinco años más tarde, Trilling, con más perspectiva, tuviera motivos para sentirse optimista y que yo, ahora, cuarenta años más tarde que Trilling, me incline a considerar la posibilidad de que la novela deje de ser un *género vivo* en un futuro próximo. De que ese canto del cisne que para la poesía supuso el movimiento simbolista a finales del pasado siglo, lo esté suponiendo ahora lo que hasta el presente hemos entendido por novela del siglo XX.

Veamos cuáles son las tres razones que para Trilling podían dar pie a la desaparición como género de la novela. En primer lugar, dice Trilling que el género está agotado, en el mismo sentido en que puede agotarse una mina; un primer supuesto que, en mi opinión, es muy difícil de aislar de los otros dos. En segundo lugar, que hayan dejado de existir las circunstancias culturales que propiciaron el desarrollo de la novela. Y en tercero, que carezcamos de fuerza para emplear esta forma literaria o ya no encontremos valiosas para nosotros, por poco intensas, sus respuestas. Si expongo en detalle esos tres supuestos es porque creo que la combinación del segundo y el tercero tienden a suscitar el primero y que el total resultante de esa adición se aproxima bastante a mis propias ideas acerca de lo que está pasando con la novela.

Durante años se ha pensado que el futuro de la novela sólo podía peligrar debido al desarrollo de otro género, y que ese otro género no podía ser más que el cine. La realidad se ha encargado de demostrar lo contrario: si alguno de esos géneros debe algo al otro, es sin duda el cine

el que debe mucho a la novela. Prácticamente desde sus comienzos el cine se ha alimentado de la adaptación de novelas y el destino de las novelas millonarias en ejemplares que se escriben hoy día está por lo general estrechamente vinculado ya en origen a su eventual versión cinematográfica. Son escasísimos los directores que, como Federico Fellini, han sabido mantenerse al margen de la corriente desarrollando una temática a la vez personal y esencialmente cinematográfica. Algo que no sucede, en cambio, con el tipo de novelas adaptadas que, como ya he dicho, no son novelas del siglo XX, sino novelas escritas de acuerdo con los cánones de la novela tradicional. Un panorama que no ha hecho más que acentuarse con las adaptaciones televisivas y, sobre todo, con la comercialización a través del vídeo de esas películas inspiradas en novelas de corte tradicional o en sus variantes.

Y con ello, con el protagonismo cada vez mayor de los medios de comunicación audiovisuales, alcanzamos el punto central del problema: una cuestión no tanto de *género* como de *medio*. Hemos visto la estrecha relación existente entre el acto individual que es la lectura de una novela y la imprenta. Y mientras la pintura de caballete, la pintura al óleo sobre tela, empieza a verse sustituida por otras técnicas y otros soportes y el botón se bate en retirada ante cremalleras y tejidos adhesivos tipo *velcro*, el vídeo supone otro acto individual: la posibilidad de ver en la intimidad, en una pantalla cada vez más pequeña y más diáfana, lo que antes había que ver en un cine, en una sala cuyas dimensiones se han ido reduciendo paralelamente al tamaño de la pantalla. Pero lo que a nosotros nos interesa no es el impacto del vídeo en el porvenir de las salas cinematográficas, el hecho de que las pocas que vayan quedando en alguna que otra ciudad representen en la práctica un papel similar al de los teatros de ópera. Lo que a nosotros nos interesa es el impacto de ese invento en la novela, no tanto directamente, cuanto indirectamente, es decir, en el lector de novelas, algo que generalmente suele ser además el escritor de novelas. Un escritor-lector-espectador que, del mismo modo que en lugar de escribir cartas habla por teléfono, forzosamente va a ver su propia imaginación mediatizada por ese medio al

que probablemente acabará dedicando más horas que a los libros, que es el vídeo. Sólo falta que al margen de abaratare todavía más la posibilidad de realizar un vídeo *amateur* —son varios los amigos de mis hijos que se entretienen así, cuando probablemente años atrás se hubieran entretenido escribiendo poemas— se abarate también la posibilidad de producir películas comerciales y el productor cinematográfico se convierta en un equivalente de lo que hoy en día es un editor. ¿Qué otra cosa hubiera podido desear en la actualidad un joven Federico Fellini?

Hace pocas semanas Umberto Eco declaró en Barcelona que el ordenador había llegado en el momento oportuno para garantizar el futuro de la novela. Con todos mis respetos por el ilustre semiólogo, eso equivale a decir que el *fax* garantiza el futuro del género literario epistolar. Y, en mi opinión, el ordenador no puede ayudar en nada sustancial al novelista. Ese novelista que es al mismo tiempo lector y espectador y, en la medida en que sujeto bombardeado por los audiovisuales, verdadero protagonista del ocaso de la novela como género. Y es que cuando posiblemente se escriben y por supuesto leen más novelas en el mundo de lo que se había hecho nunca, nos encontramos con que las circunstancias culturales que propiciaron el desarrollo de la novela propician ahora otras actividades. En consecuencia, el novelista carece de la fuerza necesaria para acometer la empresa renovadora que parecía brindar las posibilidades expresas de la novela del siglo XX hace tan sólo veinte años. Su respuesta, en términos de Trilling, ya no nos parecerá valiosa, adecuada a la complejidad del mundo actual. Y, en consecuencia, el género tendrá pronto el aspecto, lo tiene ya, de mina agotada. Un final, en consecuencia, a la vez endógeno y exógeno. La *novela viva*, lo que entendíamos por novela del siglo XX, seguirá siendo leída por tiempo en principio indefinido, igual que la épica griega, el teatro barroco o Cervantes. Pero sus cultivadores serán, mucho me temo, algo parecido a lo que ahora son casi todos los poetas: solitarios nostálgicos de un mundo que ya no existe.

Como miembro de diversos jurados literarios y consejero de diversas editoriales, he visto premiar, publi-

car y traducir diversas obras que en ocasiones han obtenido un gran éxito de público, de crítica o de ambas cosas. Muchas de ellas están ya olvidadas y muchas otras lo estarán pronto. Pero lo peor no es sacar conclusiones de esa experiencia, que sin duda arrojaría un balance muy negativo acerca del futuro de la novela escrita en español; lo peor es que lo mismo me sucede con la práctica totalidad de obras escritas originariamente en otros idiomas. Y comprenderán que no pueda menos que darme que pensar el hecho de que, mirando en derredor, no sea capaz de descubrir un novelista de verdadera entidad cuya edad no ronde la mía. Y acabo de cumplir 54 años. Mucho les agradeceré, aparte de la atención que me han prestado, que si alguno de ustedes conoce algún caso para mí desconocido, me lo comunique. Les aseguro que yo seré el primero en celebrarlo.

LUIS GOYTISOLO

- *Ojos, círculos, búhos*. Anagrama, 1971.
- *Devoraciones*. Anagrama, 1976.
- *Antagonía*. Seix Barral, 1981.
- *Teoría del conocimiento*. Seix Barral, 1981.
- *Estela del fuego que se aleja*. Anagrama, 1984.
- *Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza*. Anagrama, 1985.
- *Las afueras*. Seix Barral, 1985.
- *Los verdes de mayo hasta el mar*. Antagonía 2 Alianza, 1987.
- *La paradoja del ave migratoria*. Alfaguara, 1987.
- *Las mismas palabras*. Alfaguara, 1987.
- *La cólera de Aquiles*. Antagonía 3. Alianza, 1987.
- *Teoría del conocimiento*. Antagonía 4. Alianza, 1987.
- *Fábulas*. Alfaguara, 1988.



# El fin del relato

Richard Kearney

Habitamos hoy en un medio cultural en el que cada vez resulta más difícil distinguir entre imagen y realidad. ¿Qué fue primero: lo ficticio o lo real, el original o la copia, la imitación o lo imitado? ¿Tenemos alguna certeza? ¿No nos habrá encarcelado la sociedad contemporánea de los medios de comunicación dentro de un laberinto de espejos en el que la realidad se disuelve y genera un infinito juego de imágenes?

De ser cierto que las imágenes se registran no tanto como producciones únicas de una o varias mentes creativas, cuanto como reproducciones efímeras de los *media*, tal como han sugerido varios críticos de la cultura, ello implica que la existencia de una imaginación humana, concepto antiguo y respetable donde los haya, bien puede haber pasado a ser mera redundancia. ¿Nos tocará asistir en calidad de testigos al «fin de la ficción» sobre el que tanto se ha hablado ya? ¿Estaremos abocados a la disgregación definitiva de la capacidad humana de contar historias, de proyectar mundos imaginarios y posibles que trasciendan y transformen la realidad establecida?

El «fin de los relatos» ya fue gráficamente anunciado por Walter Benjamin, el filósofo que acuñó una advertencia según la cual un inminente monopolio de los medios tecnológicos acabaría por reemplazar el auténtico «aura» de la *imaginación*, a la que se superpondrían las técnicas anónimas de la *información*. Benjamin observó que habíamos ingresado ya en la Era de la Reproductibilidad Técnica, en la cual la humanidad se ha acostumbrado tanto a las imágenes electrónicas que reproducen incluso los máximos horrores, que pronto seríamos incluso capaces de contemplar nuestra propia destrucción con un mero escalofrío característico del *voyeur*.

El envés de todo ello es, por supuesto, el alza del *kitsch*, curioso fenómeno contemporáneo del que puede dar testimonio palpable no sólo la falsa atracción que genera Disneylandia y la fascinación warholiana por las imágenes publicitarias en aras de su propia falsedad, sino también las recientes estadísticas que ponen de manifiesto cuántos estudiantes universitarios norteamericanos han modificado su programa de lecturas con el fin de no



Felice Casorati. Doble retrato, 1924.

perder ripo de los seriales televisivos (sin lugar a dudas, la sofisticación del placer será inversamente proporcional a la simplificación de la propia imagen que uno mismo haya construido). La parodia se desprendería así de su agudo filo crítico para convertirse en un complaciente artificio que se limita a la autocontemplación y que se justifica en sí mismo. «La necesidad del *kitsch* que tiene el hombre por el *kitsch*», tal como ha explicado Kundera, «es la necesidad de contemplar el espejo de la mentira embellecedora y de conmovirse hasta derramar lágrimas de gratificación ante el propio reflejo».

## Uno

La novela es un arte que proporciona una perspectiva sobrecogedora, alarmante incluso, acerca de la creciente confusión en que se sola-

pan la imagen y la realidad. Algunos textos recientes de cuatro novelistas contemporáneos —Salman Rushdie, Tom Wolfe, Samuel Beckett y Milan Kundera— ponen de manifiesto una especialísima preocupación por la característica incapacidad de nuestra época a la hora de discernir con propiedad lo que es real y lo que es ficticio. Por si fuera poco, el hecho de que estos es críticos hayan sido objeto de un amplio debate —en algunos casos no existe precedente de su alcance—, en los medios de comunicación y a escala internacional, es sumamente revelador. La controvertida y a menudo vejada relación que existe entre la ficción y la escritura es precisamente lo que quisiera explorar en estas páginas.

## Dos

El 15 de febrero de 1989 Salman Rushdie, novelista nacido en la India

y nacionalizado británico, hizo una sencilla al tiempo que vigorosa afirmación, proclamando la distinción elemental que se da entre la ficción y la realidad. Su afirmación, tal como es hoy del dominio público en el mundo entero, la provocó el Ayatollah Jomeini, que acababa de condenar su novela, *Los versos satánicos*, al tiempo que apremiaba a los musulmanes a llevar a término la ejecución del novelista por su recuento al parecer blasfemo de las andanzas de Mahoma. En las comunidades musulmanas de Pakistán, Cachemira, Arabia Saudí, India, Bangladesh y Gran Bretaña estallaron las revueltas al tiempo que se extendían las noticias como reguero de pólvora por los canales de la comunicación global. Hubo múltiples hogueras en las que se quemaron ejemplares del libro, amenazas de venganzas terroristas, ruptura de relaciones diplomáticas entre varias naciones occidentales y Teherán, así como numerosas víctimas (como los trece fallecidos en una revuelta en Bombay). Mitterrand, presidente de una nación os tensiblemente tenida por defensora de las libertades occidentales, llegó al extremo de pronunciar en su gabinete un discurso, respaldado por la Comunidad europea, en el que de nunciaba la amenaza de muerte que pendía sobre Rushdie y la tachaba de «manifestación absoluta del mal».

¿Qué subyace tras esta sucesión de tumultos? ¿Qué pudo provocar tal apasionado intercambio de posicionamientos entre los líderes y los ciudadanos de los países islámicos y los países no islámicos? ¿Cómo fue que *Los versos satánicos* —la novela de la que más se ha hablado y la que menos se ha leído de todo nuestro siglo— pudiera provocar virtualmente una declaración de guerra cultural entre varios países occidentales y otros países de Oriente Medio? Sin duda, se trata de algo intrínsecamente relacionado con la distinción esencial que se da entre ficción y realidad, entre el recuento imaginario de un determinado asunto y ese asunto en sí mismo, o bien, en este caso específico, con la diferencia existente entre una narración paródica acerca del Profeta del Islam y el Profeta mismo. La causa que se mencionó con más frecuencia fue el derecho a la libertad de expresión, hasta el punto de que un ejecutivo de una de las principales cadenas de librerías de los Estados Unidos llegó



a mencionar que «la Primera Enmienda de la Constitución ha sido hecha rehén». Por debajo de todo ello actúa, aunque sea discutible, un derecho más elemental e igualmente imposible de enajenar: el derecho a la imaginación.

Las hondas y perturbadoras implicaciones de la forzosa «desaparición» de Rushdie las reconocieron en primera instancia —no es de extrañar— los propios escritores: Harold Pinter encabezó una marcha sobre Downing Street, en Londres, con objeto de exigir una acción inmediata en defensa de Rushdie por parte del gobierno británico y de los Estados Unidos; John Junterman, de la Unión Internacional de Escritores, se unió de inmediato a Susan Sontag, Norman Mailer y otros al describir la amenaza que pesaba sobre Rushdie como «un ataque contra nuestra libertad de imaginación». La libertad de todos los narradores de la humanidad se hallaba en el brete de tener que resistir todos los intentos de los fundamentalistas (o de los miembros de cualquier otra confesión) por reducir la ficción al simple estado de los hechos. Esto mismo es lo que dio a entender Nadine Gordimer al preguntarse: «¿Acaso ha sido alguna vez un solo libro pretexto de tanto frenesí? ¿Acaso puede sentirse amenazado el Islam por la fantasía que contiene una novela?»

Una de las principales alarmas que se dispararon con el «asunto Rushdie» —tal como lo bautizaron de inmediato los medios de comunicación internacional, que le dedicaron por cierto toda su atención durante algo más de un mes— es, sin duda, el gravísimo peligro que entraña el confundir lo figurado y lo literal, el tomar la ficción en términos literales. Por extraño que parezca, de un modo punto menos que misterioso, el propio Rushdie parece haber anticipado este peligro en su novela. Los acontecimientos que siguieron a la publicación de *Los versos satánicos* a menudo pudieran interpretarse sin pelos en la lengua como grotescas imitaciones de los acontecimientos que se narran en la ficción. Por ejemplo, la propia acción terrorista con que se abre la novela (un bombardeo aéreo) es precisamente una matanza vengativa muy del gusto de los fanáticos discípulos de Jomeini. En otro fantasmagórico episodio, más avanzado el relato, tenemos

noticia de un escriba llamado Salman que, al transcribirlas, malinterpreta las palabras que le ha transmitido el profeta Mahound —crimen, tal como Mahound da a entender de manera directa y brutal, digno de ser castigado con la muerte: «Es imposible otorgar el perdón a quien incurre en una blasfemia como la tuya»—. Qué inquietante resulta observar que pocos meses después de la publicación de esta conversación imaginaria entre el profeta y el escriba, un Imán del clero islámico repitiera palabra por palabra la intervención del personaje creado por Rushdie, Mahound, y pusiera precio a su cabeza con una recompensa de cinco millones de dólares. La ficción se repite, qué duda cabe, sólo que esta vez no se repite como farsa, sino como tragedia.

Tal vez la instancia más pasmosa en la cual la realidad imita a la ficción de Rushdie sea, con todo, la manera en que uno de los personajes de la novela remeda la amenaza del Ayatollah *antes* que éste la hiciera pública: «Si yo fuera Dios, despojaría a las gentes de la facultad de imaginar.» Debemos estar agradecidos a Salman Rushdie y a otros autores como él de que la imaginación siga intacta. Así pues, si el notorio pronóstico de Roland Barthes, según el cual se produciría la «desaparición del autor» en nuestra cultura posmoderna presidida por los medios de comunicación, se ha cumplido en un sentido literal (léase, la forzosa ocultación en que vive Rushdie), en otro sentido ha sido poderosamente rechazado, es decir, la imaginación del novelista sigue viva a pesar de los pesares.

Existe, sin embargo, una incómoda cuestión que en Occidente haremos bien en poner sobre el tapete, sobre todo en medio de nuestras indignadas y justas protestas ante las amenazas fundamentalistas que pesan sobre nuestra libertad de imaginar. Se trata de lo siguiente: ¿acaso no es nuestra Civilización de la Imagen —en la cual las imitaciones son cada vez más importantes que las realidades que presuntamente representan, en la cual una serie de pseudo-acontecimientos sustituyen a los acontecimientos reales, en la cual los simulacros han pasado a ser sustitutos de las experiencias vividas—, acaso no es nuestra civilización posmoderna cada vez más susceptible de caer en una evidente con-

fusión de la ficción y los hechos? Esta incapacidad de distinguir entre imagen y realidad, ¿no será, paradójicamente, el punto en el que puedan confluír un Occidente posmoderno y un Oriente Medio claramente fundamentalista para convertirse en aliados antinaturales y sepultureros conjuntos de la imaginación creativa de los hombres?

### Tres

Un autor occidental que nos ha alertado reiteradamente acerca de la amenaza de la defunción de la imaginación en nuestra cultura contemporánea es el irlandés Samuel Beckett. Aparte de ser uno de los primeros en firmar la solicitud de la Internacional de Escritores en defensa de Rushdie el 1 de marzo de 1989, Beckett ha sido testigo implacable de las amenazas terminales que cercan la actividad creativa de la imaginación. Desde novelas tan tempranas como *Watt* y la trilogía de los años cincuenta, que constituían una reflexión ficticia acerca de la aparente imposibilidad de practicar la escritura de ficción, y hasta su apocalíptico drama titulado *Final de partida*, en el cual la única esperanza de supervivencia que resta a la imaginación es representada por una figura infantil que se atisba por un ventanuco a medida que se aleja y desaparece en la lejanía, Beckett no ha dejado de meditar acerca de las implicaciones del inminente «fin de la ficción». Sus fragmentos en prosa, cada vez más desvaídos, son testimonio de la ulterior preocupación, rayana en lo obsesivo, que asedia al autor, según la cual bien pudiéramos asistir al velatorio de la imaginación. La colección de breves fragmentos de ficción que Beckett gusta denominar *Residua*, que ha venido publicando desde los años sesenta —*No's Knife*, *Enough*, *Pas*, *Imagination Dead Imagine*, *Company* y *Nohow On*, entre otras— hablan por sí solas. Y así como en la línea inicial del breve texto titulado *Compañía* (1980) parecía encenderse un chispazo de renovada fe en el poder de la ficción —«Una voz alcanza a alguien en la oscuridad. Imagina»—, la palabra final del texto —«A solas»—, diríase que extingue una vez más la anhelada ficción de la comunicación a través de las imágenes.

En este contexto de fase terminal de la cultura asume un significado

muy especial la decisión que tomó Beckett en la primavera de 1988, léase, publicar en francés una breve pieza de ficción titulada *L'Image*. En pleno centro de las discusiones «posmodernas» acerca del fin de la novela, en medio del concomitante fracaso de los escritores modernos a la hora de publicar piezas de ficción significativas ante el mundo moderno, atestado de imágenes procedentes de los *mass-media*, he aquí el obituario de la ficción *par excellence*, dispuesto a ofrecer a su público un texto en prosa acerca del acto de imaginar. *L'Image* es una pieza de extremada brevedad (no más de mil palabras) en el que el autor imagina la formación de una imagen. Relata la historia de cómo empiezan todas las historias, una lengua que moldea el polvo hasta formar el barro y torna luego el barro en música. Es en sí una narración acerca de la carne hecha verbo, de la tierra hecha imaginación. Al hacerlo, libera una cascada de alusiones intertextuales que al tiempo se niega a nombrar. El lector o la lectora reciben de ese modo la invitación de imaginar por sí mismo o por sí misma en qué consiste ese acto de imaginar. ¿Será acerca de Yahvé cuando crea a Adán a partir del polvo? ¿Será acerca de Enoch, el primer idólatra, cuando crea su golem con barro y saliva? ¿Será acerca de Cristo cuando hace que los ciegos vean de nuevo me diante la aplicación en los párpados del barro humedecido con su lengua? ¿Será el Pígmalión o el Dédalo de las leyendas griegas, dispuestos a crear figuras humanas tallándolas en piedra para cautivarlas después? O, más cerca de nuestro ámbito cultural, tal vez el lector pueda imaginar *L'Image* como una especie de postdata (junto con su reciente *Stirrings Still*) a los propios escritos beckettianos que toman por objeto el fin de la ficción. De este modo, ambas piezas podrían leerse como una réplica atormentada, si bien tardía, a la paradoja central de su primer texto «terminal», *Imagination Dead Imagine* —léase, al hecho de imaginar muerta la imaginación, hecho por el cual se sigue, pese a todo, imaginando.

El propio Beckett no suelta prenda. «No es que el texto trate acerca de algo, sino que es algo en sí mismo», tal como escribió el propio Beckett acerca de otra obra, el *Finnegan's Wake*, de Joyce, en uno de sus primeros escritos, publicado en París en 1929. Al contrario que buena par-



Algunos textos recientes de cuatro novelistas contemporáneos —Salman Rushdie, Tom Wolfe, Samuel Beckett y Milan Kundera— ponen de manifiesto una especialísima preocupación por la característica incapacidad de nuestra época a la hora de discernir con propiedad lo que es real y lo que es ficticio.

te de los primeros relatos y novelas de Beckett, que aluden con plena conciencia a su propia condición de escritos mediante una serie de referencias cruzadas a los personajes y narradores de otros textos («Todos esos Murphys, Molloyes, Malones, etcétera, que se niegan a permitirme que deje de escribir...»), *L'Image* es una obra con la desvergonzada voluntad de ser ella misma y no ninguna otra, sin tachaduras ni recriminaciones. No es sino lo que dice: una imagen que incita al lector a imaginar el propio acto de la imaginación. Un recordatorio de que en el principio fue la imagen. Una boca que insufla aliento a la tierra, una lengua que humedece la materia de que están hechas las palabras, que infunde la vida mediante un beso a un puñado de polvo, formando, torneando, pronunciando así una imagen. Engendrándola. Imaginándola. *Yetsirah. Phantasia*. Al leer *L'Image*, oímos sin querer a la imaginación beckettiana, que susurra para sí las palabras de su narrador «innombrable» —«no puedo seguir adelante, seguiré adelante»—. Incluso en el velatorio de la imaginación hay «vueltas inmóviles» o «agitaciones aquietadas».

Los escritos de Beckett describen la condición terminal de la imaginación en una Civilización de Imágenes, en una civilización presidida por los medios de comunicación —sin llegar a identificar explícitamente y en ningún momento a los propios *mass-media* (a lo sumo, pueden rastrearse algunas referencias no específicas a las variaciones electrónicas de la luz y el sonido en *Imagination Dead Imagine* o en *Breath*)—. El que Beckett haya hecho caso omiso de las imágenes explícitas de los medios tanto en su vida como en su obra no puede sustraerse a otro hecho no menos paradójico, a saber, que este autor galardonado con el Premio Nobel sea reiteradamente, casi obsesivamente, objeto de la curiosidad y la especulación de los medios. En nuestra *société du spectacle*, al igual que en el caso de otros escritores de ficción como puedan ser Salinger, Pynchon y, de manera trágica, Rushdie, la imaginación nunca está a salvo. No hay salida del laberinto de imágenes infinitamente reproducibles, hasta darse el extremo de que el propio acto de la desaparición pasa a ser el que mayor atención pública suscita. Si podemos tener seguridad en un respecto: si

Samuel Beckett, el tímido protestante dublinés que ha rechazado de continuo toda entrevista de prensa y de radio, que ha rehuido a las cámaras, declinase obstinadamente decir una sola palabra al mundo de los medios de comunicación durante el resto de su vida, los medios sí que dirían la última palabra en cuanto muriese.



Christian Schad.  
La pianista Anna Gabbioneta. 1927.

#### Cuatro

El 13 de febrero de 1989, Tom Wolfe apareció en la portada de *Time magazine*, todavía vivo y sin que se le hubiese subido el éxito a la cabeza. A lo largo de todo un año, su novela *La hoguera de las vanidades* había copado las listas de libros más vendidos en Norteamérica y en Gran Bretaña. *Newswweek*, en el momento de su publicación, había saludado como «una comedia humana traza-

da a escala de rascacielos y a precio de taxímetro» —calificativos típicos de los medios de comunicación, con los que además se amplificaba el lenguaje que el propio Wolfe parodia en sus obras. No en vano sus anteriores títulos eran literalmente titulares de periódico, como *¿Quién teme al Bauhaus feroz?* y *La izquierda radical y maumando el parachoques*.

barre Nueva York entero como si de un gran circo tragicómico se tratase.»

Si hemos de guiarnos por la respuesta de los medios de comunicación, dicho en otros términos han sido millones los norteamericanos —y en particular los integrantes de la nueva generación *yuppie*— que se han apresurado a leer el relato de su propia destrucción potencial, ya se aplique al segundo hundimiento de Wall Street o al *Apocalypse Now* de los conflictos raciales que se dan en las «atrasadas junglas» de las ciudades del interior de Norteamérica. La mayor parte de estos lectores, según dan a entender las cifras de ventas, consumen de forma compulsiva una narración sumamente castigadora y en modo alguno aduladora para con su «propio y obeso país, sus obscenos amontonamientos de riqueza y su obsesión más obscena si cabe por toda clase de comodidades» (tal como Wolfe lo describe en la novela). Es lisa y llanamente obvio que se han sentido cautivados por este relato que traza el auge y la caída de Sherman McCoy, joven Amo del Universo radicado en Wall Street, con su perfecta esposa y su perfecto hijo residentes en Park Avenue y una pasmosa amante vestida de alta costura y con unos pómulos más altos aún, que le aguarda en un apartamento del centro de Manhattan.

Al parecer, muy pocos han sabido resistirse a la abismal contemplación de la parodia especular que plantea Wolfe, sobre todo habida cuenta de que la ficción es prácticamente indiscernible de los hechos, con lo cual da buen ejemplo de ese nuevo género que se ha dado en llamar «*sfaction*» (mezcla de «*fiction*» y «*fact*») o «nuevo periodismo». El propio Wolfe fue uno de los primeros en utilizar este nuevo término con el fin de promocionar la combinación de la novela y el periodismo. Después de todo, esto es lo que nos ha tocado en suerte en plena posmodernidad. Todos habitamos el mismo laberinto cultural en el cual los espejos se hallan frente por frente y cubren todas las paredes. Así pues, ¿por qué habríamos de negar que la fisura que separa lo real de lo imaginario, las noticias y la ficción, el arte y los artificios de los *mass-media*, ha desaparecido virtualmente? Bien que lo sabía Andy Warhol. La mayor parte de los nuevos directores de



Hollywood lo saben también. ¿Por qué habrían los poetas de inhibirse ante esa poderosa marea de la posmodernidad, ante ese colapso irrevocable de la típica oposición modernista que separaba los hechos de la ficción, la cultura de masas del arte más encumbrado?

El texto aparecido en *Time* lo dice todo. La cabecera «Amo del Universo» se traiciona por sí sola: alaba a Wolfe utilizando precisamente el término que él había acuñado para su propia caricatura, el Sherman McCoy de Wall Street. Es una frase que, según puede presuponerse, en la novela parte originariamente de una intención de parodia cómica (siempre que se atribuya al personaje de McCoy), pero que en el titular de *Time* experimenta una repetición mimética con una clara finalidad eulógica. Parodiando la parodia, poniendo un espejo ante el espejo, la imagen experimenta una doble inversión, de modo que revierte a su significado «original». «Amo del Universo»: eso mismo podría haberse dicho a sí en un murmullo el «verdadero» McCoy al emprender la conquista de Wall Street. Ahora bien, ¿quién es el verdadero McCoy? ¿Un personaje de ficción o un ser vivo? ¿O acaso el propio autor?

El texto que *Time* dedicó a Wolfe, con todo, revela algo más que lo dicho en el titular. Al presentar a Wolfe a un tiempo como periodista y novelista, anuncia su papel cuasi profético en calidad de «persona que repasa toda una década marcada por la codicia y descubre un horizonte en el que se enfriará el ansia nacional por el dinero». Lo cierto es que los responsables de *Time* consiguieron llegar más allá y mejor que sus rivales de *Newsweek* al llegar a entrevistar al propio Wolfe. Cualquier lector que hubiese llegado a pensar que el Sherman McCoy de la novela era «lo auténtico» se había equivocado por completo. «Lo auténtico» es esto, sugiere el artículo de *Time*: he aquí al señor Wolfe en persona, sumido en la contemplación de sí mismo, vanidoso y reclinado en su sofá, ataviado con un traje blanco y en un escenario de lujo desmedido, en su propio apartamento de Park Avenue. A la vista de esto, ¿quién necesita haber leído la novela? ¿A quién hacen falta todas esas sesudas críticas que nos indican lo que debemos pensar si, de hecho, tenemos aquí presente al narrador, en carne y

hueso (tal como indica la fotografía en color y de cuerpo entero)? Además, ¿qué es lo que tiene que decirnos el autor? Unas cuantas cosas cuando menos curiosas.

Empieza con un ensayo punto menos que teatral de la tesis del «fin de la modernidad». Los sueños sacrosantos de la Ilustración, «el imaginario social» que se denomina alternativamente *ideología* y *utopía* han desaparecido de una vez por todas. «En muchos sentidos», afirma Wolfe, «hemos realizado el sueño de las viejas sociedades utópicas de mediados del siglos XIX». Uno de los aspectos fenomenológicos de este sueño que se ha hecho realidad es la tremenda riqueza que se ha vivido en Estados Unidos desde los años sesenta; el reverso de esta prosperidad es, de acuerdo con Wolfe, la fiebre del dinero, es decir, «la vanidad que corroe y destruye a todos los personajes de *La hoguera*». Hemos pues aquí, lectores privilegiados de los secretos pensamientos de Tom Wolfe, autor de *La hoguera de las vanidades*, a la espera de un estallido luminoso que nos suponga una revelación moral. Ahora bien, en vez de un alegato apasionado en defensa de que las cosas cambien, de que el capitalismo tardío limpie sus afrentas, de que el creciente antagonismo racial de las ciudades interiores norteamericanas halle una solución, Wolfe se limita a observar lo siguiente: «Lo que es yo, por mi parte, no me propondría transformar este país.»

El autor, además, no aduce ninguna razón coherente que explique su actitud quietista. Más avanzada la entrevista, sin embargo, nos encontramos con una extraordinaria palinodia que, al parecer, pudiera ser clave en el desentrañamiento de todo el enigma de la posmodernidad: ¿cómo es posible transformar una civilización de imágenes por medio de las propias imágenes? ¿Cómo podemos esperar que, poniendo un espejo frente a una pared cóncava y repleta de espejos, sea posible revelar algún nuevo aspecto? ¿Cómo, por decirlo de un plumazo, podríamos utilizar nuestras imaginaciones para recoger o proyectar otros modos de existencia, distintos de los que se dan en este mundo? Wolfe cita a otro novelista norteamericano de nuestro tiempo y confiesa: «Philip Roth ha dicho que vivimos en una época en la que la imaginación del novelista

se halla desamparada antes de saber lo que leerá en el periódico del día siguiente. Y es verdad. No hay nadie capaz de soñar lo que sale a la luz en los periódicos diarios.» Ofrece acto seguido el típico ejemplo extraído de su propia experiencia: «En un determinado momento estaba algo preocupado porque mi personaje principal, Sherman McCoy, hubiese perdido seis millones de dólares de su empresa en un cuarto de hora. Y me dije: bueno, esto es pura ficción, así que adelante. Dejé de aporrear la máquina de escribir y cogí el *New York Times*. En primera página me encontré con una noticia según la cual un joven asesor inversionista, más o menos de la misma edad que mi personaje —38 años—, había perdido 250 millones en una semana. Me sentí como Alicia en el País de las Maravillas, como quien corre a todo correr y se encuentra siempre en el mismo sitio.»

No cabe sino preguntarse cómo pudo sentirse este asesor de carne y hueso al leer —caso de que llegara a leerla; por cierto, ¿alguien apuesta en contra?— el relato del infortunio de McCoy que pinta Wolfe. ¿A cuál de los dos le pasó esto primero: a él o a mí? Es, en efecto, una situación digna de una Alicia posmoderna, perpleja ante la relación que existe entre imagen y realidad mientras contempla el espejo que ha de atravesar. Tal vez la perplejidad, ya sea la que siente Alicia, la del «verdadero» McCoy o la del propio Wolfe, sea suficiente en sí misma; cuando menos, es un inicio, una agitación, una inquietud acerca de la confusión existente entre imaginación y realidad; una inquietud que delata la saludable necesidad de un entendimiento alternativo de la poética posmoderna.

#### Cinco

La traducción inglesa de las reflexiones de Milan Kundera sobre la escritura y la cultura contemporáneas, tituladas *El arte de la novela*, fue publicada durante el invierno de 1988. Algunos de los ensayos que componen el libro habían aparecido anteriormente en la *New York Review of Books* y habían causado cierta agitación. Era evidente que pulsaban un controvertido acorde ante una nueva generación de lectores norteamericanos, muchos de los cuales probablemente estuvieran ya fami-

liarizados con sus novelas filosóficas y sumamente populares (sobre todo *La insostenible levedad del ser*, que incluso había dado pie a una película de mucho éxito durante aquel mismo año). Poca o ninguna duda puede haber, por tanto, acerca de que los escritos de Kundera funcionasen como respuesta ante una peculiar enfermedad de la cultura norteamericana contemporánea, al igual que habían funcionado así en el seno de la cultura europea, sobre todo en Francia, país de residencia escogido por el novelista en el exilio. El veredicto de Kundera sobre el destino de la imaginación poética en nuestro mundo posmoderno, presidido por los medios de comunicación, nada tiene de optimista. Los siguientes extractos son característicos de su irónica mordacidad: «La unificación de la historia del planeta, ese sueño humanista que se ha hecho realidad porque lamentablemente Dios lo ha consentido, se da acompañada de un vertiginoso proceso de reducción... El hombre se ha visto atrapado en un verdadero *remolino de la reducción* en el que el «mundo de la vida» de que hablaba Husserl se oscurece fatalmente y en el cual el ser cae en el olvido... La novela (como toda la cultura) se encuentra cada vez más en manos de los medios de comunicación; éstos, en tanto que agentes de la unificación de la historia planetaria, amplían y canalizan el proceso de la reducción; distribuyen en el mundo entero las mismas simplificaciones y clichés que pueden ser aceptados por la mayoría, por todos, por la humanidad entera.» Este espíritu de los *mass-media*, por lo demás tan común, aun camuflado por la diversificación política, es el «espíritu de nuestro tiempo», afirma Kundera. Y a ello opondrá lo que denomina el «espíritu de la novela», que define en tanto «espíritu de la complejidad», perpetuo recordatorio para el lector de que las cosas no son tan simples como pudieran parecer.

Otro término que Kundera asigna al imaginario posmoderno de la cultura de los medios de comunicación es el *kitsch*. El *kitsch* se define como la «traducción de la necesidad de las ideas preconcebidas (*idées reçues*) al lenguaje de la belleza y la emoción». Representa, para Kundera, uno de los síntomas más persuasivos y perversos de la muerte de la modernidad —y ejemplo de alguna de sus más pasmosas «paradojas termi-

Algunos textos recientes de cuatro novelistas contemporáneos —Salman Rushdie, Tom Wolfe, Samuel Beckett y Milan Kundera— ponen de manifiesto una especialísima preocupación por la característica incapacidad de nuestra época a la hora de discernir con propiedad lo que es real y lo que es ficticio.



Si la ficción es, tal como sostiene Kundera, el eco de la risa de Dios que asiste al nacimiento de la moderna «sabiduría de la incertidumbre y la ambigüedad», la amenaza que prende sobre la ficción concita la claudicación del sueño de la modernidad.

nales»—. El *kitsch* representa la belleza como si sólo fuera lo que tiene buen aspecto, la experiencia como pura sentimentalidad, la cultura universal como el mínimo común denominador de la igualdad, la verdad como la opinión de los *mass-media*. Tras invocar la visión algo apocalíptica de Hermann Broch, según la cual habría de producirse una «ineluctable marea de *kitsch*», Kundera teme por lo que entiende como dominio global de una falsa cultura de los medios de comunicación basada en la conformidad y en la ausencia de la imaginación creadora. Si la ficción es, tal como sostiene Kundera, el eco de la risa de Dios que asiste al nacimiento de la moderna «sabiduría de la incertidumbre y la ambigüedad», la amenaza que pende sobre la ficción concita la claudicación del sueño de la modernidad. La modernidad, en su actual condición terminal, es una modernidad traicionada por sus mejores imágenes, que ha reducido la imaginación poética de los individuos humanos al imaginario colectivizado de la pre-programación de los *mass-media*. He aquí la inflexible visión que ofrece Kundera de la tesis del *fin de la modernidad*:

«El irresistible incremento de las ideas preconcebidas, una vez inscritas en los circuitos de los ordenadores, propagadas por los medios de comunicación, amenazan con transformarse pronto en una fuerza que aplastará cualquier pensamiento individual y ahogará así la esencia misma de la cultura europea de la Edad Moderna... Por grande que sea el heroico esfuerzo que la novela moderna opone a la oleada de *kitsch*, acabará por ser arrasada por éste. La palabra *kitsch* designa la actitud de quien desea complacer a cualquier precio y a la mayor cantidad de gente posible. Para complacer hay que confirmar lo que todos quieren oír, estar pues al servicio de las ideas preconcebidas... Dada la imperativa necesidad de complacer y de atraer así la atención del mayor número, la estética de los medios de comunicación es inevitablemente la del *kitsch*; y, a medida que los medios de comunicación abarcan toda nuestra vida y se infiltran en ella, el *kitsch* se convierte en nuestra estética y nuestra moral cotidianas». (En *Discurso de Jerusalén: «La novela y Europa»*.)

Kundera subraya, en consecuencia, que así como el modernismo supuso en su origen una revuelta en contra de las ideas e imágenes conformistas, en su actual fase terminal representa una alarmante reversión de su proyecto inicial. Hoy, observa

Kundera, «la modernidad se ha fundido con la enorme virtualidad de los medios de comunicación» —hasta el extremo de que ser moderno implica una pugna implacable por estar al día, *au courant* con todo lo que acontece, por conformarse con todos los imperativos de la propia conformidad. «La modernidad se ha vestido de *kitsch*», comenta amargamente Kundera.

Las consecuencias de estas imágenes de la moda de cara al futuro de la imaginación son más que considerables. Sobre todas las demás cosas, la amenaza que pesa sobre la imaginación se manifiesta en el espíritu de la risa y la *poiesis*. La fase terminal de la modernidad —vuelta hoy en contra de sus mejores intenciones— queda tipificada por el dominio de una nueva raza, a la que Kundera denomina *agelastas*, tomando prestado el vocablo de Rabelais. Son los amos de la igualdad, carentes de alegría, que se toman su propia imaginación *kitsch* tan en serio que olvidan por completo que el arte de la ficción nace como eco de la risa de Dios. Kundera advierte que «el arte que creó el fascinante reino de la imaginación en el que nadie sabe a ciencia cierta qué es verdad y qué no lo es, en el que todos tienen derecho a ser entendidos», está cada vez más amenazado, o cercado, por el olvido.

Kundera afirma que este «reino imaginario de la tolerancia» nació con la Europa moderna, y es la viva imagen de Europa. Con obstinación, aduce que «el sueño de Europa», tantas veces travestido y traicionado, seguirá teniendo la fuerza necesaria para unirnos a todos en una «fraternidad que excede el pequeño continente europeo» (en *El arte de la novela*).

En el alegato de Kundera en pro de la supervivencia de la imaginación poética hay, sin duda, un *cri de coeur* de orden ético. Sabe, al igual que Rushdie, Wolfe o Beckett, que «el mundo imaginario de la novela» es a un tiempo frágil y percedero. El propio reconocimiento de esta amenaza terminal que pesa sobre la ficción, empero, es sin lugar a dudas, implícita y definitivamente, una negativa tajante a la hora de consentir que termine el relato, y por tanto un compromiso con la continuación de la recreación y la imaginación.

A la estela de la imaginación, ¿no sigue acaso vivo el imaginar? ¿O es que el cambiante mar de nuestra cultura occidental —tal como lo experimentamos en las «crisis terminales» del fin de la modernidad— tan sólo arroja a nuestras costas derelictos, pecios de las parodias que flotaron con entera libertad? ¿No nos entrega también, o tal vez, la posibilidad de algo absolutamente «rico y diverso»? Tras los naufragios culturales de la modernidad, ¿no estamos en condiciones de descubrir otros modos de imaginar, tal como tamiza un niño de los desechos que encuentra en la orilla, dejando sus huellas a la orilla del mar? ¿Qué nos dice lo que queda escrito en la

arena? ¿Que la imaginación muere, o que despierta?

SALMAN RUSHDIE

— *Los versos satánicos*. Edición conjunta de diversas editoriales españolas auspiciadas por el Ministerio de Cultura, 1989.

TOM WOLFE

— *¿Quién teme al Bauhaus feroz?* Anagrama, 1982.

— *La hoguera de las vanidades*. Anagrama, 1988.

SAMUEL BECKETT

— *Residua*. Tusquets, 1981.

— *Final de partida*. Tusquets, 1986.

MILAN KUNDERA

— *La insostenible levedad del ser*. Tusquets, 1987.

## Una novela europea de una autora europea

Libuše Moníková

LA FACHADA



Muchnik Editores

Muchnik Editores



# Política y novela

Irving Howe

Acaso sea pronto todavía para ofrecer una descripción y un análisis globales de la novela política aparecida tras la segunda guerra mundial. Pero, a mi juicio, una cosa puede afirmarse respecto de la misma: se trata de una literatura de parálisis, una literatura sin salida. Partiendo de premisas intelectuales y de planteamientos literarios radicalmente divergentes, escritores tan diferentes entre sí como Solzenitsin y García Márquez, Naipaul y Kundera —cuesta trabajo imaginarlos en una misma habitación— se encuentran paralizados como novelistas y como pensadores: describen situaciones y momentos históricos, ofrecen interpretaciones extremadamente críticas, pero no encuentran salida a los dilemas políticos con los que cierran sus obras, ni en la Europa del Este ni en el Tercer Mundo. Son malos tiempos en los que les ha tocado escribir, tiempos sin mucho margen para las expectativas, ni tal vez para los deseos. Sus culturas se ven invadidas por una niebla de cansancio y de resignación. Para un lector desapasionado poco importa que Solzenitsin recurra a la exhortación profética, García Márquez a la protesta revolucionaria, Kundera a un escepticismo irritante, pues hoy día pocas cosas cambian, nada se mueve y el mundo parece seco y estancado. Por supuesto, el momento actual no resulta tan pavoroso como el final de los años treinta, cuando los dictadores se apoderaron de la mayor parte de Europa. Pero la situación sigue siendo bastante mala, sobre todo si consideramos que se produce después de aquella época.

Pero ya el problema no es sólo el desencanto ante la ideología y la utopía. Salvo para algunos escritores como García Márquez —y uno sospecha que ni siquiera él conserva la misma fe de antes— que se aferran a los símbolos de la revolución, no parecen quedar causas por las que ilusionarse. Se trata también de un dilema, y tal vez grave, para los escritores comprometidos: la moderación es probablemente de más utilidad en la vida real que en la literatura.

Las emociones del antiguo comunista no pueden animar ya una obra de ficción seria. ¿Se imagina alguien que pueda escribirse una obra como *El cero y el infinito* en plenos años ochenta? Su época ya pasó y para valorarla por sus méritos intrínsecos

se necesita un gran sentido de la historia, lo cual significa poder imaginar los tormentos que otros han sufrido y tener ciertos conocimientos históricos, en este caso, sobre los juicios de Moscú y el régimen que los hizo posible. Es muy probable que el joven lector que tropiece por vez primera con el *Vino y Pan* de Silone se encuentre con el mismo problema, aunque esta obra sea más generosa en su visión de las posibilidades humanas que la de Koestler y, en consecuencia, menos susceptible de verse afectada por la desaparición del tema inmediato en que se basó.

Los sistemas teóricos se desintegran, la ideología se bate en retirada. El marxismo encuentra refugio para su vejez en las universidades norteamericanas. Los debates que emocionan a los personajes de Dostoievski y Turguenev, los credos que impulsan y destruyen a los personajes de Malraux y Koestler, rara vez aparecen en la novela política de los últi-

mo, diciendo de los escritores políticos más recientes lo que un crítico contemporáneo de Dostoievski dijo de éste: que pensó apasionadamente.

La novela política de los últimos tiempos suele venir marcada por un tono de crudeza y desmoralización. V. S. Naipaul y Milan Kundera, uno de Trinidad, otro de Checoslovaquia, son lo más diferente entre sí que uno pueda imaginar pero ambos, uno con irritación y otro con sarcasmo, se encuentran frente a la realidad del estancamiento histórico. Ambos contemplan países y sociedades embrutecidas por los eslóganes y el engaño o sumidas en la tiranía y en el atraso y parece que nada de lo que escriban, por muy devastador que resulte, pueda cambiar algo.

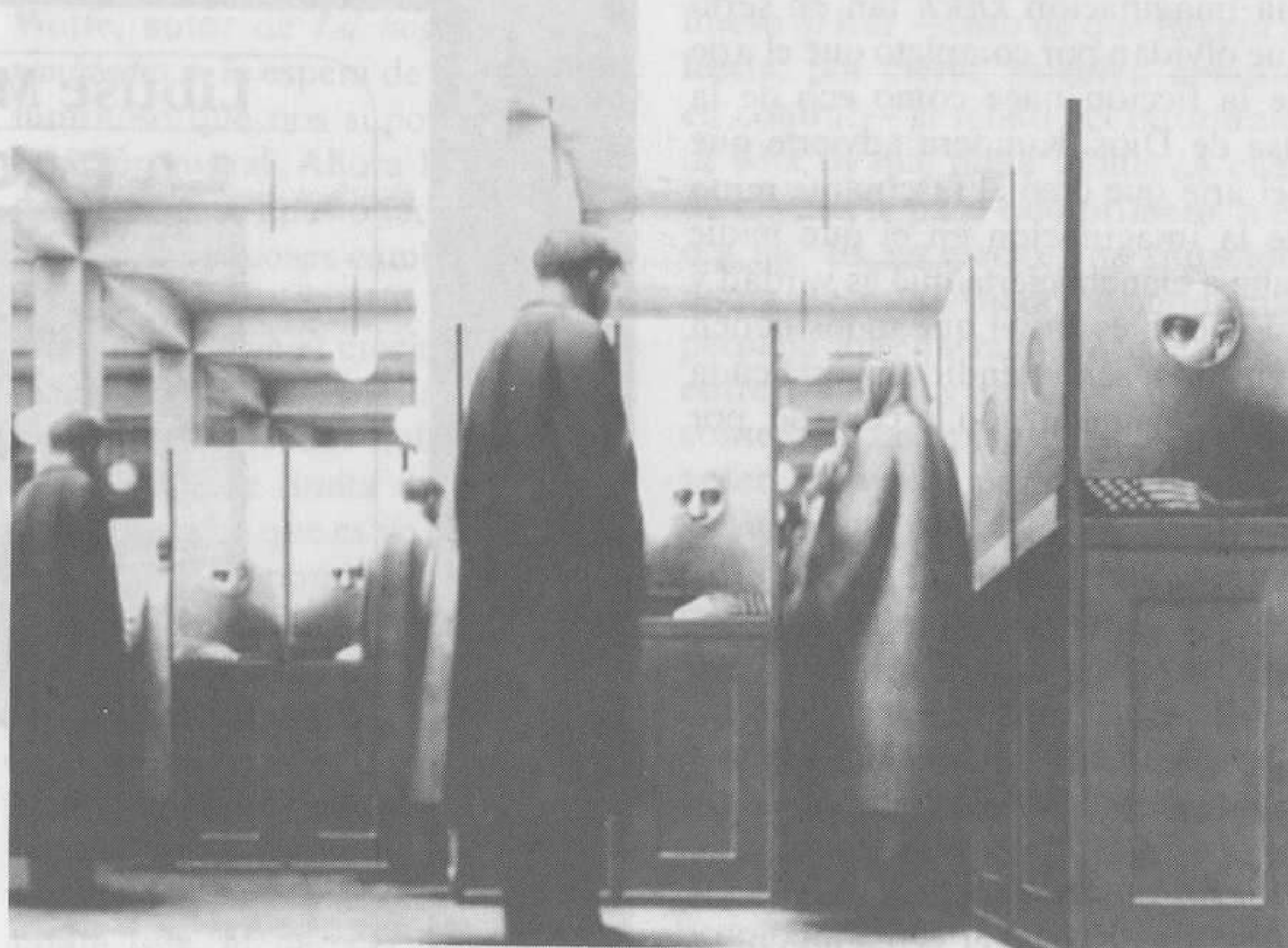
La novela política no ha florecido en la estabilidad relativa de los países occidentales tras la segunda guerra mundial. Ni la inmovilidad de los conservadores ni la moderación

Es como si en estos años de inquietud hubiéramos asistido a la confrontación de dos mitos: el mito del enfriamiento y del agotamiento tras la corrupción del comunismo, y el mito de la desesperación revolucionaria de los nuevos países que tratan de sacudir el yugo occidental. Ambas tienen la facultad de espolear a los novelistas y ambas han hecho posible la aparición de buenas obras de ficción, pero también han hecho sentir a los escritores el dolor de la parálisis. Tras denunciar acremente las falsedades de los países «socialistas» sin socialismo y de los países «liberados» sin liberación, Kundera y Gyorgy Konrad, Naipaul y Mario Vargas Llosa se deben de estar preguntando: y ahora ¿qué?; ¿qué posibilidades sigue teniendo el tema objeto de su interés?

Los novelistas comprometidos no tienen por qué llegar a soluciones políticas. Suele ser mejor que ni lo intenten. Pero, en mi opinión, los escritores de novelas, y también sus lectores, experimentan la necesidad psicológica e incluso moral de que la situación descrita tenga visos de solución —por ello, entre otras razones, las novelas no son tragedias en sentido estricto—, de que antes o después se perciba algún cambio por pequeño que sea. Pero, ¿qué sucede si el escritor, con toda honradez, no ve ninguna posibilidad? ¿Qué sucede si, aprisionado por la falta de libertad de su país del Este o por la miseria de su nación del Tercer Mundo, no encuentra ninguna salida? ¿Qué podrá conseguir con toda su ironía y su ira, con su farsa y su furia?

¿Llegará un momento en que termine por reconocer la impotencia de sus palabras?

No se trata de responder necesariamente a estas preguntas, ni de pretender siquiera que podamos hacerlo. Para los escritores deben significar en realidad el principio, no el fin. El estancamiento histórico no debería despacharse a la ligera con mera cháchara literaria sobre «la imaginación que trasciende, etc.». Existen realidades que la imaginación no puede trascender y ni siquiera debería intentarlo. La única vía que le queda al escritor es luchar, empleando la sobriedad del realismo o el artificio del antirrealismo, con la esperanza de hacer frente a las exigencias de su época, o sosla-



George Tooker. 1956.

mos años salvo, quizá, como restos de una era anterior. Y no sólo desaparece la ideología, también decae el recurso a ideas trascendentes. Tras los grandes trastornos históricos llega un momento en el que la gente quiere calma, retiro, intimismo. Solzenitsin, al menos en *El primer círculo* —una de sus primeras obras— es uno de los escasos novelistas contemporáneos que sigue apasionándose por la vida de las ideas, tal vez porque llegó a ellas bastante tarde, aunque no por culpa suya. Pero resulta difícil imaginar a un crítico

de los socialdemócratas, que pueden considerarse virtudes en comparación con los excesos sangrientos de épocas recientes y de otros lugares, son capaces de inspirar novelas políticas de primera calidad. Quizá deberíamos dar gracias por ello. Este género literario necesita conflictos dolorosos, palabras ardientes y, a menudo, sangre, espíritus inflamados o, al menos, el recuerdo de todo ello. Y después de la segunda guerra mundial sólo en la Europa del Este y en algunas zonas del Tercer Mundo han abundado estas emociones.



La mayoría de los escritores sudamericanos se enfrentan a las

## Quedan en el mundo ciertas situaciones en las que el mito de la revolución como liberación heroica y pura puede seguir atrayendo la imaginación del novelista aunque con muchas reservas y dudas.

yarlas o, lo que sería mejor, comprometerse una vez más con ellas. Son muchas las realidades que, antes o después, aparecen ante nuestros ojos como callejones sin salida y todos los escritores buscan el medio de escalar muros o de deslizarse por las alambradas. Los críticos no deberían precipitarse a avisarles que no pueden hacerlo.

He aquí, pues, unas pocas líneas —las esenciales— sobre las estrategias que han empleado algunos novelistas actuales para enfrentarse con la experiencia del estancamiento antes que nada político pero, a veces, consecuentemente, también literario.

### Nadine Gordimer: revolución sí, pero...

Quedan en el mundo ciertas situaciones en las que el mito de la revolución como liberación heroica y pura puede seguir atrayendo la imaginación del novelista con muchas reservas y dudas. Nadine Gordimer, novelista llena de sensibilidad por naturaleza y por formación, refleja en sus escritos su postura de liberal que al parecer ha comenzado a plantearse si el liberalismo resulta adecuado para responder a la angustia de Suráfrica, y si hay que esperar y hasta aceptar medidas revolucionarias. Siendo una mujer blanca, cultivada y de clase media, se identifica con la protesta de los negros sin dejar por ello de comprender que no puede hablar en favor de ellos, ni siquiera sobre ellos, con verdadero conocimiento de causa. Si queda algún lugar en el mundo en el que siga siendo posible enjuiciar la política en términos morales absolutos, como contraposición radical entre el bien y el mal, ese lugar es Suráfrica. La dureza de la situación imprime fuerza y pasión a la obra de Gordimer. J. M. Coetzee y André Brink, escritores obsesionados —pero también inspirados— por un gran tema central que, por otra parte, puede resultar tiránico: estrecho, estéril, limitado. El arte puede quedar aplastado por el tremendo peso moral de ciertos temas y estos escritores surafricanos, de valía manifiesta, pugnan por encontrar un poco de espacio para la imaginación, una parcela de libertad frente al tema que parece ineludible. Lo que presta a sus obras un tono especialmente sombrío es la con-

ciencia, expresada o no abiertamente, de que cuando el mal resulta tan absoluto, el triunfo del bien podría acabar convirtiéndose en un nuevo tipo de mal y, a pesar de ello, aceptar ese triunfo constituye un imperativo moral. Esta postura no deja de ser incómoda.

En *La Hija de Burger*, su obra más notable, Nadine Gordimer centra su atención en un reducido grupo de blancos surafricanos, de clase media por nacimiento y comunistas por



George Tooker, 1956.

convicción, que a riesgo de perder la vida y la libertad se han lanzado de pleno a defender el movimiento de liberación de los negros. Este argumento permite a la escritora acercarse con cierto nerviosismo e indecisión a los límites exteriores de la rebelión negra y entrar, con pie mucho más firme, en el círculo de Lionel Burger, médico y a su vez dirigente del Partido Comunista de Suráfrica. Al poco de empezar la novela, Burger es detenido por orden del gobierno y condenado posteriormente a cadena perpetua.

Hacer de un dirigente comunista una figura no exenta de nobleza y con la que uno llega a sentirse identificado, sin caer por ello en la trivialidad ni en el sentimentalismo, puede considerarse, a estas alturas, una hazaña extraordinaria. Nadine lo logra sin recurrir a un retrato minucioso —conoce su oficio lo suficiente para mantenerse a cierta distancia de Burger— sino a una serie de escaramuzas narrativas que complican y pueden llegar incluso a poner en entredicho su relato de heroísmo revolucionario. Cuesta imaginar que en otro lugar del mundo un escritor consiga suscitar una reacción tan favorable ante un dirigente comu-

nista. Pero lo sucedido a Lionel Burger tiene fuerza para conmovernos porque en Suráfrica, por las razones que sean y cualquiera que sea la consecuencia final, los comunistas han sufrido realmente en nombre de la liberación de los negros. Pero la autora es demasiado inteligente para no ir más lejos y encuentra el medio de introducir los juicios de Moscú, la primavera de Praga y la intervención de Burger en la expulsión del partido de un camarada desviacionista, para que su personaje no aparezca tan sólo como un hombre desinteresado y heroico, sino también como un leal agente estalinista. Precisamente por reflejar estas contradicciones, su versión de Burger adquiere credibilidad.

Rara vez vemos directamente al protagonista, como si la autora se negara en rotundo a abandonarse al patetismo de su destino, aunque utilice todos los recursos literarios a su alcance para que reaccionemos ante el mismo. Una galería de personajes va transmitiéndonos sus diferentes impresiones sobre Burger —puede verse en ello cierta influencia de la técnica de Henry James. Sus camaradas le veneran; un negro nacionalista e intransigente, al que por principio no le interesa Burger como individuo, no tiene reparos en tildarse sarcásticamente de blanco meramente «útil». Un joven intelectual blanco, prematuramente cansado de vivir, adopta una postura escéptica al enjuiciarlo y la hija de Burger, Rosa, a través de cuya óptica discurre gran parte del relato, va desgranando viejos recuerdos dolorosos: lo que representó vivir de pequeña en un lugar volcado en la política, lo que fue asumir que la hija debía seguir forzosamente los pasos del padre.

Rosa se rebela en parte huyendo a la seguridad y a la civilización de la Europa occidental, como si el hecho de «encontrarse a sí misma» representara durante algún tiempo dejar de ser la hija de su padre. A partir de este momento se suceden unos capítulos en los que el libro se convierte casi en una novela de sensibilidad, y es precisamente esta «disgresión», no siempre absorbente por sí misma, lo que ayuda a sostener esa otra parte de la novela que descansa, incómodamente por cierto, sobre el mito del heroísmo revolucionario. Rosa llega a la conclusión de que su padre y sus amigos han hecho un

comunismo adaptado a «las circunstancias de su país», una relación con los negros completamente personal. En este sentido su comunismo era la antítesis del antiindividualismo. Nadine no da muestras de aceptar personalmente esta idea ni presiona a sus lectores para que la acepten. A efectos de la credibilidad de la novela, basta con que veamos probable o posible una idea semejante por parte de la hija de Burger.

A pesar de no importarle mucho la política ni, por supuesto, ser comunista, Rosa vuelve a incorporarse a la lucha por la liberación de los negros y termina en la cárcel como su padre. Parece que la urgencia de la misión debe prevalecer sobre todas las dudas y disquisiciones y así el mito revolucionario queda justificado en cierto modo; ¿con qué resultado? No podemos estar muy seguros ya que no es la política revolucionaria ni su mero rechazo el tema central de la novela, sino la percepción de la política como una fuerza terrible que desborda la racionalidad que querríamos conservar.

### Latinoamericanos: fábula y farsa

Un conjunto abigarrado de talentos, estilos y opiniones por lo que debe ponerse en duda cualquier tipo de generalizaciones, sobre todo las procedentes del Norte. Pero también detrás de las vistosas fachadas de la novela latinoamericana late una cierta pobreza temática, una triste repetición de situaciones y figuras. A menudo se tiene la impresión de que dicha producción, brillante por su virtuosismo formal, y lingüístico, está condenada a caer prisionera de sus propias obsesiones y a repetir ritmos históricos grandiosos que antes o después la sumirán en la desesperación.

Las sociedades que vislumbramos en obras de escritores como Gabriel García Márquez y Alejo Carpentier son presa de extrañas contradicciones: afirmación enérgica de la cultura nativa y hambre desesperada de modos de vida ajenos, rica sensualidad espontánea y resignación social embrutecida, pensamiento claramente racionalista y superstición provinciana, poesía surrealista y sordidez de letrina. Se unen fálidamente siglos muy distantes entre sí. Un teórico recurrirá a «la ley del desarrollo desigual»; un espectador desapasio-



nado percibirá la interacción de primitivismo y decadencia. Pero para los escritores sudamericanos esto no son sino lugares comunes, las manidas paradojas en las que se han criado; como escritores necesitan superar estos lugares comunes. La mayoría se enfrenta a las paradojas de su cultura mediante la retórica de la expansión o la antirretórica de la contracción o, lo que es lo mismo, mediante la fábula o la farsa.

El hecho de reconocer que sus culturas están sometidas a graves contradicciones —no cabe mucha elección— parece apartar a estos escritores del realismo convencional y les acerca a la «trascendencia de la imaginación», del cuasirrealismo o de lo que los críticos han dado en llamar el «realismo mágico». La incapacidad histórica se ve compensada así con la imaginación que a veces no es más que mera fantasía.

La farsa impregna *Los relámpagos de agosto*, sátira de Jorge Ibargüengoitia sobre la revolución mexicana, en la cual los necios generales que luchan entre sí parecen sacados de una película cómica. Bombardean las ciudades que no había que bombardear, ejecutan a los prisioneros que no había que ejecutar e insultan a los políticos que no había que insultar. Las ideas no desempeñan papel alguno; todo queda reducido a una farsa brutal de oro y cuchillos. No resulta difícil comprender que los mexicanos, hartos de la solemnidad de su mitología nacional, hayan acogido con alivio un libro como éste. Pero por mucho que la farsa sirva de catarsis, no puede abarcar la experiencia latinoamericana: hay demasiada sangre, demasiada hambre y también algunos sueños de decencia. Sólo cuando la farsa sirve de motivo secundario para algo ajeno a sí misma, en este caso para la fábula histórica, la futilidad de todos estos golpes de Estado, dictadores y pronunciamientos adquiere una especie de frágil grandeza.

En *Cien años de soledad*, la brillante novela de García Márquez, los ciclos elementales y míticos de la vida de un país centroamericano (el honor arrogante y la sensualidad cruel con arreglo a las cuales ordenan su existencia y alivian su aridez las gentes de Macondo), se convierten en algo que la lamentable política del país no puede llegar a destruir. García Márquez está resuelto a

salvar lo que la memoria va olvidando poco a poco y quizás sólo la fábula puede recobrar: la auténtica «historia» subhistórica de su pueblo, ¿cómo sobrevivió éste en tiempo de la guerra civil, apartado de ella o a pesar de ella?

Considerada en sí misma, la narración fabulosa de la grandeza y el ocaso de la familia Buendía desde el siglo XIX al XX, a pesar de toda su hipérbole y humor desatado, podría llegar a verse como una obra de evasión, casi una opereta centroamericana con historias de proezas sexuales comparables a las de Zorba, de grandes voluntades y de transformaciones mágicas. Lo que imprime al libro su tono de ferocidad, su bravura, es la reiterada intrusión de la política en la vida de Macondo, entendida no como ideología o pensamiento (no es éste el punto fuerte de García Márquez), sino como los reiterados rituales o estallidos de violencia. El coronel Aurelio Buendía, cabecilla de treinta y dos revueltas fracasadas, anarquista rebelde, valiente y, por lo que parece, algo simple, es una figura dotada de patetismo, pero a la vez ridícula, como un payaso que siempre termina resbalando por culpa de una cáscara de plátano. En *Cien años de soledad* la política se convierte en una corriente subterránea o en un subtema que sirve de soporte, en la intrusión indispensable de una historia estéril en un escenario presentado como algo fabuloso para «trascender» la esterilidad. La matriarca que domina buena parte de la novela siente en un momento crucial que «el tiempo no pasaba... sino que estaba girando alrededor de un círculo».

Esta idea de girar alrededor de un círculo también queda reflejada en *Razones de Estado*, de Alejo Carpentier, descripción sardónica de un dictador latinoamericano que extrae su fuerza de la debilidad de las clases sociales de su país y su incapacidad para lograr una cultura política estable basada en modelos extranjeros o indígenas. El dictador es un bárbaro ignorante pero además un actor sagaz, con un «instinto infalible para adquirir información de segunda mano». No sabe de nada pero puede recitar los nombres y los títulos de la cultura europea avanzada. Reconoce que es «odiado y aborrecido por la masa del pueblo» pero explota hábilmente su afición por la oratoria exaltada. No tiene

reparos para desembarazarse de generales rebeldes, le cuesta algo más enfrentarse al Dr. Luis Leoncio Martínez, el austero profesor de filosofía y traductor de Plotino «que aboga por un sistema constitucional y democrático» en la línea europea, pero se queda desconcertado ante el «Estudiante» anónimo que intenta organizar a los trabajadores en nombre de la revolución. Para Carpentier, el Estudiante —y no el trabajador— es quien puede romper el círculo de la futilidad política, pero si hubiera sido tan crítico con las nuevas dictaduras revolucionarias como lo fue con las antiguas dictaduras caudillistas, habría visto que el círculo no se ha roto. Mañana el Estudiante incorrupto aparecerá como el dictador implacable.

Estas novelas contienen una rica mezcla de metáfora, hipérbole y elocuencia burlesca, tan fascinante para los lectores norteamericanos que, al no haber conocido apenas privaciones, corren el peligro de olvidar que un estilo muy retórico puede resultar tan convencional como un estilo poco denso. García Márquez se propone que su lenguaje, al igual que su fábula, sirva de garantía del compromiso adquirido con esa gente anónima que de algún modo logra soportar y protegerse de la depredación de la política pero al fin y al cabo su retórica puede terminar sirviendo al mismo fin que quería combatir. Se convierte, por así decirlo, en la piel de la importancia, de esa desesperación que asalta a todos los latinoamericanos conscientes. Al afirmar el desafío, refleja la debilidad. Como observa un personaje de la novela de Carpentier: «somos demasiado dados a la elocuencia sin freno, al patetismo, a la pomposidad de la tribuna que resuena con jactancia romántica».

Cuando estos escritores reconocen la realidad del estancamiento adoptan a veces un estilo duro, seco, como si al rendirse a la evidencia de los hechos dejaran de lado sus dotes de encantamiento. En una obra espléndida, *El Coronel no tiene quien le escriba*, García Márquez emplea ese estilo para retratar a un superviviente de las revueltas capitaneadas por el coronel Aureliano Buendía en su vejez. Este intrépido guerrero espera una pensión que nunca llega y, al final, cuando su mujer le pregunta qué van a comer, le responde con lucidez absoluta: «Mierda».

### Milan Kundera y las bromas de la historia

«No me venga con estalinismos» —replicó Kundera a un entrevistador que con la mayor inocencia había calificado su novela *La broma* de «gravísima acusación contra el estalinismo». «No —añadió Kundera—, *La broma* es una historia de amor». En otra ocasión insistió malhumorado en que una lectura política de sus novelas es inevitablemente una «mala lectura».

Pasemos ahora a examinar el libro que Kundera llama una «historia de amor». Comienza con un incidente ocurrido en la década de los cincuenta cuando un estudiante de Praga, Ludvik, comunista devoto cuya fe sólo se ve empañada por ciertos vestigios de humor, envía a su entusiasta novia una postal con el texto siguiente: «¡El optimismo es el opio del pueblo! Un ambiente sano apesta a estupidez. ¡Larga vida a Trotsky!». Traicionado por un amigo, Ludvik tiene que pasarse varios años trabajando en las minas como «expiación» por sus pecados. El resto de la novela, incluida una desagradable escena en la que Ludvik logra vengarse seduciendo a la mujer del camarada que le denunció, tiene como origen y motor esta «broma» inicial, un acto que las autoridades comunistas considerarán exclusivamente políticas, sin importarles cuáles fueran las intenciones de Ludvik.

¿Cómo se puede negar entonces que en esta novela, al igual que en otras del mismo autor, la política conforma y deforma los acontecimientos descritos o, por decirlo de otro modo, la política es la fuerza contra la cual se estrellan los personajes que tratan de encontrar un poco de espacio vital para sí mismos? Puesto que nadie considera obtuso a Kundera, debe sospecharse que al calificar *La broma* de historia de amor, está adoptando una pose provocativa e incluso perversa.

Desde luego no resulta difícil entender por qué razón a un escritor no le gusta que le etiqueten. Ser tachado de «disidente» o de novelista «político» equivale a sufrir veladas acusaciones de estrechez. Para Kundera, la política ha significado vivir bajo un régimen opresivo y embrutecido y estar sujeto a presión ideológica y al mal gusto de su propaganda «progresista». Su experien-



La mayoría de los escritores sudamericanos se enfrentan a las paradojas de su cultura mediante la retórica de la expansión o la antirretórica de la contracción o, lo que es lo mismo, mediante la fábula o la farsa.

cia no puede servirle para creer en la concepción aristotélica de la política que considera a ésta como la actividad claramente humana mediante la cual los ciudadanos regulan su vida en común. Kundera insinúa que su obra merece, como de hecho así es, atención por sus elementos literarios y que no debería encasillarse como un escritor cautivo de su tiempo, lugar y situación.

Pero, desgraciadamente, está cautivo. Lucha contra su condición movilizándolo todos sus dones para emitir señales de libertad y en parte lo logra. Pero su situación de novelista nacido y criado en Checoslovaquia le tiene bien cogido. Aunque no es en modo alguno una víctima impotente, tampoco es el espíritu libre que le gustaría ser y que sin duda alguna se merece. El problema se conoce con el nombre de historia.

En sus obras como *La broma*, *Los amores ridículos* y *El libro de la risa y el olvido*, Kundera ha emprendido un proyecto que tiene escasos paralelos en la literatura moderna. Intenta evocar «la sensación» de vida en una sociedad carcomida por una desmoralización profunda, por una especie de enfermedad interna. Ningún otro escritor ha descrito con tanta agudeza una sociedad comunista en su fase de decadencia, ni ha mostrado de forma tan despiadada el precio moral y psicológico que se cobra dicha decadencia. Ha desaparecido el fanatismo de comienzos de los años cincuenta, la ideología del estalinismo yace hecha añicos, las reivindicaciones del marxismo no son sino meros pretextos. Nadie cree ya lo que todos deben decir y todos saben que nadie cree y, sin embargo, el poder del Estado sigue intacto, y al fondo se perfila la silueta del Gran Hermano.

Un nihilismo indolente impregna el mundo de Kundera. Las gentes están oprimidas, las gentes están tristes, aunque si se están quietas no sufrirán directamente los efectos del terror. Esto les deja tiempo suficiente y la oportunidad de medir su humillación común. Algunos llegan a odiar el propio lenguaje, dado que en una situación tal el lenguaje se convierte en una falsedad, el recipiente de ese mal gusto —«la traducción de la estupidez de las ideas recibidas en el lenguaje de la belleza y el sentimiento»— que Kundera considera la quintaesencia del discurso

comunista, aunque proliferen también en Occidente.

Con todo, las personas necesitan hallar consuelo y los personajes de Kundera lo buscan en las relaciones personales, y así se encierran los unos en los otros de forma programática pues no cabe otra posibilidad.

Este es el punto más importante de la obra de Kundera pero también el que causa más problemas. El sabe, como algunas veces intuyen sus personajes, que la falsedad que domina la vida pública termina por infiltrarse en las relaciones personales que la gente toma como refugio. La misma idea de una «emigración interior» llega a resultar dudosa, una especie casi de utopía. El amor requiere palabras y las palabras están devaluadas. El amor depende de la franqueza y la buena fe, cualidades que ya no abundan. A lo que llegan los personajes de Kundera no es al amor sino al sexo y a la violencia, o al sexo como violencia que no necesita ni palabras ni calor. El sexo puede parecer una huida momentánea, un acto elemental fuera de los controles sociales, pero en la medida en que los personajes de Kundera lo creen así, cometen un error. Pronto este error abre paso a la rutina de la farsa que a su vez les deja desnudos y vacíos. «No, señoras y señores» — escribe el autor al final de la historia—, «el hombre vive una vida triste cuando no puede tomar nada ni a nadie en serio». Es difícil saber con exactitud con qué tono pronuncia Kundera esta frase pero, sea cual sea, el resultado sigue siendo terrible.

Al envilecerse, la experiencia erótica se convierte unas veces en un acto de sadismo, otras en un manoseo torpe y sin sentido. ¿Se trata simplemente del reflejo de las vidas desgarradas que deben llevar los personajes de Kundera, o se transparenta también, de modo subrepticio, la propia sensibilidad del escritor? A los novelistas que retratan la degradación les resulta difícil evitar sus salpicaduras. En ocasiones el problema es que la obra de Kundera parece simplemente la narración de una aventura erótica contada por un adolescente arrogante. Más molesto resulta el rencor en apariencia involuntario que traiciona en su tratamiento de las relaciones sexuales. La escena de *La broma* en la que Ludvik humilla a la mujer del hombre que le traicionó resulta turbado-

ra y el autor presta su complicidad en la acción y en la voz.

Quizás el mismo Kundera se encuentre sometido como escritor a estas presiones agotadoras que acosan y destruyen a sus personajes. Tal vez un escritor simplemente «sano» no podría «captar» ese trastorno de conducta, esa desmoralización que nuestro autor describe vívidamente utilizando como telón de fondo una sociedad comunista en su fase posideológica. Pero tiene otras obras en las que el lector no siente tantos escrúpulos como, por ejemplo, la historia «Litost» del *Libro de la risa y el olvido*, una descripción sardónica y lejana de la borrachera de unos escritores checos. Aquí la mezcla de farsa y tristeza funciona a la perfección, sin una falsa nota.

En momentos semejantes Kundera se manifiesta como un escritor de grandes recursos, que rompe convenciones incorporadas desde hace tiempo a la novela, sobre todo a la decimonónica de corte realista, para volver a las improvisaciones verbales, a la unión del engaño mimético y de su interrupción deliberada, rasgos que le fascinan de las obras de Sterne y Diderot. Esta es la raíz de su orgullo, el orgullo del artífice y la razón de su demanda de libertad. Se resiste a la política de la represión con su imaginación siempre en busca de nuevos trucos y seguramente le deleitaría —si la conociera— la afirmación de Benjamin Whorf de que «el lenguaje es el mejor espectáculo que el hombre puede organizar».

Kundera escribe novelas que cuentan historias de amor (que en realidad suelen ser historias de antiamor), nos hace meditar sobre una cultura cada vez más contaminada por el mal gusto, describe los aprietos de sus personajes empujados a humillaciones ridículas; pero buena parte de su obra está saturada de política y sin la política es imposible comprender su peculiar urgencia. Al igual que Ludvik, Kundera está atrapado por su época. Y ésta puede que sea la broma de peor gusto que le ha jugado la historia.

#### Naipaul: el mundo «a medio hacer»

«Excelente, ingeniosa, punzante, de una crueldad casi intolerable» — así describe un personaje de una de las primeras obras de Naipaul «una sátira anónima» sobre un «régimen revolucionario» del Cari-

be. Así podrían describir sus novelas sus enemigos, que le acusan de difamar a las jóvenes naciones del Tercer Mundo, y también sus turbados admiradores que le consideran un intérprete fiel, aunque duro, de la irresponsabilidad demagógica de dichas naciones.

Yo soy uno de esos admiradores turbados. Turbado por su exceso de repulsión y su carencia de ternura, pero un admirador al fin y al cabo porque cuando escribe rechaza rotundamente las pamplinas románticas sobre el buen salvaje o la virtud de los dictadores manchados de sangre. Aunque vinculado por decisión propia al estilo y a los valores del liberalismo inglés, sigue viendo las cosas desde la marginalidad, fruto de su condición de hijo de padres hindúes nacido en Trinidad. Es uno de los azotes de nuestra época desencantada, tan desprovista de prejuicios colonialistas como de entusiasmo por los delirios del Tercer Mundo. Lleno de realismo ante la sordidez de buena parte de la historia contemporánea, Naipaul fustiga a sus personajes —y a veces a sí mismo— con ataques contra la corrupción de la retórica en la política del Tercer Mundo, a menudo el desecho de París y de Moscú, la «siniestra simulación» con que el Sur «deforma la jerga revolucionaria del Norte».

«Nosotros empleábamos frases prestadas que formaban parte de nuestra huida del pensamiento, de esa realidad que queríamos que la gente viera pero a la cual no osábamos enfrentarnos». Así se expresa el narrador de *Los simuladores*, obra sobre un «revolucionario» caribeño fracasado. La triste realidad insinuada por Naipaul en sus novelas, y denunciada abiertamente en sus artículos, es que algunas de estas naciones del Tercer Mundo no tienen «frases» tuyas originales, pero no les queda más remedio que continuar como puedan intentando picar de aquí y de allá. Su concepto de naciones «a medio hacer», las que no han llegado nunca a realizarse plenamente ni a alcanzar una personalidad estable, sirve de base a muchas de sus novelas. Siempre cabe confiar en que esté en un error o en que insista en un argumento válido sólo temporalmente, pero no olvidemos que su diagnóstico puede ser certero. Lo que Naipaul nos hace poner en duda es la idea de «progreso», de



que a la larga, no se sabe cómo, las cosas irán mejorando en las naciones más atrasadas y miserables. Lo hace demasiado a menudo, de un modo deliberadamente provocativo, con cierta insistencia irritante que nos puede llevar a preguntarnos cuáles son sus propios sentimientos y motivos y, sin embargo, sólo un necio o un ideólogo rechazaría sus afirmaciones y sus demostraciones.

Hubo un tiempo en que Naipaul estuvo cerca de convertirse en el intérprete «encantador» que los occidentales han buscado con frecuencia en los escritores coloniales. Su novela *Una casa para Mr. Biswas*, relato de sabor dickensiano sobre la vida de los indios en el destierro de Puerto España, está salpicado de toques de humor y de amabilidad. Pero desde su publicación en 1961, Naipaul ha ido ganando en severidad y en sus novelas más recientes, localizadas en África y en el Caribe, ya no se molesta en interpretar ni en agrandar. Está dominado por una áspera visión de lo que sucede en esos países infortunados que salieron tambaleándose de un pasado tribal o se liberaron de la férula colonial pero que no pueden alcanzar las ventajas inciertas de la modernidad. Se siente obsesionado, exasperado, enfurecido con la superficialidad de las supuestas liberaciones: las «dictaduras del proletariado» en países que no tienen proletariado, fanatismos religiosos que acaban en matanzas, grandes proyectos de construcción que terminan reducidos a escombros, el patetismo de un retórico que enmascara la represión de los nuevos tiranos. Y su crítica es devastadora: el burócrata de estudios elementales que «dirige» la economía, el agitador sin una sola idea en la cabeza, el dictador (El «Gran Hombre» de *Un recodo del río*) para el cual el poder es sinónimo de arbitrariedad. Los ataques más feroces, a veces soberbiamente perversos, se dirigen contra los intelectuales blancos que aderezan los discursos de tres horas del dictador africano con ornamentos verbales venidos de París. Tanto en *Guerrilleros* como en *Un recodo del río*, Naipaul disecciona la vanagloria de estos tipos que pasan de intervenir en pronunciamientos liberacionistas a inclinar la rodilla ante los «liberadores».

El principal problema de Naipaul como novelista es el control, control

de sus sentimientos, de su lenguaje. En su rabia contra los criminales y su desdén por los *playboys* de la «revolución» termina por extralimitarse y así, en *Guerrilleros*, obra decididamente desagradable, se ve poseído por el espíritu de la venganza, y deja que la furia del polemista se imponga al tacto del novelista.

Pero en su novela más reciente, *Un recodo del río*, se aúnan la agudeza en los detalles y una nueva nota de tolerancia, todavía leve, incluso de comprensión. El país africano que sirve de escenario a la obra —una mezcla evidente de Zaire y de Uganda— ha entrado en la historia moderna o, al menos, en una parodia de la misma. Se construyen edificios impresionantes sin un propósito definido, los matones locales se incorporan al ejército, se envían estudiantes a las universidades extranjeras. La población soporta la ampulosa oratoria del Gran Hombre y Raimond, el intelectual de París, celebra las divagaciones del dictador como un intento de «santificar el matorral de África». Para los negros del matorral, los hindúes de la costa e incluso para la élite que se estremece en la cima de la escala social, nada hay estable y todo depende del capricho del Gran Hombre. Tal vez sea un país pero en todo caso no es una sociedad coherente. La desaparición de las tribus, la debilidad de todas las clases sociales de la ciudad, el miedo de los intelectuales locales (los simuladores), todo ello contribuye a hacer del ejército la única fuente de poder, y dentro del ejército, y por encima de él, está el Gran Hombre.

Hay signos de una nueva paciencia en esta obra. Naipaul sabe que en el país del Gran Hombre los esfuerzos humanos quedarán reducidos a cenizas y las ideas a meras envolturas del poder. Pero el narrador indio se siente con la obligación moral de esperar y de no emitir juicios precipitados, y Ferdinand, el joven negro que ha salido del matorral para convertirse en comisario de la ciudad, habla con nueva fuerza de la terrible realidad que se oculta detrás de la charlatanería del Gran Hombre.

Aparte de eso, Naipaul no puede ofrecer ningún signo de esperanza ni de cambio. Se encuentra ante un callejón sin salida: ¿puede haber salida para este país abrumado por

los desastres? ¿Puede la ficción minar de algún modo los cimientos del sistema? Se plantea aquí un problema literario-moral que de momento no tiene visos de solución. Un escritor tiene que ser fiel a la realidad que ven sus ojos y Naipaul tiene para ello una perspicacia como pocos. Sin embargo, debemos preguntarnos, a modo de valoración final, si un verdadero novelista puede permitirse no ver más allá de la realidad descrita. Ha habido algunos, Dostoievski, Conrad, Turgenev, que también conocieron aspectos dolorosos de la vida política y lucharon por superarlos o trascenderlos. Naipaul parece por ahora un escritor abrumado por sus propias verdades e incapaz de superarlas. Se trata ciertamente de una incapacidad mucho más honrosa que conformarse con un progreso sentimental o ideológico, pero ello exige su precio.

Acaso no le quede otra elección, dado el momento en que vive y el tema que le tiene dominado. Acaso deberíamos limitarnos a felicitarnos porque su estilo austero y brillante capte la amargura que ven sus ojos.

Pero no debe olvidarse que la comprensión de las cosas incluye también un poco de piedad.

#### Solyenitsin y la inteligencia rusa

En cierto sentido, y por desgracia, todas y cada una de las palabras escritas por Solyenitsin son políticas. Este es el precio que paga un escritor por vivir en un país totalitario o verse exiliado de él, un precio alto que le aparta de muchas empresas humanas y posibilidades literarias y le fuerza, le guste o no, a enfrentarse constantemente con el leviatán amenazador. Su primer libro, *Un día de la vida de Ivan Denisovich*, parece casi desprovisto de contenido ideológico: podría haber sido escrito por un comunista antiestalinista, probablemente la ideología del escritor en aquella época. Su intención no dista en apariencia de la del realismo europeo del siglo XIX: describir un «mundo», el de los campos de trabajo siberianos con transparencia mimética. Modesto por su alcance, el objeto es ambicioso por su naturaleza, pues escribir una novela como ésta depende del dominio que el escritor tenga sobre la verdad o, por lo menos, sobre la realidad. Realidad sobre

todas las cosas, y así el escritor contrapone la esencia vital de la existencia cotidiana, «lo que sucede realmente», a todos los sistemas de percepción y de creencia. Georg Lukács insistió en comparar esta novela corta con las de Conrad y Hemingway que también deseaban contraponer la captación de la realidad —el corazón de las tinieblas, la expatriación de París— a los sistemas admitidos de percepción y de creencia. Y, no obstante, como todo el mundo comprendió inmediatamente, esta novela es devastadora por lo que muestra e implica. Esta simple historia filtrada por la mente de un simple campesino obliga a una sociedad a reconocer que algo siniestro, verdaderamente imperdonable, le ha sucedido. Pero hay poca política expresada abiertamente, por no decir ninguna, no se discute nada. Solyenitsin en esta obra se mantiene fiel a la línea flaubertiana de la novela moderna.

Un escritor tan apasionado no podía conformarse mucho tiempo con esta actitud. En dos novelas posteriores, *El primer círculo* y *El pabellón del cáncer*, hasta ahora las más importantes, Solyenitsin opta por la polémica abierta, por el ataque directo, exteriorizando sentimientos largo tiempo reprimidos. En *El pabellón del cáncer* hay un momento estremecedor en el cual un antiguo estalinista, Shulubin, agobiado por el remordimiento, proclama su fe en el socialismo ético, y en sus palabras puede verse el reflejo del Solyenitsin que escribió este libro y no del Solyenitsin posterior de aires mesiánicos. «¿Pensó en ello durante estos veinticinco años mientras se inclinaba servilmente y renunciaba a sus creencias?» —le preguntan a Shulubin— «Sí, lo hice» —respondió— «Renuncié a todo y seguí pensando. Metí los libros en una estufa y seguí pensando. ¿Por qué no? ¿No me he ganado el derecho a algunos pensamientos a través de mis sufrimientos, de mi traición?»

Unos «pocos pensamientos» —pueden salvar un siglo» forman el entramado *El primer círculo*, la obra más importante de Solyenitsin y, a mi juicio, la mejor novela política de los últimos años.

Al leer *El primer círculo* nos introducimos en un mundo en el que los hombres sufren por pensar y manifiestan su humanidad por su insistencia en pensar por sí mismos. La



Solyenitsin parece haber alcanzado la conclusión «instintiva» de que en una sociedad totalitaria o autoritaria la esperanza central del escritor es la de preservar los apoyos fundamentales de la existencia moral, la intuición directa de la fraternidad humana.

idea de la cultura humana como plenitud, que para Solyenitsin evoca imágenes de la cultura rusa de Dostoievski y de Tolstoi, se convierte en la premisa tácita de esta novela. Es evidente que este intento deliberado de remontarse a la generosidad de Tolstoi y a la penetración de Dostoievski equivale a reconocer tácitamente que estas cualidades no pueden existir ya, pero supone también un esfuerzo consciente de imaginación para remediar la ruptura de la tradición cultural rusa provocada por años de terror político.

Las novelas de Solyenitsin contribuyen a convencernos, al menos en la medida en que una novela puede hacerlo, de que no es tan cierto, como afirman algunos escritores, que los Estados totalitarios hayan logrado transformar no sólo el lenguaje de la vida pública, sino también las mentes. En el laboratorio-prisión de *El primer círculo*, repleto de científicos e intelectuales, existe una notable libertad y diversidad de opiniones que asociamos con el esplendor de la tradición cultural rusa. La novela reviste la forma de una reunión de voces largamente reprimidas, desde Rubin, el adorable necio aún extasiado por el sistema que le ha encarcelado, hasta Kondrashev, el pintor de inclinaciones metafísicas.

Los reclusos de este laboratorio-prisión reciben mejor trato que los prisioneros de los campos siberianos, pero no por ello dejan de ser cautivos obligados a realizar tareas vergonzosas para sus guardianes. Su situación constituye el paradigma, llevado al último extremo, de la sociedad rusa tras el estalinismo, no tan aterrorizada como antes pero tampoco libre y, lo que es más importante, testimonian la supervivencia de la cultura rusa y dejan entrever en qué grado podría florecer de nuevo si la libertad fuera posible. Dada su condición de novelista, Solyenitsin no expone las cosas de modo tan abstracto. Su labor consiste, por tanto, en crear un grupo de figuras vibrantes, claramente diferenciadas de sí mismo, hombres dotados de voces y actitudes individuales, de fuerza, inteligencia y sabor personal. El confinamiento en el laboratorio-prisión de Stalin contrasta con la actividad de sus mentes, y aunque podríamos, si quisiéramos, deducir los prejuicios de Solyenitsin, las páginas de este libro

reflejan una generosidad de sentimientos que rara vez aparece en su obra posterior. Lo que se muestra en este libro es algo que todo novelista, pero sobre todo el novelista de temas políticos, no puede permitirse perder: la fe en la integridad de otros hombres. Cuando rastreamos las mentes de Nerzhin, Rubin, Sologdin y otros personajes, no nos impresiona tanto la legitimidad de una o de otra postura como la firmeza de su conducta, la honradez con la que proclaman sus convicciones.

Los presos de *El primer círculo* son hombres de pensamiento y de palabra, de pasiones y de excentricidades individuales. Siguiendo el ejemplo de Dostoievski, quien logra que su personaje más ridículo, el viejo liberal Stepan Trofimovich, sea también el más adorable, Solyenitsin convierte a Rubin en un personaje igualmente ridículo y adorable, fiel todavía al comunismo, que mantiene lazos con los demás presos porque simplemente no puede negar su necesidad de fraternidad. En el extremo opuesto del laboratorio-prisión aparece Sologdin, un hombre dedicado enteramente al cultivo de la voluntad, sin perder por ello su sentido del humor, una figura brillante que cree en «personalidades únicas» y no en sistemas ideológicos. Y en el centro del libro destaca el personaje que puede considerarse el vicario del autor, al menos en la época en que escribió la novela, un «héroe positivo», rico en defectos, un humanista que no piensa traspasar voluntariamente los límites que se ha trazado, una mente en perpetua búsqueda que pone en tela de juicio todas las soluciones de sus amigos, un escéptico que sigue un camino que le conduce a la insatisfacción y al escepticismo. Nerzhin le dice al crédulo Rubin que el escepticismo puede que «sólo sea un refugio en el camino para resguardarse del mal tiempo». Pero el escepticismo es una manera de liberar la mente de dogmatismos y ahí reside su valor. Bien podrá releer estas líneas el Solyenitsin fieramente intolerante de los últimos años.

Cuando Nerzhin es enviado a Siberia, regala su amado ejemplar de poemas de Yessenin al portero Spiridon, descendiente de Platon Karataev, el santo plebeyo del Tolstoi. El regalo que Spiridon le da a su vez a Nerzhin es una distinción memorable entre el culpable y el

inocente: «los perros pastores tienen razón y los canibales no».

No parece que el autor pueda llegar más lejos ni en esta novela ni en *El pabellón del cáncer*, una obra más corta, más amable. A pesar de que su maravillosa demostración de la supervivencia espiritual de la *intelligentsia* rusa en medio del terror estalinista es de importancia capital desde el punto de vista político, sigue sin poder ofrecer ninguna salida a la realidad de un poder totalitario. Las figuras del laboratorio-prisión tienen un rasgo en común: todas están atrapadas en la trampa de la impotencia, ninguna dispone de medios para provocar un cambio, todas deben vivir con la idea de que deberán soportar durante mucho tiempo esta situación sin salida. Ahora bien, en cualquier otra novela, incluso en una novela de tema político, esto no debería importar mucho; después de todo no pedimos a ninguno de los escritores analizados en estas páginas soluciones a los problemas políticos con los que están comprometidos. Pero en cierto modo sí que importa en la obra de Solyenitsin. Este autor escribe con una urgencia tan poderosa y tan apocalíptica que despierta en sus lectores la esperanza (sin duda injustificada) de que al final hará aparecer alguna luz cegadora, alguna solución milagrosa, pero ello no está al alcance de nadie. Esta esperanza frustrada debe ser una de las razones por las que Solyenitsin abandonaría parte del liberalismo y la tolerancia que resplandecen en las páginas de *El primer círculo* y *El pabellón del cáncer* en pro de la postura cristiana de tintes casi proféticos y ásperamente autoritaria de la Gran Rusia. Aquel que no encuentre un camino en la tierra terminará buscando a la desesperada un camino para superar o «trascender».

La intensa conciencia política del Solyenitsin que escribió *El primer círculo* le conduce o le fuerza a llegar a la conclusión de que no existe respuesta política alguna, al menos en el momento histórico actual. La política del libro se convierte entonces en un acto de conciencia simbólico y ello explica la razón por la cual este autor, al igual que Pasternak y Vassily Grossman, se preocupa tanto por crear una versión de la novela rusa del siglo XIX. *El primer círculo* descansa sobre el convencimiento de que un retorno a la generosidad de Tolstoi puede llegar a ser un acto

revolucionario del espíritu, una lucha por recobrar la imagen de libertad. Solyenitsin, llegado a este punto de su carrera, parece haber alcanzado la conclusión «instintiva» de que una sociedad totalitaria o autoritaria, la esperanza central del escritor es la de preservar los apoyos fundamentales de la existencia moral, la intuición directa de la fraternidad humana. Un escritor preso de tal visión —que debe considerarse «religiosa» por su urgencia y profundidad y que puede muy bien conducirle a convicciones religiosas más familiares— no es probable que se vea atraído por innovaciones modernistas del método literario. Su esfuerzo por restablecer la amplitud de la novela rusa del siglo XIX es un esfuerzo para incorporarse al espíritu de libertad que late en ella.

No existen conclusiones definitivas. Estamos trazando senderos que se transforman día a día y que en ocasiones desembocan en el dolor de un callejón sin salida. Esta parece ser la situación por el momento pero a la larga, y quizás a la corta, puede dar un vuelco. Sólo cabe confiar en que así sea, en que llegue lo que el historiador Gershom Scholem ha denominado «una hora plástica», ese momento de la vida de la humanidad en la que repentinamente salen a la luz nuevas posibilidades.

IGNACIO SILONE

— *Vino y pan*. Alianza, 1968.

ALEXANDER SOLYENITSIN

— *El pabellón del cáncer*. Aguilar, 1974.  
— *Un día en la vida de Ivan Denisovich*. Plaza y Janés, 1984.

JORGE IBARGÜENGOITIA

— *Los relámpagos de agosto*. Argos-Vergara, 1982.

VIDADHAR NAIPAUL

— *Una casa para Mr. Biswas*. Seix Barral, 1983.  
— *Los simuladores*. Seix Barral, 1984.

MILAN KUNDERA

— *La broma*. Seix Barral, 1986.  
— *El libro de la risa y el olvido*. Seix Barral, 1987.



# Historicidad y novela

Ferenc Feher

## Uno

A Lukács corresponde el descubrimiento de que la experiencia de «vivir en la historia», actitud que tuvo validez universal tras la Revolución Francesa, toda vez que deviene energía de carácter estético, constituye un nuevo género: la novela histórica. Pese a todo, es palpable su azoramiento al final de aquella monografía. Es imposible pensar en un siglo más historicista que el suyo propio, el siglo en que vivimos. Ahora bien, ¿de qué forma iban a perpetuar las obras de arte el recuerdo de unas escenas cuyos protagonistas, héroes y comparsas por igual, las vivieron con plena conciencia como una gran narración histórica, tal vez como la mayor narración histórica de todas las posibles?

Lukács pudo dar cuenta con gran facilidad, tal vez con una facilidad excesiva, de lo que percibió en tanto regresión temporal del género durante la segunda mitad del siglo pasado. Desde su punto de vista, el «historicismo» era equivalente a la concepción marxista y hegeliana del progreso histórico del mundo, proceso dialéctico en el que abundan las regresiones, las interrupciones, las derrotas y las catástrofes, a pesar de todo lo cual jamás se desvía de su dirección: el fin de la «pre-historia». Reticente respecto al progreso, en una constante retroproyección de nuestras desilusiones actuales sobre un momento del pasado cuidadosamente elegido, los pilares artísticos y visionarios del historicismo secesionista encarnado tanto por Flaubert como por Walter Pater, todo ello equivalía —para Lukács— a la «pseudo-historia».

Ahora bien, ¿y su propio siglo, el que anunció con orgullo y por segunda vez su determinación de «realizar las promesas de la filosofía»? El repaso de la propia época que le tocó vivir a Lukács arrojó resultados cuando menos descorazonadores. Su apetito de lector, por lo general omnívoro, empezó a fallarle. Nunca conoció la obra de Margaret Mitchell; se diría que no llegó a tener en cuenta a Joseph Roth y su novela *La marcha Radetzky*. A Feuchtwanger sí le dispensó una atención especial, tal vez por haber hecho de su estatus de judío parte de su subconsciente político. Lukács descubrió que la obsesión de Feuchtwanger por Flavio Josefo y



Max Beckmann. La Sinagoga, 1919.

por la identidad de los judíos era, «a tenor del contexto», cuando menos una «debilidad humana comprensible». La saga familiar de Roger Martin du Gard, modelo ejemplar de la novela histórica después de Balzac, estructura por lo demás descubierta por el propio Lukács, quien le adjudicó nada menos que el futuro del género, estructura a la sazón dentro de la cual la historia devenía dimensión natural de la vida cotidiana, se echa en falta por sus ilusiones socialdemócratas y jauresianas. Heinrich Mann y su *Enrique IV* contó con un aprobado justo por parte del profesor, tras muchos comentarios de evidente condena.

Pesa más que sus singulares errores de interpretación, más incluso que el triste hecho según el cual Lukács, cuando redactaba *La novela histórica* había perdido por completo su fino sentido dialéctico de la complejidad propia del concepto de la «historia», la completa ruptura de la capacidad de predicción que había adornado anteriormente la inteligencia de Lukács. Ni siquiera tuvo el menor atisbo de la tormenta que rondaba su proyecto predilecto: el historicismo, ya que el cambio de época y tendencia *ante portas* que entraba en colisión no sólo con tal o cual tipo de historicismo, sino también con el historicismo en tanto proyecto *per se*. Vivió y murió sin entrever siquiera que el concepto de «posthistoria» podía acuñarse en cualquier mentalidad sana. Con todo, mientras se esclerosaba en la pose de un profeta ante cuyos ojos los siglos tienen la duración de un instante, y para el cual el tiempo vital

de cualquier generación no cuenta a escala del tiempo universal, la «posthistoria» estaba allí, tras un breve periodo de posguerra durante el cual resurgieron el historicismo y la esperanza.

La «posthistoria» es la experiencia temporal dominante en la posmodernidad. Sus partidarios no incurren en la simpleza de negar que vivimos en un «relato» o en varios «relatos» diferentes en todo punto de los relatos propios de otros grupos humanos. Tampoco rechazan que, al menos como norma, seguimos definiendo el punto en que nos encontramos y la génesis de nuestra propia historia, y que en cualquier caso tales instancias están más próximas a nosotros que el *origo* de los relatos de cualquier otro grupo humano utiliza. Y no niegan que la expresión de cada grupo humano utiliza el material, el vocabulario propio de su relato particular. Por decirlo en una palabra, los partidarios de la «posthistoria» no se rebajarán a negar que poseemos una conciencia histórica. Lo que sí ponen en tela de juicio es el *proyecto historicista* surgido de la Ilustración y torneado en definitiva con las grandes filosofías de la historia posteriores a la Revolución Francesa y que a la postre pasaron a formar parte del acervo popular.

El proyecto historicista partía de una serie de requisitos muy específicos y de ambiciones extraordinariamente elevadas. Unificaba todos los relatos heterogéneos y dispersos, propios de todos los grupos humanos, dentro de una síntesis racional

lista cuya categoría suprema era la Historia Universal como sagrada escritura redactada con todo detalle. El proyecto historicista resultaba muy dogmáticamente jerarquizado, al menos por lo que atañe a su espíritu. Establecía una estricta jerarquía entre los relatos individuales que habrían de ser admitidos en el seno de la Historia Universal, y también entre aquéllos que de hecho iban a ser admitidos y aquellos otros que no. (En opinión de Hegel, Africa por ejemplo no formaba parte del mundo histórico). Introducía un orden temporal entre los diversos relatos individuales, y el último en aparecer conforme a ese orden era de forma invariable el que descollaba entre todos los demás. El proyecto historicista no estaba tan interesado en la redacción del relato *ad urbe condita* como por los anales de los antepasados inmediatos. Le preocupaba, antes bien, un «fin de la historia» hipostasiado, el resultado escatológico de la narrativa que a veces se da bajo un disfraz de mundanidad. Por último, la moderna filosofía de la historia, que por lo demás no atendía en detalle a ninguna cuestión de índole moral, prometía, o al menos daba pie a un «giro antropológico». La introducción de este vago término y del correspondiente concepto, optimista en exceso, se deben a una sencilla razón: de cara a la «segunda tarea prometeica», al encargo de poner un final feliz y libre a la obra por la cual fue encadenado el titánico héroe, era menester una nueva clase de valor humano.

Todas estas ambiciosas exigencias acabaron con Auschwitz y el Gulag. Este final, lejos de ser feliz, se convirtió en un estímulo primordial, aun sin ser el único, para expandir como reguero de pólvora y alentar el sentimiento de «posthistoria». Dicho de manera muy simple, el veredicto sentenciaba que el proyecto historicista no había estado a la altura de sus promesas de redención. La insatisfacción consiguiente, aparte de una cabal y suspicaz indagación en las credenciales del proyecto historicista, había empezado a surgir en la filosofía. Heidegger ya había reducido el historicismo al rango inferior y derivado del *Zeitlichkeit*; este último, por sí solo, era vehículo del «significado del Ser». Paradójicamente, la segunda oleada de preparación de la «posthistoria» fue hazaña de dos filósofos que se habían tenido por historicistas a



El propio concepto de lo exótico nace y se desarrolla en el seno de la novela histórica. El viaje, la conquista, el desentrañar los misterios del otro son los elementos constitutivos de la trama propia del género.

conciencia: Adorno y Horkheimer. Las tesis de la «dialéctica de la Ilustración» se desarrollaron gradual y sistemáticamente hasta desembocar en la teoría de la «dialéctica negativa», concepción de la historia que terminó por devorar el historicismo. El famoso postulado de Adorno, según el cual la creación artística era imposible después de Auschwitz, fue lema emblemático de la «posthistoria». El renacimiento nietzscheano, al extenderse a derecha e izquierda veinte años después, no ha hecho sino canonizar los gestos reductivos de Heidegger y los ademanes prohibitivos de Adorno.

Uno de los escritores paradigmáticos de la «posthistoria», Isaac Bashevis Singer, jamás ha seguido los tortuosos caminos de la filosofía posterior a Spinoza. Con todo, muestra una aguda conciencia filosófica del resultado final del historicismo. En sus magníficas obras reina una extraña dicotomía; autor de novelas clásicas como *El esclavo* y *Satán en Goray*, que desde un punto de vista formal pertenecen al siglo XIX, Singer forma parte de la gran familia de Walter Scott, Pushkin o Manzoni. Hasta sus sagas privadas, como son *La mansión*, *La finca* y *La familia Noskat*, están hondamente imbuidas del espíritu historicista. Sin embargo, el principal logro de Singer, su personalísima reconstrucción del ciclo novelístico balzaciano, no puede entenderse sin acudir al concepto de «posthistoria» (término, por cierto, que Singer nunca ha utilizado y que probablemente no apreciaría demasiado).

El ciclo narrativo de Singer es una *Comédie Inhumaine*. Debe su existencia a un punto de la mística arquimédica situado más allá de la historia: el Holocausto entendido como castigo divino por la «Ilustración» de los judíos y el abandono de sí mismos, por la complacencia de los judíos en diversas clases, nacionalistas o cosmopolitas, de historicismo. Esta es la razón de que Spinoza, al cual Singer admira y odia, sea el primer judío paradigmático, el más grande, de los que abandonan la comunidad y sus ritos y somete la ley divina a la crítica de la razón, y es por ello el eterno seductor de los judíos deseosos de emanciparse, figura clave en la obra de Singer. La vuelta a la razón historicista, la búsqueda de significado en la historia, y no en Dios, es el primer paso hacia

una *Gottlassenheit*, hacia el momento en que Dios aparte resueltamente Su rostro de Su pueblo elegido. Y existe una razón de verdadero peso por la cual el misticismo arquimédico que aglutina la inacabable obra de Singer en un solo ciclo de inhumanidad y destrucción, esto es, el Holocausto, nunca haya sido directamente descrito en sus obras. La estricta normativa ritual prohíbe expresamente el retrato de la presencia divina, Su presencia física. Y ese estar dejado definitivamente de la mano de Dios, esas tinieblas impenetrables que dejan entrever cierta luz solamente si se las contempla iluminadas por las llamas de Auschwitz, no es sino Su presencia absoluta y negativa.



Rudolf Schichter. Paseantes, 1925-1926.

En este ambiente cada vez más intenso de «posthistoria», la gran narrativa tradicional, sobre la cual había descansado la novela histórica, parecía haber agotado todo su potencial estético. Las narraciones de la grandeza y decadencia nacional, de las revoluciones, el descubrimiento de nuevos mundos, las fábulas acerca de los horizontes abiertos de la «humanidad.» Todo ello perdió paulatinamente el atractivo que pudiera tener para el novelista histórico (en el supuesto de que este espécimen de escritor todavía existiera al margen de la literatura de entretenimiento). La guerra ha sido tradicionalmente uno de los principales temas de la novela histórica, desde Walter Scott a Tolstoi y Joseph Roth. Por lo tanto, no hay nada tan indicativo acerca de la desecación del género, del agotamiento de su energía interna, como el hecho de

que la mayor de todas las guerras, la guerra global —esperemos— la última, no diera lugar a una sola representación épica que rozase cuando menos las imponentes dimensiones de su desolada grandeza. El carácter tecnológico de la guerra no puede servir de explicación de este vacío; iba en aumento, sí, pero no había llegado a una cota absoluta hace cincuenta años. La verdadera explicación habrá que buscarla tal vez en otro hecho, y es que la Gran Guerra, con todas sus consecuencias se experimentó como el Gran Cataclismo, y no ya como un mero conflicto humano. Fue un cataclismo de índole artificial, aunque se presentó ante millones de personas como un abismo abierto de repente bajo la alfombra sobre la que descansa nuestra «civilización», y supuso un desafío al historicismo de grado idéntico al famoso terremoto de Lisboa, que dos siglos antes había desafiado la confianza del racionalismo.

A menudo se ha dado en analizar cómo se aproxima a su fin la versión europea del historicismo a lo largo de este siglo. La terminación de la narrativa europea en un ambiente de antiethnocentrismo, la aplicación de una invención de carácter europeo, la hermenéutica, al propio «texto europeo», ha contribuido de forma muy significativa a la aparición de este ambiente de «posthistoria». Y es que el proyecto de «Europa» y el del historicismo, la novela histórica, nacieron de la mano. Europa era el centro natural de las peregrinaciones de los protagonistas de la novela histórica. La propia *geografía política* de la novela histórica tiene un marco de referencia europeo. Europa era la «patria», mientras la Tierra Santa, el nuevo mundo y todos los lugares por los que deambulaban aquellos héroes eran bien una mera extensión o bien, exactamente al contrario, representaban lo ajeno, lo desconocido, lo exótico. El propio concepto de lo exótico, un concepto de lo ajeno desde un punto de vista *seductor*, en modo alguno amenazador, nace y se desarrolla en el seno de la novela histórica. El viaje, la conquista, el desentrañar los misterios del Otro (aunque sea muy significativo que jamás llegue a darse la colonización del otro) son los elementos constitutivos de la trama propia del género. Aun en este siglo, Borodin, el protagonista viajero, conquistador y revolucionario creado por Malraux, llega hasta China, pura extremidad de

una Europa cuyo corazón, para Malraux, latía entonces en Moscú. Todo esto ha desembocado en una muerte súbita, en el universo poscopernicano y einsteniano de la «posthistoria». En tanto en cuanto haya una serie de normas hermenéuticas muy estrictas a la hora de contemplar una posición distinguida, un imperativo que ordena contemplar al otro no como mejor ni peor, sino como algo meramente distinto, absolutamente todo, entonces, queda emparentado, y el mundo de la novela carece en lo sucesivo de un centro. De todos modos, la historicidad y la novela histórica no podrían existir sin posiciones distinguidas. En medio de una completa relatividad, el propio proyecto parece haber perdido su sentido.

#### Grandeza, Volkgeist y texto

El carácter *general* del sentimiento de «posthistoria» viene subrayado por el hecho de que una serie de síntomas de crisis, similares bien que estructuralmente diferentes, surgieran en el *drama histórico*. Uno de los principales descubrimientos de la monografía de Lukács, una intuición que apunta mucho más allá de las pedantes distinciones de la poética, es la separación de drama y de novela dentro del género histórico. Más allá de las prescripciones formales existen dos perspectivas de la historia por completo distintas (y que Lukács confiaba reconciliar en el «fin de la prehistoria» de la teoría marxista). Desde uno de estos puntos de vista, el del *drama histórico*, la historia aparece como *Weltgericht*, como un tribunal supremo en el que los individuos de la historia universal juzgan a otros gigantes acusados bien de haber concebido de manera errónea sus planes maestros o bien, y esto es más frecuente, de no haber sabido calcular las consecuencias de su propia grandeza. (Por ello, *La muerte de Danton* fue una obra paradigmática dentro de la concepción de Lukács.) Desde este punto de vista, la Historia es sin duda una auténtica sagrada escritura redactada con todo detalle, ya que figura como el resultado de las gigantescas hazañas debidas a los grandes hombres. Todo esto, según defiende Lukács contra Hegel, es mucho más que pura megalomanía. Es grandeza genuina, al tiempo que una visión obligatoriamente parcial. Para superarla, es menester hacer uso de otra perspec-



tiva, la de la novela histórica, que forma parte de una *Volkgeist*.

De todos modos, el estatus de la grandeza individual ha experimentado una drástica reducción, a veces —tal vez con demasiada frecuencia— cuestionado desde el punto de vista de la ironía, junto con la «gran narrativa», a la luz de la «posthistoria». Y la *Volkgeist*, toda vez que cuenta con un significado tan desprovisto de matices ambiguos, por lo menos en la Europa continental, se ha fragmentado en una miríada de mini-discursos. El resultado de todo ello es que el drama histórico, al menos en la acepción que tenía el término en el siglo pasado, se desvaneció de todos los escenarios. (Tal vez el único autor que siguiera empeñado obstinadamente en ello haya sido Rolf Hochhuth.) En su lugar, la *pasión histórica* (cuyo ejemplo señero es el *Marat-Sade* de Peter Weiss y las *parábolas morales* (como *Le diable et le bon Dieu*, de Sartre, o el *Galileo Galilei* de Brecht) han prolongado la existencia residual de un género que en otro tiempo se basaba en conflictos capaces de hacer añicos el mundo. Todo ello resulta tanto más relevante cuanto que estamos en posesión de un documento único, prácticamente shakespeariano, como es el texto del conflicto Stalin-Trotsky en la presentación teatral de Deutscher, que fácilmente se prestaría a una escenificación en términos de la crónica dramática de Shakespeare. Y, con eso y con todo, seguimos encajados en la situación pirandelliana: son varios los personajes que buscan un autor en vano.

En estos tiempos denominamos «texto» a una obra épica sin tema ni trama definidos, sin «comienzo» ni «final». El texto es todo «monólogo» genérico. No podemos identificar la voz que habla como la de un ventrílocuo anónimo, ya sea en el lenguaje del *deseo*, en tanto acompañamiento de un placer privado, o en el lenguaje del *horror* y de la *maldición mortuoria*. El «texto» cuenta con sus propios maestros universales, como son Canetti, Bernhard, Handke y algunos otros. Ha surgido como confluencia de tendencias diversas y heterogéneas; sin embargo, es fácil identificar dentro de este «flujo épico» sin tema definido (o bien con el «tema del ventrílocuo»), sin trama y sin dirección, sin una geografía discernible y sin *couleur locale*, el verdadero espíritu de la «posthistoria».



Wilhem Heise. Autorretrato, 1926.

## Dos

La posmodernidad tiene el rostro de Jano, una capacidad ambivalente de generar su propio contrario a partir de su material en crudo. A partir de esta fértil ambigüedad surge desde hace ya algún tiempo cierto sentido posmoderno de la historicidad. Los escritores que cada vez más y con mayor frecuencia echan pestes del interminable *ennui* de los relatos que no son tales relatos por su ausencia de un tema definido, de trama, de final y principio, miran en derredor en busca de narraciones genuinas. En cualquier caso, no manifiestan ni la más remota inclinación a resucitar la difunta «gran narrativa». Ahora bien, es un sentimiento incomparablemente más serio, y moralmente mucho más responsable que el mero aburrimiento, el que genera el nuevo espíritu posmoderno de la historicidad. El resul-

tado emancipatorio de la posmodernidad, la derogación de un único maestro narrativo de carácter universal, el surgimiento sin cortapisas de una pluralidad de micro-discursos, ha devenido asimismo un ambiente de relativismo absoluto. En esta oscuridad, cualquier (no) relato es equivalente a cualquier otro, si bien con vagas diferencias, y por tanto la empatía que se da con quienes padecen un horror innombrable se ha convertido en «materia de gusto». La nueva historicidad posmoderna, que paulatinamente revierte el *a priori* imparable flujo de textos de la «posthistoria», sin recaer en ninguna maestría narrativa, empieza con el gesto de contar cuentos cuyos narradores consideran «representativos». Aunque no existe un catálogo definitivo de este proceso de selección, hay cuatro clases de relatos que sobresalen del grueso de la lista: los del Holocausto, los del

Gulag, los del colonialismo visto desde una perspectiva terminal y los de la emancipación de la mujer. Estos son relatos acerca de los grandes cataclismos, a veces referidos a fracasos insuperables, si bien a veces también topamos con relatos que trasudan una moderada esperanza. Son, sin excepción, narraciones representativas, aserto que cuenta con una verificación empírica: gozan de diversas lecturas y comentarios en culturas y «micro-discursos» muy dispares. Además, son relatos provistos de *su propia historicidad distintiva*.

Obra maestra tremenda y excéntrica, *Rey de los Judíos*, de Leslie Epstein, es el recuento *histórico* posmoderno del Holocausto más grande que se ha hecho hasta la fecha. La historia personal de Isaiah Chaim Trumpelman, antiguo charlatán y embaucador, al convertirse en dicta-



## De dónde son

### Dentro de la nueva historicidad posmoderna hay cuatro clases de relatos que sobresalen del grueso de la lista: los del Holocausto, los del Gulag, los del colonialismo visto desde una perspectiva terminal y los de la emancipación de la mujer.

dor y cabeza visible del *Judenrat* del ghetto de Lodz y de su gobierno en miniatura, de todo un Reich a la sombra «del» Reich, revienta las estrechas dimensiones de la anécdota judía contada al estilo de Scholem Alechem mediante una atmósfera de pesadilla, para darle el aire de una inigualable crónica histórica. *Rey de los Judíos* es sobre todo el recuento de lo que las víctimas tenían por «la verdadera guerra de Hitler», la que de ninguna manera podía perder si de veras deseaba sobrevivir en la historia de forma más emblemática que la que hubiese supuesto un simple dictador condenado al fracaso: la guerra de la «solución final». En este sentido, *Rey de los Judíos*, con sus microbatallas y sus minúsculos e insignificantes campos de batalla, es la única novela histórica de veras representativa de la gran guerra.

Además, se da una simetría especular entre Hitler, continuamente presente en la jerga de los chistes judíos y del humor de los judíos condenados a muerte en tanto «Horowitz», y el propio Isaiah Chaim Trumpelman. Ambos son charlatanes y falsarios en todo, excepto a la hora de gobernar sus respectivos condominios, en los que de buenas a primeras aparecen caracterizados como magos y Fuehrers de puño de hierro, «héroes» más allá del bien y del mal. La escena en la que Trumpelman contempla entretenido el ingenioso artilugio del que serán colgados sus enemigos, Lipsky el comunista y su rival, el fascista y dirigente de la *Judenpolizei*, Rieyesaltes, de forma que acaben el uno con el otro por mor de su propio peso físico, es un contrapunto magistral del episodio histórico, es decir, de «Horowitz» que «ve» la película en la que se describe con pelos y señales la carnicería del 20 de julio. Tanto «Horowitz» como Trumpelman son emanaciones demoníacas (de distinto tamaño) del marasmo moral y político de una monarquía difunta, de un mundo en el que los seres humanos de repente echan a andar por las paredes como si fueran insectos gigantes. Ambos terminan sus vidas envueltos en un sudario de misterio, dejando atrás un relato con el que los supervivientes se encontrarán perpetuamente en una situación de incomodidad. Y es que fueron Fuehrers de sus propios rebaños y, al mismo tiempo, monstruos descomunales.

Pese a todo, *Rey de los judíos*, novela histórica verdaderamente grande que satisface meticulosamente el requisito lukacsiano del género al colocar un héroe mediano en el centro y retratar al protagonista histórico («Horowitz», o el propio Himmler, que aflora a la superficie en un breve e infernal instante) en el horizonte, es historicista solamente en el sentido posmoderno del término. La degradación de la república judía hasta convertirse en una abominable réplica de sus enemigos, la absoluta caída en desgracia de todas las ideologías «progresistas y liberadoras», el rostro siniestro del Nuevo Mundo, tal como se presenta a los dos héroes supervivientes al final de la novela, restaura y devalúa el historicismo *in uno actu*. Epstein no se limita a parangonar de forma más o menos cínica a la víctima con el ejecutor ni siquiera en los niveles más íntimos de la auto-degradación. Tampoco iguala a Lipsky, el comunista militante algo estrecho de miras, pero valiente e infatigable, con Rieyesaltes, miembro de las fuerzas de choque judías, ni siquiera cuando están colgados de la misma horca. Antes bien, Epstein se muestra abiertamente escéptico ante el poder protector de las ideas, las ideologías, las instituciones y las culturas, a la hora de impedir que nos convirtamos, si no en «Horowitz», si en Trumpelman o en Rieyesaltes. Los personajes decentes, como la «mujer canibal» o Lipiczany, barridos como los restos del naufragio por la asquerosa estela del Holocausto, la una para morir y el otro para sobrevivir en calidad de refugiado privado de la vista, son arrojados a los valores existenciales definitivos: dignidad, libertad y naturaleza, si de veras desean seguir adheridos a la antigua usanza, a algo por lo demás tan despreciado filosóficamente como es su propia humanidad.

Las novelas históricas representativas del Gulag, *Primer círculo*, de Solyenitsin, y *Los hijos de Arbat*, de Rybakov, tienen una estructura abiertamente diferenciada de las crónicas del Holocausto. Por lo que atañe a la forma, éstas son narraciones tradicionales. Los protagonistas de la historia, Stalin y Abakumov en *Primer círculo*, Stalin y su aparato a comienzos de los años treinta en *Los hijos de Arbat*, aparecen con tal exactitud factual y cronológica que incita un interés más profundo, y tal vez una confianza en el proyecto del his-

toricismo mayor que la que encontramos en Epstein. Ambos escritores observan las provisiones formales del género descubiertas por Lukács, el papel central de un héroe mediano y ficticio que media entre la *Volkgeist* y el «tribunal del mundo». En cualquier caso, en la novela de Rybakov el duelo Stalin-Kirov ocupa el primer plano y relega la historia privada del «héroe mediano» a un segundo o tercer término.

Este interés más objetivo y detallado por la historia «real», e igualmente por el historicismo, es la forma natural de la particular «narrativa representativa» de los que han vivido y experimentado el Gulag. «Horowitz» (el Hitler de los chistes judíos) acababa con sus víctimas a resultas de un estallido de rabia, de una «naturaleza irreconciliable y absolutamente externa. Las víctimas no eran parte de su fuerza natural destructiva, sino solamente en tanto habían sido absorbidas por ella, en tanto en medio de su desdicha asimilaran parte de sus máximas del mal. En este sentido, no tenían más relación unas con otras que la definitiva: la aniquilación. Stalin, en cambio, vivía en todas y cada una de sus víctimas, y no sólo en los que confiaban en él a ciegas, a veces incluso en la cámara de ejecuciones. Estaba presente además en lo más hondo de quienes le odiaban, sí, aunque mediante una obediencia pasiva lo habían integrado a su propio organismo, su propia imaginación, su propio vocabulario. La palabra de moda, *glasnost*, asigna a todos los partícipes la tarea de la reconstrucción de la sombra de Stalin. Es por esto que el interés por la historia del «síndrome de Stalin» es propio y al tiempo exclusivo del interés de cada una de las víctimas, dentro de su propia socioterapia.

Y, pese a todo, el carácter anticuado e historicista de las narraciones simbólicas del Gulag es meramente aparente. La preocupación de estos autores por las utopías políticas (en el caso de Solyenitsin por lo neoeslavófilo) es característica de la máscara política que utiliza el escritor, pero en modo alguno de su obra. El término «posthistoria» es de todo punto desconocido en el ambiente cultural soviético, pero no así el sentimiento que designa. La deconstrucción de la sombra de Stalin implica una desilusión masiva con la obra de Lenin y, en el mismo acto,

por la gran narrativa histórica. Esa confianza en la historia que trasudan las crónicas del Gulag es en el fondo engañosa. Los protagonistas la mezclan con su propia biografía, y no con un proyecto historicista más amplio. Esta mezcolanza es base suficiente para que se dé una recuperación posmoderna de la dimensión histórica de la novela. Ahora bien, el renacer de la novela histórica no es necesariamente inherente a este proceso. El factor definitivo en el momento de conservar o perder la propia decencia, al igual que en las narraciones del Holocausto, es un sentido de la dignidad de índole «transcultural», una opción por la libertad y el consuelo de la naturaleza.

El carácter *biográfico* de la historicidad es aún más explícito en las novelas relativas a la *existencia poscolonial*. Bastará recordar el paradigma: *Hijos de la medianoche*, de Salman Rushdie (o las novelas de V.S. Naipaul). Aquí, la historia puede reducirse a los términos de una biografía. O al contrario: la narración de la biografía más común, que en cualquier otro emplazamiento sería un relato perfectamente «privado», adquiere *ipso facto* dimensiones históricas. Y ello es así por una razón muy sencilla: en el mundo de la existencia colonial pretérita, la identificación y el descubrimiento del propio yo es al mismo tiempo definición de una «nación» recién nacida. Rushdie, nacido en lo que con el tiempo sería «India» (si bien su familia es hoy «pakistani») el mismo día en que su país adquirió la independencia (para dividirse muy pronto en dos entidades hostiles), redacta su autobiografía. Al hacerlo, no puede evitar redactar la historia política de la India y Pakistán. Día tras día, mientras crecía su experiencia, fue imbuyéndose por fuerza del relato de esta separación y de esta identificación dual. La biografía, empero, como fundamento de la historicidad colectiva, se encuentra en un delicado y percedero equilibrio. Dentro de una moda característica de la historicidad de la edad de la «posthistoria», un escritor amargo y desilusionado como Rushdie no puede aguardar con impaciencia el momento en que por fin esté en condiciones de deshacerse del pesado fardo que supone llevar la historia sobre los hombros.

La única «narrativa representati-



Dentro de la nueva historicidad posmoderna hay cuatro clases de relatos que sobresalen del grueso de la lista: los del Holocausto, los del Gulag, los del colonialismo visto desde una perspectiva feminista y los de la emancipación de la mujer.

va» que no solamente redescubre la historicidad y la novela histórica, sino que además promete una continuidad del proyecto historicista, es la narrativa de la emancipación de la mujer. No es de extrañar, toda vez que el feminismo es la única revolución *longue durée* de nuestra época que no solamente tiene un éxito irresistible, sino que además arroja un saldo de ganancias sin apenas una sola pérdida. Quienes viajan en el barco del feminismo tienen una intensa conciencia de a dónde van y de dónde vienen. El feminismo cuenta con sus autoras más significativas, en los Estados Unidos, entre las escritoras negras y judías. Las diferencias básicas entre sus diversas clases de ficción son puramente estructurales, y la causa de estas diferencias es obvia. El relato de la mujer, personal e históricamente, tiene su arranque en la familia. La familia judía, esté donde esté, ha conservado la fuerte cohesión desarrollada en el *shtetl* y en el ghetto. La familia negra, según opinión de la mayoría de los sociólogos, jamás ha podido desarrollar una cohesión similar por efecto de la esclavitud. Ahí es donde empieza la diferencia entre la ficción negra y la ficción judía; esa es la premisa desde la que emergen sus diversos tipos de *histori- cidad feminista*.

Los dioses se suelen encontrar con sus propios medios de imponer castigo, justos o irónicos, incluso sobre Stalin, quien entre otras muchas cosas era un antisemita furibundo. Tanto él como sus sucesores se encargaron de todo aquel que, dentro del ambiente cultural, fuera

capaz de cultivar su proyecto predilecto, el «realismo socialista», a un nivel literario decente. Todo lo que ha conservado un cierto valor dentro de este término degradado, lleva varias décadas sostenido y continuado en revistas trimestrales en *yiddish*, de escasa circulación, editadas en Brooklyn y Manhattan. Los escasos supervivientes del Bund (1) se llevaron las tradiciones propias de Scholem Alechem y de su generación. En el mayor de los hermanos Singer y en sus sagas familiares encontraron un autor nuevo y muy significativo. Meredith Tax, en sus novelas *Rivington Street* y *Union Square*, maravillosa creadora de personajes femeninos, es la actual heredera por derecho propio de esta tradición. Su socialismo se ha tornado hoy feminismo, su historicidad es la que concierne a la narrativa de las familias judías, y en particular la de la mujer judía en su transición de la independencia de *shtetl* hacia un estilo de vida más independiente dentro de la sociedad industrial. Son las suyas narraciones familiares, y por ende privadas, si bien es imposible que no resulten de carácter histórico, no sólo a causa de Hitler y de Stalin, sino a resultas del reto sionista. Se trata, de nuevo, de una historicidad biográfica, similar a la de Rushdie aunque con ciertas diferencias. Los judíos nunca se han visto, ni es probable que se dé el caso, en la situación de separarse de su larga tradición histórica, con asimilación o sin ella y con la debida observancia de los ritos religiosos, por más que dicha tradición atravesase precisamente ahora una serie de dramáticas metamorfosis. La saga familiar

de la mujer judía promete por lo tanto una continuación *longue durée* de la historicidad recobrada.

Las dos escritoras negras más sobresalientes, Alice Walker y Tony Morrison, escriben ficción histórica de forma casi involuntaria en un doble sentido. En primer lugar, la *historia personal* de la mujer negra ha de ser excavada, descifrada a partir de una serie de «rastros» resultantes del estatus incierto y vacilante de la mayoría de las familias negras. En las «tramas» de Walker y de Morrison un motivo recurrente es el que sus heroínas, cuando deciden averiguar «quiénes son en realidad», se embarcan en una «expedición arqueológica» con rumbo a los orígenes de su propia prehistoria familiar. En segundo lugar, *historia colectiva* de los negros también ha de encontrarse excavando en los residuos de la esclavitud. De ahí, lógicamente, el «africanismo» de los escritores negros, sean hombres o mujeres, dimensión que a muchos lectores ajenos al medio suele parecer más mítica que real. Al menos en un sentido, esta objeción es irrelevante: la búsqueda de «Africa» es la búsqueda que emprenden el hombre y la mujer negros para recuperar su historia perdida. Por ello, las escritoras negras se cuentan entre los principales autores de novelas históricas en la época de la «posthistoria».

¿Cuál es el inconveniente de tantos esfuerzos por recrear la novela histórica? Desde luego, no se trata de una recaída en la narrativa histórica con aspiraciones redentoras. Las nuevas novelas históricas conti-

núan confinadas a una pluralidad de discursos separados que de ninguna manera pueden unificarse bajo el marchamo de la Historia Universal como sagrada escritura. Sin embargo, hay un hondo sentimiento histórico común a todas ellas, a saber, *el sentimiento del regreso al hogar*. Es un sentimiento que mantiene sin duda una actitud muy crítica para con la modernidad; ahora bien, los escritores posmodernos de ficción histórica señalan el mundo mediante un sencillo gesto: he aquí el hogar, de por sí bastante revuelto. Es preferible no sentarse entre los desechos y lamentar el desorden, es preferible no destruir lo poco que queda en un arrebato de furia descomulgada. En cambio, mejor será poner la propia casa en orden y preservar su historia para quienes hayan de habitarla después de nosotros.

(1) Unión General de Trabajadores Judíos de Lituania, Polonia y Rusia, organización anti-discriminatoria y socialista. (N. del T.).

AGNES HELLER Y FERENC FEHER

- *Sobre el pacifismo*. Editorial Pablo Iglesias, 1985.
- *Políticas de la postmodernidad*. Península, 1989.

FERENC FEHER

- *La revolución congelada*. Siglo XXI, en preparación.

ISAAC BASHEVIS SINGER

- *La familia Moskat*. Planeta, 1979.
- *El esclavo*. Plaza y Janés, 1984.

ALICE WALKER

- *El color púrpura*. Plaza y Janés, 1987.

TONY MORRISON

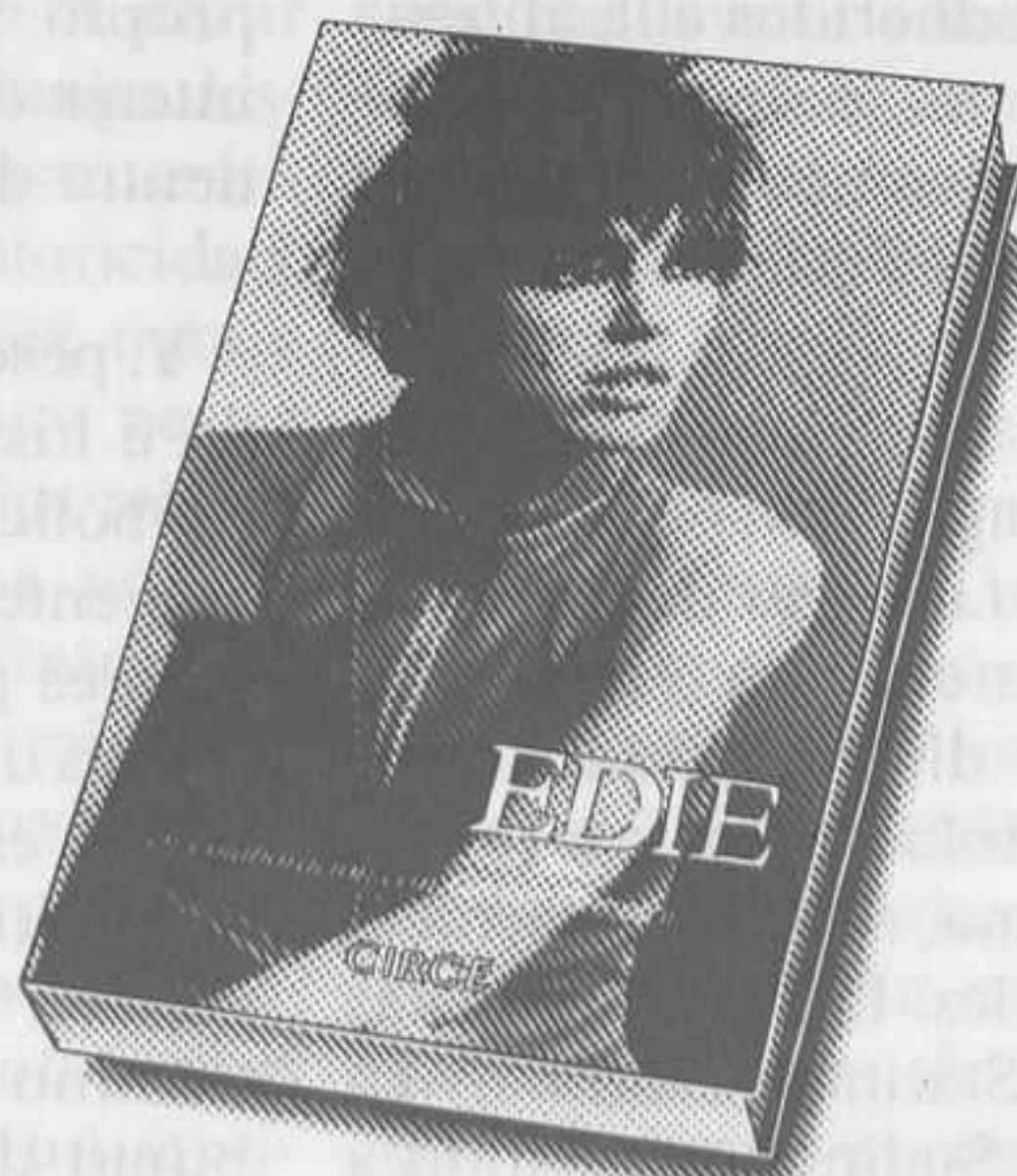
- *La isla de los caballeros*. Argos-Vergara, 1981.

# Biografía Circe

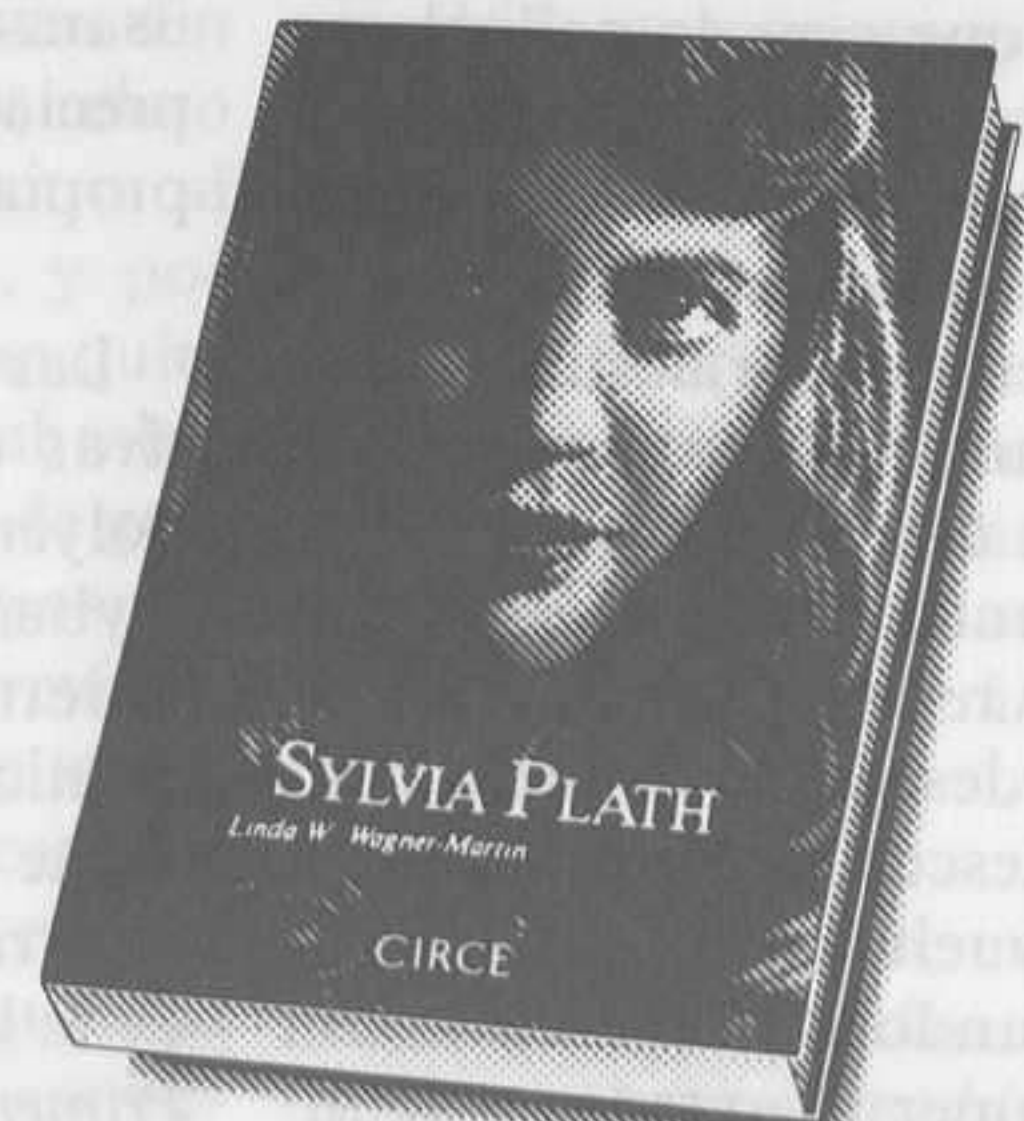


CIRCE

CIRCE Ediciones S.A.  
Diagonal, 459  
08036 Barcelona  
Telf. 93-410 03 96 410 60 18



**Edie**  
Jean Stein/George Plimpton



**Sylvia Plath**  
Linda W. Wagner-Martin



# De dónde son los neobarrocos

Gonzalo Celorio

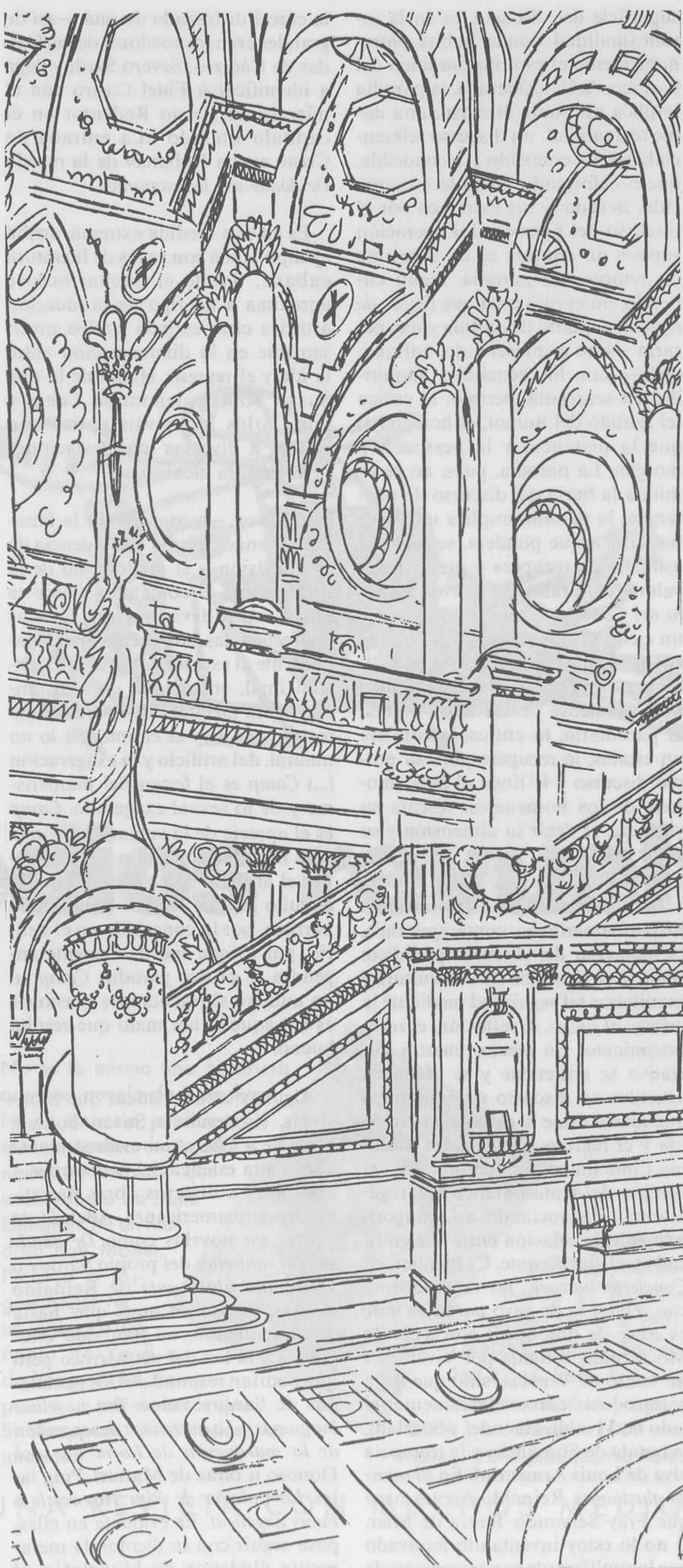
Hace poco más de quince años, Severo Sarduy publicó un ensayo inaugural, titulado «El barroco y el neobarroco» en el ahora imprescindible libro *América Latina en su literatura*. En él advierte, sin pretender explicarla en términos históricos o ideológicos, la señalada presencia de la estética barroca en algunas manifestaciones artísticas de la cultura hispanoamericana —particularmente literarias y de origen cubano—, y se propone precisar formalmente el concepto «barroco», que ha ampliado su espectro semántico hasta la metáfora generalizada: «la tierra es clásica y el mar es barroco», recuerda José Lezama Lima; «el Popocatepetl es clásico y el Iztaccíhuatl es barroco», creo haberle oído decir a Fernando Benítez.

Como ejemplos de la utilización de diversos recursos del barroco que ha consignado en su estudio, Sarduy hace referencia a Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante. Estos mismos escritores cubanos han aludido en sus trabajos ensayísticos y en sus propias novelas a su filiación barroca.

Lezama Lima, en un brillante capítulo de *La expresión americana*, considera que el barroco, entre nosotros, más que un arte de Contrarreforma, es un arte de *Contraconquista*: el barroco adquiere en nuestro continente un carácter propio no sólo por las peculiaridades que imprimen los criollos en los modelos peninsulares sino también por el influjo de las culturas prehispánicas en el arte colonial, y por tanto es —piensa Lezama— signo de identidad y requisito de madurez para alcanzar nuestra emancipación cultural. Por así decirlo, el barroco es nuestro clásico, nuestro paradigma.

Sin reprimir su libertad metafórica (aquella que lo lleva a hablar, por ejemplo, de barroquismos telúricos y de mulatas barrocas en genio y figura), Alejo Carpentier, por su parte, ha reiterado en sus novelas y en abundantes ensayos que nuestras manifestaciones culturales y literarias y aun nuestra naturaleza son y han sido barrocas.

Y Cabrera Infante, en novelas como *Tres tristes tigres* y *La Habana para un infante difunto*, ha exacerbado de manera explícita, a través de reflexiones metaliterarias, recursos que forman parte sustantiva del có-



Charles E. Martin (detalle).

digo estético del barroco, tales la parodia, la hipérbole, la paronomasia.

Contrariamente al intento de rigurosidad formal de Severo Sarduy, los términos *barroco* y *neobarroco* se han empleado, a partir de la publicación de dicho artículo, cada vez con mayor dispendio. Y es que los postulados de Sarduy, enriquecidos dos años después en su libro *Barroco*, que originalmente fueron aplicados de manera prioritaria a escritores cubanos, constituyen una tipificación, basada en la parodia y en el artificio, a la que virtualmente pueden responder muy diversas obras de la narrativa hispanoamericana contemporánea. Pienso, por ejemplo, en novelas que sustentan en un lenguaje paródico como *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibarguengoitia *Terra nostra* y *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes; pienso en textos cuya referencialidad estriba preponderantemente en la cultura libresca (arte del arte=artificio), como ciertas ficciones de Borges y de Bioy Casares o numerosos capítulos de *Rayuela*; pienso en las grandes construcciones verbales a la manera de García Márquez o el discurso de Carlota en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso; pienso en la superposición de discursos en *El libro de Manuel* de Cortázar o en *Cien años de soledad*, donde Artemio Cruz o el bebé Rocamadour se suman a la prolífica lista de Aurelianos y José Arcadios... En fin, el propio modelo teórico de Sarduy propicia la extensión del término *neobarroco* a obras muy diversas, al grado de que no sería una exageración tomar la *barroquidad* —si así se puede decir— como una de las señas de identidad de la narrativa hispanoamericana contemporánea.

Ignoro si mis apreciaciones contribuyen a precisar el término *neobarroco* o, por el contrario, incrementen su dilatación. Como quiera que sea, creo conveniente mencionar algunos aspectos que rebasan las tipificaciones estrictamente formales y que aluden a ciertos rasgos de su contenido ideológico para enriquecer su significación. Sin comprometerme por ahora a desarrollar tales aspectos, de suyo complejos, me limitaré a enunciarlos y a aventurar un par de reflexiones al respecto. Voy a referirme primeramente a la deliberada intención de los escritores neobarrocos por articular un discurso que incluya elementos pro-



## La parodia no se limita a la burla del discurso de referencia: la parodia implica una actitud crítica que pondera, selecciona, asume, fija, recupera y preserva los valores culturales.

pios de la estética barroca —particularmente la parodia—; y, en segundo término, a las posibles implicaciones de tal intencionalidad.

Quizás una diferencia entre los barrocos del siglo XVII y los neobarrocos de nuestros días consista en que aquellos no sabían que eran barrocos y éstos vayan que si lo saben. Gracián escribe su *Agudeza y arte de ingenio* pensando, acaso, que formulaba un tratado de preceptiva clásica (es decir ortodoxa). Los escritores neobarrocos, en cambio, se saben afines a la estética del barroco y utilizan propositivamente sus ingenios y sus agudezas. Tal intencionalidad puede antojarse artificial, pero digamos, en descarga de sus autores, que el barroco tiene como signo distintivo precisamente el artificio, y que por encima de la aventura, del abandono placentero a la proliferación, de la libertad y del capricho personal, el barroco es un arte prefabricado, como lo ha visto espléndidamente José Antonio Maravall: es un arte dirigido —esto es preconcebido y generalizado a través del *Kitsch* y es un arte conservador en tanto que la movilidad y la ruptura que parecen determinarlo son vanas apariencias; en tanto que su objeto primordial es la preservación de un sistema de valores culturales—. Así pues, la intención barroca, previa a la escritura, es parte de su *barroquidad*. Pero, cuál es la finalidad de tal intención en el caso de los escritores considerados neobarrocos. Próximo a las tesis de Mijail Bajtin sobre la carnavalización, Severo Sarduy destaca la parodia como recurso pertinente del barroco. Dos son los mecanismos que, según el teórico cubano, utiliza el lenguaje paródico: la *intertextualidad*, que consiste en «la incorporación de un texto extranjero al texto, su *collage* o superposición a la superficie del mismo», y la *intratextualidad*, que se refiere a los textos «que no son introducidos en la aparente superficie plana de la obra como elementos alógenos —citas y reminiscencias—, sino que, intrínsecos a la producción escritural, a la operación de cifraje —de tatuaje— en que consiste toda escritura, participan (...) del acto mismo de la creación».

La intertextualidad se manifiesta en la inclusión, ya literal, ya modificada aunque reconocible, de otros textos. Pero más que en estas manifestaciones exteriores, visibles en la

superficie del discurso, es en la intratextualidad donde habita entrañablemente el espíritu paródico del barroco. Así considerada, la parodia implica un doble discurso, una doble textualidad: un discurso referencial, previo, conocido y reconocible, que es deformado, alterado, escarnecido, llevado a sus extremos por el discurso del barroco. Tal operación supone un retorno; es en sí misma un retorno. La parodia, según entiendo, no es otra cosa que llegar, *de regreso*, al punto de partida y recuperarlo —esto es preservarlo, enriquecerlo— con los beneficios adquiridos en semejante periplo: la crítica (el sentido del humor, el homenaje) que la distancia y la perspectiva otorgan. La parodia, pues, no se limita a la burla del discurso de referencia: la parodia implica una actitud crítica que pondera, selecciona, asume, fija, recupera y preserva los valores culturales. En *La rosa púrpura del Cairo*, si se me permite poner un ejemplo cinematográfico, Woody Allen no orienta su discurso paródico a escarnecer el discurso filmico hollywoodense de los años treinta; al parodiarlo, lo critica, le confiere un estatus, lo recupera para su propio discurso y le rinde el más amoroso de los homenajes: rescata su vigencia, es decir su dimensión y su valor históricos.

Esta parece ser, en la narrativa hispanoamericana contemporánea, la intención del discurso paródico: sentirse en posesión de una cultura y manifestar tal seguridad mediante la crítica: el juego, la reflexión, el reconocimiento. En efecto, nuestra narrativa se entretiene y se afana en articular un discurso parodiado, en que más abisme la distancia entre la ida y el regreso: En *Paradiso*, Lezama Lima llama al miembro viril «el agujón del leptosomático macrogenitoma» distanciando así, gongorinamente, la relación entre el significado y el significante. Carpentier, en *Concierto barroco*, no se conforma con relatar la de suyo paródica *mise en scène* de una ópera con tema de Moctezuma, dirigida por Vivaldi en un teatro de Venecia, sino que llega a introducir carnavalescamente, el lado de Vivaldi, Haendel y Scarlatti, la batuta de Stravinsky y la trompeta viva de Louis Armstrong. En *El mundo alucinante*, Reinaldo Arenas hace que Fray Servando Teresa de Mier, si no lo estoy inventando motivado por la proliferante concatenación de hipérboles en la novela, se escape de

la cárcel disfrazado de rata —así de grandes eran los roedores de las Caldas de Cádiz—. Severo Sarduy llega a identificar a Fidel Castro con el mismísimo Cristo Redentor en el capítulo titulado «La entrada de Cristo en La Habana» de la novela *De dónde son los cantantes*.

Es en esta medida extrema, arriba ejemplificada con casos de literatura cubana, donde el neobarroco se aproxima a un tipo de producción artística cuya esencia estriba precisamente en la diferenciación entre la ida y el regreso. Hablo de lo que Susan Sontag denominó *Camp* y que Carlos Monsiváis aplicó con acierto a diversas manifestaciones de la cultura mexicana:

*Camp* es —reconociendo la falsedad, el anacronismo y la vigencia de esta división— el predominio de la forma sobre el contenido. *Camp* es aquel estilo llevado a sus últimas consecuencias, conducido apasionadamente al exceso. *Camp* es la extensión final, en materia de sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro (...) *Camp* es el amor de lo no natural, del artificio y la exageración (...) *Camp* es el fervor del manierismo y de lo sexual exagerado. *Camp* es el aprecio de la vulgaridad. *Camp* es la introducción de un nuevo criterio: el artificio como ideal. *Camp* es el culto por las formas límite de lo barroco, por lo concebido en el delirio, por lo que inevitablemente engendra su propia parodia. *Camp* en un número abrumador de ocasiones es (...) aquello tan malo que resulta bueno.

Algunas características que Monsiváis, siguiendo a Susan Sontag, atribuye a *Camp* son evidentemente afines a la estética del neobarroco y aplicables a diversas obras narrativas hispanoamericanas. Además de pensar en novelas como *De dónde son los cantantes* del propio Sarduy o *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas, pienso en otras que, hasta donde entiendo, no han sido estudiadas a la luz del neobarroco pero que podrían responder a los postulados de Sarduy, como *Tres novelitas burguesas* y *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* de José Donoso u otras de Manuel Puig tales *La traición de Rita Hayworth* o *Pubis angelical*. Es evidente en ellas, pasa seguir con la dicotomía meramente didáctica de Monsiváis, el predominio de la forma sobre el

contenido, amén de otros signos comunes al *Camp* y al neobarroco. Un lenguaje abundante, generoso y exquisito parece desperdiciarse en la frivolidad o decadencia de sus temas. Pero ¿no es el barroco, acaso, el arte del desperdicio, de la excrecencia?: «La exclamación inefable —dice Sarduy— que suscita toda capilla de Churriguera o del Aleijadinho, toda estrofa de Góngora o Lezama, todo acto barroco, ya pertenezca a la pintura o a la repostería: ¡Cuánto trabajo! implica un apenas disimulado adjetivo: ¡Cuánto trabajo perdido!, ¡cuánto juego y desperdicio, cuánto esfuerzo sin funcionalidad!»

Precisamente tales signos de desperdicio garantizan que el objeto de la parodia ha sido asumido y superado. Estas novelas que pudieran considerarse neobarrocas son testimonio de que nuestro discurso novelístico goza ya de los saludables tributos de la crítica: el humor, el juego, la ponderación. Acaso por primera vez en nuestra historia literaria, toda una narrativa se significa por expresar abundantemente, generosamente —hasta el desperdicio— que va de regreso de las cosas; de regreso de su propia historia.

SEVERO SARDUY

— *América Latina en su literatura*. Coordinación e introducción de César Fernández Moreno. Siglo XXI, México, 1977.

— *De dónde son los cantantes*. Seix Barral, 1980.

JORGE IBARGÜENGOITIA

— *Los relámpagos de agosto*. Argos Vergara, 1982.

CARLOS FUENTES

— *Terra nostra*. Seix Barral, 1985.

— *Cristóbal Nonato*. FCE Esp., 1987.

GUILLERMO CABRERA INFANTE

— *La Habana para un Infante difunto*. Plaza y Janés, 1986.

— *Tres tristes tigres*. Seix Barral, 1987.

JULIO CORTAZAR

— *Rayuela*. Alianza, 1987.

GABRIEL GARCIA MARQUEZ

— *Cien años de soledad*. Alfaguara, 1987.

JOSE LEZAMA LIMA

— *La expresión americana*. Alianza, 1969.

— *América Latina en su literatura*. Siglo XXI, México, 1977.

— *Paradiso*. Siglo XXI Esp., 1983.

ALEJO CARPENTIER

— *Concierto Barroco*. Siglo XXI Esp., 1983.

REINALDO ARENAS

— *El mundo alucinante*. Montesinos, 1981.







# Mi nombre es Ingrid Larsen

Jorge Edwards

Celestino, el mozo, me deja los nombres anotados en una libreta grisácea, al lado del teléfono de la cocina. Yo, cuando hago un alto en mi trabajo, me paseo por el departamento. No puedo estar sentado mucho rato. Escribo en papelitos sueltos, en el salón, en la cocina, en el mueble de escritorio de mi sala, que me hace pensar en Bouvard y Pécuchet, los escribientes eternos. A veces salgo a la terraza y miro los árboles del Parque Forestal, o las cúpulas abovedadas del Palacio de Bellas Artes, nuestro *Petit Palais* mapochino. Después entro a la cocina para ver quién ha llamado. Ha llamado, según la anotación de Celestino, una tal *Ingrid Larsen*, periodista sueca. No hay teléfono ni indicación de hotel. Tengo que comprarme un contestador automático, me digo. ¡Cuántas veces me lo he dicho!

Después del almuerzo, mientras descanso y medito en la penumbra de mi dormitorio, con las persianas bajas y la luz del velador encendida, suena el teléfono. Descuelgo el fono. «Soy una periodista sueca», dice una voz delgada, de registro alto, vacilante: «Mi nombre es Ingrid Larsen, y una amiga común de Buenos Aires, Natacha Méndez, me dijo que tenía que llamarte y conversar contigo».

«¡Natacha Méndez! ¿Qué ha sido de Natacha Méndez?».

Me embarqué para comer esa noche con la sueca, en una peligrosa *blind date*. Lo hice por Natacha Méndez, y por la voz delgada, que vacilaba, y quizás porque no tenía nada mejor que hacer. Ingrid Larsen era la escandinava típica: pelo de color de choclo, rubio pálido, ojos azul celeste, piel muy blanca, labios gruesos y pintados al rojo vivo. Observé su cuerpo de reojo, al hacerla entrar a mi departamento, y recordé la expresión de un amigo de bares y de andanzas: buena carrocería, carrocería sólida. Llevaba botas de gamuza lúcuma, de tacones filudos, del mismo tono de sus pantalones, y daba la impresión de caminar con dificultad. Parecía que pisaba huevos.

«¡Hola, Ingrid!», le dije.

«¡Hola, Jorge!», dijo ella, y pronunció «Jorge» con la incomodidad de los extranjeros, enredándose en la jota, en la erre, en la ge, mientras miraba los objetos de mi salón.

Tengo una combinación de pintura de los años sesenta con muebles viejos y con alfombras persas más o menos deshinchadas. Una figura desvaída de Roser Bru junto a una mesa frailería agusanada a golpes de taladro en los talleres de Cruz Mont. Es decir, para que nos entendamos bien: no son antigüedades, sino antiguallas, vejesterios heredados de la familia. Sospeché que ella había querido decir algún cumplido y que las palabras, al final, no le salieron. Daba la impresión de ser una persona avenible, pero a la vez tenía un ceño, una arruga obcecada entre ceja y ceja. Pensé, conociendo a Natacha Méndez, que me habían recomendado como a un notorio intelectual del *no* en el plebiscito que venía, y que ella, ahora, sentía que había caído en la guarida de un burgués de mierda. De todos modos, quería que conversáramos. Le habían dicho que yo era una persona bien informada, bien conectada, bastante objetiva. ¿Qué creía que iba a pasar aquí?

Sólo atiné a encogerme de hombros. Le dije que no tenía la menor idea. «En este momento esto confundido», dije.

Tomamos un whisky bien cargado, no sé si para disminuir la confusión o para aumentarla, y salimos a comer al barrio de Bellavista, a *La Divina Comida*. Nos dieron una de las mesas mejores del Infierno, en un rincón, al lado de una ventana, y al poco rato entraron dos personajes conocidos, acompañados de sus mujeres: un catedrático de historia, profesor en Canadá, que evolucionó con los años desde una posición de izquierda crítica hacia una de derecha más o menos complaciente, y un abogado de grandes firmas y de gran familia, cuyo nombre había sonado, en los días anteriores a la designación de Pinochet, como posible candidato de consenso. El historiador, amigo de viejos tiempos, se acercó a nuestra mesa, sonriente, irónico, suponiendo que me sorprendía en una de mis aventuras galantes. Ya no las tengo, quise advertirle, o las tengo mucho más espaciadas de lo que te imaginas. Nos saludamos entre bromas y palmoteos y entabló un rápido diálogo con la sueca. Sucedió que la sueca conocía mucho, y más que mucho, a juzgar por sus exclamaciones y suspiros, a un compañero de colegio del historiador, que había ido a parar a Estocolmo, un tal Perico Mulligan, cuyo segun-

do apellido era castellano vasco, algo así como Mulligan Echazarreta.

«Y ese gallo, ¿qué hace en Estocolmo?», pregunté.

«Mira», respondió mi amigo: «Para que te formes una idea... Perico Mulligan era el campeón de rugby de mi curso en el Grange School. Tenía auto de sport y casa con piscina a los quince años de edad. Después se permitió estudiar filosofía en el Pedagógico, nadie sabe por qué. Y a fines de la época de Frei, allá por el año 69, lo metieron preso por organizar un asalto mirista a un banco...».

«¡Ah!», exclamé, reclinándome en mi silla del Infierno: «¡Ni una palabra más!».

El historiador había contado esto en forma rápida, entre dientes, y creo que mi acompañante se quedó medio colgada. Cuando él regresó a su mesa, le pregunté a ella: «Y tú, ¿dónde estudiaste?».

«En Estocolmo», contestó, «y también en París en mayo del 68...».

«¡Eres una veterana de las batallas del 68!».

«Sí», admitió, «soy una veterana del 68», y su voz, que modulaba las palabras castellanas con cierta lentitud, con una lentitud difícil, como la de su precario equilibrio en esos tacones filudos, se desgranó en una risa cantarina. En seguida se puso seria y repitió la pregunta que ya me había hecho en la casa:

«¿Y qué crees que va a pasar aquí?».

Volví a decirle que no tenía la menor idea.

«Pero, ¿crees que el *no* puede ganar, como se imaginan los políticos de la oposición?».

«El *no*», respondí, «puede ganar».

Ella me miró en silencio, ceñuda. En seguida exclamó. «¡Pero eso es imposible, Jorge!».

Lo afirmó de una manera tajante, inapelable. No se trataba de una simple imposibilidad coyuntural sino de un hecho metafísico. Por ahí pasaban Platón y Aristóteles, y también pasaban Martín Lutero y Juan Calvino, con algún

condimento, supongo, de Carlos Marx, pero bastante escaso. Yo me limité a sonreír. Sentí algo así como un aleteo difuso detrás de las orejas: el soplo de la incomunicación.

«¿Así que crees, Jorge, que una dictadura puede organizar un plebiscito para perderlo?».

Abrí las manos, como para pedir tregua. Tomé el tenedor y atacé mis pastas rellenas con espinacas. Acompañadas de un Santa Digna tinto, delgado, pero aterciopelado, estaban excelentes.

Ingrid Larsen movía la cabeza, convencida de que los chilenos éramos unos ilusos, o unos locos de remate, y confieso que llegó a contagiarme con esa convicción, al menos durante unas horas. En cualquier caso, celebró la comida con entusiasmo, agradecida, ya que su condición de veterana de asonadas callejeras no le impedía tener una educación de lo más tradicional, y al salir se acercó al historiador para despedirse. El encuentro de una persona que había conocido al mismísimo Perico Mulligan constituía, por lo visto, un episodio crucial de su visita a Chile. No, de eso no podía haber la más mínima duda. Tuve que tomarla del brazo para que conservara la posición vertical sobre sus tacones, que se incrustaban en las malditas roturas del pavimento, y divisé las caras insidiosas de las dos parejas, que me seguían a través de los vidrios.

El encuentro que acabo de relatar ocurrió cuatro o cinco semanas antes del plebiscito. Ella partía al día siguiente a Concepción, después viajaba a Buenos Aires, después regresaría a Santiago y me llamaría. «Si es que me permiten regresar», dijo, cosa que no entendía muy bien. Como no confiaba para nada en la visión de las cúpulas santiaguinas, ni en la de los intelectuales de café, en cuya categoría supuse que me incluía, tenía que ir a terreno: visitar las poblaciones más desamparadas, llegar hasta el meollo de las provincias, participar en encuentros clandestinos con representantes de la ultraizquierda.

El lunes 3 de octubre por la tarde, a dos días del plebiscito, frente a las copas de los árboles del Forestal, a las luces lejanas de la Virgen del San Cristóbal, en un crepúsculo que había disipado, por fin, la pesadez



polvoriento de un largo día, sentada en mi terraza, repitió la pregunta suya que llamaremos clásica, «¿qué crees, entonces, Jorge, que va a pasar?», y puso una pequeña grabadora encima del cristal de la mesa, entre una tabla de queso mantecoso de Quillayes y un par de vasos de vino blanco.

Le dije que la vez anterior todavía no terminaba de creerlo. Pensaba que el gobierno había conseguido su objetivo de asustar a la gente con la idea de la vuelta de Allende, «y como tú sabes, Ingrid, la percepción del allendismo en el interior de Chile es muy diferente de la que tú puedes tener desde la *rive gauche* de París, o desde Madrid, o desde una isla del archipiélago de Escotolmo...».

Ella levantó sus ojos de color celeste pálido con algo que podía insinuar un temblor, una leve arruga sobre aguas quietas, y después se concentró en examinar el funcionamiento de la grabadora.

«¿Graba?».

«Sí», dijo: «Está grabando».

«Ahora, sin embargo, he llegado a convencerme de que va a ganar el *no*».

«¿Está seguro?».

«Si tuviera que apostar, apostaría que el *no* gana, y por bastante...».

En ese momento preciso las luces de todo el sector parpadearon y terminaron por apagarse. Hasta la Virgen del San Cristóbal quedó sumida en la sombra, debajo de un cielo estrellado.

«¡Ves!», murmuró ella, con un acento que me pareció confirmatorio, casi triunfal.

«¿Qué?».

«Se dice que van a provocar un apagón, como ahora, y que se van a robar las urnas con los votos».

«No es tan fácil robarse las urnas».

«¡Pero esto es una dictadura, Jorge! ¡Cómo no te das cuenta!».

«Lo sé, Ingrid», le dije, palmeándole una mejilla en la penumbra: «Lo sé hace quince años».

Movió la cabeza con un gesto de impotencia, como si mi testarudez la agobiara, y yo, riéndome, hice exactamente lo mismo. Llené su vaso y el mío en la oscuridad. En ese instante empezaron a volver las luces. Al llamarme por teléfono, Ingrid había dicho que esta vez quería invitarme ella, al restaurante que yo eligiera. Pero yo inventé un compromiso para excusarme. Aunque el trato con los periodistas extranjeros podía ser simpático a veces, siempre terminaba por resultar abrumador. Sobre todo cuando llegaban del mundo desarrollado. Nunca dejaban de trabajar, desde luego: nunca dejaban de sacarnos el jugo. Y para colmo, nos miraban desde su distancia, con una sonrisa sobradora, como si ellos fueran los civilizados, los que sabían, y nosotros unos buenos salvajes. Escuchaban nuestras divertidas respuestas, nuestras ingenuas teorías, condescendientes, y no nos creían ni una sola palabra.

Esperé que bajara el ascensor, y me puse una chaqueta vieja, me peiné un poco, me eché un par de billetes al bolsillo. Caminé despacio a *El Biógrafo*, el café de la esquina de Lastarria y Villavicencio. Había soldados con ametralladoras en las calles, una atmósfera pesada. En *El Biógrafo* bebí otros vinos y comí en el mesón, entre gritos y codazos, en la incomodidad suma, algo que llaman «tortilla a la española», una bomba hecha de huevos, cebollas, chorizos. Alguien dijo que el complot estaba en marcha, y que parecía que el gobierno de Washington lo había parado. Con la complicidad, dijo, de uno de los comandantes en jefe. ¿Lo habrá parado?, insinuó otro. Me palmotearon un hombro y me invitaron un trago. «Ya es tarde para tragos», dije: «Gracias».

Pensé que Ingrid Larsen llamaría el jueves por la mañana. Para felicitarla, tuve la ingenuidad de suponer, como lo hacían muchos amigos chilenos, o para comentar los resultados. Pues bien, no llamó durante todo ese jueves, un día en que los alrededores de mi casa se transformaron en un carnaval, y tampoco llamó el viernes. Me llegué a preguntar si no estaría disgustada, en el fondo, porque la realidad había desmentido sus teorías, pero era una buena chica, y sus sentimientos democráticos no admitían dudas. Después supe que las fuerzas especiales de la policía, al final de la celebra-

ción del día viernes en el Parque O'Higgins, las habían emprendido ferozmente contra los corresponsales extranjeros, con un saldo de heridos, contusos y máquinas fotográficas destruidas. Llamé en la mañana del sábado al hotel, preocupado, y su habitación no contestaba. Volví a llamar a la siete de la tarde y su voz me contestó en el teléfono adelgazada, increíblemente frágil, tensa.

«Tengo mucho miedo», dijo.

«¿Por qué?».

«¿No supiste lo que pasó con mis colegas de la prensa extranjera?».

Había sido un castigo perfectamente premeditado, «una venganza contra nosotros». Ella había ido esa mañana a la población La Victoria y había notado que un automóvil de color blanco la seguía. En el vestíbulo del hotel, al regresar, había divisado gente rara, de expresiones torvas. Al ir a pedir su llave, le habían entregado dos mensajes de un señor Mulligan. ¿Mulligan? «Sí... Pensé que sería algún pariente de Perico, pero me pareció raro que no hubiera dejado un teléfono...». Y después, al entrar a su habitación, el teléfono había vuelto a llamar y ella había sentido miedo. Al descolgar el fono temblaba de miedo. Primero se había escuchado una respiración fuerte, unos pasos remotos sobre un suelo de tablas, música distante, y habían colgado. A los cinco minutos, de nuevo.

«¡Aló!».

«¿Viste lo que les pasó a tus colegas, sueca conchas de tu madre? ¡La próxima vez no te vas a escapar!».

Ella tocó todos los timbres de su cabecera, histérica, y pidió auxilio a la recepción. El descontrol le había hecho perder el castellano, y le costó mucho darse a entender. La fue a visitar, por fin, un administrador de terno oscuro y corbata gris perla, que se inclinó y dijo que el establecimiento, señora Larsen, ofrece condiciones de seguridad absoluta. No podían impedir, naturalmente, que una persona llamara por teléfono desde fuera y dijera cosas desagradables, pero en el interior del hotel ella podía sentirse perfectamente tranquila. Le avisarían a la policía, ¡por supuesto! Pero el establecimien-

to se hacía plenamente responsable de su seguridad. ¡No faltaría más!

Cuando me terminó de contar esto, le dije que la esperaría en el bar del hotel a las ocho en punto. Que no se pusiera nerviosa. Las amenazas telefónicas, en este desgraciado país, habían sido cosa de todos los días.

Llegué al bar, un recinto semi subterráneo, donde dominaba la penumbra, sembrado de sillones en forma de corolas o placentas de cuero mullido, cuando faltaban dos minutos para las ocho. Ocupé una de las mesas bajas, con cubiertas de vidrio negro, y empecé a mirar los titulares de *La Segunda*, hundido en una de esas placentas adormecedoras. Ella, con su puntualidad nórdica, se instaló en el sillón del frente a las ocho en punto. Bebimos pisco sauer, picoteamos bocadillos untados en mayonesa y conversamos. Había una cosa, dijo, que ella no me había contado, y que explicaba su nerviosismo de ahora. Miró para los lados. Comprobé que estaba inusualmente nerviosa, ojerosa, estragada. Su mirada se detuvo durante una fracción de segundo en unos sujetos que ocupaban una mesa de un rincón más o menos oscuro. Guardó silencio y me pareció que tragaba con dificultad. Tragaba un bolo de aire, de nada.

Había venido por primera vez a Chile hacía cinco o seis años, en los inicios de los cacerolazos y de las protestas callejeras, y las autoridades la habían expulsado con cajas destempladas. Tres tipos parecidos a esos del rincón, explicó, tragando y tocándose el pecho con un dedo, habían golpeado a la puerta de su habitación del hotel, habían entrado a empujones, le habían dicho que tenía diez minutos para hacer sus maletas, mientras ellos esperaban en el pasillo, y la habían llevado en uno de esos automóviles blancos al aeropuerto. ¿Y por qué? Porque había escrito en los diarios de Suecia sobre las cosas que vio aquí: sobre las poblaciones hambrientas, las cárceles, los torturados, los desaparecidos. No era la única periodista extranjera que lo había hecho, pero no hay nada más impredecible que una policía secreta: escoge a una persona determinada, no se sabe por qué, quizás para que sirva de ejemplo, de escarmiento, y deja tranquilas a otras.



# Mi nombre es Ingrid Larsen

Jorge Edwards

«Además, yo, en Estocolmo, había hecho mucho por los chilenos, y parece que la embajada informaba con lujo de detalles».

«No tienen otra cosa que hacer», le dije, «y si eres, además, tan amiga del Perico Mulligan ese...».

Me miró por debajo de las cejas, como si se preguntara qué contenían mis palabras, burla, reproche, celos, qué. Me miró, y resolvió que podía continuar. Yo la conocía como Ingrid Larsen, pero su nombre completo era Louise Ungrid Gustafsson Larsen, y en la prensa de Estocolmo y en la radio de Gotemburgo firmaba sus despachos como Louise Gustafsson.

«Bonito», dije: «Un nombre muy literario».

«Existe Lars Gustafsson», dijo ella.

«Y existe Louise Gustafsson».

Asomó en su cara, por primera vez, la sonrisa de los encuentros anteriores. Pues bien, había conseguido que un cónsul de su país le diera otro pasaporte. Nombre regis-

trado: Ingrid G. Larsen. Premunida de ese documento semi falso, hipócritamente verdadero, digamos («como comprenderás, algo muy irregular para los hábitos de un funcionario sueco, pero por tratarse de Chile...»), y con un peinado diferente, con su pelo de color natural, porque antes se lo teñía de un castaño tirando a rojizo, había regresado a Santiago.

«Tenía un miedo espantoso, pero estaba loca por ver lo que iba a pasar».

El empleado de la policía de inmigración pulsó unas teclas de su computadora, miró en la pantalla y timbró su pasaporte, sin mayores trámites. Ella se sintió, entonces, perfectamente tranquila. Sacó la conclusión de que el país había cambiado: el incidente de su expulsión pertenecía a la prehistoria. Llegado el momento, consiguió las credenciales del Comando del No. Pensó, después, que también necesitaría las credenciales oficiales, para tener acceso al edificio Diego Portales, donde funcionaría la central gubernamental de cómputos, para entrevistar a gente de gobierno, para todo lo que se presentara. Fue, pues, muy

oronda, a las oficinas de Dinacos, la Dirección Nacional de Comunicación Social. Ahí la atendió, detrás de un mesón, debajo de una fotografía del Presidente y Capitán General y Primer Infante de la patria y candidato único, una señorita anteojuda, que le pidió su pasaporte y dos fotografías. Diez minutos más tarde, o menos, «porque ellos atienden muy rápido, sin ninguna burocracia, ¿sabes?», volvió con el pasaporte y con una cartulina grande, llena de timbres, hecha para ser adherida a la solapa y colgada del cuello, en forma bien visible.

«Para que las fuerzas especiales sepan a quien apalear...».

Mi chiste sonó un poco lúgubre, y ella se limitó a recibirlo con un alzamiento de las cejas.

«Me levanté de mi asiento», dijo, «recibí mi pasaporte, junto con la credencial, y leí».

Leyó, en una caligrafía y una ortografía perfectas: Louise Ingrid Gustafsson Larsen. Se puso pálida, sintió que le faltaba la respiración, en esa antesala donde la gente circulaba y donde el retrato del Capitán

General parecía presidirlo todo, y observó que los ojos de la señorita, detrás de los gruesos anteojos, permanecían perfectamente inmutables.

Bebí el concho de mi pisco sauer, llamé al mozo y le pregunté a Louise Ingrid si deseaba repetirse la dosis.

«Sí», dijo ella: «Por favor».

«¿Y qué quieres?», le dije: «Ellos no son tan tontos».

Tomaba el avión temprano al día siguiente, y ahora, después de su segundo pisco, pensaba preparar sus maletas y ponerse a dormir. Encerrada en su habitación bajo siete llaves. Sólo cruzaba los dedos para que las voces telefónicas no volvieran a la carga.

La acompañé en el ascensor hasta el piso 15 y me despedí de ella, de beso en la boca, frente a su puerta. Me cercioré de que tuviera cierre de seguridad y le dije que lo pusiera, aun cuando en el hotel podía estar perfectamente tranquila. No la noté demasiado tranquila, de todos modos, mientras juntaba la puerta lentamente, sin desclavarme los ojos.

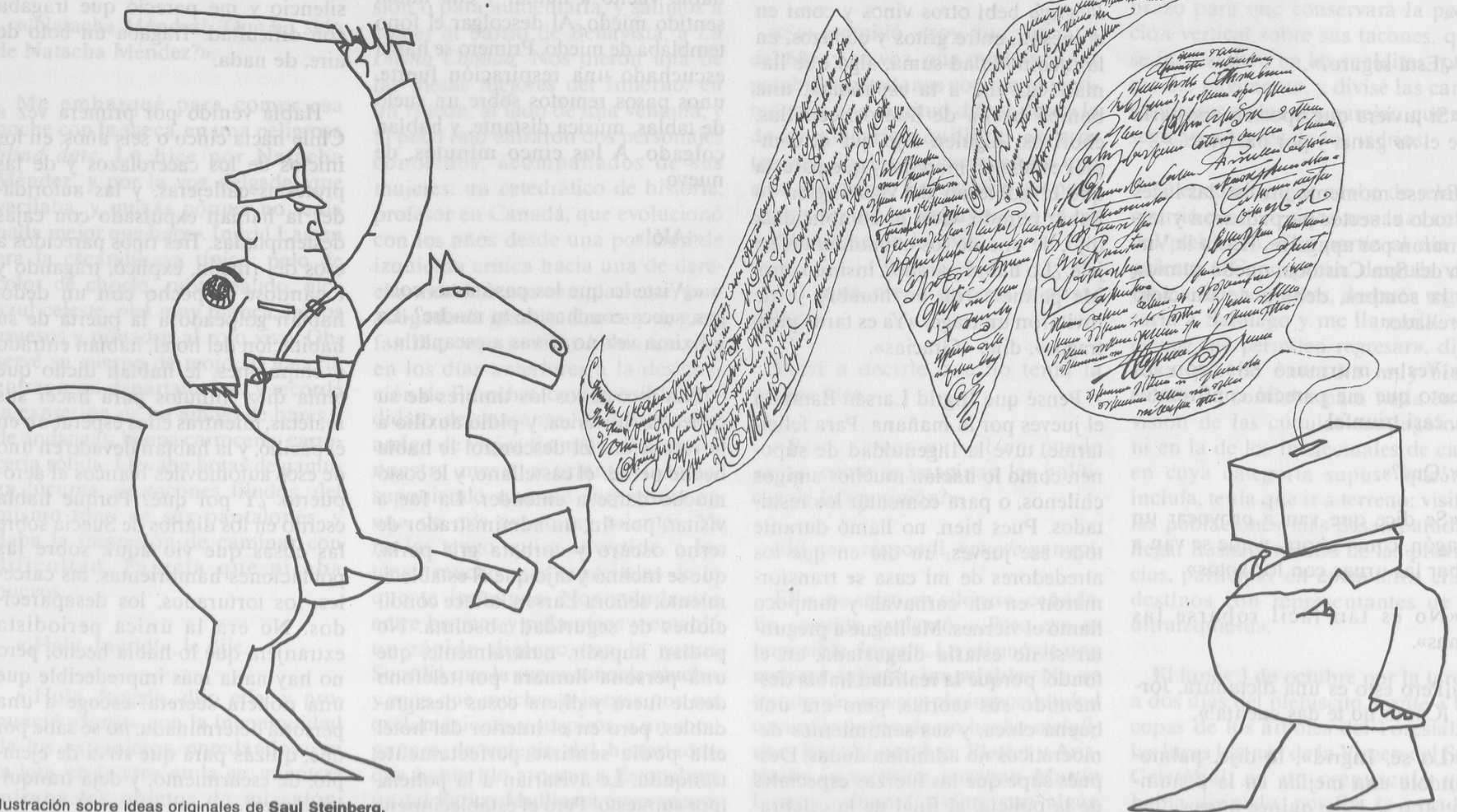


Ilustración sobre ideas originales de Saul Steinberg.



# La soberanía popular como procedimiento

Jürgen Habermas

Sentí el ruido del cierre y me alejé con pasos enérgicos.

Confieso que al salir a la calle me sentí aliviado. ¡Estas suecas!, pensaba. Tenía el proyecto de irme a dormir, yo también, pero resulta que soy un goloso sin remedio, un hambriento, y en lugar de caminar hacia la calle Ismael Valdés Vergara, a la orilla del Parque Forestal, caminé rumbo al Oriente, cruzando a tranco largo la Plaza Italia. Caminar es mi único ejercicio, y me hace muy bien a la salud, de día o de noche, con alcohol en las venas o sin alcohol. Me acordé del viejo Parque Japonés y de las niñas Balmaceda del Río (por la estatua del Presidente, por el río Mapocho). Ahora no había niñas, y había en cambio, quizás, asaltantes agazapados entre los arbustos, de modo que preferí desplazarme por la vereda sur de Providencia. Las luces de El Parrón estaban encendidas, acogedoras, como siempre, y atravesé la calle para entrar.

Me instalé en la sala de la entrada, donde sólo comía un par de parejas silenciosas. Hice mi pedido, una porción de lomo liso, ensalada mixta, fondos de alcachofa, media botella de vino tinto, y fui al baño. En el baño, junto a los urinarios, había dos tipos grandotes, mal agestados. Uno de ellos estaba vestido de pana beige. Era alto, calvo, de cabeza roja, y tenía un suéter sucio y anteojos redondos. Noté de inmediato que me había reconocido y que me miraba con ostensible hostilidad.

«¿Llegó Volodia?», preguntó, y como su compañero lo miró con extrañeza, sin entender, insistió: «Volodia Teitelboim». Supuse que hacía un gesto con la cara para señalarme. Yo me concentré en mi prosaica tarea frente al urinario. Me lavé las manos y recibí la toalla de papel que me pasaba el encargado. El tipo, ahora, interpelaba al encargado por encima de mis hombros: «¿Sabes a qué hora llega Volodia Teitelboim? Porque tienen reunión aquí». Me sequé con el máximo de tranquilidad que pude reunir y busqué una monedas, evitando cuidadosamente cualquier gesto que me traicionara. «Su propina es mi sueldo», rezaba un letrero escrito con rotulador negro sobre cartulina. Adiviné, al salir, las miradas que me seguían.

Justo en el momento en que llegaba mi pedido, los dos tipejos entraron a la sala y se instalaron a cuatro mesas de distancia. Yo mastiqué con dificultad. Traté de pasar la carne con un sorbo de vino. Un proyectil de miga de pan me golpeó en la oreja, y el golpe fue seguido de una carcajada estrepitosa. Me puse de pie, crucé el corredor del centro y entré al bar a buscar al administrador, pero me dijeron que ya no estaba. También yo, pensé, tengo que recurrir a los administradores, y los administradores recurridos se escurren... Como anguilas. Le hablé al mesonero, que sí estaba en su sitio, manipulando botellas de todos colores, y me dijo que me podían servir en el mismo mesón, si yo quería, o en las mesas del bar. Ahí me dejarían tranquilo.

«¡Pásame la cuenta!», le ordené, furioso, y volví a la sala de la entrada a buscar mi chaqueta. El lomo se achicharraba en su parrilla, y la ensalada mixta se ponía fiambre. Los dos tipejos masticaban a dos carrillos y no se dignaron mirarme. Uno de los mozos se me acercó, y el mesonero, desde su refugio detrás del mesón, al otro lado del corredor, lo llamó y le dijo que no me cobrara.

«Deberían seleccionar un poco mejor a su clientela», le dije.

El mesonero hizo un gesto de impotencia. «¿No se le ofrece un bajativo, por cuenta de la casa?».

Ni siquiera me di el trabajo de contestarle. Tomé un taxi, porque ahora veía que la noche de Santiago no era tan segura. Nunca, en todos estos años, había sido segura, para qué estábamos con cuentos. «¡Pobre sueca!», murmuré, y murmuré después: «¡Pobres de nosotros!».

JORGE EDWARDS

- *Los convidados de piedra*. Plaza y Janés. 1985.
- *Persona non grata*. Plaza y Janés. 1985.
- *La mujer imaginaria*. Plaza y Janés. 1985.
- *El peso de la noche*. Plaza y Janés. 1986.
- *El anfitrión*. Plaza y Janés. 1987.
- *El museo de cera*. Plaza y Janés. 1988.

## Premio Herralde de Novela

MIGUEL SÁNCHEZ-OSTIZ

### *La gran ilusión*



EDITORIAL ANAGRAMA



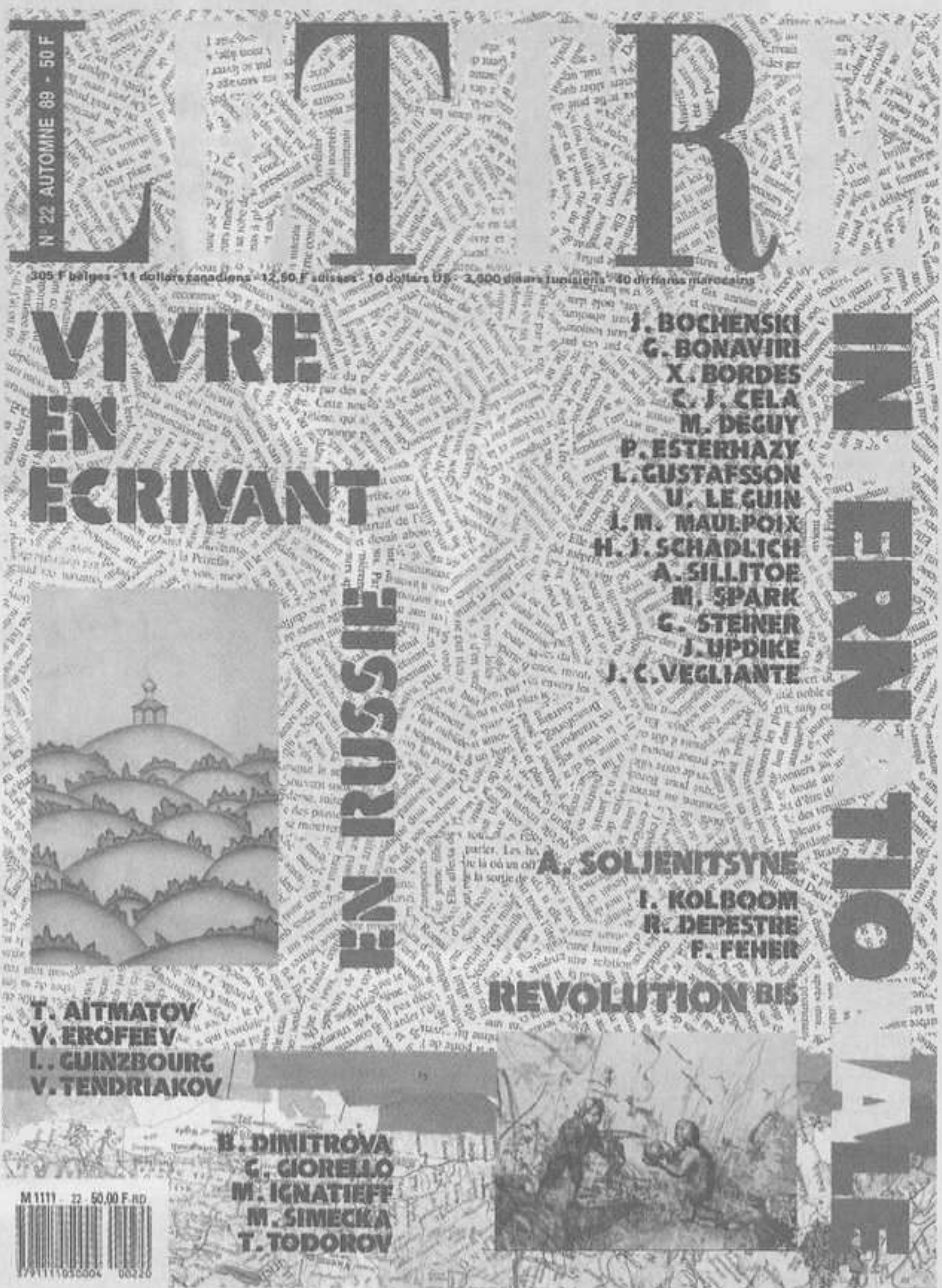
# LETRA INTERNACIONAL



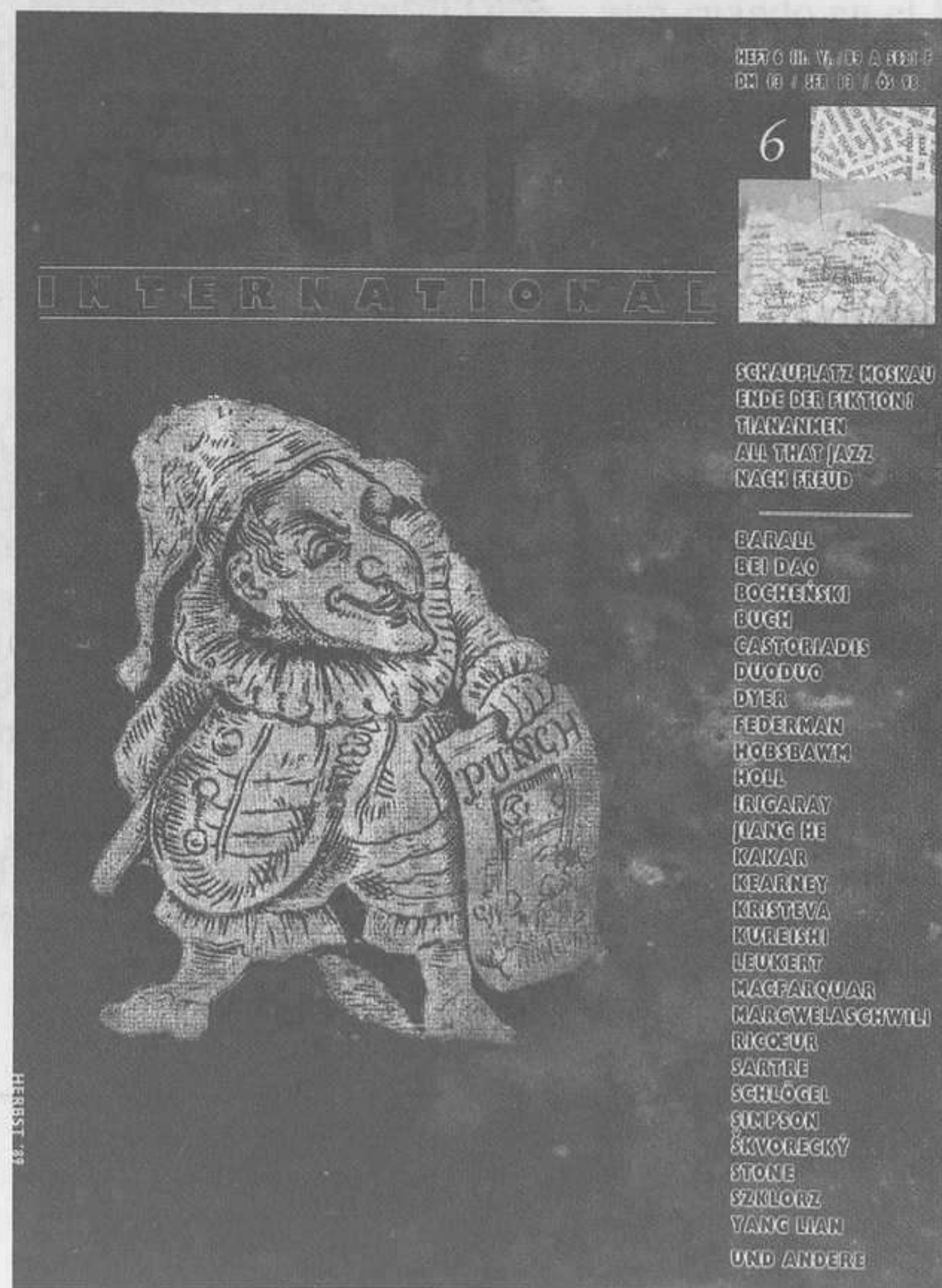
MADRID: **LETRA INTERNACIONAL**  
Dirección: Carlos Barral, Antonin J. Liehm.  
Redacción: Monte Esquinza, 30-2.º dcha, 28010 Madrid



ROMA: **LETTERA INTERNAZIONALE**  
Dirección: Federico Cohen, Antonin J. Liehm.  
Redacción: Via Emanuelle Gianturco 4, 00192 Roma.



PARIS: **LETTRE INTERNATIONALE**  
Dirección: Antonin J. Liehm, Paul Noirot.  
Redacción: 14-16, rue des Petits-Hôtels, 75010 París.



BERLIN: **LETTRE INTERNATIONALE**  
Dirección: Frank Berberich, Antonin J. Liehm.  
Redacción: Dominicusstr. 3, 1000 Berlin/W. 62.



# La soberanía popular como procedimiento

Jürgen Habermas

La conciencia revolucionaria de 1789 es el lugar de nacimiento de una mentalidad caracterizada por una nueva conciencia del tiempo, un nuevo concepto de la praxis política y una nueva imagen de la legitimidad. Específicamente modernas son la conciencia histórica, que rompió con las continuidades naturales del tradicionalismo; la comprensión de la praxis política, indicio de la autodeterminación y autorrealización; y la confianza en el discurso racional, en el que debe legitimarse toda dominación política. Esta mentalidad se ha solidificado pero también se ha trivializado: hoy día ya no sobrevive bajo la forma de una conciencia revolucionaria y ha perdido tanto fuerza explosiva como expresividad. Pero, ¿han decaído también las energías con dicha transformación formal? En los centros urbanos se perfilan los contornos de un tráfico social caracterizado a un mismo tiempo por formas de expresión socialmente diferenciadas y estilos de vida individualizados. No es fácil saber si en esta «sociedad de la cultura» sólo se refleja la «fuerza comercial y electoralmente abusiva de lo bello», una cultura de masas semánticamente empobrecida, privatizada; o si ella misma podría constituir la caja de resonancia de una publicidad revitalizada en la que se pudiera comenzar a recoger la siembra de ideas de 1789. Debo dejar abierto el interrogante. En lo que sigue me limitaré a argumentos normativos con la intención de averiguar cómo debería ser *pensada* hoy una república democrático-radical si pudiéramos contar con el respaldo de una cultura política resonante: una república que no admitimos como una posesión desde el punto de vista retrospectivo del heredero feliz, sino que realizamos como proyecto, conscientes de una revolución permanente y cotidiana. No se trata de una trivial continuación de la revolución con otros medios. Ya en el *Danton* de Büchner puede aprenderse lo pronto que las aporías del instrumentalismo revolucionario han dejado atrás a la conciencia revolucionaria. La melancolía está inscrita en la conciencia revolucionaria: la tristeza por el fracaso de un proyecto *todavía irrenunciable*. Tanto el fracaso como la irrenunciabilidad se explican por el hecho de que el proyecto revolucionario sobrepasa a la propia revolución, a cuyos conceptos se sustrae. Por eso acometo el intento de traducir a nuestros con-

ceptos el contenido normativo de esa revolución singular; una empresa que, en vista del doble aniversario (1789 y 1949) —y con el acicate de otras fechas—, se impone un hombre de izquierdas que vive en la República Federal: los principios de nuestra constitución no echarán nunca raíces en nuestro ánimo mientras no se haya asegurado la razón de sus contenidos orientadores, indicadores de futuro. Sólo como proyecto histórico conserva el Estado democrático de derecho un sentido normativo suprajurídico: fuerza explosiva y potencia creadora en uno.

La Revolución Francesa constituyó una cadena de acontecimientos argumentativamente confirmados: se envolvió en el ropaje de los discursos iusnaturalistas. Y ha dejado tras de sí prodigios de oratoria en las ideologías de los siglos XIX y XX. Visto desde la posteridad, los combates ideológicos entre demócratas y liberales, socialistas y anarquistas, conservadores se constituyen en modelos fundamentales de una argumentación que todavía hoy resulta aleccionadora.

## Uno

La dialéctica entre *liberalismo* y *democracia radical* extremada por la Revolución Francesa ha estallado ahora mismo en el mundo entero. El conflicto consiste en cómo puede compatibilizarse la igualdad con la libertad, la unidad con la pluralidad o el derecho de la mayoría con el de la minoría. Rousseau, el precursor de la Revolución Francesa, entiende la libertad como autonomía del pueblo, como la igual participación de todos en la praxis de la *autolegislación*. Kant, quien reconoce a Rousseau el haberlo «puesto en orden», lo formula así en el famoso 46 de su *Teoría del derecho*: «El legislador sólo puede corresponder a la voluntad convenida del pueblo. Pues ya que todo derecho debe emanar de ella, no debe poder cometer injusticia alguna mediante su ley absolutamente con nadie. Así, si alguien dispone algo contra otro, siempre es posible que sea injusto con él, pero nunca en lo que decide sobre sí (pues *volenti non fit iniuria*). Por tanto, sólo la voluntad concordante y convenida de todos —en la medida en que cada uno sobre los demás y los demás sobre cada uno deciden

exactamente lo mismo—, sólo la voluntad general del pueblo puede ser legisladora».

Lo principal de esta reflexión es la unión de razón práctica y voluntad soberana, de derechos humanos y democracia. A fin de que —como en Locke— la razón legitimadora de la dominación no deba ponerse por delante de la voluntad soberana del pueblo y tampoco amarrar los derechos humanos a un estado natural ficticio, se inscribe en la autonomía de la praxis legisladora misma una estructura racional. Al poder expresarse sólo en la forma de leyes generales y abstractas, la voluntad unificada del ciudadano se ve de por sí obligada a una operación que excluye todos los intereses no generalizables y admite sólo regulaciones que garantizan iguales libertades para todos. El propio ejercicio formalizado de la soberanía popular asegura los derechos humanos.

A través de los discípulos jacobinos de Rousseau esta idea prende en la práctica y hace entrar en liza a los enemigos liberales. Los críticos defienden que la ficción de la voluntad popular unitaria sólo puede realizarse a costa de un encubrimiento o represión de la heterogeneidad de las voluntades individuales. De hecho, Rousseau se había representado ya la constitución del soberano del pueblo como un acto en cierto modo existencial de la socialización por el que los ciudadanos aislados se transforman en ciudadanos orientados hacia el interés público. Estos constituyen los miembros de un cuerpo colectivo y son el sujeto de una praxis legisladora desligada de los intereses individuales de los particulares, sometidos simplemente a las leyes. La sobrecarga moral del ciudadano virtuoso arroja una larga sombra sobre todas las versiones del rousseauismo. Desde un punto de vista realista, la suposición de virtudes republicanas sólo vale para un Estado con un consenso normativo asegurado previamente por la tradición y el *ethos*. El tercer libro del *Contrato social* dice: «Cuanto menos se relacionan las voluntades individuales con la voluntad general —es decir, las costumbres con las leyes—, más debe crecer la violencia de la coacción».

Los oponentes subrayaron la multiplicidad de intereses que debía ser llevada a la conciliación, el pluralis-

mo de opiniones que debía ser transferido a un consenso de la mayoría. La crítica a la «tiranía de la mayoría» se presenta ciertamente en dos variantes. El liberalismo clásico de un Alexis de Tocqueville entiende la soberanía popular como un principio de igualdad que precisa limitación. Si la constitución del Estado de derecho y de poderes divididos de la democracia del pueblo no *establece límites*, las libertades prepolíticas del individuo están en peligro. Con ello indudablemente la razón práctica encarnada en la constitución cae una vez más en la oposición a la voluntad soberana de las masas políticas. Se repite el problema que Rousseau había querido solucionar con el concepto de la autolegislación. A la intención de Rousseau se aferra por eso un liberalismo democrático ilustrado. Pero la soberanía popular debe poder expresarse sólo bajo las condiciones discursivas de un proceso de formación de opinión y voluntad diferenciado en sí mismo.

Antes, incluso, de que John Stuart Mill una en su *On Liberty* (1815) igualdad y libertad en la idea de la publicidad discursiva, Julius Fröbel, un demócrata procedente de la Alemania del Sur, desarrolla en un escrito de combate de 1848 la idea de una voluntad general *no pensada* en manera alguna *desde el punto de vista utilitarista*, voluntad que debe construirse a partir de la libre voluntad de todos los ciudadanos mediante la discusión y la votación. Un año antes Fröbel había publicado un *Sistema de política social* en el que relaciona de forma muy interesante el principio de la libre discusión con el principio de la mayoría. Concede al discurso público el rol que Rousseau atribuye a la fuerza pretendidamente universalizadora de la simple forma legal. El sentido normativo de la validez de las leyes que se ganan el acuerdo general no se deja explicar por las propiedades lógico-semánticas de las leyes generales y abstractas. Fröbel recurre en su lugar a las condiciones de la comunicación bajo las que la formación de opinión orientada hacia la verdad puede combinarse con una formación mayoritaria de la voluntad.

Fröbel se aferra al concepto rousseauiano de la autonomía: «sólo hay una *ley* para quien la ha hecho o aprobado; para todos los demás es una *prohibición* o una *orden*». De



ahí que las leyes exijan el acuerdo fundamentado de todos. El legislador democrático, no obstante, decide con la mayoría. Uno sólo es conciliable con los otros cuando la regla de la mayoría conserva una relación interna con la búsqueda de la verdad: el discurso público debe mediar entre razón y voluntad, entre la formación de opinión de todos y la formación de voluntad mayoritaria de los representantes del pueblo. Por eso Fröbel interpreta la decisión de la mayoría como acuerdo condicionado, como connivencia de la minoría con una praxis que se orienta según la voluntad de la mayoría: «de ninguna forma se exige de la minoría que al renunciar a su *voluntad* declare su opinión como *equivocada*, ni siquiera que *abandone* su objetivo, sino... que renuncie a la aplicación práctica de sus convicciones *hasta que* acierte a hacer valer mejor sus fundamentos y procurarse el número necesario de adhesiones».

La posición de Fröbel muestra cómo la tensión normativa entre igualdad y libertad desaparece tan pronto como se renuncia a una *lectura concretizadora del principio de la soberanía popular*. A diferencia de Rousseau, Fröbel no implanta la razón práctica en la voluntad soberana de un colectivo con la sola forma de la ley general, sino que la afirma en un proceder de la formación de opinión y voluntad que establece cuándo una voluntad política que no se identifica con la razón tiene de por sí la presunción de razón. La producción mayoritaria de una voluntad unitaria sólo es conciliable con el «principio de la igual validez de la voluntad personal de todos» en unión del principio: «eliminar el error en el camino de la convicción». Y este principio sólo puede afirmarse contra las mayorías tiranizantes en discursos públicos.

Por eso postula Fröbel una educación popular, un alto nivel de formación para todos, libertad para la expresión teórica de opiniones y la propaganda. En primer lugar reconoce también la significación político-constitucional de los partidos y de la lucha político-partidista por la mayoría de los votos con los medios de la «propaganda teórica». Reconvierte los inconsistentes partidos de su tiempo en asociaciones libres especializadas en influir ante todo a través de argumentos en el proceso de formación pública de opinión y

voluntad. Dichas asociaciones representan el núcleo organizativo de un público de ciudadanos del Estado que discute con pluralidad de criterios y decide mayoritariamente, y que ocupa el lugar del soberano.

Mientras que para Rousseau el soberano encarnaba el poder y el monopolio legal del mismo, el público de Fröbel ya no es un cuerpo, sino sólo medio del proceso plural de una formación de opinión que disuelve el poder a través de la conciliación y que, a su vez, motiva racionalmente decisiones mayoritarias. Así, a la larga, los partidos y su competencia en la publicidad política están destinados a disponer el acto rousseauiano del contrato social en la forma de, como dice Fröbel, «una revolución legal y permanente». Los fundamentos constitucionales de Fröbel desprenden del orden constitucional todo lo sustancial; estrictamente posmetafísicos, no hacen gala de ningún «derecho natural», sino tan sólo del procedimiento de una formación de opinión y voluntad que asegura la misma libertad a través de derechos generales de comunicación y participación. Mientras que los tres primeros artículos de la Constitución establecen condiciones y procedimientos de una formación democrática de la voluntad, el cuarto prohíbe la invariabilidad de la Constitución y toda limitación desde fuera de la soberanía popular procedimentada. Los derechos humanos no compiten con la soberanía popular: se identifican con las condiciones constitutivas de la praxis autolimitadora de una formación pública discursiva de la voluntad. La división de poderes se explica, pues, por la lógica de la aplicación y del cumplimiento controlado de las leyes así tramitadas.

## Dos

El discurso sobre la libertad y la igualdad es transportado a otros niveles en la *lucha del socialismo con el liberalismo*. En el siglo XVIII la crítica a la desigualdad social se había dirigido contra las consecuencias sociales de la desigualdad política. Bastaban argumentos jurídicos, es decir, de derecho natural, para reclamar contra el Antiguo Régimen las mismas libertades del Estado democrático constitucional y del orden del derecho privado burgués. Pero a medida que la monarquía



constitucional y el código napoleónico se fueron imponiendo se tomó conciencia de desigualdades de otro tipo. En el lugar de las desigualdades asociadas con los privilegios políticos se introdujeron aquellas desarrolladas primeramente en el marco de la institucionalización jurídico-privada de libertades iguales. Se trata ahora de las consecuencias sociales del desigual reparto de un poder de disposición económicamente ejercido. Marx y Engels toman prestados los argumentos con los que denuncian el orden del derecho burgués como expresión jurídica de relaciones de producción injustas, de la economía política —con lo que ampliaron el concepto mismo de lo político. No es sólo la organización del Estado lo que está a disposición, sino la orientación de la sociedad en su totalidad.

Con este cambio de perspectivas se nos presenta una conexión funcional de estructura de clases y sistema de derecho que hace posible la crítica del formalismo jurídico, de la desigualdad en cuanto al contenido de derechos formalmente —es decir,

según el texto— iguales. El mismo cambio de perspectivas traslada la mirada al mismo tiempo al problema que se plantea con la politización de los contenidos sociales para la propia formación política de la voluntad. Marx y Engels se quedaron satisfechos con los consejos sobre la Comuna de París y dejaron más o menos a un lado cuestiones de teoría de la democracia. Leyeron a Rousseau y Hegel con ojos demasiado aristotélicos y concibieron el socialismo como una forma histórica privilegiada de moralidad colectiva (no como síntesis de *condiciones necesarias* para formas de vida emancipadas sobre las que los participantes tendrían que ponerse de acuerdo *por sí mismos*).

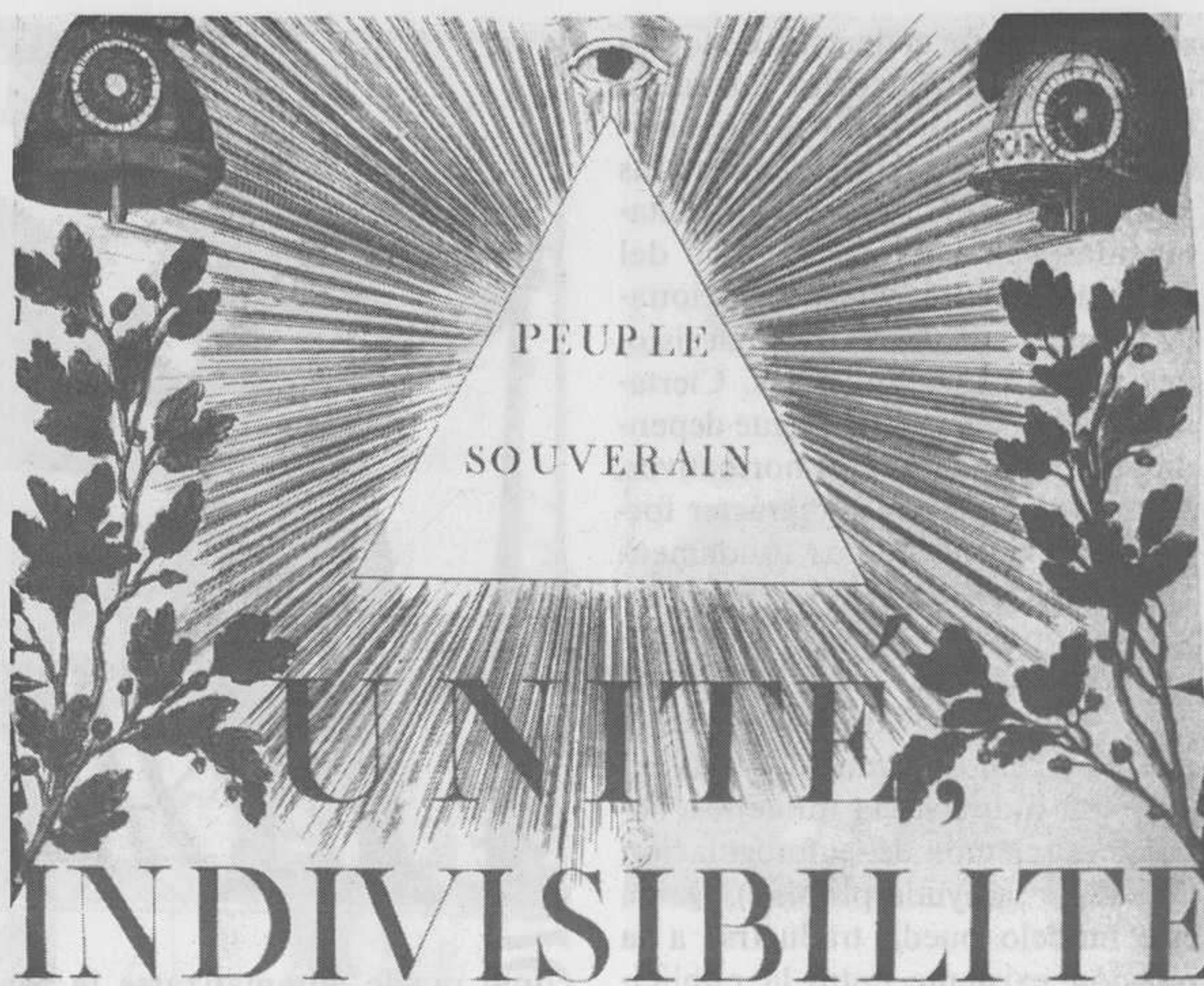
El concepto de lo político no correspondía a una comprensión más profunda de la tipología de funciones, formas de comunicación y condiciones que hagan posible la institucionalización de una formación igualitaria de la voluntad. Siguió siendo dominante la imagen holística de una sociedad laboral politizada. Los primeros socialistas aún te-



La dialéctica entre liberalismo y democracia radical extremada por la Revolución Francesa ha estallado ahora mismo en el mundo entero. El conflicto consiste en cómo puede compatibilizarse la igualdad con la libertad, la unidad con la pluralidad, o el derecho de la mayoría con el de la minoría.

nían la confianza de que a partir de una justa organización de la producción surgirían formas de vida comunal de trabajadores libremente asociados. Ni siquiera con Marx pudo salvarse esta utopía de la sociedad laboral: un reino de libertad que debe erigirse sobre la base de un reino de necesidad subsistente y sistemáticamente regulado. Y la estrategia leninista de la consecución revolucionario-profesional del poder no pudo suplir la falta de una teoría política.

Por otro lado, los reformistas, con un intento de realización del compromiso socialista en el marco de los sindicatos y partidos del Estado democrático de derecho, han sufrido la desilusionante experiencia de deber satisfacerse con una adaptación de la tendencia liberal-burguesa y tener que renunciar al cumplimiento de la promesa *radical-democrática*. El parentesco espiritual entre reformismo y liberalismo de izquierda (entre Eduard Bernstein y Friedrich Naumann, los padrinos de la coalición social-liberal) se basa en el objetivo común de la universalización socio estatal de los derechos del ciudadano. Gracias a la normalización del estatus del trabajo retribuido mediante derechos de participación política y social, la masa de la población debe obtener la oportunidad de vivir con seguridad, justicia social y progresivo bienestar. Los partidos que alcancen el gobierno deben accionar los resortes del poder administrativo para lograr estos objetivos de forma intervencionista sobre la base de un crecimiento capitalista disciplinado y fomentado a la vez. Según la representación comunista, la emancipación social debía alcanzarse por el camino de una revolución política que tan sólo se apodera del aparato del Estado para destruirlo. El reformismo sólo puede llevar a la pacificación social por el camino de las intervenciones socioestatales: los partidos son así absorbidos por un aparato de Estado en expansión. Con el proceso de estatalización de los partidos la formación de la voluntad política se disloca en un sistema político que se programa a sí mismo cada vez más. Por eso el reverso de un Estado social con mediano éxito es aquella democracia de masas que corresponde a los rasgos de un proceso de legitimación *dirigido* administrativamente. A nivel programático le corresponden la resignación y el conformarse con el



escándalo de un destino natural sentenciado por el mercado de trabajo, así como la renuncia a la democratización de la sociedad.

Esto explica la actualidad de ese discurso nacido en el siglo XIX y guiado, *desde el principio, por el anarquismo y el socialismo*. Las técnicas de la autoorganización (como permanencia de la deliberación, mandato imperativo, rotación de funciones, limitación de poderes, etc.) son en él, quizá, menos importantes que la forma de organización privilegiada: el tipo de las asociaciones por libre voluntad. Estas muestran tan sólo grados mínimos de institucionalización. Los contactos horizontales en el nivel de las interacciones simples deben condensarse en una praxis de deliberaciones y decisiones intersubjetivas que sea lo suficientemente fuerte como para asegurar la unidad a todas las *otras* instituciones en el estado de fluidez de la fase de constitución y, al mismo tiempo, preservarlas de la coagulación. El anti-institucionalismo coincide con viejas imágenes liberales de la publicidad sostenida por asociaciones en la que la praxis comunicativa de una formación argumentativamente regulada de la opinión y la voluntad puede realizarse plenamente. Cuando Donoso Cortés denuncia a la burguesía liberal como la clase discutidora tiene en mente las consecuencias anarquistas —es decir, disolutorias del poder— de la discusión pública. Y el mismo motivo impulsa todavía a los numerosos

discípulos de Carl Schmidt en su lucha fantasmagórica contra los intelectuales causantes de una «guerra civil europea».

A diferencia de la construcción iusnaturalista e individualista del Estado natural, la forma de organización por asociaciones de libre voluntad es un concepto sociológico que permite pensar no contractualmente relaciones de origen espontáneo libres de dominación. La sociedad libre ya no necesita ser concebida como el orden instrumental y, por ello, prepolítico, producido a partir de contratos, es decir, a partir de los acuerdos por intereses de individuos particulares que actúan con perspectivas de éxito. Una sociedad integrada sobre la base de asociaciones en vez de mercados sería un orden político y, sin embargo, libre de dominación. Los anarquistas retrotraen la socialización espontánea a otro impulso distinto del derecho natural moderno: no al interés en el intercambio útil de bienes, sino a la disposición para el acuerdo que es capaz de solucionar problemas y coordinar comportamientos.

Ahora bien, esta propuesta anarquista de una sociedad que se abre en una red horizontal de asociaciones fue siempre utópica; hoy más que nunca se estrella contra las exigencias de regulación y organización de las sociedades modernas. Las interacciones reguladas por medios en el sistema económico y de

representación se definen directamente por el desensamblamiento de las funciones de organización de las orientaciones de los miembros: desde la perspectiva del comportamiento, esto se refleja en una inversión de fines y medios, en una fetichizada vida propia del proceso de valorización y administración. Pero la sospecha anarquista puede transformarse en metódica, esto es, crítica hacia ambos lados: tanto contra la ceguera sistemática de una teoría normativa de la democracia que no toma en consideración la expropiación burocrática de la base, como contra el extrañamiento fetichizante de una teoría de sistemas que desecha todo lo normativo y excluye ya analíticamente la posibilidad de que la sociedad constituya focos de comunicación que traten de ella como un todo.

### Tres

Las teorías clásicas de la democracia parten de que la sociedad actúa sobre sí misma a través del legislador soberano. El pueblo programa las leyes, éstas a su vez programan el cumplimiento y aplicación de éstas, de forma que los miembros de la sociedad conservan a través de las decisiones colectivamente vinculantes de la administración y la justicia las prestaciones y regulaciones que ellos mismos han programado en su papel de ciudadanos. Esta *idea de una autoinfluencia programada a través de leyes* cobra plausibilidad sólo bajo la suposición de que la sociedad pueda representarse en su totalidad como una asociación que determina por sí sola derecho y poder político a través de los medios. No obstante, la ilustración sociológica nos ha abierto los ojos al hecho del ciclo del poder: sabemos también que la forma de la asociación es demasiado simple para poder estructurar el contexto de la vida social en su totalidad. Pero esto no es lo que interesa aquí. El análisis conceptual de la constitución recíproca de derecho y poder político muestra más bien que en el medio a través del cual debe transcurrir la autoinfluencia programada por leyes está instalado el *sentido contrario de un ciclo autoprogramado de poder*: la administración se programa a sí misma al regular el comportamiento del público electoral, preprogramar el gobierno y la legislación y funcionalizar la jurisprudencia. El ciclo de



La supuesta conexión interna entre formación de voluntad política y de opinión podría asegurar la esperada racionalidad de las decisiones sólo si las deliberaciones registradas en las entidades parlamentarias no transcurren bajo premisas ideológicas previamente dadas.

sentido contrario y *conceptualmente* instalado en el medio de una autoinfluencia jurídico-administrativa se ha hecho cada vez más patente también empíricamente en el transcurso del desarrollo del Estado social. Se ha hecho manifiesto, entretanto, que los medios administrativos de la conversión de programas socioestatales no representan de ningún modo un medio pasivo o, por así decirlo, sin atribuciones. En realidad, el Estado intervencionista se ha contraído tanto en un subsistema centrado en sí mismo y regulador de poder, y ha apartado en tal medida hacia su entorno los procesos de legitimación, que se hace recomendable modificar también la idea normativa de una autoorganización de la sociedad. Propongo efectuar una distinción en el concepto mismo de lo político.

Podemos distinguir entre el poder producido en la comunicación y el aplicado en la administración. En la publicidad política se encuentran y entremezclan dos procesos contrapuestos: la producción comunicativa de poder legítimo, para la que Hanna Arendt ha propuesto un modelo normativo, y aquella obtención de legitimación a través del sistema político con la que el poder administrativo se vuelve reflexivo. Cómo se compenetrán ambos procesos —la formación espontánea de opinión en publicaciones autónomas y la obtención organizada de la lealtad de las masas—, y quién somete a quién, es una pregunta empírica. Me interesa aquí sobre todo el que, en la medida en que esta diferenciación se hace empíricamente relevante, debe cambiar también la comprensión normativa de una autoorganización democrática de la sociedad.

Se plantea, en primer lugar, la cuestión del modo de la actuación. Se torna problemático cómo el sistema político puede ser programado mediante políticas y leyes que tienen su origen en procesos de formación pública de opinión y voluntad, pues debe traducir todas las interpelaciones normativas al lenguaje que le es propio. La administración que opera en el marco de las leyes obedece a criterios propios de racionalidad: desde la perspectiva de la intervención del poder administrativo no cuenta la razón práctica de la aplicación de la norma, sino la eficacia de la implementación de un programa dado. Por eso el sistema político

se relaciona con el derecho de forma instrumental en primera instancia. Fundamentos normativos que justifican en el lenguaje del derecho las políticas elegidas y las normas establecidas valen en el lenguaje del poder administrativo como racionalizaciones *a posteriori* para decisiones previamente inducidas. Ciertamente, el poder político sigue dependiendo de fundamentos normativos. Esto se explica por su carácter formalmente jurídico. Los fundamentos normativos constituyen, por tanto, la moneda en que el poder comunicativo se hace valer. De la relación entre administración y economía conocemos el modelo de la regulación indirecta, la influencia sobre mecanismos de autoregulación («ayuda a la ayuda propia»). Quizá este modelo pueda traducirse a la relación existente entre la publicidad democrática y la administración. El poder legítimo, producido comunicativamente, puede influir sobre el sistema político tomando como monopolio propio la serie de fundamentos a partir de los que deben ser racionalizadas las decisiones administrativas. Si la comunicación política conectada al sistema político ha desvalorizado discursivamente mediante contrafundamentos los fundamentos normativos provistos, no entra en funcionamiento todo aquello que para él sería factible.

Se plantea además la pregunta por la posibilidad de una democratización de los procesos de opinión y voluntad mismos. Los fundamentos normativos sólo pueden alcanzar un efecto regulador indirecto en la medida en que, por su parte, la producción de estos fundamentos no es controlada por el sistema político. Pues bien, los procedimientos democráticos del Estado de derecho tienen el sentido de institucionalizar las formas de comunicación necesaria para una formación racional de la voluntad. En todo caso, desde este punto de vista del marco institucional en el que se consume hoy día el proceso de legitimación cabe una apreciación crítica. Con fantasía institucional puede pensarse, además, cómo las entidades parlamentarias serían reintegradas alrededor de instituciones que expongan al ejecutivo, con inclusión de la justicia, a una presión legitimatoria más fuerte del lado de la clientela afectada y la publicidad jurídica. El mayor problema, sin embargo, consiste en



cómo puede automatizarse la formación ya institucionalizada de opinión y voluntad. Esta produce poder comunicativo sólo en la medida en que las decisiones de la mayoría satisfacen las condiciones ya mencionadas por Fröbel en su tiempo, es decir, en la medida en que se verifican discursivamente.

La supuesta conexión interna entre formación de voluntad política y de opinión podría asegurar la esperada racionalidad de las decisiones sólo si las deliberaciones registradas en las entidades parlamentarias no transcurren bajo premisas ideológicas *previamente dadas*. Ante ello se ha reaccionado en aras de la interpretación liberal-conservadora del principio de representación; a saber, con la protección de la política organizada frente a la siempre fácilmente seducible opinión popular. Pero considerada desde un punto de vista normativo, esta defensa de la racionalidad frente a la soberanía popular es contradictoria: si la opinión de los electores es irracional, no lo es menos la elección de los representantes. Este dilema llama la atención sobre la relación no tematizada por Fröbel entre la formación de la voluntad ya constituida, orientada hacia la toma de decisiones (en cuyo plano todavía no se encuentran las elecciones generales), y el entorno de los procesos de formación de opinión, de origen informal y no constituidos por no estar sometidos a coacción decisoria. Las suposiciones de Fröbel tienen como consecuencia el que el procedimiento democrático dispuesto con arreglo a derecho sólo puede llevar a cabo una formación

racional de la voluntad en la medida en que la formación organizada de opinión, que conduce a decisiones responsables en el marco de los órganos estatales, permanezca permeable a valores, temas, contribuciones y argumentos de una comunicación política circundante, que flotan libremente y que no pueden ser organizados como tales *en un todo*.

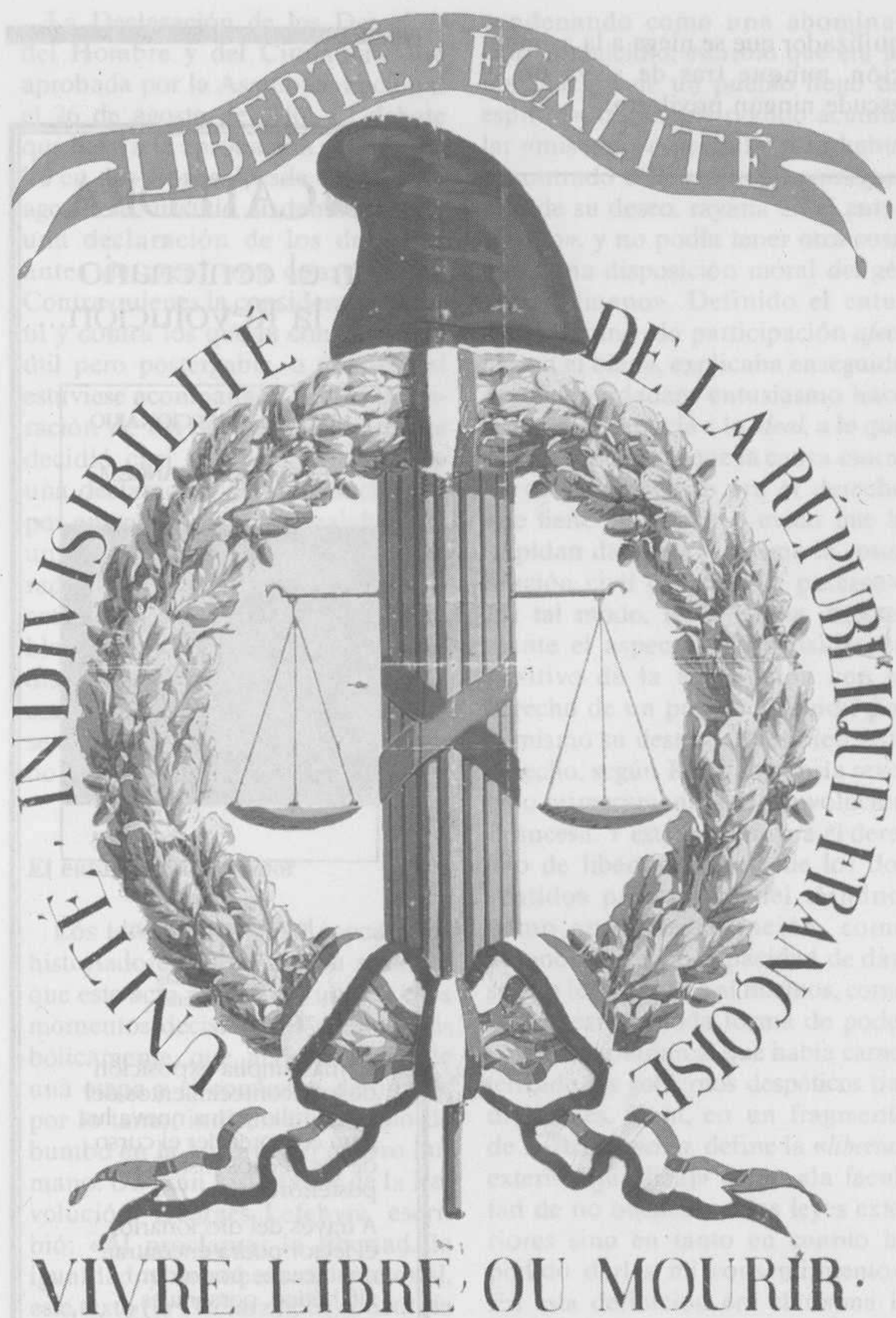
La expectativa normativa de resultados racionales se basa finalmente, pues, en el funcionamiento combinado de la formación de voluntad política institucionalmente constituida y las corrientes de comunicación espontáneas, no heredadas de una publicidad no programada para la toma de decisiones y, en este sentido, no organizada. Con todo, la publicidad funciona como un concepto normativo. Las asociaciones libres constituyen los puntos nodales de una red de comunicación que surge del entrelazamiento de publicaciones autónomas. Dichas asociaciones están especializadas en la producción y difusión de convicciones prácticas; esto es, en descubrir temas de relevancia para el conjunto de la sociedad, aportar contribuciones a posibles soluciones de problemas, interpretar valores, producir buenos fundamentos, desvalorizar otros. Sólo pueden ser influyentes de una forma indirecta; concretamente, sólo pueden trastocar los parámetros de la formación constituida de voluntad a través de una amplia transformación de procedimientos y valores. Que tales consideraciones no han perdido totalmente el contacto con la realidad social lo muestra la relevancia cada vez mayor que tienen para el comportamiento electoral de la población los cambios de opinión poco inteligibles. Pero aquí debemos interesarnos tan sólo por las implicaciones normativas de esta descripción.

Albrecht Wellmar ha expuesto en la línea de Hannah Arendt la estructura autoreferencial de esa praxis pública de la que surge el poder comunicativo. Esta praxis comunicativa carga con la tarea de estabilizarse por sí misma: el discurso público debe tener presente al mismo tiempo el sentido de una publicidad política no deformada y el objetivo de la formación de voluntad democrática. A renglón seguido se tematiza con ello la propia publicidad en su función, pues las suposiciones



# La Revolución Francesa y los

Al poder expresarse sólo en la forma de leyes generales y abstractas, la voluntad unificada del ciudadano se ve de por sí obligada a una operación que excluye todos los intereses no generalizables y admite sólo regulaciones que garantizan iguales libertades para todos.



existenciales de una praxis no organizable deben ser igualmente aseguradas mediante ésta. Las instituciones de la libertad objetiva se levantan sobre el débil suelo de la comunicación política de aquellas que, al servirse de ella, la interpretan y defienden al mismo tiempo. Este modo de *reproducción autoreferencial* de publicidad descubre el lugar al que se ha retrotraído la expectativa de una autoorganización soberana de la sociedad. Con ello la idea de la soberanía popular se desustancializa. La propia representación de una red de asociaciones que pueda ocupar el sitio del cuerpo popular —como, por así decirlo, lugar vacante de la soberanía— es demasiado concreta.

La soberanía finalmente destruida no se encarna siquiera en las cabezas de los miembros asociados, sino —si es que todavía puede ha-

blarse de encarnación— en aquellas formas de comunicación sin sujeto que regulan el flujo de la formación discursiva de opinión y voluntad de forma que sus resultados falibles tengan para sí la presunción de razón práctica. Una soberanía popular anónima y sin sujeto, descompuesta intersubjetivamente, no se manifiesta exclusivamente en los procedimientos democráticos y las suposiciones comunicativas llenas de pretensiones de su implementación. Aparece sublimada en esas interacciones difícilmente apreciables existentes entre la formación institucionalizada de la voluntad del Estado de derecho y las publicidades movilizadas de la cultura. La publicidad fluidificada en la comunicación se hace valer en el poder de los discursos públicos que da lugar a publicidades autónomas, pero debe tomar cuerpo en las decisiones de las insti-



tuciones democráticamente constituidas de la formación de opinión y voluntad, porque la responsabilidad de las decisiones requiere una clara participación institucional. El poder comunicativo se ejerce en la forma del sitio. Actúa sobre las premisas de los procesos de decisión del sistema de administración sin afán de conquista para introducir sus imperativos en el único lenguaje que la plaza sitiada entiende: se ocupa de la serie de fundamentos que el poder administrativo puede esquivar instrumentalmente sin por ello —habida cuenta de su constitución formalmente jurídica— poder ignorarlos.

Ciertamente, una «soberanía popular» así procedimentada no podrá operar sin el respaldo de una cultura política correspondiente sin las convicciones de una población *habituada* a la libertad política: ninguna formación política de la voluntad puede ser racional sin el *respaldo* de un mundo de vida racionalizado. Siendo así que tras esta tesis no sólo se esconde ese *ethos*, esa exigencia moral de la tradición republicana a través de la que los ciudadanos han sido desde siempre moralmente requeridos, debe mostrarse realmente qué conquista subrepticamente para sí el aristotelismo político con el concepto de *ethos*. Debemos explicar cómo es posible en principio que moral estatal-burguesa e interés propio se entremezclen. Si el comportamiento político requerido normativamente debe ser exigible, la sustancia moral de la autolegislación, que en Rousseau estaba comprendida en un único acto, debe ser distribuida

en diversos niveles del proceso formalizado de constitución de voluntad y opinión, y sólo debe seguir haciéndose uso de ella en pequeñas dosis.

## Cuatro

Pero permanezcamos en el marco de nuestras consideraciones normativas y supongamos que sociedades complejas pudieran abrirse a una democratización fundamental semejante. Nos vemos enfrentados entonces a esas *objeciones conservadoras* que desde Burke se han dirigido una y otra vez contra la Revolución Francesa y sus consecuencias. En un último trayecto, debemos introducirnos en esos argumentos con los que una conciencia de progreso demasiado inocente como la de Maistre y de Bonald ha evocado los límites de lo factible. El agotador proyecto de una autoorganización de la sociedad, se dice, se posa despreocupadamente sobre el peso de las tradiciones, sobre el crecimiento orgánico, sobre reservas y recursos que arbitrariamente no se dejan aumentar. En realidad, la comprensión instrumental de una praxis que meramente realice la teoría ha tenido consecuencias desoladoras. Ya Robespierre llega a oponer revolución y constitución: la revolución existe para la guerra y la guerra civil; la constitución, para la paz triunfante. Desde Marx hasta Lenin la intervención teóricamente configurada de lo revolucionario debía simplemente consumir la teleología de la historia sometida al desarrollo de las fuerzas productivas. Pero este tipo de confianza histórico-filosófica no encuentra ya apoyo alguno en la soberanía popular procedimentada. Después de que a la razón se le haya quitado el sujeto, la progresiva institucionalización de procedimientos de formación racional de voluntad colectiva no puede concebirse más como actividad orientada a fines, como forma sublime de proceso productivo. Hoy día, más bien, el proceso de una oscura realización efectiva de principios constitucionales se ha solidificado ya en los actos de la legislación más simple. La constitución ha perdido su estaticidad: aun cuando el texto de las normas permanezca invariable, sus interpretaciones fluyen.

El Estado democrático de derecho se hace proyecto, resultado y, al mismo tiempo, catalizador de una ra-



Una cultura sin estímulo sería absorbida por meras necesidades de compensación; se posaría, con palabras de Mathias Greffrath, como una alfombra de espuma sobre la sociedad del riesgo.

cionalización del mundo de vida por encima de lo político. El único contenido del proyecto es la progresiva institucionalización de procesos de formación racional de vida colectiva que no pueden prejuzgar los objetivos concretos de los participantes. Cada paso en este camino tiene efectos retroactivos sobre la cultura política y las formas de vida; pero sin su respaldo no intencional no pueden surgir las formas de comunicación acordes con la razón práctica.

Dicha comprensión culturalista de la *dinámica* de la constitución parece sugerir que la soberanía popular debe trastocarse en la dinámica cultural de las vanguardias formadoras de opinión. Esta sospecha debería dar nuevos medios de subsistencia a la vieja desconfianza frente a los intelectuales: dominan la palabra y se hacen precisamente con el poder que pretenden disolver en el medio de la palabra. Pero a un dominio de los intelectuales se oponen tanto la función como las condiciones de surgimiento del propio poder comunicativo. Sólo puede influir indirectamente, bajo la forma de una limitación de la ejecución del poder administrativo —es decir, realmente ejercido. Y esta «función de sitiador» puede corresponder a una opinión pública no constituida sólo a través del procedimiento democrático de la formación organizada de voluntad. Más importante todavía es el hecho de que la influencia de intelectuales bajo condiciones que excluyen una concentración del poder podría cuajar. Las publicidades autónomas podrían cristalizar entonces alrededor de asociaciones libres sólo en la medida en que se imponga la tendencia, hoy día claramente en evolución, hacia un desacoplamiento de la cultura y las estructuras de clase. Los discursos públicos encuentran resonancia sólo en la medida de su difusión, es decir, sólo bajo las condiciones de una participación amplia y activa; y, al mismo tiempo, *destruccionista*. Esta requiere el trasfondo de una cultura política igualitaria, desprovista de privilegios educativos, intelectualizada en toda su extensión.

Esta evolución hacia la reflexividad de las tradiciones culturales, finalmente, no debe pasar por signo de una razón centrada en el sujeto y de una conciencia histórica futurista. En la medida en que percibimos

la constitución intersubjetiva de la libertad, se desvanece la apariencia posesivo-individualista de una autonomía como autopoiesis. El talante conservador del joven Benjamin ha hallado en la misma revolución cultural el rastro de una conciencia del tiempo que vuelve atrás nuestra mirada desde el horizonte del propio presente futuro a las aspiraciones de generaciones pasadas dirigidas hacia nosotros. Indudablemente, para la parquedad de un profano, una cultura incondicionalmente igualitaria destruye no sólo ese *pathos* de sobriedad sagrada que quiere asegurar el rango social de lo profético. La necesaria banalización de la cotidianidad en medio de una comunicación política representa también un peligro para el potencial semántico del que esta comunicación política ampliada debe alimentarse. Una cultura sin estímulo sería absorbida por meras necesidades de compensación; se posaría, con palabras de Mathias Greffrath, como una alfombra de espuma sobre la sociedad del riesgo. Ninguna religión civil tan hábilmente diseñada podría conjurar esta entropía del sentido. Ese solo momento de incondicionalidad que viene constantemente al lenguaje en las pretensiones transcendentales de validez de la comunicación cotidiana no es suficiente. En lo no deducido se conserva *otro* tipo de trascendencia que descubre la apropiación crítica de tradiciones religiosas constructoras de identidad, y otra más en la negatividad del arte moderno. Lo trivial debe poder romperse en lo absolutamente extraño, abismático, intran-



quilizador que se niega a la asimilación, aunque tras de sí ya no se escude ningún privilegio.

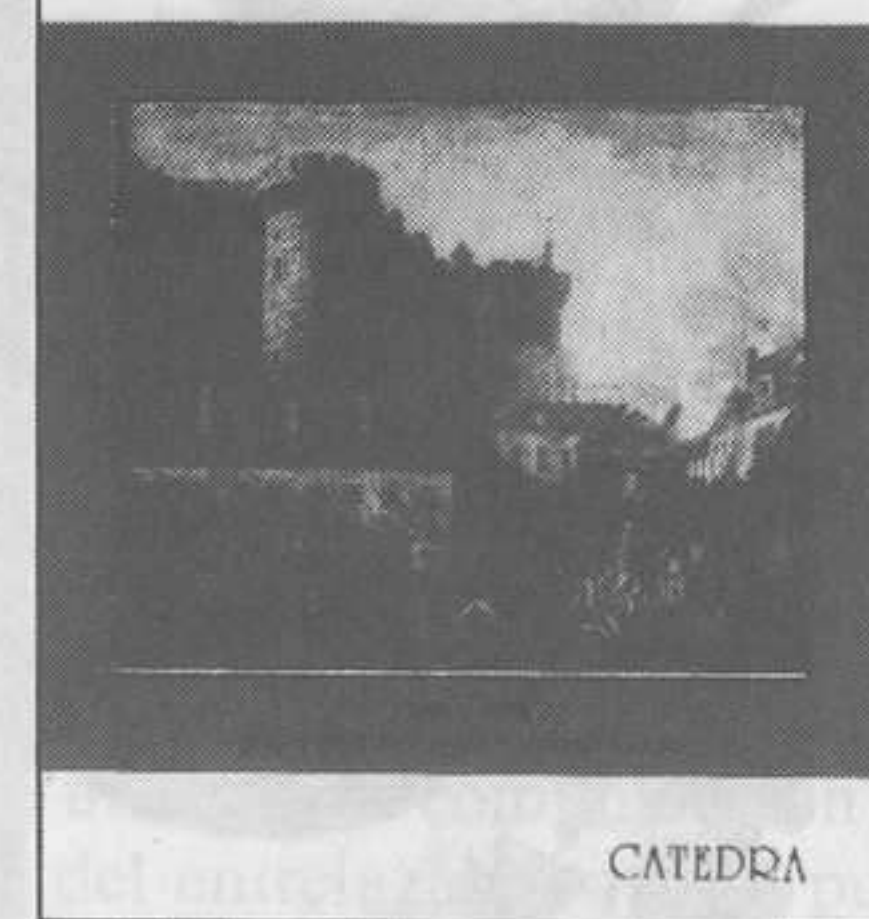
#### JÜRGEN HABERMAS

- *Conversaciones con Marcuse*. Gedisa, 1980.
- *Historia y crítica de la opinión pública*. Gustavo Gili, 1982.
- *Sobre Nietzsche y otros ensayos*. Tecnos, 1982.
- *Ciencia y técnica como «ideología»*. Tecnos, 1984.
- *Conciencia moral y acción comunicativa*. Edicions 62, 1985.
- *Conocimiento e interés*. Taurus, 1986.
- *Perfiles filosóficos-políticos*. Taurus, 1986.
- *La reconstrucción del materialismo histórico*. Taurus, 1986.
- *Teoría y praxis. Estudios de filosofía social*. Tecnos, 1987.
- *Ensayos políticos*. Edicions 62, 1988.
- *Teoría de la acción comunicativa*. Taurus, 1988.
- *La lógica de las ciencias sociales*. Tecnos, 1988.
- *El discurso filosófico de la modernidad*. Taurus, 1988.
- «Conciencia histórica e identidad post-tradicional». Letra Internacional, 9.

## CATEDRA

En el centenario de la Revolución...

HISTORIA Y DICCIONARIO DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA



Jean Tulard  
Jean-François Fayard  
Alfred Fierro  
1.064 páginas  
5.830 pesetas

La más amplia exposición de los acontecimientos del 14 de Julio y una nueva luz para comprender el curso de los hechos históricos posteriores.

A través del diccionario, el lector podrá encontrar, clasificados por orden alfabético, personajes, instituciones y aspectos de la vida material.

Otros títulos relacionados con la Revolución:

**INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA**  
(2ª Edición)

Eberhard Schmit  
1.166 Ptas.

**LA ÚLCERA ESPAÑOLA**  
David Gates  
2.650 Ptas.

De venta en las principales librerías.  
Solicite catálogo al aptdo 14632.  
Ref. D. de C. 28080 MADRID.  
Comercializa  
**GRUPO DISTRIBUIDOR EDITORIAL S. A.**  
Ferrer del Río 35  
Teléfs. (91) 564 34 12- 28028 MADRID.

GRUPO ANAYA



# La Revolución Francesa y los derechos del hombre

Norberto Bobbio

La Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano fue aprobada por la Asamblea nacional el 26 de agosto de 1789. El debate que llevó a la aprobación se desarrolló en dos etapas. Desde el 1 al 4 de agosto se discutió si debía hacerse una declaración de los derechos antes de crear una constitución. Contra quienes la consideraban inútil y contra los que la consideraban útil pero postergable, o útil sólo si estuviese acompañada de una declaración de los deberes, la Asamblea decidió casi por unanimidad que una declaración de los derechos — por entender, según las palabras de un miembro de la Asamblea inspiradas en Rousseau, que equivalía al acto de la constitución de un pueblo— debía proclamarse de inmediato y, por lo tanto, preceder a la constitución. Del 20 al 26 de agosto se discutió y aprobó el texto escogido por la Asamblea.

## El entusiasmo fundador

Los testimonios de la época y los historiadores coinciden en sostener que este acto representa uno de esos momentos decisivos, al menos simbólicamente, que marcan el fin de una etapa y el comienzo de otra, y, por lo tanto, indican un cambio de rumbo en la historia del género humano. Un gran historiador de la Revolución, Georges Lefebvre, escribió: «Al proclamar la libertad, la igualdad y la soberanía nacional, este texto (la Declaración) constituía 'el acto de defunción' del Antiguo Régimen, destruido por la revolución popular». De los miles y miles de testimonios del significado ideal de este texto que nos han dejado los historiadores del siglo pasado, elijo el de un escritor político, Alexis de Tocqueville, el primero en someter a discusión la imagen que la Revolución había tenido de sí misma. Refiriéndose a la primera fase del 89, la describe como «tiempo de juventud, de entusiasmo, de orgullo, de pasiones generosas y sinceras; época que a pesar de sus errores vivirá eternamente en la memoria de los hombres, y que por mucho tiempo todavía perturbará el sueño de quienes pretendan corromperlos o sojuzgarlos».

Curiosamente, la misma palabra «entusiasmo» (una palabra que el racionalista Voltaire detestaba, había sido usada por Kant, quien, aún

condenando como una abominación el regicidio, escribió que era la «revolución de un pueblo lleno de espíritu», que había podido acumular «miseria y crueldad», pero había encontrado a la vez «una participación de su deseo, rayana en el entusiasmo», y no podía tener otra cosa que «una disposición moral del género humano». Definido el entusiasmo como «la participación afectiva en el bien», explicaba enseguida que «el verdadero entusiasmo hace siempre referencia a lo *ideal*, a lo que es moral puro», y que la causa moral de este entusiasmo era el derecho que tiene un pueblo a evitar que le impidan darse «a sí mismo la constitución civil que bien le parezca». De tal modo, Kant ligaba directamente el aspecto que consideraba positivo de la Revolución con el derecho de un pueblo a decidir por sí mismo su destino. Pues bien: este derecho, según Kant, se habría revelado primeramente en la Revolución Francesa. Y este derecho era el derecho de libertad en uno de los dos sentidos principales del término, como autodeterminación, como autonomía, como capacidad de darse una legislación a sí mismos, como la antítesis de toda forma de poder paternal o patriarcal que había caracterizado los gobiernos despóticos tradicionales. Kant, en un fragmento de la *Paz perpetua*, define la «libertad exterior (jurídica)» como «la facultad de no obedecer a las leyes exteriores sino en tanto en cuanto he podido darles mi consentimiento». En esta definición era clarísima la inspiración de Rousseau, que había definido la libertad como «la obediencia a la ley que nos hemos fijado».

No obstante el desacuerdo manifestado varias veces en relación con el idealismo abstracto kantiano, y la ostentación de cierta superioridad de los alemanes que no habían necesitado la Revolución porque habían tenido la Reforma, cuando Hegel, en sus lecciones de filosofía de la historia, llega a hablar de la Revolución Francesa, no puede ocultar su admiración y habla él también una vez más del «entusiasmo del espíritu» (*Enthusiasmus des Geistes*), que recorrió y agitó el mundo «como si entonces se hubiese producido finalmente la verdadera conciliación de lo divino con el mundo». Llamándola «una espléndida aurora», por la cual «todos los seres pensantes han celebrado unánimes esta

época», expresaba con esta metáfora la propia convicción de que con la Revolución se había iniciado una nueva época de la historia, con una referencia explícita a la Declaración, cuyo fin era, a su juicio, el plenamente político de mantener firmes los derechos naturales, el principal de los cuales es la libertad, seguido por la igualdad frente a la ley como ulterior determinación suya.

## Derechos naturales, derechos civiles

La primera defensa amplia, históricamente documentada y filosóficamente argumentada de la Declaración, fue la contenida en las dos partes de *Los derechos del hombre*, de Thomas Paine, que aparecen respectivamente en 1791 y en 1792. La obra es en gran parte un panfleto contra Edmund Burke que, en defensa de la constitución inglesa, había atacado con acrimonia la Revolución desde su primera fase, y a propósito de los derechos del hombre había dicho: «En Inglaterra aún no hemos sido completamente vaciados de nuestras naturales entrañas... para que se nos llene después, como pájaros disecados en un museo, con paja, trapos y con miserables pedazos de papel sucio que tratan de los derechos del hombre». Naturales son para Burke sentimientos como temer a Dios, mirar con veneración al Rey y con cariño al Parlamento; innaturales en cambio, incluso «falsos y espúreos», aquellos que (la alusión a los derechos naturales es evidente) nos enseñan «una insolencia servil, licenciosa y desordenada, para colocarnos en situación de sobrellevar durante el curso de nuestra vida una esclavitud bien merecida». Precisaba que los ingleses son hombres ligados a los sentimientos más espontáneos y que no rechazan los viejos prejuicios: «Tememos exponer a los hombres a que cada uno viva y comercie sobre su propio y particular peculio intelectual, porque sospechamos que este peculio es pequeño en cada individuo, y que los individuos harían mejor utilizando la banca general y el capital de las naciones y de los siglos».

Para fundar los derechos del hombre, Paine ofrece una justificación —y no podía ser de otra manera— religiosa. Para encontrar el fundamento de los derechos del hombre hace falta, a su juicio, no mantener-

se dentro de la historia, como había hecho Burke, sino trascender la historia y llegar al tiempo del origen, cuando el hombre había salido de las manos del Creador. La historia no prueba nada más que nuestros errores, de los cuales debemos liberarnos. El único punto de partida para salir de ellos está en reafirmar la unidad del género humano que la historia ha dividido. Sólo así se descubre que el hombre, antes de tener derechos civiles, que son el producto de la historia, tiene derechos naturales que le preceden, y estos derechos naturales son el fundamento de todos los derechos civiles. Más precisamente: «Los derechos naturales son aquellos que pertenecen al hombre por derecho de existencia. De este tipo son los derechos intelectuales o de la mente, y también todos aquellos que facultan a obrar como individuo con miras a la conveniencia y el bienestar propios, mientras no lesionen los derechos naturales del prójimo». Distinguía tres formas de gobierno: el fundado en la superstición, o gobierno del clero; el fundado en la fuerza, o de los conquistadores; finalmente, el de la razón, fundado en el interés común.

Paine, antes de llegar a Francia, había participado activamente en la revolución norteamericana, con varios escritos y en especial con el ensayo *Common sense* (1776), en el cual, a pesar de su condición de súbdito británico, había criticado áspe- ramente el poder real reclamando el derecho de los Estados norteamericanos a su independencia, partiendo de la tesis, tan característica del más genuino liberalismo, según la cual había llegado la hora de que la sociedad civil se emancipase del poder político, porque, mientras que la sociedad es una bendición, el gobierno, como las ropas que cubren nuestra desnudez, es el emblema de la inocencia perdida.

Con su acción y con su obra, Paine representó la continuidad entre las dos revoluciones. No tenía dudas de que una era el desarrollo de la otra y que la revolución norteamericana, en general, había abierto la puerta a las revoluciones de Europa: idénticos eran los principios inspiradores y su fundamento, el derecho natural; idéntico su fin, el gobierno fundado en el contrato social, la república como gobierno que rechaza para siempre la ley de la herencia, la democracia como gobierno de todos.



# La Revolución Francesa y los derechos del hombre

## La americana y la francesa

La relación entre las dos revoluciones, por otra parte compleja, se ha retomado y debatido durante estos dos siglos continuamente. Los problemas son dos: cuál fue el influjo, y si fue determinante, de la más antigua en la más reciente; cuál de las dos, consideradas en sí mismas, es política o éticamente superior a la otra.

Con respecto al primer problema, el debate fue particularmente fervoroso a finales de siglo, cuando Jelliner, en una conocida obra aparecida en 1896, y a través de un análisis punto por punto, negó la originalidad de la Declaración francesa, suscitando réplicas vivaces de quien sostuvo que la semejanza se debía a la inspiración común, y era también improbable por el escaso conocimiento que los constituyentes tenían de los varios Bill of Rights norteamericanos. Esto no es del todo verdad. Basta pensar en la parte que le cupo a La Fayette, el héroe de la independencia norteamericana: «No hay duda —se ha escrito recientemente— que el ejemplo norteamericano cumple un papel decisivo en la elaboración de la declaración francesa».

Si se observa bien, existen algunas diferencias de principio, pero no conviene sobreestimarlas, porque la inspiración y las fuentes doctrinales fueron por cierto comunes. En la Declaración del 89 no aparece entre las metas la «felicidad» (la expresión «felicidad de todos» aparece sólo en el preámbulo), y por lo tanto «felicidad» ya no es una palabra clave del documento como lo había sido en cambio en las cartas norteamericanas, comenzando por la de Virginia (1776), que conocían los constituyentes franceses, donde algunos derechos *inherent* (traducidos de manera algo forzada como «innatos») están protegidos porque permiten la prosecución de la «felicidad». Qué era la «felicidad», y cuál era la relación entre la felicidad y el bien público, había sido uno de los temas debatidos por los «philosophes», pero a medida que tomó cuerpo la figura del Estado liberal y de derecho se abandonó completamente la idea de que fuese función del Estado velar por la felicidad de los súbditos. También en este caso, la palabra más clara e iluminadora surgió de Kant, quien, en defensa

del Estado liberal puro, cuyo fin es permitir que la libertad de cada uno se pueda explicar en base a una ley universal de razón, había rechazado el Estado eudemonológico, el cual pretendía que su función fuese volver felices a los súbditos, cuando debe ser sólo la de darles libertad suficiente como para permitir que cada uno persiga la propia libertad a su modo.

En segundo término, la Declaración francesa es, como ya se ha destacado varias veces, aún más intrínsecamente individualista que la norteamericana. No hay por qué destacar de manera especial, incluso porque volveremos a ello más adelante, que la concepción de la sociedad que estaba en la base de las dos declaraciones era la que al siglo siguiente se llamará, casi siempre con una connotación negativa, individualista. Tanto la idea de un estado de naturaleza como estado presocial, según se había reconstruido de Hobbes a Rousseau, como la construcción artificial del *homo oeconomicus* hecha por los primeros economistas, y así mismo la idea cristiana del individuo como persona moral, que tiene valor por sí mismo en cuanto criatura de Dios, habían contribuido a formar esta concepción por la cual el individuo aislado, independientemente de todos los otros, si bien junto con todos los otros, pero cada uno por sí mismo, es el fundamento de la sociedad (contrariamente a la idea, transmitida a través de los siglos, del hombre como animal político y, como tal, social desde los orígenes). Ambas declaraciones parten de los hombres singularmente considerados; los derechos que proclaman pertenecen a los individuos tomados uno a uno, que los poseen antes de entrar en cualquier sociedad, pero, mientras que el documento francés invoca la «utilidad común» únicamente para justificar eventuales «distinciones sociales», casi todas las cartas norteamericanas hacen una referencia directa al fin de la asociación política que es el del «common benefit» (Virginia), del «good of the whole» (Maryland), o del «common good» (Massachusetts). Los constituyentes norteamericanos habían vinculado los derechos del individuo con el bien común de la sociedad. Los constituyentes franceses tienden a afirmar ante todo y exclusivamente los derechos de los individuos. Muy diferente será la idea en la que se inspirará



la constitución jacobina, en la cual destaca el artículo 1, que reza: «El fin de la sociedad es la felicidad común», y vuelve a poner en primer plano lo que es de todos con respecto a lo que pertenece a los individuos, el bien del todo con respecto a los derechos de las partes».

En cuanto al segundo tema, cuál de las dos declaraciones era ética y políticamente superior, la controversia era antigua. Ya durante la discusión en la Asamblea nacional, uno de sus miembros, Pierre Victor Malouet, administrador de rentas, candidato de la Baja Auvernia, había expresado su parecer contrario a la proclamación de los derechos, afirmando que lo que había servido a los norteamericanos, que «han tomado al hombre en el seno de la na-

turalidad y lo presentan al universo en su soberanía primitiva» y, por lo tanto, estaban «preparados para recibir la libertad en toda su energía», no sería igualmente a los franceses, una «multitud inmensa» de los cuales estaba compuesta de hombres sin propiedad que esperan del gobierno, más que libertad, seguridad en el trabajo, que los vuelve por otra parte dependientes.

También en este caso, entre los muchos testimonios de tal controversia, escojo uno que debería ser especialmente familiar al público italiano, si bien tengo la impresión de que lo ha olvidado del todo. En el ensayo sobre *La rivoluzione francese del 1789 e la Rivoluzione italiana de 1859*, Alessandro Manzoni enfrenta el tema de la comparación entre la revolución



## Los constituyentes norteamericanos habían vinculado los derechos del individuo con el bien común de la sociedad. Los constituyentes franceses tienden a afirmar ante todo y exclusivamente los derechos de los individuos.

norteamericana y la Revolución Francesa, partiendo precisamente de un cotejo entre la constitución norteamericana de 1787 y la Declaración del 89, y no vacila en dar la palma a la primera, con argumentos que se parecen a los del Administrador francés. Fuera del hecho de que la Constitución norteamericana no estuvo precedida por ninguna declaración, observa Manzoni, las declaraciones de los congresos anteriores sólo tomaban en cuenta «algunos derechos positivos y especiales de las colonias frente al gobierno y al parlamento de Inglaterra; es decir que se limitaban a proclamar y a reivindicar muchos de los derechos violados por ese gobierno, y que pretendió invalidar ese Parlamento, contra un antiguo y pacífico dominio». Concluía que la semejanza que se había pretendido ver entre las dos declaraciones era sólo verbal y verbal era su enunciación, hasta tal punto que, mientras las cartas de los norteamericanos habían tenido el efecto deseado, de la solemne proclamación de los constituyentes del 89 sólo se podía decir que había precedido «en poco la época en que el desprecio y la violación de todo derecho llegaron a tal extremo que resulta difícil establecer si hubo alguna vez una situación semejante en la historia».

### Las olas de la Revolución

Dejemos la disputa sobre la relación entre las dos declaraciones a los historiadores. No obstante la influencia bastante inmediata que tuvo la revolución de las trece colonias en Europa, y la rápida formación en el viejo continente del mito americano, fue la Revolución Francesa la que constituyó, durante casi dos siglos, el modelo ideal para todos aquellos que combatieron por la propia emancipación y por la liberación del propio pueblo. Fueron los principios del 89 los que constituyeron, para bien o para mal, un punto de referencia obligado de los amigos y de los enemigos de la libertad, invocados por unos, execrados por los otros. De la subterránea e inmediata fuerza expansiva que tuvo la Revolución Francesa en Europa, permítame recordar la espléndida imagen de Heine, que comparaba el estremecimiento de los alemanes al oír las noticias sobre lo que ocurría en Francia con el murmullo que brota

de las gruesas conchas que se ponen de adorno en la chimenea aún cuando estén desde hace tiempo muy lejos del mar: «Cuando en París, en el gran océano humano, subían, bullían y se enfurecían tempestuosamente las olas de la Revolución, más allá del Rin los corazones alemanes murmuraban estremecidos».

¡Cuántas veces resonó el llamamiento a principios del 89 en los momentos cruciales de la historia de Italia! Me limito a recordar dos: el Risorgimento y la oposición al fascismo. Aún preconizando una nueva época que llamó «social», Mazzini reconoció que en la Declaración de los derechos del 89 estaban resumidos «los resultados de la época cristiana, la libertad conquistada en la esfera de la idea por el mundo grecorromano, la igualdad conquistada por el mundo cristiano y la fraternidad, que es consecuencia inmediata de los dos términos». Y Carlo Rosselli, en su libro programático, escrito en el destierro y publicado en Francia en 1930, *Socialismo liberale*, dijo que el principio de libertad, extendido a la vida cultural durante los siglos XVII y XVIII, había alcanzado el apogeo con la Enciclopedia y «acabó por triunfar en el plano político con la Revolución del 89 y su Declaración de los derechos».

Para bien o para mal, ya lo he dicho. La condena de los principios del 89 fue uno de los motivos habituales de todo movimiento antirrevolucionario, comenzando por De Maistre hasta llegar a la Action française. Pero basta con citar un texto del príncipe de los escritores reaccionarios, Federico Nietzsche (con el cual coquetea desde hace un tiempo una nueva izquierda sin brújula), quien escribió en uno de los últimos fragmentos publicados póstumamente: «Nuestra hostilidad a la *révolution* no se refiere a la farsa cruenta, a la inmoralidad con que se desarrolló; sino a su moralidad de rebaño, a las «verdades» con las que siempre y aún sigue actuando, a su imagen contagiosa de «justicia y libertad» con la que se engañan todos los espíritus mediocres, al vuelco de la autoridad de las clases superiores». No muchos años después le hacía eco uno de sus quizá inconscientes sucesores italianos, quien se mofaba de «la apoteosis de las rimbombantes *blagues* de la Revolución Francesa: Justicia, Fraternidad, Igualdad, Libertad».

### Libertad y propiedad

El núcleo doctrinal de la Declaración está contenido en los tres primeros artículos: el primero concierne a la condición natural de los individuos que precede a la formación de la sociedad civil; el segundo al fin de la sociedad política, que sucede, axiológicamente si no cronológicamente, al Estado de naturaleza; el tercero al principio de legitimidad del poder que corresponde a la nación.

La fórmula del primero: «Los hombres nacen y permanecen libres e iguales en sus derechos» fue retomada casi literalmente por el artículo 1 de la Declaración universal de los derechos del hombre: «Todos los seres humanos nacen libres e iguales en dignidad y derechos». Rousseau había escrito al comienzo del *Contrato social*: «El hombre ha nacido libre pero en todas partes está encadenado». Se trataba, como se ha dicho varias veces, de un nacimiento no natural sino ideal. Que los hombres no nacen libres ni iguales era doctrina corriente, desde la época en que la creencia en una mítica edad de oro, que se remontaba a los antiguos y se había retomado durante el Renacimiento, había sido suplantada por la teoría, que desde Lucrecio había llegado hasta Vico, del origen salvaje del hombre y de la barbarie primitiva. Que los hombres eran libres e iguales en el Estado de naturaleza que describe Locke al comienzo del *Segundo tratado sobre el gobierno civil* era una hipótesis racional: no era una comprobación de hecho ni un dato histórico. Era una exigencia de la razón que por sí sola habría podido trastornar radicalmente la concepción secular según la cual el poder político, el poder sobre los hombres, el *imperium*, procede de arriba hacia abajo y no viceversa. Esta hipótesis debía servir, según el mismo Locke, «para comprender bien en qué consiste el poder político y para remontarnos a su verdadera fuente».

Era éste exactamente el fin que se habían propuesto los constituyentes franceses, los cuales, a continuación, en el artículo 2 declaran que «el fin de toda asociación política es la conservación de los derechos naturales e imprescriptibles del hombre», tales como la libertad, la propiedad, la seguridad y la resistencia a la opresión. En el artículo no recurre a la

expresión «contrato social», sino que la idea del contrato está implícita en la palabra «asociación». Por «asociación» se entiende (sólo puede entenderse) una sociedad de contrato. El vínculo entre los dos artículos surge del hecho de que el primero habla de igualdad en los derechos, el segundo especifica cuáles son estos derechos, entre los cuales no aparece la igualdad, que reaparece, sin embargo, en el artículo 6, donde se prevé la igualdad frente a la ley, y en el artículo 13, que prevé la igualdad fiscal.

De los cuatro derechos enumerados, sólo se define la libertad (art. 4): el derecho de «poder hacer todo lo que no daña a otros», que es una definición diferente de la habitual de Hobbes a Montesquieu, según la cual mi libertad se extiende hasta lo que es compatible con la libertad de los otros. La seguridad será definida en el art. 8 de la Constitución de 1793 como la «protección que la sociedad acuerda a cada uno de sus miembros para la conservación de su persona, de sus derechos y de sus propiedades».

En cuanto a la propiedad, que el último artículo de la Declaración considera «un derecho inviolable y sagrado», en ella confluirán las críticas de los socialistas y por ella la Revolución del 89 pasará a la historia como revolución burguesa. Su pertenencia a los derechos naturales descendía de una antigua tradición jurídica bastante anterior a la afirmación de las doctrinas iusnaturalistas. Era una consecuencia de la autonomía, en el derecho romano clásico, del derecho privado respecto al derecho público, de la doctrina de los modos originarios de adquisición de la propiedad a través de la ocupación y el trabajo, y de los modos derivados, a través del contrato y la sucesión; modos, los unos y los otros, pertenecientes a la esfera de las relaciones privadas que se cumplen fuera de la esfera pública. Para no ir demasiado lejos, era bien conocida la teoría de Locke, uno de los principales inspiradores de la libertad de los modernos, según la cual la propiedad deriva del trabajo individual, vale decir de una actividad que se realiza antes y al margen del Estado. Contrariamente a lo que hoy se podría pensar después de las reivindicaciones históricas de los desposeídos contra los propietarios, guiadas por los movimientos socialistas del



## La Declaración ha recibido dos críticas recurrentes y opuestas: se la ha acusado de excesiva abstracción por parte, en general, de los reaccionarios y de los conservadores, y de tener un excesivo vínculo con los intereses de una clase particular por parte de Marx y de la izquierda en general.

siglo XIX, el derecho de propiedad fue considerado durante siglos un freno, el más fuerte al poder arbitrario del soberano. Fue tal vez el más riguroso teórico del absolutismo, Thomas Hobbes, quien se atrevió a sostener que era una teoría sediciosa y a condenar, por lo tanto, «que los ciudadanos tengan la propiedad absoluta de las cosas en posesión» en un Estado fundado en principios de razón.

### El derecho de resistencia

Es indiscutible que detrás de la afirmación del derecho de resistencia a la opresión estaba también el pensamiento de Locke, no obstante fuese mucho más antiguo. Habiendo sostenido que la razón por la cual los hombres entran en sociedad es la conservación de sus propiedades, además de la libertad, Locke deducía de ello que el gobierno, cuando viola estos derechos, se coloca en Estado de guerra con el pueblo, el cual queda desde ese momento libre de todo vínculo de obediencia, y sólo depende del «recurso común que Dios otorgó a todos los hombres contra la fuerza y la violencia», es decir recuperar su libertad originaria y resistir. Jurídicamente, el derecho de resistencia es un derecho secundario, del mismo modo que son normas secundarias las que procuran la protección de las normas primarias: es un derecho secundario que interviene en un segundo momento, cuando se conculcan los derechos de libertad, de propiedad y de seguridad que son derechos primarios. Diferente, incluso porque el derecho de resistencia interviene para tutelar a los otros derechos pero no puede a su vez ser tutelado y, por lo tanto, debe ejercerse por propia cuenta y riesgo.

Con un estricto rigor lógico, ningún gobierno puede garantizar el ejercicio del derecho de resistencia, que surge precisamente cuando el ciudadano no reconoce ya la autoridad del gobierno, y el gobierno a su vez ya no tiene ninguna obligación para con él. En una posible alusión a este artículo, Kant dirá que «a fin de que el pueblo esté autorizado a la resistencia, debería haber una ley pública que la permitiese», pero tal disposición sería contradictoria porque el soberano, en el momento en que admite la resistencia contra sí mismo, renuncia a la propia soberanía

y el súbdito se convierte en soberano en lugar suyo. No es posible que los constituyentes no se diesen cuenta de la contradicción. Pero, como explica Georges Lefebvre, la inserción del derecho de resistencia a la opresión entre los derechos naturales se debía al recuerdo inmediato del 14 de julio y al temor de un nuevo asalto aristocrático, y por tanto no era más que la justificación póstuma de la lucha contra el Antiguo Régimen. En la Declaración universal de los derechos del hombre de 1791 no aparece el derecho de resistencia, pero en el Preámbulo se lee que los derechos del hombre, que serán enumerados uno a uno, deben ser protegidos «si se quiere evitar que el hombre se vea forzado en última instancia a la rebelión contra la tiranía y la opresión». Equivale a decir que la resistencia no es un derecho pero en determinadas circunstancias es una necesidad (como lo indica la palabra «forzado»).

El tercer artículo, según el cual «el principio de toda soberanía reside esencialmente en la nación», refleja fielmente el debate que se había realizado en el mes de junio, cuando se había rechazado la propuesta del conde de Mirabeau de adoptar la palabra «pueblo», que marcaba la diferencia con respecto a los otros dos órdenes, antes que «nación», más comprensiva, unificadora y englobadora, defendida por el abate Siéyès, del que había nacido el nombre de Asamblea nacional; y expresa el concepto, destinado a convertirse en uno de los fundamentos de todo gobierno democrático del futuro, de que la representación es una e indivisible, o sea que no puede ser dividida la sociedad de la época, y en su unidad e indivisibilidad no está compuesta de cuerpos separados sino de individuos particulares, que cuentan cada uno en sí mismo, en conformidad con un principio que justifica desde entonces en adelante la desconfianza de cualquier gobierno democrático para la representación de los intereses. En el concepto de la soberanía una e indivisible de la nación estaba implícito también el principio de la prohibición del mandato imperativo defendido firmemente por Siéyès, un principio ya bosquejado en el artículo 6, según el cual la ley es la expresión de la voluntad general, y formulado explícitamente en el artículo 8 del preámbulo de la ley del 22 de diciembre de 1789, que reza: «Los representantes

nombrados en la Asamblea nacional por los departamentos, no deberán ser considerados como los representantes de un departamento particular, sino como los representantes de la totalidad de los departamentos, es decir de la nación entera».

Representación individual y no por cuerpos separados, y prohibición de mandato imperativo, eran dos instituciones que concurrían a la destrucción de la sociedad por órdenes, donde, teniendo cada orden su propio ordenamiento jurídico separado, los individuos no son iguales ni en los derechos ni frente a la ley. Desde este punto de vista, la Declaración podía considerarse con justicia, como la definió un gran historiador de la Revolución, Alphonse Aulard, como el acta de defunción del Antiguo Régimen, aun cuando el golpe de gracia sólo se dará en el preámbulo de la Constitución de 1791, donde escuetamente se proclamará que «ya no hay nobleza ni relación *inter pares* ni distinciones hereditarias, ni distinciones de órdenes ni de régimen feudal; ya no hay para ninguna parte de la Nación, ni para ningún individuo, ni privilegios ni excepciones al derecho común a todos los franceses».



La Declaración ha recibido desde entonces a hoy dos críticas recurrentes y opuestas: se la ha acusado de excesiva abstracción por parte, en general, de los reaccionarios y de los conservadores, y de tener un excesivo vínculo con los intereses de una clase particular por parte de Marx y de la izquierda en general.

### Lo abstracto y lo concreto

La acusación de abstracción se ha repetido infinitas veces: por otra parte, la abstracción del pensamien-

to iluminista es uno de los tópicos clásicos de todas las corrientes anti-iluministas. No estoy repitiendo la célebre frase de De Maistre, el cual veía a ingleses, alemanes, franceses y, gracias a Montesquieu, sabía que también existían persas, pero al hombre, al hombre en general, no lo había visto nunca y, si existía, estaba fuera de su alcance. Bastará citar, menos conocido pero no menos drástico, un juicio de Taine, según el cual la mayor parte de los artículos de la Declaración «no son más que dogmas abstractos, definiciones metafísicas, axiomas más o menos literarios, es decir, más o menos falsos, tan vagos como contradictorios, susceptibles de muchos sentidos y susceptibles de sentidos opuestos (...), especie de pomposa bandera, inútil y pesada, que, (...) sacudida todos los días por manos violentas, tiene que caer pronto sobre la cabeza de los transeúntes». Quien no se contenta con éstas —no sé si llamarlas ya depreciaciones o imprecaciones—, y busque una crítica filosófica, deberá leer la *Addenda* al epígrafe 539 de la *Enciclopedia* de Hegel, donde, además de muchas consideraciones importantes, se dice que libertad e igualdad son tan poco por naturaleza que más bien constituyen «un producto y un resultado de la conciencia histórica», diferente entre otras cosas de nación a nación.

Pero, ¿es posible que los constituyentes franceses fuesen tan poco avisados, que tuviesen la cabeza tan en las nubes y los pies tan poco en la tierra? A esta pregunta se le han dado innumerables respuestas, con la observación de que aquellos derechos aparentemente abstractos eran en realidad, en la intención de los constituyentes, instrumentos de polémica política, y cada uno de ellos debía ser interpretado como la antítesis de un abuso de poder que se quería combatir, porque los revolucionarios, como ya había dicho Mirabeau, más que una declaración abstracta de los derechos habían querido lanzar una acción de guerra contra los tiranos. Si estos derechos, pues, se proclamaron como si estuviesen inscritos en una tabla de la ley fuera del tiempo y de la historia, ello había dependido, como lo explicará Tocqueville, del hecho de que la Revolución Francesa era una revolución política que había operado como las revoluciones religiosas, que consideran al hombre en sí mismo sin detenerse en aquello que las le-



Los testimonios de la época y los historiadores coinciden en sostener que la Revolución Francesa representa uno de esos momentos decisivos, al menos simbólicamente, que marcan el fin de una etapa y el comienzo de otra, y, por lo tanto, indican un cambio de rumbo en la historia del género humano.

yes, las costumbres y las tradiciones de un pueblo pueden haber insertado de peculiar en aquel fondo común, y había operado como las revoluciones religiosas por ser «su tendencia la de regenerar el género humano, más aún que la de reformar Francia». Además, fue esta la razón por la cual, según Tocqueville, pudo encender pasiones que no habían podido provocar hasta entonces las revoluciones políticas más violentas.

La crítica opuesta sostenía que la Declaración, más que ser demasiado abstracta, era en cambio muy concreta e históricamente determinada como para no ser en realidad la defensa del hombre en su conjunto, que habría existido sin que lo supiese el autor de las *Noches de San Petersburgo*, sino del burgués, que existía en carne y hueso y luchaba por la propia emancipación de clase contra la aristocracia y sin preocuparse demasiado de los derechos del que se llamaría el Cuarto Estado. Fue el joven Marx quien sostuvo esta crítica en su artículo sobre *La cuestión judía*, demasiado conocido como para que convenga detenerse una vez más en él, y repetido ritualmente por diferentes generaciones de marxistas. ¡Más que un hombre abstracto, universal! El hombre de que hablaba la Declaración era en realidad el burgués, los derechos que la Declaración tutelaba eran los derechos del burgués, del hombre — explicaba Marx — egoísta, del hombre separado de los otros hombres y de la comunidad, del hombre «en cuanto mónada aislada y cerrada en sí misma».

Cuáles fueron las consecuencias, que me parecen funestas, de esta interpretación, que cambiaba una cuestión de hecho, o sea la ocasión histórica de la que había nacido la demanda de aquellos derechos, que era sin duda la lucha del tercer estado contra la aristocracia, por una cuestión de principio, y veía en el hombre sólo al ciudadano y en el ciudadano sólo al burgués, es un tema sobre el que, con más perspectiva, tal vez tengamos ideas más claras que nuestros padres. Pero estamos aún demasiado metidos en la corriente de esta historia como para poder ver a dónde irá a parar. Me parece difícil negar que la afirmación de los derechos del hombre, *in primis* de los de libertad o mejor de las libertades individuales, es uno de los puntos firmes del pensamiento

político universal del que ya no se puede retroceder.

La acusación que Marx dirigía a la Declaración era la de estar inspirada en una concepción individualista de la sociedad. La acusación era muy justa, pero ¿es aceptable?

#### En el centro del individuo

Seguramente el punto de vista del que arranca la Declaración para dar una solución al eterno problema de las relaciones entre gobernantes y gobernados es el del individuo, del individuo particular, considerado como el titular del poder soberano, en cuanto en el hipotético estado de naturaleza presocial no hay todavía ningún poder por encima de él. El poder político, o bien el poder de los individuos asociados, viene después. Es un poder que nace de una convención, es el producto de una invención humana, como una máquina; más bien es, según la definición de Hobbes, cuya reconstrucción racional del Estado parte con absoluto rigor de los individuos singularmente considerados, la más ingeniosa y también la más benéfica de las máquinas, la *machina machinarum*. Este punto de vista representa el vuelco radical del punto de vista tradicional del pensamiento político: tanto del clásico, en el que las dos metáforas predominantes para representar el poder son la del pastor (y el pueblo es el rebaño) y la del piloto, del *gubernator* (y el pueblo es la tripulación), como del medieval (*omnis potestas nisi a Deo*). De este vuelco nace el Estado moderno; primero liberal, en el que los individuos que reivindican el poder soberano son sólo una parte de la sociedad; luego democrático, en el que lo son potencialmente todos; y por fin social, en el que los individuos que se han convertido en soberanos sin distinción de clases reivindican, además de los derechos de libertad, los derechos sociales, los cuales son también derechos del individuo: el estado de todos los ciudadanos, que no son ya sólo los burgueses, ni los ciudadanos de que habla Aristóteles al comienzo del tercer libro de la *Política*, definidos como aquellos que pueden acceder a los cargos públicos y son, excluidos los esclavos y los extranjeros, aun en una democracia, una minoría.

El punto de vista tradicional tenía

por efecto atribuir a los individuos obligaciones más que derechos, comenzando por la obligación de la obediencia a las leyes, es decir a las órdenes del soberano. Los códigos morales y jurídicos han sido durante siglos, desde los Diez Mandamientos a las Doce Tablas, conjuntos de reglas imperativas que establecen para los individuos deberes y no derechos. Observemos una vez más, en cambio, los dos primeros artículos de la Declaración. Primero aparece la afirmación de que los individuos tienen derechos, luego la afirmación de que el gobierno, precisamente como consecuencia de estos derechos, se obliga a garantizarlos. La relación tradicional entre derechos de los gobernantes y obligaciones de los súbditos se ha invertido completamente. También las llamadas cartas de los derechos que precedieron a las de 1776 en Estados Unidos y a la de 1789 en Francia, de la Magna Charta al Bill of Rights de 1689, no reconocían los derechos o las libertades como existentes con anterioridad al poder del soberano, sino que los concedían, los acordaban, y debían aparecer, aun cuando eran el resultado de un pacto entre súbditos y soberanos, como un acto unilateral de estos últimos. Y esto equivalía a decir que sin la concesión del soberano el súbdito no tendría nunca ningún derecho. No otra cosa ocurrirá en el siglo XIX: cuando surjan las monarquías constitucionales, se dirá que las constituciones han sido *octroyées* de los soberanos. Que estas constituciones fuesen la consecuencia de un conflicto entre rey y súbditos, superado mediante un pacto, no debía anular la imagen sacralizada del poder por la cual lo que obtienen los ciudadanos es el resultado de una graciosa concesión del príncipe.

Las Declaraciones de los derechos estaban destinadas a trastornar esta imagen. Y poco a poco la trastornarían. Hoy el concepto mismo de democracia es inseparable del de los derechos del hombre. Eliminado una concepción individualista de la sociedad y no lograréis ya justificar la democracia como forma de gobierno. ¿Qué mejor definición de democracia que la que sostiene que los individuos, todos los individuos, tienen en ella una parte de la soberanía? ¿Y cómo se ha podido reducir de modo irreversible este concepto sino invirtiendo la relación entre poder y libertad, haciendo preceder la libertad con respecto al poder? Se

me ha ocurrido pensar a menudo que, cuando nos referimos a una democracia, sería más correcto hablar de soberanía de los ciudadanos que de soberanía popular. «Pueblo» es un concepto ambiguo, del que se han servido también todas las dictaduras modernas. Es una abstracción a veces engañosa: no está claro a qué parte de los individuos que viven en un territorio comprende el término 'pueblo'. Las decisiones colectivas no las toma el pueblo, las toman los individuos, muchos o pocos, que lo componen. En una democracia son siempre individuos particulares quienes toman las decisiones colectivas, directa o indirectamente, en el momento de echar la papeleta en la urna.

Podrá parecerle duro a quien no puede pensar en la sociedad sino como un organismo, pero, le guste o no, la sociedad democrática no es un cuerpo orgánico sino una suma de individuos. Si no fuese así, no tendría ninguna justificación el principio de mayoría, que es no obstante la regla fundamental de decisión democrática. Y la mayoría es el resultado de una simple suma aritmética donde lo que se suma son los votos de los individuos, uno por uno. Concepción individualista y concepción orgánica de la sociedad están irremediabilmente en contraste. Es absurdo preguntarse cuál es más verdadera en sentido absoluto. No absurdo, sino perfectamente razonable, afirmar que la única verdadera para entender y hacer entender qué es la democracia, es la primera y no la segunda.

Hay que desconfiar de quien sostiene una concepción antiindividualista de la sociedad. Por el antiindividualismo han pasado más o menos todas las doctrinas reaccionarias. Burke decía: «Los individuos desaparecen como sombras: sólo la comunidad es fija y estable». De Maistre decía: «Someter el gobierno a la discusión individualista significa destruirlo». Lamennais decía: «El individualismo, al destruir la idea de obediencia y del deber, destruye el poder y la ley». No sería muy difícil encontrar citas semejantes de parte de la izquierda antidemocrática. Al contrario, no hay ninguna constitución democrática, comenzando por la republicana italiana, que no presuponga la existencia de individuos singulares que tienen derechos en cuanto tales. ¿Y cómo se podría afir-



Mazzini reconoció que en la Declaración de los derechos del 89 estaban resumidos los resultados de la época cristiana, la libertad conquistada en la esfera de la idea por el mundo grecorromano, la igualdad conquistada por el mundo cristiano y la fraternidad, que es consecuencia inmediata de los dos términos.

mar que son «inviolables» si no se presupusiese que, axiológicamente, el individuo es superior a la sociedad de la que forma parte?

#### Los casandra pueden estar confundidos

La concepción individualista de la sociedad ha hecho mucho camino. Los derechos del hombre que fueron y continúan siendo afirmados en las constituciones de los distintos Estados, hoy se han reconocido y proclamado solemnemente en el ámbito de la comunidad internacional, de tal modo que se han alterado literalmente la doctrina y la praxis del derecho internacional: el individuo en sí mismo ha sido elevado a sujeto potencial de la comunidad internacional, cuyos sujetos eran considerados hasta ahora sobre todo los estados soberanos. De tal modo, el derecho de gentes se ha transformado en derecho de gentes y de individuos, y junto al derecho internacional como derecho público externo, el *ius publicum europaeum*, está creciendo un nuevo derecho que podríamos llamar, tomando prestada la palabra de Kant, «cosmopolita», aun cuando Kant lo limitaba al derecho de cada hombre a ser tratado como amigo y no como enemigo en cualquier parte adonde fuese, al derecho —como él mismo decía— de «hospitalidad». Pero aun dentro de estos límites, Kant negaba que hubiese en el derecho cosmopolita «una fantasía jurídica», ya que era una de las condiciones necesarias para la prosecución de la paz perpetua en una época de la historia en la que «la violación del derecho cometida en un sitio de la tierra repercute en todos los demás».

En el debate siempre abierto acerca de la mayor o menor actualidad de la Revolución Francesa, se ha dicho con autoridad que la historia de la Revolución ya era una historia concluida. Dice Michel Volvelle que, habiendo ido a pedirle consejo a Albert Soboul, éste le respondió: «¿Para qué quieres trabajar sobre la Revolución Francesa? Ya no le interesa a nadie». Se puede también comprender que el historiador experimente cierto fastidio al volver siempre sobre los mismos argumentos, inmerso como está en los mismos hechos y en las mismas interpretaciones de los mismos hechos, que se repiten cíclicamente, casi como en un movi-

miento ondulatorio y con la repetición de las mismas preguntas: «¿Fue la Revolución un movimiento único o múltiple? ¿Hubo continuidad o ruptura entre una fase y otra? ¿Quién tuvo razón a la larga: los girondinos o los jacobinos? Y si hubiesen tenido razón los contrarrevolucionarios, que fueron aplastados, sin que su grito de condena de todas las revoluciones violentas haya sido sofocado del todo?». Pero desde el punto de vista de la historia de los principios, de los ideales, que es una historia de larga duración, no es así. La historia de los derechos del hombre, que ha tenido su inicio en la gran Revolución, no está para nada agotada. Y cuando hablo de los derechos del hombre, hablo —repito— de aquello que tal vez escapa a la



historia «éventuelle»; hablo del vuelco radical del punto de vista por el cual se considerará de ahora en adelante la relación entre gobernantes y gobernados, no ya *ex parte principis* sino *ex parte populi*. Para nada agotada, incluso más actual que nunca, la historia de los derechos del hombre en una época como la nuestra, en que estamos asistiendo al tránsito de la tutela nacional de los derechos del hombre a los primeros intentos de su tutela internacional. Con respecto a esta meta grandiosa, ¿no es lícito decir que la historia de los derechos del hombre acaba de comenzar, esa historia de la que las declaraciones nacionales de finales del siglo XVIII deben considerarse hoy sólo como anticipaciones?

El mismo Kant que, como lo he dicho al comienzo, había visto en el

entusiasmo con que se había acogido la Revolución Francesa un signo de la disposición moral de la humanidad, insertaba este acontecimiento extraordinario en una historia profética de la humanidad, es decir en una historia de la que no se tienen datos ciertos sino que sólo se pueden coger signos premonitorios de ella. Uno de estos signos premonitorios era precisamente, según él, el nacimiento de una «constitución fundada en el derecho natural», que permitía dar una respuesta afirmativa a las preguntas acerca de «si el género humano se hallaba en constante progreso hacia mejor». Decía también que el fenómeno había tenido tal efecto en los ánimos que ya no podía olvidarse jamás, puesto que «había revelado una disposición y una capacidad de mejoramiento en la naturaleza humana como ningún político la hubiera podido sonsacar del curso que llevaron hasta hoy las cosas...». Nosotros, llegados casi a finales del siglo que ha conocido dos guerras mundiales y la era de las tiranías, y la amenaza de una guerra exterminadora, podemos también sonreír ante el optimismo de un filósofo que vivió en una época en la que la confianza en un progreso imparable era casi universal. Pero ¿podremos sostener en serio que la idea de la constitución fundada en el derecho natural se ha olvidado? ¿No es el tema de los derechos del hombre, que se había impuesto a la atención de los soberanos de la Declaración del 89, el gran tema de nuestro tiempo? ¿No es uno de los grandes temas, junto con el de la paz y la justicia internacional, hacia los que se ven arrastrados irresistiblemente pueblos y gobiernos, quieran o no? Así como las declaraciones nacionales fueron el presupuesto necesario para el nacimiento de las democracias modernas, ¿no es acaso la Declaración universal de los derechos del hombre de 1789 el presupuesto de aquella democratización del sistema internacional de la que depende el fin del sistema tradicional del equilibrio, en el cual la paz es siempre una tregua entre dos guerras, y el inicio de una época de paz estable que ya no tenga a la guerra como alternativa?

Reconozco que afirmaciones de este tipo sólo se pueden hacer en el ámbito de la historia profética de la que hablaba Kant, y por lo tanto de una historia cuyas anticipaciones no tienen la certidumbre de las previsiones científicas, pero ¿son posibles

previsiones científicas en la historia humana? Reconozco también que, lamentablemente, por lo común ha ocurrido que se han concretado los acontecimientos anunciados por los profetas de la desventura, aunque no se había creído en ellos, y que, por el contrario, se creyó en los profetas de los tiempos felices, sin que se verificasen los hechos que ellos anunciaban. ¿Por qué no podrá ocurrir de una santa vez que el profeta de la desgracia esté equivocado y aquel que prevé tiempos felices tenga razón?

NORBERTO BOBBIO

- «Marxismo y socialismo». *Leviatan* 1. 1978.
- *Contribución a la teoría del Derecho*. Torres Fernando, 1980.
- *El problema de la guerra y las vías de la paz*. Gedisa, 1982.
- *La crisis de la democracia*. Ariel, 1985.
- *Estudios de Historia de la Filosofía*. Debate, 1985.
- *El futuro de la democracia*. Plaza Janés, 1985.
- «Reformismo, socialismo e igualdad». *Leviatan* 23/24. Primavera/Verano 1986.
- *¿Qué socialismo?* Plaza y Janés, 1986.
- *Estado, gobierno y sociedad*. Plaza y Janés, 1987.
- «Grandeza y decadencia de la ideología europea». *Letra Internacional* 7. Otoño 1987.
- *Las ideologías y el poder en crisis*. Ariel, 1988.

NORBERTO BOBBIO (et. al)

- *Gramsci y la concepción de la sociedad*. Avance, 1977.
- *Diccionario de política*. Siglo XXI. (Tomo 1) 1982. (Tomo 2) 1983.



# La Revolución Francesa en España

Alberto Gil Novales

La Revolución de 1789 sorprendió a España justamente al año siguiente de la muerte de Carlos III, cuando con el acceso al trono de Carlos IV, aunque todo parecía continuar, se abría en realidad una época de debilidad política, de decadencia y crisis, que los efectos de la gran revolución colmarán ampliamente.

Las primeras reacciones españolas, que poco a poco vamos conociendo bien, son sorprendentes. Todo tiene un prólogo en el viaje de Aguilar, un militar de quien ignoramos su nombre de pila, a Francia, Inglaterra e Italia, efectuado en 1788, y regreso en 1789. Sus impresiones de Francia corresponden a lo que nosotros llamaríamos ahora la pre-revolución. Si no tuviésemos otra

De otro viajero, al parecer anónimo, tenemos dos cartas altamente interesantes, una del 14 de julio y otra del 18 de julio de 1789. Las cartas se conservan en el Archivo Provincial de Alava, Fondo Prestamero, Catálogo de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, y he podido consultarlas gracias a la generosidad del profesor Ignacio Arana, quien me proporcionó sendas copias. En la primera de estas cartas, fechada el mismo día del asalto a la Bastilla, no se recoge todavía tan histórica noticia, pero se habla de choques entre el ejército y el pueblo, se parte de la dimisión de Necker con simpatía por este personaje y toda la carta constituye un animado cuadro del momento único que vivía la capital de Francia:

rado de todas las armas del Guet *que es nuestro finalmente*».

Más interés, y más decisión, muestra la carta siguiente, en la que hallamos una buena descripción de la toma de la Bastilla, con rasgos que pronto serán tópicos de las acciones revolucionarias —picas con las cabezas de los principales enemigos del pueblo, por ejemplo— pero que en nuestro autor tienen todavía cierto candor. Ni que decir tiene que aprueba la acción de la Bastilla, lo mismo que las demás empresas populares a que ha podido asistir, aprobación sin paliativos con la que termina su segunda carta:

«Desde mi llegada a este Pueblo que fue el 1.º del corriente ha estado tan albo-

también el mismo día de la toma de la Bastilla no se refiere en sus cartas al acontecimiento —«jamás le hablaré de asuntos políticos, ajenos de un herbolario», dice— y a quien la Revolución sólo le molesta, porque fundamentalmente le impide continuar sus estudios de pistilos y estambres. Hay para todo, incluso en la historia de la Ciencia española.

Aunque los años siguientes hasta 1808 se hallan extraordinariamente preñados de significación, espero que se me perdone pasar directamente a esta fecha que abre en todas sus dimensiones el siglo XIX español. Siendo Napoleón continuador y difusor de la Revolución, su acto de invadir España en 1808 no podía transmutarse lógicamente en simpatía hacia la Revolución de Francia. A la vez que los aspectos militares y políticos nuestra guerra de Independencia es también una guerra de propaganda, folletos y periódicos e incluso imágenes se disparan, tratando de ganar las conciencias. Abundan por tanto durante la contienda los textos antirrevolucionarios, producto de nuestro ingenio unas veces, otras adaptación del arsenal reaccionario extranjero. Junto a la identificación algo burda entre revolución y crimen, que se prodiga, aparece otro tema más sutil y que lleva algo así como una carga de fondo: la igualdad esencial entre la revolución francesa y la revolución española, para mejor condenar a la una apoyándose en el anatema, del que se parte, de la otra. Esta posición se va a repetir continuamente, con diversos pretextos y con las más diversas situaciones. La pasión contrarrevolucionaria que mueve a estos autores les lleva a asimilar completamente los acontecimientos de Francia con los de España, y a usar el mismo lenguaje para uno y otro país. Por comodidad, esto ha calado incluso en personas muy alejadas de cualquier sentimiento anti—, ya que resulta muy tentador y comprensible aplicar a España los conceptos de uso francés, ya recibidos prácticamente en el mundo entero.

Además, al ser la guerra de la Independencia una guerra patriótica la emoción de la defensa de lo propio es utilizada por los autores reaccionarios para atacar no ya sólo la revolución, española o francesa, o los famosos excesos revolucionarios, sino toda la Ilustración y a través de la intolerancia religiosa todo el mun-



fuente para estudiar la Revolución Francesa que el viaje de Aguilar, la situaríamos inequívocamente en 1788. Nuestro viajero está un poco asustado por lo que pasa, pero busca enterarse de los motivos de la presente agitación, y aunque se trata de un español católico y del Antiguo Régimen, se muestra partidario con cautelas del tercer estado, es decir, de Necker y de un Luis XVI demócrata —si esta palabra no fuese excesiva no sólo para el rey francés, sino para el viajero español. El cual solamente a su regreso de Italia, camino de España, ha visto la verdadera Revolución, pero está tan impresionado que se niega a mirarla o a comentarla. Forma gran contraste su innegable interés por los sucesos en el París de 1788 y su pasar de largo en la Marsella revolucionaria de 1789.

«No soy capaz de pintar la situación de las gentes, el terror, el bullicio, la confusión, la gritería, el alborozo en las vecindades y en las Iglesias tocando las campanas a rebato, y oyéndose en medio de esto los escopetazos por todas partes, los tambores recogiendo gente, en una palabra esto parecía el fin del mundo».

Aunque algo asustado, el autor de la carta no oculta sus simpatías por el pueblo, palabra que escribe siempre con mayúscula, y en algún momento llega a identificarse como un actor más de la lucha revolucionaria:

«Ayer a la tarde ya era el Pueblo dueño del Cuartel de los Inválidos con todos los cañones y de un barco grande lleno de pólvora, porque ya del arsenal la habían levantado días antes: cogieron también más de 200 carretas de harina y las han enviado al mercado: se han apode-

rotado, tumultuoso y animado, que nos hemos visto a pique de perecer una gran parte. Esto no ha sido sublevación, ni motín, sino una defensa justa y natural contra la tiranía y el despotismo, y en verdad que si todos los habitantes chicos y grandes, jóvenes y ancianos, no hubiésemos tomado las armas al instante, nos hubiera ido muy mal porque la mucha tropa, que rodeaba esta capital, tenía orden de saquearnos, cañonearnos, escopetarnos, etc. Gracias a Dios que las buenas providencias del Pueblo ayudaron a descubrir los traidores por donde se conocieron todos sus planes, con lo que hemos llegado a conseguir la paz».

A pesar de la ingenuidad de creer que el 18 de julio de 1789 ya Francia se había quietado, no está mal esta primera reacción española, que no será la del sabio Cavanilles, como es notorio, el cual presente en París



La Revolución Francesa del 89  
 estaban resumidos los resultados de la revolución cristiana, la libertad  
 conquistada en la España del prerromano, la  
 igualdad conquistada por el mundo antiguo y la fraternidad, que es  
 consecuencia de la revolución del 89.

do moderno. El fenómeno no es, por supuesto, exclusivamente español. pues ya emociones semejantes han sido utilizadas en otros países, acaso desde la guerra de los Siete Años, 1756-1763.

Y, sin embargo, ya durante la guerra de la Independencia española aparecen voces nacionales en favor de la Revolución de Francia, o por lo menos, ya que no se trata de un concurso, comprensivas de la significación, significación aprobatoria, del fenómeno 1789. Vaya en primer lugar el folleto de Juan Romero Alpuente *El grito de la razón al español invencible*, Zaragoza 1808, verdadero manifiesto burgués, condenatorio de la invasión napoleónica, pero no de la Revolución Francesa en su fase ascensional. El intento consciente, por parte de Romero Alpuente, de crear o ayudar a crear un sentimiento nacional español que oponer al aparentemente todopoderoso del invasor, desarrolla entre nosotros el efecto clásico de la difusión revolucionaria francesa: la cual no consiste simplemente en exposiciones doctrinales o medidas legislativas, sino en que, al transformar Francia la guerra revolucionaria en guerra de conquista, automáticamente está haciendo surgir en los pueblos invadidos un sentimiento nacional, coyunturalmente anti-francés. El mayor o menor contenido revolucionario de este sentimiento antifrancés depende de la contextura social y de la historia de cada uno de los países en los que se da tal fenómeno. Pero es interesante subrayar su presencia en España ya en 1808.

Estos primeros textos —entre los aprobatorios habría que citar junto al de Romero Alpuente, a Alvaro Flórez Estrada: *Introducción para la Historia de la Revolución de España*, que es de Londres 1810, y a ese formidable Antonio Benito Fandiño en su *Inaudita aventura y descomunalcampaña*, Santiago 1813; y entre los condenatorios, junto a muchos anónimos —son legión— al Antonio-Buch de la *Miscelánea Política y Militar*, Valencia 1810, al ilustre Masdeu en su *Discurso sobre las pretensiones de la Francia, la libertad y la igualdad*, 1811, y en sus *Cartas a un republicano romano*, también de 1811, y en fin las primeras traducciones españolas de Barruel, por citar sólo algo de mucha nota.

Estos primeros textos, iba dicién-

do, son tomas de posición de testigos presenciales o, por lo menos, de coetáneos. Pero en su doble postura, anti y pro, marcan ya todo lo que va a ser el siglo XIX español, aunque pasados los años ya no tengan los autores el apasionamiento de lo vivido.

Lo mismo ocurre en el teatro, entonces tan importante como medio de transmisión de ideas y sentimientos, que se divide como era natural esperar en teatro patriota y teatro afrancesado. La frontera entre ambos parece clara, pero debemos ponernos en guardia contra la excesiva comodidad de nuestra visión, porque como hizo notar Emmanuel Larraz, las fugas o los préstamos de uno a otro teatro fueron más frecuentes de lo que hubiésemos creído.

La guerra de la Independencia llevó a la convocatoria de las Cortes de Cádiz, unicamerales como también lo fue la Asamblea de Francia, y estas Cortes redactaron y promulgaron la Constitución de 1812, en la que se refleja, directa o indirectamente, la Constitución francesa de 1791. Porque los afrancesados tuvieron también su Constitución, la de Bayona de 1808, directamente inspirada y casi traducida de la francesa de 1791. Esta Carta de Bayona nunca fue aceptada en el número regular de las Constituciones españolas, pero su articulado fue muchas veces tomado como modelo por los redactores gaditanos. Ciertamente hubo otras influencias, algunas tomadas del pasado nacional, pero los principios de la gran revolución, afirmados o negados, estuvieron presentes en la primera Constitución española y en todas las demás. Se ha dicho que el Código gaditano carece de Declaración de Derechos. Es cierto, pero el artículo 2 equivale a toda una declaración en este sentido: la Nación española es libre e independiente, etc., lo que explica que encontremos reproducido este artículo en varias Constituciones de otros países, desde Colombia hasta Rusia.

Pero no sólo se trata de influjo doctrinal o literario. La agitada vida política de España en el siglo XIX repite, en todas las situaciones, los datos básicos de la Revolución Francesa, de manera que narrar la historia decimonónica de España equivale a presentar la estela de la gran revolución, una vez más en afirmación y negación. No lo haré yo hoy, pero conviene no olvidarlo, ni olvi-



dar tampoco que el triunfo de la revolución burguesa en nuestro país se hizo a través de unos ajustes extraordinariamente dilatados, y con frecuencia violentos y aun sangrientos. Todo nuestro siglo XIX y parte del XX configura nuestro peculiar Terror, sin el dramatismo concentrado que tuvo el francés, en lucha continua con la hidra del Antiguo Régimen, que entre nosotros se resiste anacrónicamente a desaparecer, y todo ello en un contexto en que ya han aparecido las fuerzas nuevas, republicanos, socialistas y demás, que a pesar de la sangre y la violencia en España conviven en régimen de yuxtaposición. Como para marcar esta larga trayectoria, el Código Civil o Código Napoleón, que ya se traduce al español en 1809, con nuevas ediciones en 1812 y 1839, tarda en engendrar un Código Civil español hasta 1889, aunque son muy anteriores los códigos similares en los antiguos países españoles de América. Sin embargo el Código de Co-

mercio, que ya se traduce en 1808, da lugar a otro español en 1829. Otros códigos nacionales son anteriores: el Penal es, como es sabido, de 1822. Libreme Dios de meterme ahora en análisis jurídicos: sólo quiero subrayar que la legislación marca, a la vez que la influencia, próxima o remota, del 89, la transformación del país.

Lo más importante aparecido en el período que se inicia con el final de la guerra de la Independencia y vueltadel país al despotismo, es la llamada teoría de la conspiración, a través de las traducciones del Abate Barruel, que empiezan en España hacia 1812 1814, y continúan durante todo el siglo (en México son anteriores). Esta teoría afirma que la Revolución Francesa fue el producto de una conjura, la de unos malvados antisociales, identificados inmediatamente con los masones, aunque algunos escritores celosos meten en la conjura a todos aquellos que en el pasado de la Humanidad dieron



Al ser la guerra de la Independencia una guerra patriótica la emoción de la defensa de lo propio es utilizada por los autores reaccionarios para atacar no ya sólo la revolución, española o francesa, o los famosos excesos revolucionarios, sino toda la Ilustración y a través de la intolerancia religiosa todo el mundo moderno.



pruebas de libertad de pensamiento. Barruel pasa por ser el autor de tan pasional dislate, aunque en otros escritores realistas franceses se encuentre la misma afirmación o creencia, y aunque ésta se halle también en Burke. Entre Barruel y Burke lo único que cambia son las referencias y el lenguaje, pero la pasión es la misma. Salvo que las *Reflexiones sobre la Revolución Francesa*, aunque se tradujeron tempranamente al español no se publicaron hasta 1954, con la excepción naturalmente de México. Pero el libro circuló manuscrito en España, y también en francés. En este momento ignoro si llegó a la Península algún ejemplar impreso mexicano y si fueron conocidas también las ediciones portuguesas. Sea como sea, la teoría de la conspiración forma parte del arsenal irracional que va a caer, inmisericorde, sobre nuestra historia de los siglos XIX y XX.

Continúan en el Trienio liberal las

voces en favor de la Revolución de Francia, que la nueva situación de España parece espolear; pero también continúa y se magnifica el miedo a los efectos en España de la gran Revolución, el miedo a verla reproducida en nuestro país. Para no poner ejemplos que ya he citado en otras ocasiones, me detendré solamente en los cinco *Dialogo(s) entre D. Justo Claro y D. Prudencio Bueno*, Madrid 1823, en los que su autor, Mirtilo Sicuritano, es decir Nicolás Tap y Núñez de Rendón, pasa del moderantismo al servilismo, porque en el curso de su publicación España había pasado del liberalismo al absolutismo. El lema de estos diálogos parece exaltado: *La salud del Pueblo es la Suprema Ley*, aunque no lo es: se adopta, como todo, para mejor confundir. En el primer diálogo Mirtilo empieza afirmando que, entre los varios regímenes políticos posibles, la Monarquía es el mejor. Estopuede ser todavía un ejercicio de retórica, de raíz aristotélica, pero ri-

giendo la Constitución de Cádiz está dentro de la más estricta legalidad. La afirmación siguiente ya es más discutible: nuestra moderna Constitución procede de la antigua. Mirtilo podría llamar en su apoyo a Martínez Marina, pero se guarda bien de hacerlo, porque a otra finalidad se dirige su pensamiento. En efecto, en 1823 se halla España amenazada de una guerra extranjera, no sólo amenazada, sino que es irremediable. La culpa es de las Cortes. Tras esta premisa pasa revista a la historia reciente: Mirtilo Sicuritano, que tomó parte importante en el levantamiento sevillano de 1808, afirma ahora que en 1808 el pueblo español se alzó, escandalizado por los horribles sucesos que se habían eslabonado en la Revolución de Francia, por creer que se iban a repetir las mismas escenas en España. De manera que en España es el pueblo, todo el pueblo, enemigo de la Revolución de Francia. La cual sólo pudo existir gracias a los manejos de los

anticatólicos y francmasones (Tap incide directamente en la teoría de la conspiración). Utilizando con astucia las disensiones ideológicas de nuestros liberales, Mirtilo recuerda que Argüelles se lamentó de que no hubiese término medio entre la Constitución, por una parte, la Inquisición y los jesuitas, por otra. Siguen afirmaciones solemnes: las Cortes de España tienen a la vista la Revolución de Francia. Estudiemos la historia, etc. Y la daga envenenada, cuyos efectos llegan hasta hoy: si en 1820 no se hubiese abandonado la expedición militar a América, no la habríamos perdido. Lo cual no parece ciertamente amar la libertad, sino el despotismo.

El segundo diálogo tiene un sólo tema: se llevan al Rey a la fuerza. En el tercero vuelve Tap a utilizar las expresiones públicas de los liberales, en este caso el folleto de Juan Romero Alpuente sobre *La probable disolución del Estado*, cita también al impío Blanchard, hijo de la desastrosa Revolución de Francia, autor de *La Religión Natural*, Madrid 1822. Es interesante notar que la adjetivación fuerte se reserva para los extranjeros, y no para los españoles, como si temiese Mirtilo su posible popularidad. Porque la argumentación va clara a su diana: la Constitución fue un velo para el masonismo. Y a continuación la mostrenca afirmación, clave de todo: «La Revolución de 1789, principiada en Francia por los masones, es la misma que la del año 20 en España». Lejos queda aquello de que la moderna Constitución española se derivaba de la antigua; ya el razonamiento no interesa, y se pasa a otra cosa. A estas alturas ya está hablando en pretérito, buscando en la situación económica nuevo apoyo para sus planes: los pueblos se declararon contra la Constitución, por no acomodarles la contribución directa.

Un solo tema tiene también el diálogo cuarto: el masonismo se proponía derribar los tronos. Y en el quinto ataca toda idea de Cámaras, y termina triunfalmente con la expresión de que sólo el Rey es la salud del pueblo.

Hacia 1833 empieza a circular por España la idea de que la Revolución de Francia fue *abstracta*, idea que procede probablemente de Burke, pero que al parecer fue enunciada también por algún autor, como



## La agitada vida política de España en el siglo XIX repite, en todas las situaciones, los datos básicos de la Revolución Francesa, de manera que narrar la historia decimonónica de España equivale a presentar la estela de la gran revolución, una vez más en afirmación y negación.

Blanco-White, para resaltar más la originalidad inglesa. Esta idea de la abstracción revolucionaria perdurará todavía en un hombre de la entereza moral de Joaquín Costa. Pero con la muerte de Fernando VII y la vuelta a un liberalismo muy circunspecto, las ideas empiezan a circular con mayor anchura que hasta entonces. La conspiración isabelina de 1834 lleva implícito el mimetismo de la Revolución Francesa, pues parece ser que Aviraneta había previsto que si la reina rechazaba el proyecto constitucional que se le presentaba, se recurriría a la transformación del Estamento de Procuradores en Asamblea Nacional. Mera anécdota acaso, indica hasta qué punto se seguía pensando en la magna fecha de 1789.

En los largos años de guerra carlista, que termina en 1840 con el triunfo liberal, se suele situar el acceso de la burguesía al poder político, a través de los intensos movimientos de los años 1834, 1835 y 1836, con la consiguiente formación de juntas y con la Constitución de 1837. Desde el punto de vista de la referencia española a la Revolución Francesa, son también años en los que se da un salto cualitativo, a través de las traducciones de las respectivas *Historias* de Thiers, 1836, y Mignet, 1838, libros con los que se introduce en España una concepción superior de la Revolución Francesa, todavía muy deficiente, es cierto, pero en los que se da algo que me parece muy importante: la aceptación de la inevitabilidad histórica de la gran Revolución, o como ha sido llamado, el fatalismo de la misma. La Revolución Francesa tenía que haberse producido fatalmente. Esto acaso ahora nos sorprenderá, y nos parecerá una concepción cerradamente determinista. Pero hay que tener en cuenta que una de las grandes argumentaciones de Burke y secuaces era precisamente la de la ahistoricidad de la Revolución Francesa. La Revolución Francesa había venido a interrumpir bruscamente la historia de Francia, ese lento progreso de las ideas y de las costumbres que tanto amaba Burke. Al proceder así, la Revolución se había situado al margen de la Historia, era la no Historia, la negación de la Historia. Le llovían las condenas no solamente por los excesos, pretendidos o reales, en que había incurrido, sino por la demoníaca labor de haber interrumpido la propia historia

humana. Ahora, con Thiers y Mignet, y en España con sus traducciones, la Revolución Francesa volvía a situarse en el decurso ineluctable de la Historia de Francia y, por tanto, del mundo.

En estos años aparece incluso el primer libro español de historia de la Revolución Francesa, español, aunque basado exclusivamente en publicaciones francesas. Me refiero a la *Historia de la revolución de Francia, desde el año 1787 hasta 1815*, de José March y Labores, Barcelona, 1834-1838, seis volúmenes. Estos seis volúmenes atestiguaban también el logro importante que representan los nombres de Thiers y Mignet. No por ello tenía ganada la Revolución de 1789 carta de ciudadanía entre nosotros. Al hilo de los acontecimientos nacionales seguía la misma incompreensión de siempre, los mismos ataques con los mismos manidos argumentos, el mismo recurso a la producción ajena, y sólo muy de cuando en cuando se levantaba alguna voz valiente en defensa de la Revolución, o de alguna de sus fases.

En ninguno de los personajes españoles de la época se dio, que yo sepa, una evolución paralela a la de Víctor Hugo, cantor primero de la coronación de Carlos X en 1824, cantor luego de la Revolución de 1830, siendo sincero en ambas actitudes. En España, entonces siempre pendiente de las letras galas, mucho más que ahora, la gran autoridad de poeta, y de poeta progresista, de Víctor Hugo, produce gran resonancia, y además su contraposición de la Revolución de 1789, exaltada hasta el infinito, a la Revolución de 1793, condenada sin paliativos, venía a recrudescer tendencias tempranas de la historiografía española, capaces de comprender la Revolución hasta su fase girondina, pero no más allá.

Aparece la primera *Historia popular de la Revolución francesa*, llevada hasta nuestros días, 1846, por el entusiasta Abdón Terradas, de inusual biografía. Con la revolución de 1848, y sus ecos en España, al viejo miedo de 1793 se va a unir el nuevo pánico al socialismo, pero Sixto Cámara intenta sacar las consecuencias afirmativas del 89 al 48, aparecen los atrevidos elogios del 93 francés en el satírico Martínez Villergas, y las traducciones arrecian: Lamartine, ya en 1847, Louis Blanc en 1848, la *Historia de los montañeses*, de Alphonse

Esquirós, 1854, Michelet, en fin, a partir de 1863. Pero, junto a estos libros favorables a la Revolución, sigue en estricto paralelismo la racha de los títulos condenatorios, con autores prácticamente insignificantes o desconocidos para nosotros, pero que insisten machaconamente en los mismos argumentos, y entre ellos abundan los nacionales, aunque no faltan tampoco los traducidos. Entre ellos hay que colocar a toda la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, nacida precisamente del miedo a la Revolución, como su homóloga francesa medio siglo anterior.

No faltan tampoco las posiciones originales, como las de Ubaldo Romero Quiñones en su *Teoría revolucionaria*, Madrid 1874, con algunos errores de hecho, disculpables por el atraso en que se movía incluso en Francia la historia científica de la Revolución. El idolo de Romero Quiñones es el *Incorruptible* Robespierre, al que sólo le faltó ser también Danton. Romero quisiera el imposible de hacer de Danton y Robespierre una sola persona. Este militar revolucionario, uno de los que a comienzos de la segunda mitad del siglo XIX se hicieron demócratas, y contribuyeron a la caída de Isabel II, para luego continuar bajo la Restauración en un republicanismo tolstoyano, que enlaza en su vejez con los jóvenes novecentistas, adquirió el núcleo central de sus ideas y su entusiasmo por la Revolución Francesa leyendo *Los girondinos*, de Lamartine. Al menos así lo confiesa en 1911.

El primer Centenario de la Revolución presencia la persistencia en España del espíritu de negación absoluta, apoyado en traducciones, que se rebasan ampliamente. España se halla, pues, en las postrimerías del siglo XIX en tesitura de guerra civil, evidenciada en las actitudes contrarias ante el tema revolucionario. El siglo termina con la publicación de la *Historia de la Revolución Francesa*, de Michelet, en traducción de Vicente Blasco Ibáñez. El traductor fecha en agosto de 1899 un prólogo sobre Michelet, en el que espontáneamente le brota el lirismo:

«Buscó en la Revolución la luz que iluminara el pasado y el porvenir de Francia. Michelet, al narrar la Revolución, pierde su sangre fría; se enardece, llora de entusiasmo; increpa a unos, da coraje a otros, conversa con los personajes de la gran epopeya revolucionaria, y

las páginas parecen escritas con su propia sangre mezcladas con lágrimas. Se arrodilla ante la Revolución como un sacerdote ante Dios; su origen humilde siente honda satisfacción ante el gran suceso que ensalzó a los oprimidos: nieto de campesinos, su gratitud canta un himno entusiasta a aquel cambio radical que arrancó la propiedad de manos de los antiguos señores, convirtiendo en hombre libre y dueño de la tierra al antiguo siervo».

El gran novelista, y al mismo tiempo propagandista político, ve, pues, en la Historia descrita por Michelet una especie de *Historia socialista*, libro por otra parte que no tardaría en salir, bajo su influjo, de las prensas valencianas.

Así termina el siglo XIX español respecto de la Revolución Francesa: en ambiente de guerra civil, sin conciliación posible entre los contrarios, en deseo de infinitud blasquista, y con afán de conocimiento, todo lo cual pasará íntegro al siglo XX. Pero hay que advertir que un tratamiento científico español de la Revolución Francesa, no meramente pasional, no llegará hasta 1911 cuando Rafael Altamira pone prólogo a una nueva edición de la *Historia* de Thiers.

ALBERTO GIL NOVALES

- *Derecho y Revolución en el pensamiento de Joaquín Costa*. Edicions 62, 1965.
- *Antonio Machado*. Fontanella, 1970.
- *Homenaje a Antonio Machado*. Sigüeme, 1977.
- *William Maclure: Socialismo utópico en España*. Universidad Autónoma de Barcelona, 1979.
- *Textos exaltados del trienio liberal*. Jucar, 1979.
- *La Revolución de 1868 en el Alto Aragón*. Guara, 1980.
- *El Trienio liberal*. Siglo XXI, 1980.
- *Homenaje a Rafael del Riego*. Museo Universal, 1988.





# Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por José Ortega y Gasset

leer, pensar, saber

j. t. fraser • maría zambrano • umberto eco • james buchanan • jean-françois lyotard • george steiner • julio caro baroja • raymond carr • norbert elias • julio cortázar • gianni vattimo • j. l. lópez aranguren • georg simmel • georges duby • javier muguerza • naguib mahfuz • susan sontag • mijail bajtin • ángel gonzález • jürgen habermas • a. j. greimas • juan benet • richard rorty • paul ricoeur • mario bunge • pierre bourdieu • isaiah berlin • michel maffesoli • claude lévi-strauss • octavio paz • jean baudrillard • iris murdoch • rafael alberti • jacques derrida • ramón carande • robert darnton • rosa chacel

Edita: Fundación José Ortega y Gasset  
Fortuny, 53. 28010 Madrid. Tel. 410 44 12  
Distribuye: Comercial Atheneum  
Rufino González, 26. 28037 Madrid. Tel. 754 20 62



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

# Arbor

ABRIL 1989

**Newton C. A. de Costa:** Aspectos de la Filosofía de la Lógica de Lorenzo Peña.

**Lorenzo Peña:** ¿Lógica combinatoria o teoría estándar de conjuntos?

**José M. Méndez:** Introducción a los conceptos fundamentales de la Lógica de la relevancia.

**Manuel García-Carpintero y Daniel Quesada:** Lógica epistémica y representación del conocimiento en inteligencia artificial.

**J. A. Cobo Plana, J. Aso Escario y R. Rodríguez:** El tirón de bolso como fuente de un trastorno adaptativo específico.

MAYO 1989

**Emilio Muñoz Ruiz:** La ciencia y el científico ante el reto de la unidad europea.

**Guillermo Velarde:** La Fusión nuclear como solución al problema energético: un reto científico y tecnológico.

**C. Ulises Moulines:** Socialismo o racismo: ésta es la cuestión.

**Espanza Guisán:** Liberalismo y socialismo en J. S. Mill.

**Antonio J. Díez Lucena:** Conocimiento e hipótesis en la ciencia moderna.

JUNIO 1989

**Jesús Mosterín:** Entrevista con Karl Popper.

**Natividad Carpintero Santamaría:** La Física Nuclear en la Alemania de los años 30: la huella de un éxodo.

**Jorge Navarro:** La constitución de las ciencias del sistema nervioso en España.

**J. López Cancio, F. Polo Conde y M. Martín Sánchez:** La dimensión de Blas Cabrera en el contexto científico español.

**Antonio Marqués:** Universidad e Inquisición.

**A. Pastor García y J. Medina Escriche:** El mercurio en el medio ambiente.

**Pedro Marjuán:** La inteligencia natural.

**Alfonso Recuero:** La investigación científica ¿Un campo vedado para los ciegos?

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID  
Tel.: (91) 261 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID  
Tel.: (91) 261 28 33

Arbor

ciencia

pensamiento

y cultura

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR  
Félix Grande

JEFE DE REDACCION  
Blas Matamoros

## Homenaje a RAMÓN CARANDE

Escriben:

Julio CARO BAROJA, Lucas BELTRÁN, Bernardo Víctor CARANDE, César ALBIÑANA GARCÍA-QUINTANA, Antonio Morales MOYA, Amando REPRESA, Gonzalo ANES, Jaime GARCÍA AÑO VEROS, Josep FONTANA, Manuel FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, José Manuel CUENCA TORIBIO.

Volumen de 161 páginas

400 pesetas

## Número 468 - Junio 1989

Escriben:

Jorge Eduardo ARELLANC, Juan MALPARTIDA, Clara JANÉS, Ilhan BERK, Jorge FERRER-VIDAL, Arnoldo LIBERMAN, Fernando GÜEMES, Cristina GRISOLÍA, Bernardo Víctor CARANDE, Luis Antonio de VILLENA.

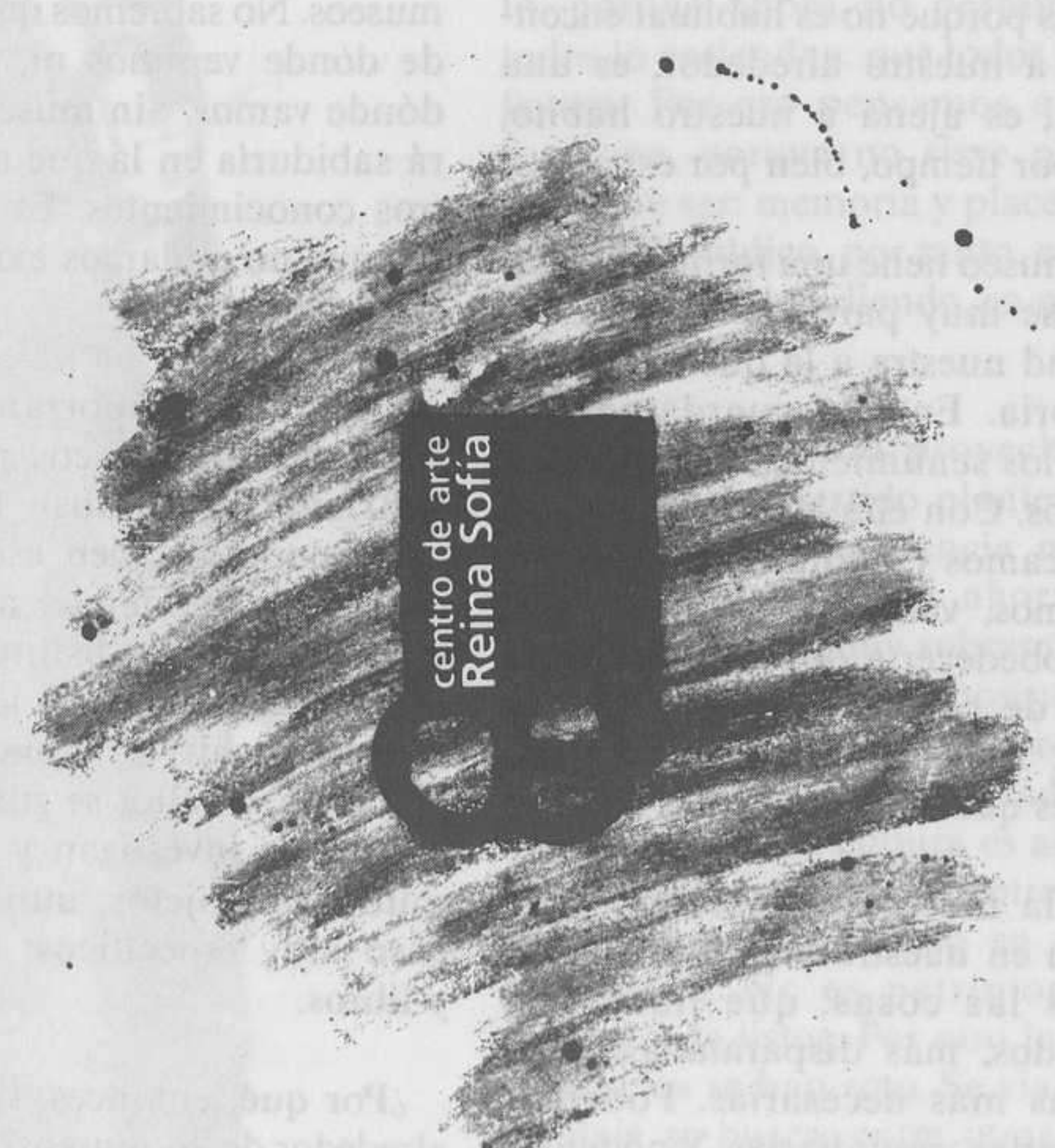
Volumen de 163 páginas

400 pesetas

Tarifas de suscripción anual:

España: 4.500 pesetas. - Europa: 45 U\$S marítimo y 60 U\$S aéreo. - Estados Unidos, África, Asia y Oceanía: 45 U\$S marítimo y 90 U\$S aéreo. - Iberoamérica: 40 U\$S marítimo y 85 U\$S aéreo. - Precio del ejemplar (en España): 400 pesetas.

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL  
AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS, 4. 28040 MADRID  
Redacción y Administración, teléfono (91) 244 06 00 (ext. 267 y 396)



centro de arte  
Reina Sofía

Centro de Arte Reina Sofía, Santa Isabel, 52 (Atocha) - Madrid.  
Abierto al público de 10 a 21 horas. Todos los días excepto martes.

MINISTERIO DE CULTURA



# La memoria y el placer

Juan Ignacio Macua

La etimología no nos sirve. La observación no coincide. Porque, ¿qué es un museo? Según la primera, es el lugar donde residen las musas. Según la segunda, es el lugar donde se conservan o guardan, se estudian y se enseñan cosas, objetos variopintos que van de lo más curioso hasta lo más bello, de lo más antiguo a lo más rabiosamente actual, de lo más inútil y baladí hasta lo más importante y simbólico. ¿Qué tienen de común todo esos lugares para llamarlos, a todos, con el mismo nombre: museo?

Aparentemente su función: conservar, investigar y mostrar. Hay en común algo más, derivado seguramente de esa misma triple función: en ellos todo está referido al pasado. Conservar quiere decir luchar contra el tiempo, intentar que las cosas que ya son del pasado permanezcan en el presente; y para que lo hagan en toda su plenitud se estudian e investigan, para conocer mejor la clave que quizá ya se ha perdido o confundido con el paso del tiempo. Si nos esforzamos en fijar nuestra atención en alguna cosa, si vamos a verla es porque no es habitual encontrarla a nuestro alrededor, es una rareza, es ajena a nuestro hábito, bien por tiempo, bien por espacio.

El museo tiene una forma de comportarse muy parecida a la de esa facultad nuestra a la que llamamos memoria. En ella guardamos las ideas, los sentimientos o los conocimientos. Con ella los relacionamos, clasificamos y valoramos. Y, cuando queremos, vamos a verlos. Lo que suele obedecer a dos motivos: necesidad de conocer o necesidad de gozar. Estas son igualmente las razones que nos llevan a los museos.

En la multitud de recintos que existen en nuestra memoria conservamos las cosas, que llamamos recuerdos, más disparatadas junto con las más necesarias. Podemos analizarlas y estudiarlas. Y podemos acudir a ellas si las necesitamos. Pero para conseguirlo, y ahí está el problema, es necesario que nuestra memoria funcione, que las almacene, clasifique y muestre en el orden que las necesitamos y lo más completas y claras posible.

Lo mismo ocurre con los museos. Si no funcionan, si no cumplen su misión, no tendremos cosas del pasado a las que ahora, en vez de recuer-

dos, llamamos bienes culturales. No podremos estudiarlas. Nos será imposible ir a verlas.

Si la memoria nos sirve para conocer y para disfrutar, también los museos deben servirnos para ello. Si llamar a los recuerdos nos exige primero tenerlos y luego que estén debidamente ordenados para que solamente acudan los que y cuando los buscamos, algo parecido se requerirá para «ver» en los museos: tendrán que tener bienes culturales bien ordenados que nos sirvan para aumentar nuestros conocimientos y para sentir placer al contemplarlos.

Si el hombre desmemoriado no puede sentirse completo, si para vivir en plenitud es necesario conocer el arranque y la trayectoria seguidos, si los conocimientos se apoyan en saberes anteriores, si el hombre es un proceso, ascendente o descendente, y no puede existir aislado en el tiempo, ¿pasará lo mismo con los museos?

Puede ser. Ocurrirá que nuestra civilización no será completa sin museos. No sabremos quiénes somos, de dónde venimos ni, por tanto, a dónde vamos. Sin museos no existirá sabiduría en la que apoyar nuestros conocimientos. Es muy probable que no podamos existir aislados en el tiempo.

Un inciso importante. Cuando hablamos de museos nos estamos refiriendo a «todos» los museos, incluyendo también esos tan especiales que tendemos a considerar como otra cosa distinta, pero que son tan museos como los que así se llaman: archivos y bibliotecas. Al fin y al cabo, en ellos se guardan y conservan, se investigan y estudian, se muestran objetos, aunque en este caso muy específicos: documentos y libros.

¿Por qué, entonces, tanto griterío alrededor de los museos? Más inquietante aún. Existe una curiosa contradicción: mientras los museos se ponen de moda, los llenan las masas y se encargan a los mejores arquitectos, como en su tiempo se hizo con las catedrales, otros se mueren lánguidamente, se llenan de polvo, se convierten en panteones obsoletos y tristes.

La propia polémica entablada y las grandes inversiones, económicas



Gerald Gooch. Hmmm (detalle tríptico). 1968.

y de esfuerzo, que en algunos se han hecho, nos demuestran que, efectivamente, están de moda.

Se enfrentan, por un lado, los que con furor sesentayochesco buscan el antimuseo, la disolución del aparato que mata al arte, que lo encierra y seca. Por otro, y en mayor cantidad y con más fuerza, al fin y al cabo los años sesenta ya pasaron, los que opinan que por el contrario hay que hacer nuevos museos, olvidarnos de lo existente y construir las nuevas y grandes catedrales, esos magníficos espectáculos permanentes que, con muy pocas excepciones, se refieren casi siempre al arte contemporáneo, a los que se entregan con ardoroso fervor los más renombrados arquitectos que han encontrado ahí la posibilidad de dejar su huella en la historia y a los que, por obvias y parecidas razones, tan aficionados son los políticos apasionados por la *grandeur*, suya claro.

A los dos bloques en liza se les unen, alternativamente según sitios y presiones, el grupo de ciudadanos para los que los museos son cosas del pasado que no les atañen, que no son suyas, que pueden llenarse de polvo y de olvido, pero que quizá sea mejor que no mueran, pues ahí están, visten mucho y hacen bonito. Son, como los títulos nobiliarios, una inutilidad muy útil.

En medio de todo ello algo queda claro: la sociedad no tiene vocación de suicida. No quiere perder su memoria ni quedar en el vacío. Puede que no encuentre sentido a sus recuerdos, que no entienda su significado a eso que llama bienes culturales, eso que los museos guardan, estudian y enseñan. Puede ocurrir también que los guardados allí tampoco son precisamente los que interesan. O quizá no estén bien ordenados y ni siquiera bien enseñados.

En cualquier caso algo sucede que no nos gusta, algo está inquietando. Es una situación rara. Los museos que hay, ¡bah! Quemémoslos o construyamos, furiosamente, algo nuevo que los sustituya, a lo que para despistar y confundir también llamaremos museos.

Y, sin embargo, la memoria es esencial. No lograremos mantener el engaño. El propio tiempo pondrá, quizá ya sin remedio o con alto coste, las cosas en su sitio. Los nuevos



El museo tiene una forma de comportarse muy parecida a la de esa facultad nuestra a la que llamamos memoria. En ella guardamos las ideas, los sentimientos o los conocimientos. Con ella los relacionamos, clasificamos y valoramos. Y cuando queremos, vamos a verlos.

monumentos se harán del pasado, la rabiosa actualidad que allí se guarda se hará vieja y antigua, y el problema volverá de nuevo. Tendremos otra vez una memoria rota o insertible.

¿Por qué no nos enfrentamos, desde ahora, con lo que tenemos? Está bien preparar los recuerdos del mañana, muy bien, pero preparemos la memoria para que los acoja, no hagamos rupturas insalvables en nuestra historia. Busquemos los remedios por muy duros y brutales que sean. Si algo funciona mal o no funciona, si es necesario, tendremos que emplear la cirugía. Los síntomas están claros y ya los hemos señalado. Adelantemos, en la medida de nuestros medios y nuestras posibilidades, un diagnóstico que nos permita, a pesar de su falta de profundidad, apuntar las causas y enfocar las posibles vías por las que podamos resolver el problema.

Despejemos en primer lugar, y no por intrascendente, el problema de la tipología, ya que es largo de tratar y nos ocuparía mucho tiempo. Baste notar que los museos pueden clasificarse por el «tipo» de objetos que conservan, habiendo así de Bellas Artes, del Tabaco, Arqueológicos, de Ciencia, etc. Hay otros que se diferencian por el tiempo al que se refieren sus colecciones: Medieval, Renacimiento, Prehistoria, Arte Moderno, etc. Los hay que se distinguen por el espacio: de la Ciudad, de la Región, de la Diócesis, etc. A todos ellos les llamamos museos y todos ellos pretenden comportarse como tales. Ya veíamos que en común tienen aquella triple misión: conservar, estudiar y mostrar. Pero es lógico, dada su variedad, que su comportamiento sea muy diferente, lo que puede enturbiar el diagnóstico.

Para evitarlo, o al menos paliarlo, detengámonos solamente en el estudio de dos ejemplos, podríamos llamarlos modelos, que además son paradigmáticos y, como ocupan extremos del espectro, quizá nos permitan extender nuestras observaciones a todos.

El caso de mayor complejidad y más cercano que podemos encontrar es el de las grandes pinacotecas de fama universal, aquellas que se conocen por su nombre y que no necesitan apellidos: Louvre, Prado, Uffizzi, etc. Destacan por la profun-

dididad de su fama, por ser considerados universalmente como el no va más de los museos, y porque todos ellos atraviesan por un momento difícil con problemas semejantes. Todos tienen grandes colecciones, residen en un edificio que se ha quedado pequeño para mostrar toda su riqueza y bastante inútil para conservarla, y a todos ellos acuden en tropel, en grandes masas, los visitantes.

Es cierto y claro que atraviesan por un peligroso momento de eclosión. Por supuesto que no están llamados a desaparecer. Temblarían las estructuras. Caerían gobiernos. No quedaría en los templos coladura alguna sin rasgarse. No van a desaparecer, pero están en peligro de muerte. Ya no guardan recuerdos-fetiché en sus entrañas, son ellos fetiches. Son de visita obligatoria. Pero ¿esa visita sirve de memoria o de placer? Es muy difícil enterarse de nada. Una visita, simple y corriente, lejos de enseñarte, de enriquecerte, te confunde y aturulla. Nadie podrá afirmar que es placentero contemplar *Las Meninas* entre los cogotes de los que madrugaron más o entre los olores de tan distintos perfumes. Los cuadros se acumulan y se aprietan en sus paredes. Los visitantes guardan colas interminables y llenan todos los espacios posibles y alguno que otro imposible. Los muros de sus viejos y casi siempre nobles edificios se están combando por la presión y en cualquier momento estallarán.

Esto se resolvería, sin duda, con otra forma de entender el museo, sobre todo de mostrar sus colecciones. Rechazar la cantidad. Escoger la calidad y la rareza. Jerarquizar. Mezclar museo imaginario con museo real. Darle el sitio necesario a la contemplación y al disfrute de ver. Permitir que la memoria encuentre allí los apoyos que la hacen posible. Cargar de significado a lo que allí se muestra. Conseguir, en fin, que comprendamos el mensaje del pasado, la memoria, que se nos envía y que podamos gozar, el placer, de algo de hoy, muy cercano y bello, aunque haya sido concebido hace tantos años.

Ya sabemos que los dinosaurios se mueven despacio. Por eso están en peligro de extinción. Conocemos también la habitual respuesta: o no es posible enfrentarnos a estos cambios que son necesarios ya que no

tenemos espacio ni medios, el gentío no nos deja ver el bosque. O, más sutil, cambiarlos sería traicionar el pasado y eso es lo último que un museo puede hacer, eso es algo que se contradice con su propia naturaleza. En cualquier caso, lo mejor es dejarlos como están y derrochar esfuerzo y dinero en otras cosas, en los ya citados nuevos templos, por ejemplo.

Sin embargo, si empleamos un poco de alejamiento y de serenidad para contemplar el problema, quizá se nos despeje el panorama. Hay tres factores de cuya mezcla o coincidencia se derivan las dificultades: la colección, el edificio y el público. Este no va a disminuir. Puede que no crezca en las alarmantes proporciones en las que venía haciéndolo, por puras razones demográficas. Además, no interesa que disminuya. No hay razón ni causa alguna que nos permita defender que el museo es para unos pocos, aquello tan criticado de la «clase dominante» propietaria de la cultura. Por supuesto que no. El museo es de todos y para todos. Y por eso queremos cambiarlo, porque ahora no permite que todos lo entiendan, que todos lo disfruten. Por eso pensamos que no funciona, porque no sirve para lo que debe ser: memoria y placer para todos. El público, por tanto, es intocable. Seguirá acudiendo, en masa, a los museos.

Sería un estudio provechoso y seguramente divertido plantearse el por qué de esta asistencia masiva. Conformémonos, por ahora, con apuntar algunas muy sobresalientes razones: desde luego porque hay mucha gente. También porque la sociedad en general ha tomado conciencia de que la cultura es algo del común, algo que se hace entre todos, como la política, como su propia existencia. No es patrimonio de nobles o de listos. Por otro lado, las distancias se han roto. Se viaja y en el viaje se busca, entre otras cosas, enriquecimiento personal y se intuye que en los museos hay ciertas posibilidades de lograrlo; así, al menos, nos lo decían nuestros mayores. La posible decepción viene luego, lo que no impide que nuevos visitantes acudan, pero ¿cuántos repiten?

Aunque si analizamos las encuestas que sobre motivación y comportamiento se han hecho nos llevare-



Gerald Gooch. Hmmm (detalle tríptico). 1968.



El museo es de todos y para todos. Y por eso queremos cambiarlo, porque ahora no permite que todos lo entiendan, que todos lo disfruten. Por eso pensamos que no funciona, porque no sirve para lo que debe ser: memoria y placer para todos.

mos cierta sorpresa. La gente acude en mayor cantidad y con mayor fervor a las exposiciones temporales, que, como todos sabemos, son acontecimientos efímeros y sobre todo son noticia. Lo que nos lleva a pensar que podemos estar frente a otra trampa. Posiblemente esta masiva asistencia esté motivada por la necesidad de «estar en el ajo», de evitar esa sensación tan desasosegante que se siente cuando uno se ha perdido algo, cuando uno no pertenece al grupo de enterados que sí han estado atentos al aviso de los medios de comunicación, y esto es muy importante, daban de que algo, considerado como imprescindible, estaba pasando. Esto parece decirnos que no se va a los museos por lo que son, sino por la esperanza de satisfacer nuestra apetencia de consumo. Esta presunción se ve reforzada si observamos que, según se deduce de los mismos estudios sobre comportamiento del público, una vez dentro del museo las preferencias se decantan, con gran mayoría, por las «tiendas» hasta el punto de que ciertas instituciones, como por ejemplo el Metropolitan de Nueva York, se autofinancian en parte considerable con los pingües beneficios que de la venta de recuerdos y otros diversos productos sacan. Será, suponemos, porque sin duda estamos en una sociedad marcadamente consumista. Ojalá fuese porque nos gusta llevarnos un recuerdo de la memoria, algo que desde ahora será sólo nuestro, algo que nos servirá de referente personal de los referentes colectivos que vimos y entendimos (?) en nuestra visita.

Está claro, pues, que el público es intocable. La colección, sin embargo, puede dividirse, romperse, sin que desaparezca como tal colección, sin que salga del museo. Cabe hacer una selección y, con el añadido del almacén visitable, exponer solamente aquellas piezas que sean verdaderamente importantes por su significado —memoria— y por su belleza —placer— y guardar las restantes. Pensando siempre que la exposición deberá ser fija en cuanto a las obras emblemáticas y rotativa para las secundarias.

Tendremos así, con la ganancia de espacio que ello supone, dos tipos de visitas cada una con un comportamiento y una composición distinta. Una, masiva, que se dedicará a entender y disfrutar lo que podría-

mos llamar la esencia de la colección, las salas del museo. Otra, menor y especializada, restringida, en profundidad, que querrá conocer los fondos, que ya hemos dicho serán visitables, del museo. Podremos dedicar en las salas principales el sitio necesario para que quepan los espectadores, guardar las necesarias distancias con las obras expuestas y de ellas entre sí, lograr un montaje actual y vivo. Y en el almacén visitable exponer el resto de la colección de una manera menos espectáculo, más información; menos montaje, más investigación.

En cualquier caso, la riqueza de la colección, en calidad y en cantidad, es lo que personaliza y hace que estos museos sean extraordinarios. Por lo tanto, nunca podremos, si queremos conservarlos, deshacernos de parte de ella o distribuirla por otros museos.

De estos dos factores hay uno, el público, que no es manipulable y otro, la colección, que admite alguna modificación siempre que se haga, como veíamos, dentro de un orden. No tenemos más remedio que trabajar con el tercer factor que, de aquellos cuya incidencia causaba el problema, nos queda por estudiar: el edificio. Generalmente, los que ocupan los museos suelen ser de señalado valor histórico, vinculados, aunque solamente sea por el paso del tiempo, al propio museo. Casi nunca nacieron con este fin concreto, pero se han ido adaptando como han podido. Entonces, ¿por qué no una adaptación más? La actuación deberá ser muy cuidadosa y respetuosa con los valores históricos y estéticos que ahora tengan. Sería asombroso que precisamente un museo atentase contra el patrimonio artístico. Debemos, sobre todo, racionalizar mejor su uso y buscar como sea, ferozmente, su ampliación. Es más, si fuera preciso, su traslado. Un museo es mucho más que un edificio. En la mayoría de los casos esta ampliación es posible y sin demasiado esfuerzo. Solamente se requieren grandes dosis de interés, generosidad y serenidad a la hora de plantearla.

Si nos fijamos, por ejemplo, en el Museo del Prado, la necesidad de ampliación es tan urgente que, en caso de no realizarla, se deterioraría el museo de tal manera que probablemente sería irrecuperable. Conta-

mos, mejor dicho, contábamos, para ello con el Palacio de Villahermosa, hoy extrañamente ocupado, con grandes costes de todo tipo, por la futura colección de la Fundación Thyssen Bornemisza. También podemos utilizar el actual Museo del Ejército, en trance de traslado; la sede del Ministerio de Agricultura, de fácil acceso subterráneo por debajo del Jardín Botánico; el edificio, no precisamente de valor arquitectónico, que ocupa el Ministerio de Sanidad, a corta distancia y también de fácil comunicación subterránea. Por no citar al Cuartel General del Ejército, al Banco de España, a la Marina o a Correos, pues hacia todos ellos podría ampliarse el actual museo. ¿Los costes? Ridículos si los comparamos con lo que se invierte en otras operaciones menos urgentes y menos emblemáticas, caso del Centro de Arte Reina Sofía y, sobre todo, frente al valor del peligro que se evitaría. Nada importante si existe una verdadera voluntad política o popular de hacerlo, si hay una insistente reclamación, un notorio interés por salvar el Prado. El caso merecería, verdaderamente, una campaña universal, algo así como la de «salvar Venecia», pues tan real es el peligro y tan urgente evitarlo.

La cara opuesta de la moneda la representan los pequeños museos provinciales o municipales, los *communities museums* ingleses. Aquellos que aspiran a ser núcleos culturales de las pequeñas sociedades, de carácter rural o semiindustrial, poco urbanas, a las que sirven y que, sin em-



Gerald Gooch. Hmmm (detalle tríptico). 1968.

bargo, se conforman, resignados, con languidecer tristemente. Apenas si tienen público. Sus colecciones, generalmente diversas y poco congruentes, yacen en vitrinas decimonónicas y en sus salas se huele el polvo. Los edificios carecen de la más elementales medidas de seguridad frente a la contaminación, a los cambios de humedad y temperatura, a los robos y a los demás depredadores de los museos. Un triste y lamentable panorama.

Pero también en ellos reside nuestra memoria, también en ellos podríamos encontrar nuestro placer. Bastaría simplemente con que la sociedad y, sobre todo, los responsables tuvieran una actitud positiva, un interés político por la cultura, por la memoria colectiva, una clara comprensión de que cualquier grupo social necesita guardar, conservar, comprender y mostrar los viejos recuerdos que lo conformaron y de alguna manera lo definieron.

Los remedios serán parecidos, con el cambio de escala debido, que los apuntados, tan ligeramente antes, para los grandes museos: ordenar las colecciones y destacar en ellas las piezas verdaderamente significativas. Construir el almacén visitable. Utilizar los nuevos sistemas y medios de comunicación para «contar» la historia que allí se guarda. Atraer al público con actos efímeros, naturalmente a su escala, que son, como hemos visto, los que prefieren los posibles visitantes. En fin, plantearse primero la cura, fijar luego un plan de recuperación y establecer un régimen que les permita vivir plenamente con un futuro esperanzador.

Estamos, pues, frente a un problema de política de museos, un problema de política cultural. Es plantearse seriamente si una sociedad, a cualquier escala, es capaz de vivir sin memoria y perdiendo, poco a poco, las oportunidades de placer.

Una vez, o quizá a la vez, resueltos estos problemas, transformados los museos actuales, una vez que gocemos, que aprendamos a gozar, con nuestra memoria, podremos enfrentarnos con la tarea, tan importante e ilusionadora, de crear esas nuevas catedrales, esos nuevos museos, donde vayamos conservando, estudiando y mostrando lo que ahora es placer y que luego será disfrute y recuerdo.



# Ideas para un museo

Umberto Eco

Si alguien tuviese que construir un nuevo museo, no creo que lo construiría como el Louvre u otros grandes museos europeos. Probablemente lo construiría como el Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York.

Me pregunto si el MOMA, sin embargo, puede considerarse de verdad diferente de los museos tradicionales. Todas las innovaciones del MOMA (posibilidad de interrumpir y completar la visita con pausas en la sala cinematográfica, en el bar restaurante, en el jardín o en la librería) hacen más agradable, más excitante, más variada la visita a las colecciones, pero éstas siguen siendo lo que son.

También la idea de completar las colecciones permanentes con colecciones ambulantes y con muestras por tema, no se aparta de por sí del modelo de la colección, salvo que la estructura de la muestra transitoria se acerque a modelos alternativos como los que propondré a continuación.

En definitiva, lo que ante todo se discute es la idea misma de «colección de objetos artísticos expuestos al visitante».

## Crítica de la colección

El museo tradicional —antológico y expositivo— es una tumba de objetos muertos. En un tiempo, alguien consideraba preciosos a estos objetos y los apartaba de la comunidad: se trataba de la galería privada del Señor, que quería contemplar lo que consideraba precioso apartándolo de la contemplación y la posesión de los demás.

Nacen primero los «gabinetes» (como la colección del duque de Berry); luego los «Wunderkammern», donde se recogen obras de arte, teratologías, ingenios misteriosos y hallazgos arqueológicos; finalmente, las galerías propiamente dichas, los palacios señoriales como colecciones de objetos preciosos.

Con la Revolución Francesa y con Napoleón estos objetos son restituidos a los ciudadanos. Pero, ¿de qué manera? Los ciudadanos podrán creerse poseedores porque podrán contemplar los objetos que los señores habían acumulado; y los con-

templarán en el orden en que fueron acumulados. La museografía tradicional, aun cuando se perfecciona, no altera demasiado este orden. En todo caso, el ciudadano puede contemplar los objetos pero no tocarlos.

Incluso el hecho de que en una época no fuesen suyos y que ahora se restituyan a la comunidad los vuelve aún más preciosos: son el signo de una promoción social de la sociedad democrática (liberal o socialista: la relación no cambia). Así los objetos se resguardan, se aíslan del contexto en el que nacieron. El cuadro, el salero cincelado, la alfombra o el tapiz —así como el sílex astillado o el cráneo del hombre de Neanderthal— ya no tienen nada que ver con su verdadero contexto histórico ni remiten a él. Están allí para ser venerados y admirados. Pero son ya fetiches culturales, privados de todo vínculo con la realidad y soberanamente inútiles.

¿Cuáles son las consecuencias culturales? La gente va a un museo en la medida en que contiene objetos que tengan las siguientes propiedades:

- que sean muy raros,
- muy costosos,
- muy antiguos,
- muy bellos (en el sentido en que la tradición los ha calificado como tales).

La gente va al museo en el que estén los objetos más antiguos, más costosos, más raros y más bellos. Siguiendo estos espejismos, la gente prefiere ir al Louvre antes que al Musée de Cluny, a Brera antes que al Poldi-Pezzoli. Existe un mercado del museo, con dos o tres estrellas por museo, según la «bolsa» turística o lo que indican las guías Michelin.

En tal sentido, es el objeto el que valoriza al museo y no el museo el que valoriza al objeto. En París, el Musée de l'Homme está organizado de manera más moderna que el Louvre, pero según la opinión común la *Gioconda* cuesta y vale más que un hacha de piedra australiana, así que el Louvre vale más que el Musée de l'Homme, si bien informa menos y deja que los visitantes acaben su recorrido por las salas con una gran confusión y ninguna auténtica adquisición cultural. Por otra parte, en el Louvre mismo se hará el trayecto hasta la *Gioconda* y hasta la *Venus de*

*Milo* en desmedro de un espléndido Mantegna y de algunos holandeses impagables.

## Museos alternativos

Las siguientes son algunas posibilidades teóricas de un museo alternativo que no presente las contradicciones del museo tradicional.

a) *Museo didáctico*. Está centrado en una sola obra (u objeto) a la que se llega a través de un recorrido que permite, con variados medios, recoger las informaciones adecuadas para comprender la obra expuesta. El visitante del museo tradicional (por ejemplo Uffizi) no llega a distinguir las diferentes épocas, escuelas, tendencias, ni a vincular las obras con el propio *background* histórico-social. Un museo didáctico ideal debería estar sólo centrado, por ejemplo, en la *Primavera* de Botticelli. El visitante, con variados recorridos a elección, pasará a través de una serie de situaciones expositivas que lo informen sobre la civilización florentina del siglo XV, su música, su pensamiento filosófico, la vida cotidiana de la ciudad y de la casa, la vida de la corte, los problemas económicos, el modo de trabajar de los artistas, la organización del taller del pintor, las técnicas de pintura, los condicionamientos económicos de la obra, la tradición figurativa anterior, los valores políticos, morales, religiosos en los que el pintor se inspiraba, etc. En la medida en que estas informaciones se ofrezcan de modo atrayente, usando todos los medios de que se disponen, desde el *film* a la reconstrucción, el visitante estará en condiciones de comprender al final de su viaje qué significa y por qué es bella la obra de Botticelli. Al final de su visita, eventualmente podrá ver en otras salas obras que recibieron influencia de la obra expuesta, para comprender su valor de ejemplo y de estímulo, que puede en algún caso prolongarse hasta la época contemporánea, quizá llegando hasta los ecos botticellianos en las imágenes de algunas divas, en la publicidad, en la historieta, etc.

b) *Museo móvil*. Puede representar un perfeccionamiento temporal del anterior, o bien un modo de ofrecer el museo tradicional de forma más dinámica. Es lo que ocurre en algunas salas de ciertos museos que se reestructuran continuamente para

ofrecer exposiciones temáticas. Pero por lo común las opciones son casuales y dictadas por necesidades contingentes. Konrad Wachsmann, hace tiempo, había pensado en un museo itinerante (una especie de gran contenedor, carpa de circo, ambulante) en cuyas paredes, con mecanismos muy perfeccionados, se proyectasen diapositivas de obras de arte en tamaño natural. De este modo, en una ciudad de provincia se podría ver durante la semana X el Louvre completo, la semana siguiente el Museum of Modern Art, etc. Esta solución sigue sin cambiar la idea tradicional de museo, pero la dinamiza y, de todos modos, despoja a la visita del equívoco de la adoración fetichista del objeto precioso e intocable, que representa la negación de una verdadera experiencia cultural. Una variante de este concepto la da el museo permanente de pintura metafísica de Ferrara. Este museo también está compuesto exclusivamente de diapositivas, es decir, de amplios paneles luminosos que permiten exhibir *todas* las obras de la pintura metafísica (incluidos los predecesores). El excelente recorrido histórico, con claras leyendas explicativas, hace de esta muestra un magnífico instrumento didáctico. El hecho de que no haya originales, así como la sencillez de la concepción, la vuelven en potencia una muestra «móvil», itinerante, o reproducible en más ejemplares.

c) *Museo experimental de ficción científica*. En este tipo de museo (que ya no es un museo) se exponen, más que los objetos-tema, las técnicas expositivas. Se provoca al visitante según los múltiples modos con que puede dársele una información. Por último, se exponen el espacio, la luz, el color; el museo muere como tal y nacen ambientes como el Electric Circus de Nueva York, que era al mismo tiempo una discoteca, sala de baile y exposición, que se componen y se deshacen en un movimiento progresivo sobre grandes paredes móviles y envolventes, constituidas según un espacio «topológico». Por último, los frequentadores del Electric Circus realizan una experiencia de arte contemporáneo, luz y sonido, más vivida que cuando visitan el Metropolitan Museum of Art. Son museos en los que no se exponen objetos sino técnicas expositivas: las actuales Exposiciones Universales.

d) *Museo lúdico*. Aquí el público,



El museo se caracterizaría no como un lugar que se visita una sola vez, casi por obligación y por completar una información más turística que estética, sino como el lugar de muchas citas graduales en el tiempo.

además de ver, juega. Todo lo que se le comunica se logra a través de una serie de manipulaciones. De este tipo (si bien todavía muy solemne) es el Deutsches Museum de Múnich, que cuenta la historia de la técnica a través de proyecciones, miniaturas animadas, ambientes, máquinas de distinto tipo que el público debe manejar para que se produzcan ciertos hechos didácticos. Cuando se trata de describir el submarino, el visitante entra en un verdadero submarino. Cuando debe comprender qué es una mina, el visitante baja al subsuelo y recorre unos centenares de metros para ver una secuencia de ambientes mineros reproducidos con exactitud del Museo Grevin. El visitante manipula máquinas y juega a reconstruir los distintos capítulos de la historia de la técnica. Un museo lúdico realiza de manera culta la experiencia del «castillo de las brujas» por el que se entra al Luna Park. Es una aventura.

Hoy muchas exposiciones transitorias se acercan mucho a la idea de museo lúdico y experimental de ficción científica. El ejemplo más rele-

vante es la creciente exposición parisina (en el Beaubourg) sobre *Les immatériaux*. Al elogiar esta fórmula, no se pueden silenciar, no obstante, sus riesgos. El riesgo es que la exposición muestre sobre todo su técnica expositiva; que el momento del juego prevalezca sobre los demás, y que al fin —para los visitantes— la experiencia de los contenidos (objetos y conceptos) sea superada por la agradable sensación de espectáculo. Si este riesgo se puede correr en una muestra transitoria —y con más razón en la muestra sobre *Les immatériaux*, donde al fin y al cabo se pretendía justamente comunicar la sensación de un nuevo paradigma, más que presentar y comentar determinados objetos—, en la concepción de un museo estable probablemente habrá que ajustar los distintos modelos entre sí.

Pienso, pues, en un museo con objetivos didácticos, móvil en sus opciones expositivas, de naturaleza experimental y fundamentalmente lúdico, con la condición de que, al entrar en él, los visitantes entren también en contacto con ciertas obras. Natural-

mente, la experiencia de estas obras no deberá ser sólo visual y pasiva: elementos de manipulabilidad, posibilidad de tocar los objetos, flexibilidad para sustituir los originales por copias si ello permite una mayor familiaridad táctil por parte del visitante, son todos elementos que deben tenerse muy en cuenta.

La idea didáctica fundamental debería ser siempre que, si se hace una experiencia completa y satisfactoria, el visitante no puede gozar ni apreciar de verdad más de una o dos obras por visita. Cualquier visitante serio de museo sabe que, si ha fijado su atención en un cuadro, dedicándole al menos media hora y buscando comprenderlo de verdad, recorrerá deprisa —y sin ver realmente nada— todas las otras salas. Por ello, aunque el nuevo museo no pueda centrarse en una sola obra, como se ha propuesto provocativamente en estas notas, no deberá siquiera invitar implícitamente al visitante a verlo todo. Deberá jugar en relación con núcleos de interés, para que el visitante tenga desde el principio una opción.

En tal sentido, el museo se caracteriza (y así debería ser) no como un lugar que se visita una sola vez, casi por obligación y por completar una información más turística que estética, sino como el lugar de muchas citas graduales en el tiempo.

UMBERTO ECO

- *Introducción al estructuralismo*. Alianza, 1976.
- *Tratado de semiótica general*. Lumen, 1981.
- *La estructura ausente*. Lumen, 1981.
- *Apocalípticos e integrados*. Lumen, 1986.
- *La estrategia de la ilusión*. Lumen, 1986.
- *Lector in fábula*. Lumen, 1987.
- *El nombre de la rosa*. Lumen, 1987.
- *Ensayos sobre El nombre de la rosa*. Lumen, 1987.
- *Signo*. Labor, 1988.
- *De los espejos y otros ensayos*. Lumen, 1988.
- *Diario mínimo*. Edicions 62, 1988.
- *El péndulo de Foucault*. Lumen, 1989.

Ediciones

## VERSAL

MERIDIANOS

P.D. JAMES

~ *Intrigas y deseos*

MARCOS RICARDO

BARNATÁN

~ *Con la frente marchita*

ÀLEX SUSANNA

~ *Cuaderno veneciano*

DAVID LODGE

~ *¡Buen trabajo!*

travesías

EDMUND WILSON

~ *EL CASTILLO DE AXEL*

MAX BEERBOHM

~ *ZULEIKA DOBSON*

N O V E D A D E S



# Museos de arte contemporáneo

## Los trabajos de Sísifo

Luis Alonso Fernández

Se admite que el nuestro es «el tiempo de los museos». Convencimiento general que acompaña a las altas cotas de popularidad conseguidas por estas seculares instituciones, especialmente en las cuatro últimas décadas. Pero a nadie mínimamente informado se le ocultan hoy los problemas crecientes que vienen arrasando desde su propia trayectoria y evolución; o las controversias que suscitan sus planteamientos y actuaciones en las diferentes vertientes de sus naturales y específicos cometidos.

No resulta difícil entrever la función protagonista que les ha correspondido a los museos a lo largo de la Historia como instrumentos esclarecedores y representativos de la evolución cultural de la Humanidad. Sin embargo, como cualificados refrendarios que son de la cambiante actividad de los tiempos, sus momentos de duda y vacilación, y sus periodos de estancamiento y recuperación —difícil encrucijada a menudo, en medio de no fáciles alternativas—, los han hecho especialmente vulnerables a múltiples agentes socioculturales. A ello han contribuido también tanto una defensa inadecuada o no realista de sus incondicionales, como sobre todo la crítica no siempre justa y encarnizada de sus detractores y desencantados, en medio de los excesos de su utilización política.

En una época como la nuestra, eminentemente práctica y dinámica, caracterizada por el predominio de las más avanzadas tecnologías y la llamada civilización de la imagen, esta vulnerabilidad se acentúa aún más si cabe. O, al menos, provoca más argumentos para una constante revisión de sus planteamientos y funciones. No siempre el aura de espectacularidad y de «moda» que manifiestan algunos de ellos va acompañada de una auténtica efectividad dinamizadora en su proyección sociocultural. Tan fuerte es la demanda en nuestra sociedad de sus prestaciones y servicios.

Desde hace algunas décadas, pero sobre todo en estos momentos finiseculares —posindustriales y posmodernos, si se prefiere la denominación al uso— que vivimos, la realidad socioeconómica y cultural viene incidiendo de modo decisivo en la configuración, estructura y fun-

cionamiento de las entidades museísticas, produciendo incesantes replanteamientos y nuevos enfoques en profundidad. Su difícil sintonización con las necesidades y exigencias de esta era de vertiginosas transformaciones técnicas, sociales y ambientales provoca, asimismo, motivos de duda o desconfianza acerca de su valor y operatividad funcionales, o sobre su viabilidad y rentabilidad económico-culturales. En algunos casos incluso, se pone en cuestión la conveniencia de su propia existencia y finalidad. Lo que en cierto modo obligaría a modificar radicalmente —y no sólo a nivel conceptual— hábitos seculares de conservación, exhibición, investigación, difusión y acrecentamiento de los bienes que atesoran, cuando no a poner en peligro de supervivencia con la desaparición de la institución en sí el propio legado patrimonial.

Quizás no pueda hablarse hoy con rigor exclusivo de una «crisis de los museos», porque lo cierto es que estas instituciones hijas de la Ilustración han atravesado por numerosos momentos de incertidumbre y reajuste. Desde el momento mismo en que la mentalidad decimonónica les confirió el perfil «moderno» de museo —tal y como hoy en día se suele admitir en sentido global el concepto moderno de museo— hasta nuestros días, su trayectoria ha estado marcada por numerosos vaivenes de adaptación al medio. O por prolongados periodos de reflexión colectiva en torno a sus funciones y posibilidades, el último de los cuales tiene un inicio poco antes de los setenta y continúa, en cierto modo, en la actualidad.

Y aunque es patente la euforia de ciertos ambientes y de numerosas entidades concretas, motivada por una nueva «vitalidad» funcional y la superación de problemas anteriores que parece tocaron fondo en su momento, lo cierto es que no ha cuajado en general una *nueva situación* ni han desaparecido los problemas cruciales que el museo arrastra consigo desde hace lustros y hasta este final de siglo. Tal vez, y aunque resulte una reiteración, porque aún no ha sido capaz de sintonizar con la compleja trama de una nueva era en muchos aspectos todavía «constituyente»: la era de la informática, de la telemática, de la robótica y de otras avanzadas tecnologías..., la era espacial.

«La significación histórica de la institución llamada 'museo' —afirmaba Hugues de Varine-Bohan, a principios de los 70— está en vías de desaparición. La conservación de la herencia cultural de la humanidad no se justifica por el simple placer de recordar el pasado ni por la investigación hecha por los intelectuales para los propios intelectuales. Teóricamente, el museo está destinado a desaparecer coincidiendo con el fin del contexto cultural y de la clase social que lo crearon».

Una opinión que encuentra analogías con las posiciones de conocidos tratadistas y analistas de los 60-70, Kenneth Hudson (*A Social History of Museums* y *Museums for the 1980*) entre ellos, para quien la crisis actual de los museos es una crisis de crecimiento de una institución creada por las élites del gusto, de la cultura y del saber, que deben afrontar la civilización de la masa. Acusados, especialmente los museos de arte, de confiscar la cultura en provecho de la clase dominante y de sus herederos, no les queda otra salida que la de transformarse o desaparecer.

Por ello, no ha de extrañar que en esta aporética situación finisecular resurjan esos y otros diversos interrogantes, que reclaman una urgente y adecuada respuesta: si está llegando ya el final de ese contexto; o si los museos son, como se ha escrito, «mausoleos del pasado o templos de la nada», y si es cierto que constituyen «una agresión contra la memoria»; si puede hablarse, justamente, de «la borrachera del museo», como fenómeno contemporáneo por excelencia... O si, por el contrario, vuelven a repetirse, aunque modificadas, análogas circunstancias a las habidas dos siglos atrás, y estamos ahora en una peculiar y apasionante etapa neoilustrada, con las subsiguientes posiciones de entusiasmo colectivo.

Lo cierto es que en el epicentro de esa innegable conmoción que les afecta en nuestros días se encuentran, en consecuencia, las más delicadas cuestiones a debatir: qué futuro les espera a unas instituciones como las museísticas —un fenómeno típicamente europeo, tanto en sus orígenes, como en su asentamiento, desarrollo y exportación colonialista de su cultura—, que parecen haber variado sensiblemente el enfoque de sus objetivos, desde una primera

concepción marcadamente «altruista» y recuperadora de los bienes culturales, a otra tan diferente —como se les acusa también— de «complicidad con la civilización de la apariencia. ¿Pueden, en buena lógica, cumplir en nuestros días con su aspiración de ser «la memoria del mundo» y atraer a un público que parece necesitar tanto de sus beneficios culturales?»

En principio, habrá que adelantar una respuesta global: únicamente con un mensaje adecuado, con un proyecto museológico fundado no solamente sobre la realidad objetual de sus colecciones, sino también sobre «las ideas que puede transmitir» podrá cumplir el museo sus objetivos en nuestra sociedad. En todo caso, puede sostenerse en nuestro tiempo la propuesta de que la riqueza del museo reside en su potencial de información y comunicación, en su capacidad técnica, en su personal especializado y en su proyecto museológico, en compatibilidad con la idea de un «museo de la conservación» de los bienes culturales.

### En la encrucijada

Porque lo cierto es que en esta época nuestra, donde esa compleja realidad citada de las avanzadas tecnologías interfieren decisivamente en la conformación de un nuevo y diferente perfil socioeconómico y cultural de la comunidad humana, también las instituciones museísticas han devenido por estas mismas causas ambientales y propias a una inequívoca introspección profunda, a replanteamientos y ajustes técnico-funcionales, a la revisión de su labor didáctica e investigadora, a la adecuación en suma de sus propios fines de difusión sociocultural a las necesidades del momento, etc., que las convierten en sensibles sintonizadores de la vitalidad de su entorno, con intensas repercusiones reales.

Esta situación parece afectar particularmente a los museos que por su contenido, expectativas sociales y área de influencia o reconocida cotización de sus valores representan también puntos de mayor interés incluso socioeconómico, además del histórico-cultural. Una pujanza como la que se advierte actúa consecuentemente y de modo también decisivo



en el desarrollo de las artes plásticas y otras afines (y hasta cierto punto decide incluso sobre su configuración y aceptación futuras). Y, por consiguiente, condiciona asimismo las posibilidades y funciones de un museo de artes actuales. Estos, los de arte contemporáneo —y, en no pocos sentidos, los de ciencia y tecnología— son, evidentemente, los museos más afectados por esa nueva situación creada. Su readaptación al medio y sus problemas crecientes en la aceptación pública de sus actuaciones vienen paradójicamente acompañados de demandas sociales multitudinarias. Su complejidad conceptual y real, a la que me referiré más abajo, es tan evidente, que admiten mejor que ninguna otra tipología museística ensayos y acomodaciones, alternativas y búsquedas de salidas hacia un futuro, si no incierto, sí al menos complicado y difícil.

Por más que esta coyuntura resulte casi siempre excitante, sobre los museos de arte contemporáneo pesan esos factores determinantes, que los hacen especialmente populares y controvertidos: la potencia y actualidad difusora de sus contenidos, su protagonismo e incidencia comercial y económica, y su influencia sociocultural, entre otros ya señalados. A fin de cuentas, los problemas de la creación del arte; del coleccionismo, exhibición y conservación de estas obras en un museo, y su dimensión social-educativa; los de la ampliación del patrimonio artístico y de su necesaria investigación y propagación son aspectos entroncados en una única realidad en la que vivimos inmersos: la cultura y civilización de la imagen, participando de los mismos medios de producción que otras vertientes de la imagen de la vida contemporánea.

Los museos de arte contemporáneo están por estas razones en la cresta de la más viva actualidad desde hace décadas. Por ello mismo, quizás, producen no sólo esas contrastadas reacciones y levantan las expectativas populares indicadas, que a veces quedan frustradas en torno a su propia realidad, sino que también constituyen a menudo la justificación o disculpa paradigmática para una inevitable puesta en cuestión de ciertos puntos esenciales en la concepción actual del museo. Y es que resultaría una reflexión inútil sobre la problemática museís-

tica actual cualquiera que no profundizase en esos puntos claves que constituyen el meollo de la preocupación sobre los de arte contemporáneo. Es decir:

— La propia realidad del museo, hoy, como creación e institución cultural, desde su pasado más inmediato y en su proyección hacia el futuro.

— Su conformación y metamorfosis, en un necesario desvelamiento de esa encrucijada en que se encuentra, «entre la inacción y el progreso».

— Todo ello resulta necesario para dar respuesta a esos otros interrogantes tan apremiantes, y ya insinuados, como: ¿Están los museos capacitados para modificar su política? O ¿Es posible realizar una nueva política de museos en la actualidad?

— La incidencia y condicionamiento de la arquitectura, el equipamiento y funcionalidad de los museos, desde dos vertientes básicas bien diferenciadas: arquitectura de nueva planta y arquitectura rehabilitada para museos —y esta segunda, bajo el prisma de la rehabilitación de un edificio proyectado o no para otro uso diferente del museístico—; también, la polémica surgida acerca del grado de protagonismo de la arquitectura en sí misma considerada, frente a las propias funciones museológicas y museográficas..., son cuestiones que inciden determinadamente en la organización y funcionamiento de los museos. Y en este área, también los de arte contemporáneo presentan especialísimos perfiles y realizaciones muy estacadas en nuestros días.

— Asimismo, la cuestión de fondo de la gestión, la administración y el uso de los museos en nuestro tiempo, implicando esta problemática uno de los aspectos esenciales del museo en sí: el del coleccionismo —conservación, exhibición y difusión sociocultural estrechamente vinculadas a ello— y el acrecentamiento de sus fondos, son asuntos especialmente sensibles en los museos de arte contemporáneo.

— Unido a todo ello, la cuestión de la selección y formación del personal científico. Un punto éste vital y decisivo para los fines y el funcionamiento del museo, y para la renta-

bilidad cultural del patrimonio artístico, por lo demás urgente y muy complejo cuando se trata del contemporáneo.

### Complejidad de funciones

El campo que el concepto y la realidad de «museo» puede abarcar hoy es prácticamente ilimitado en el área de los bienes de interés cultural. Y como si de imperativos de crecimiento y desarrollo urgentes se tratara, se expande su propia definición desde la situación de lo macro a términos de la microfísica del poder, en un viaje de ida y vuelta en el que la descentralización del arte produce de hecho, junto a su carácter autónomo, la implosión del consumo rápido del arte de masas, de los bienes artístico-culturales y del propio fenómeno museístico.

Por lo que respecta a los museos, estamos hoy a caballo de planteamientos alejandrinos y renacentistas, somos herederos del afán pedagógico de la Ilustración, debemos sentir la obligación de desarrollar el concepto de institución pública que nos trajo la Revolución Francesa y no podemos resignarnos a creer que, con la superación del «museo-almacén», la misión y funciones del museo estén perfecta y definitivamente cerradas.

El problema actual no es tanto convencerse de la necesidad de «actuación», de «vitalidad» de los museos —que es asunto aceptado como necesario, y que se intenta poner en práctica por los que quieren superar una secular situación de ostracismo cultural—; sino más bien, si es posible y compensa seguir sirviendo fielmente a las funciones de *adquirir, conservar, exhibir, investigar, comunicar y publicar* al propio tiempo que incentivar su vitalidad y operatividad sin detrimento del enriquecimiento de nuevos «bienes culturales», propios de una nueva situación sociocultural y tecnológica. O si, por el contrario, propiciando esta compatibilidad de funciones, no resulte rentable en términos de dinamicidad sociocultural y de viabilidad presupuestaria una concepción y formalización *enciclopedista* de los museos. Aspecto éste que parece no ser pertinente ya en la sociedad posindustrial actual. Incluso manteniéndose, por ejemplo, una compatibilidad funcional entre esos

bienes del inmediato pasado con el resto de las artes de nuestro tiempo dentro de los procedimientos museológicos no precisamente tradicionales.

Desde este punto de vista, llevamos cerca de dos décadas debatiendo teóricamente e intentando corroborarlo en la práctica si la dinamicidad y funciones de un museo pluridisciplinar de las artes son las que pueden únicamente en nuestro tiempo y en el próximo futuro, no sólo acrecentar, exhibir y conservar el patrimonio anterior y coetáneo, sino también facilitar e impulsar las propias creaciones y manifestaciones, en compañía de una investigación y comunicación adecuadas y rentables.

«El museo tiende a ser un expendedor de cultura —decía Robert Hughes hace más de una década—, no su almacén. Tradicionalmente, los museos tenían como única obligación hacer el arte accesible a todo el mundo, por el simple hecho de abrir sus puertas y exhibir obras en el mayor número posible; todo aquel que lo deseara podía visitarlo. Estas instituciones sienten, actualmente, la necesidad de ir más allá y engrosar su audiencia, urgiéndole a un siempre creciente consumo del arte. Bajo estas nuevas circunstancias, los museos se ven obligados a competir con la televisión, el cine y el deporte, para conservar una función importante en el mundo del ocio. En esta tarea se ven auxiliados por la omnipresente creencia de que el arte es un lujo elegante, algo con lo que los ricos demuestran su virilidad al competir por su posesión».

Pero no se trata simplemente de que los museos compitan o no con los medios audiovisuales y de comunicación de masas, en el afán de atraerse al público. Entre otras razones, porque la función del museo es ciertamente distinta a la de los medios audiovisuales citados. Sino más bien, de ser capaces o no de integrar en sus cometidos esos y otros medios tecnológica y hasta sofisticadamente avanzados. ¿Cómo podría un museo de artes actuales prescindir de ellos, si quieren ser coherentes con esta época nuestra de la llamada «civilización de la imagen»? Las funciones que en un museo puedan o deban realizar artes como la fotografía, el cine, el vídeo, la multimagen, el diseño visual y las más perfeccionadas



Un auténtico museo de arte contemporáneo debe ser sintónico con la realidad creativa del momento, con la invención en el área de las artes visuales, y con la relación compleja existente entre las artes plásticas por las que aquéllas se constituyen nuclearmente y los más variados sectores de la contemporaneidad.

técnicas de la informática y la electrónica en general, van más allá incluso de la pura labor subsidiaria y didáctica que les corresponde. En sí mismas se contienen y justifican como manifestaciones autónomas, con independencia de que en la labor de información, documentación y mantenimiento e investigación puedan y deban ser compañeras imprescindibles no sólo de las artes plásticas tradicionales, sino también de cualquiera otra disciplina o manifestación artística actual, por cierto cada vez más interdisciplinar.

Un auténtico museo de arte contemporáneo debe ser sintónico con la realidad creativa del momento, con la invención en el área de las artes visuales y con la relación compleja existente entre las artes plásticas por las que aquéllas se constituyen nuclearmente y los más variados sectores de la contemporaneidad. La atención a estos aspectos contribuye a conformar una más real y fidedigna panorámica del incremento experimentado tanto a nivel objetual —la producción industrial ha obligado a una reflexión sobre la posibilidad o necesidad de presentación integrada de objetos y obras de arte en los museos—, como a nivel de la capacidad que este tiempo nuestro ha obtenido para el enriquecimiento estético.

Históricamente, los museos han devenido a una situación de fenómeno transeuropeo, después de la expansión colonialista de sus metrópolis, como se ha indicado. La descolonización dejó consigo en los diversos países liberados del yugo político otra forma de dominio: terminaron por ver estos pueblos hasta su propia cultura con «ojos europeos», al haber producido el viejo continente durante varios siglos la cultura dominante en el mundo. Los museos, internacionalizados como institución, ejercieron y ejercen desde entonces una decisiva influencia en este sentido.

Si hoy los museos de arte —y especialmente los de arte contemporáneo— se debaten por superar ciertos conceptos decimonónicos «que los condenan a ser un templo sacrosanto y abstracto de la cultura, un ente inútil en esta época eminentemente práctica», como apuntó hace años Luis Monreal, lo cierto es que se esfuerzan por remontar esta situación desde hace al menos una década

y media. Y comienzan a ser ya una realidad aquellos propósitos de búsqueda de alternativas, de superación de una crisis inevitable que los enfrenta todavía a la consecución de un más consistente futuro.

Ante el panorama variopinto, pluriformal, de las tipologías y enfoques de los museos en la actualidad, suele decirse que el siglo XIX aparece hoy a nuestros ojos como el paraíso perdido de la homogeneidad museológica, «la época bendita —como ha escrito Dominique Poulot— en que cada uno sabía, al menos negativamente, a qué museo se dirigía y qué ofrecía éste (arte, ciencia, la Patria...)». Por el contrario, la configuración tipológica de los museos en nuestros días resulta ser un verdadero estallido del espejo

museológico, que ofrece a la sociedad una miríada de imágenes fragmentadas, volviendo caducas las tentativas de definición emprendidas regularmente por el ICOM en esforzados coloquios internacionales. Un signo más de la proteica condición de nuestra época, por lo demás dominada también en el área de los museos por el fenómeno del eclecticismo funcional y el crecimiento de su público, la última y más importante característica, sin duda, de los museos modernos.

La civilización posindustrial es sinóptica, y preconiza la interdisciplinaridad cara a los problemas del mundo contemporáneo. Y mientras el siglo XIX ponía el acento en el saber, hoy en día la ambición de nuestra sociedad se sitúa más en

suscitar una sensibilidad, un «despertamiento» en el patrimonio, una toma de conciencia. La función informativa y la capacidad de comunicación de los museos contemporáneos, como ya se ha indicado, ha llegado a ser en pocos casos algo tan importante hacia el público como la conservación de las obras. Todos, pero especialmente los de arte contemporáneo, han contraído la obligación ineludible de poner a sus visitantes al corriente de las estructuras político-culturales de la sociedad actual, siempre a través de las manifestaciones estéticas, testimonios fehacientes de dicha sociedad. De ahí que, según posiciones aceptadas como adecuadas en la pasada década, los museos de arte contemporáneo no puedan reducir su ámbito de acción a los fenómenos estrictamente relacionados con las artes plásticas, sino que han de constituirse en verdaderos centros de cultura viva, donde las ciencias sociales convivan con las obras de arte, completándose entre sí los mensajes de ambas.

En este sentido, el museo tendría que dar cabida a todos los movimientos innovadores de nuestros días —por lo que sería considerado como un organismo opuesto al sistema establecido tradicional—, pero, de hecho, funciona como una entidad representativa de dicho sistema, contradicción inherente a toda institución que se plantea la renovación de sus estructuras internas, con vistas a un mejor servicio a la comunidad.

Puesto que los museos de arte contemporáneo se presentan normalmente como un centro catalizador de la totalidad de las inquietudes estéticas del individuo del siglo XX, sus muros deberían abrirse —al menos simbólicamente— para dar cabida a los receptores de su mensaje, es decir, a la sociedad entera, democratizando así sus estructuras internas.

Según esta posición, la primera de las medidas a considerar sería la de la «validez» de la obra artística única e irrepetible (ya que nada habría menos democrático que una obra de tales características). Por lo que surgiría la segunda de las contradicciones del museo de arte contemporáneo, ya que resultaría imposible renunciar a los originales estéticos únicos, entre otras razones porque

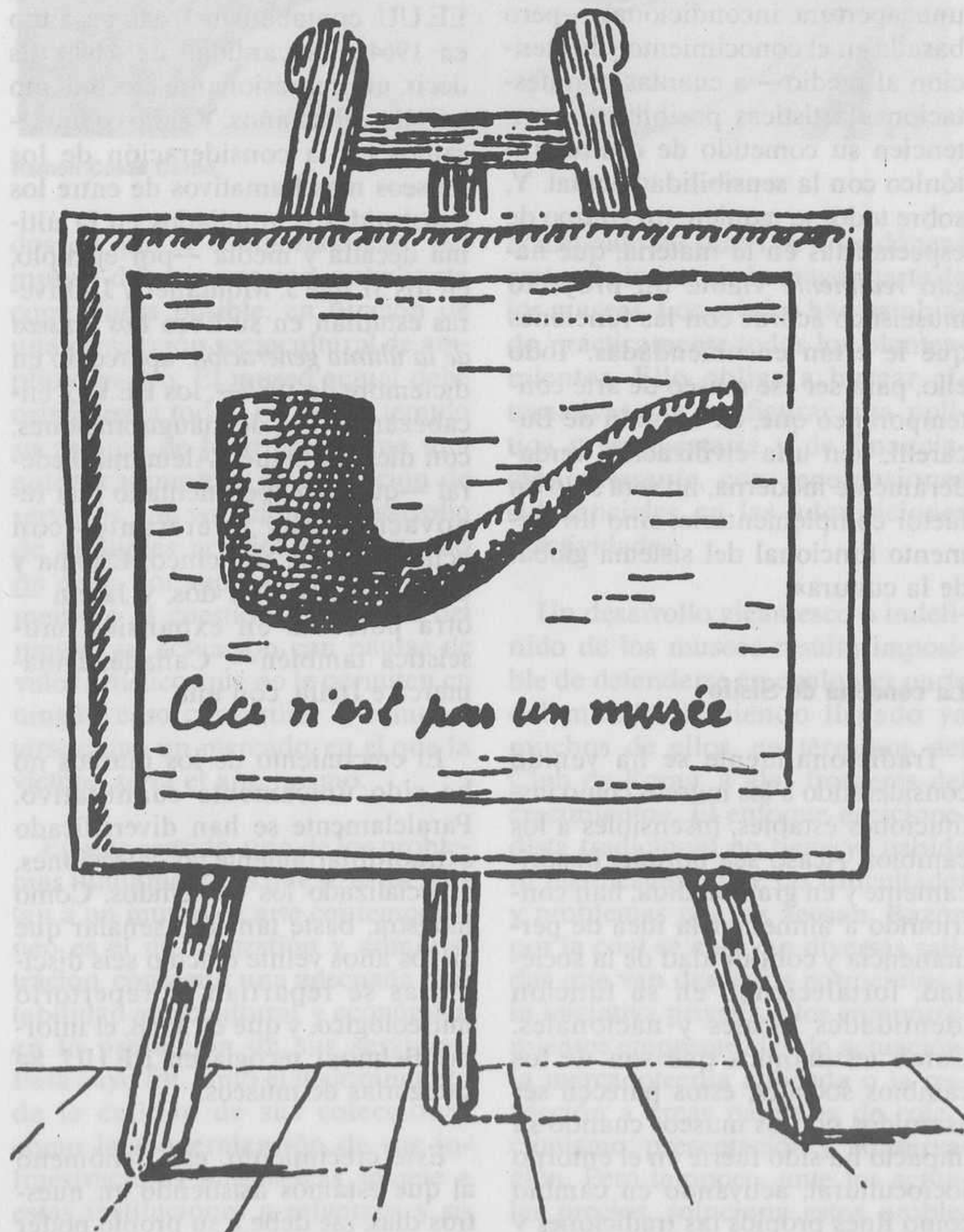


Ilustración sobre un grabado de Magritte.



sólo ellos son los portadores auténticos de los mensajes, que el espectador capta inmediatamente.

Ante la imposibilidad de solucionar estos interrogantes debido a la falta de perspectiva histórica, se creyó entonces que lo más aconsejable sería crear un tipo de museo donde se potenciara la espontaneidad y la creatividad, en un esfuerzo de actuación interdisciplinar y colectiva —expertos, artistas y público, en actividades planificadas conjuntamente—, amparados en las experiencias habidas en algunos museos a partir sobre todo de 1968, y de la asunción de los nuevos comportamientos artísticos —técnica y conceptualmente tan diversos desde los setenta— y de los materiales y procedimientos empleados.

Pero la problemática y funciones de un museo de arte contemporáneo no pueden limitarse a cuestiones puramente coyunturales, dialécticas y sociopolíticas. La auténtica problemática de estas instituciones culturales de nuestro tiempo viene marcada por elementos internos, entitativos, que determinan su complejidad conceptual y real, de acuerdo con una serie de indicadores propios y de esa vasta y peculiar situación sociocultural del momento presente ya señalada.

Si es cierto, como suele admitirse, que la gestión del pasado es actualmente una actividad floreciente, en que el porvenir parece asegurado, en el caso de los museos de artes actuales sus indicadores dejan patente en cambio la complejidad conceptual y real que define su propio diseño: no tanto el porvenir del pasado cuanto la consagración de lo joven.

Esta complejidad está determinada no sólo por la heterogeneidad de los bienes artísticos producidos que debe acoger (artes plásticas tradicionales, artes visuales actuales, medios tecnológicos y disciplinas nuevas), sino también por la dificultad que supone el hecho de tener que adquirir y conservar lo que se produce en este momento, sin la posibilidad del tiempo como elemento de contraste y ponderación.

Por ello, su función debe tener muy presente el carácter de *exponente* de los diversos niveles culturales de la civilización actual; la multiplicidad de posibles enfoques ideológi-

cos; la urgencia de la adecuación de sus necesidades y conflictos a la actualización de la política cultural y museológica; y, por último, ante el carácter efímero y transitorio de algunas de sus adquisiciones o actividades, alimentar su natural misión de dotar de permanencia y consolidación al patrimonio artístico.

Para que la empresa de un museo de arte contemporáneo resulte viable y rentable a todos los efectos, es necesario que se atiendan —con conocimiento y dedicación permanente— los cuatro componentes esenciales de todo museo: el continente adecuado a sus funciones; el contenido representativo y selecto, una inteligente planificación museística y comunicativa, y la viva dedicación al público y a los creadores. Lo que implica una dotación económica adecuada, una política de adquisiciones y exposiciones muy bien planificada a corto, medio y largo plazo; intercambios y publicaciones, y una apertura incondicional —pero basada en el conocimiento y la atención al medio— a cuantas manifestaciones artísticas posibilite y potencien su cometido de centro sintónico con la sensibilidad actual. Y, sobre todo, se requiere un equipo de especialistas en la materia, que hagan *realmente* viable un proyecto museístico acorde con las funciones que le están encomendadas. Todo ello, para ser ese museo de arte contemporáneo que, en opinión de Bucarelli, «en una civilización verdaderamente moderna, no será sólo un factor complementario, sino un elemento funcional del sistema global de la cultura».

#### La condena de Sísifo

Tradicionalmente se ha venido considerando a los museos como instituciones estables, insensibles a los cambios. Acaso sea porque, históricamente y en gran medida, han contribuido a alimentar la idea de permanencia y continuidad de la sociedad, fortaleciendo en su función identidades locales y nacionales. Como testimonios que son de los cambios sociales, éstos parecen ser asumidos por los museos cuando su impacto ha sido fuerte en el entorno sociocultural, activando en cambio como fines propios las tradiciones y tecnologías del ayer. Y sólo cuando ese impacto afecta profundamente a la realidad que nos rodea, a las

cosas que utilizamos, los museos parecen transigir y aceptar el cambio, como justificación necesaria para completar colecciones existentes o para crear otros nuevos centros.

En este sentido, conviene resaltar el hecho de que en las dos últimas décadas se ha producido un crecimiento extraordinario en cuanto al número de museos. En el último lustro de los 70, el número de museos abiertos en el mundo había crecido en más de un 10 por 100, cuya cifra global cubría realidades bien diferentes: en Japón, la URSS y los EE.UU. con un crecimiento más rápido, mientras que los países del Tercer Mundo formaban, como en el presente, la cola de la lista. El «porvenir del pasado» pertenece, evidentemente, a los países ricos. Los Estados Unidos de América tienen más de 8.000 museos, frente a los poco más de 1.200 de Francia y los escasamente 700 de España. Antes de 1920, EE.UU. contaba con 1.200, pasando en 1964 a la cantidad de 4.600. Es decir, un impresionante crecimiento en sólo veinte años. Y si nos detuviéramos en la consideración de los museos más llamativos de entre los construidos o ampliados en la última década y media —por ejemplo, en los 31 que J. Montaner y J. Oliveras estudian en su libro *Los museos de la última generación*, aparecido en diciembre de 1986—, los EE.UU. encabezan la lista de inauguraciones, con diez. Le siguen Alemania Federal —que ha experimentado una renovación muy interesante— con ocho; Francia, con cinco; España y Gran Bretaña, con dos, y Japón —otra potencia en expansión museística también—, Canadá, Dinamarca e Italia, con una.

El crecimiento de los museos no ha sido únicamente cuantitativo. Paralelamente se han diversificado extraordinariamente las colecciones, especializado los contenidos. Como muestra, baste tan sólo señalar que en los años veinte cinco o seis disciplinas se repartían el repertorio museológico, y que en 1968, el informe Belmont recogía en EE.UU. 84 categorías de museos.

Este crecimiento, este fenómeno al que estamos asistiendo en nuestros días, ¿se debe a su propio poder centrífugo, a un cambio repentino de la actitud de su naturaleza, o habrá que buscar las causas de esta

proliferación en otros factores ajenos a la natural proclividad de estas instituciones?

Ciertamente, además de que muchos de estos nuevos museos son resultado de la iniciativa privada y no vinculados al sector público, en gran medida el motor que ha impulsado su espectacular desarrollo ha sido no sólo los intereses particulares de sus fundadores sino muy especialmente su entrada en el orden político, social y económico, como resultado de valores de mercado en alza. Por ello mismo, sobre todo los museos de arte del siglo XX se encuentran ahora en la delicada disyuntiva de aceptar o no estas nuevas situaciones, enajenarse o no a las fuerzas del mercado, tentar un cambio en sus políticas para dejar de ser un instrumento cultural anacrónico y abstracto, sacudiéndose su natural inercia a la inmovilidad. Y aquí surge realmente el dilema, el punto de controversia de un museo de arte del siglo XX: es por naturaleza tendente a la inmovilidad, a conservar obras de arte como finalidad primordial, lo que le consagra como entidad perdurable; y se le exige en cambio una actitud progresista, que contradice evidentemente parte de aquellos presupuestos.

Pero por otro lado, las expectativas de progreso que han venido cerniéndose en la posmodernidad sobre sus funciones y posibilidades comienzan ya a hacer crisis, manteniéndose muy difícilmente una alternativa conservadora-progresista, a tenor de las dudas cada vez más generalizadas que provoca esta solución. Y sin embargo, el museo de arte del siglo XX no puede permanecer insensible a los cambios producidos, a las nuevas circunstancias estéticas y socioculturales. ¿Qué postura le cabe adoptar, en consecuencia?

De un lado, la colección de obras que conserva le confiere la condición de institución perdurable, ineludiblemente afín al concepto de estabilidad del valor artístico, como algo esencial. Concepto que fue puesto en tela de juicio en los años 60-70, aduciendo en su contra descalificaciones por su carácter elitista y autoritario, además de centrarlo en el debate de la subjetividad-objetividad que entonces se producía apasionadamente. Y sin embargo, es la calidad de las obras, el concepto de



El museo actual debe orientarse a todos, no ser un templo sacrosanto de lo artístico, sino una auténtica empresa de prestación de servicios, con vocación de servicio de múltiples actividades.

valor artístico, una de las cuestiones primordiales de la acción del museo, lo que garantiza la continuidad de la obra de arte, del mismo modo a como la experiencia diaria de la vida consagra la calidad como un hecho consumado.

De otro, el museo de arte contemporáneo no debe eludir su responsabilidad ante los cambios producidos en la sociedad actual. Debe encontrar los medios y los procedimientos para responder adecuadamente, y nunca con la inmovilidad. Para no pocos conservadores, directores y otros especialistas de museos, el museo de arte del siglo XX debe encontrar esa respuesta a partir de un replanteamiento del problema que constituye el arte contemporáneo en el museo, en todo caso un problema crítico.

Y así, mientras que algunos han apostado en los años precedentes por la introducción inmediata de «lo novedoso» en el museo, otros en cambio están en contra de esa admisión presurosa de lo moderno, aunque no de una política de intercambios de las más recientes propuestas artísticas teniendo como sede el propio museo. Entre otras razones, porque defienden que no se trata en la colección del museo de su existencia, sino de la supervivencia del arte. De ahí, que se haya admitido en términos generales dar cauce a la propia dinámica del arte a través de esa fórmula *temporary-contemporary* [temporal-contemporáneo] de las exposiciones temporales, como exponente real de la vida del arte actual. Es, sin duda, suficiente para las exposiciones temporales la fascinación artística que cautiva casi todas las latitudes en la actualidad. En cambio, para esa perdurabilidad del arte en el museo se defienden criterios más rigurosos de calidad, desde el punto de vista de que se necesita mayor asentamiento y contraste, un imprescindible desarrollo hasta alcanzar el arte —la obra de arte— su objetivo: el museo. Lo que incluye también ese otro aspecto importante de la conflictiva situación social del artista, teniendo en cuenta la dimensión social que el museo comporta.

En esta controversia, son cada vez más los que defienden en no pocos sentidos «el carácter elitista» del museo, ya que sólo una selección de élite puede tener cabida en el museo. Y al mismo tiempo están convenci-



Ramón Casas Carbó.

dos de que el comportamiento del museo debería ser tan antielitista como fuera posible, en función de una proyección sociocultural de amplio espectro. El museo actual debe orientarse a todos, no ser un templo sacrosanto de lo artístico, sino una auténtica empresa de prestación de servicios, con vocación de desarrollo de múltiples actividades. Pero ello no debe, por supuesto, causar detrimento a la cuestión primordial del museo: su actuación con pautas de valor artístico, que no le permiten en ningún caso convertirse o comportarse como un mercado, en el que la víctima sería el arte mismo.

En este sentido, uno de los problemas fundamentales que se le presentan a un museo de arte contemporáneo es el de su gestión y administración, conseguir una adecuada rentabilidad sociocultural y económica en la prestación de sus servicios. Para cuyo fin, tanto el mejoramiento de la calidad de sus colecciones como la modernización de sus infraestructuras museísticas somete a estas instituciones a esfuerzos y situaciones normalmente insuperables. Casi ninguna de las actuales cotas económicas que alcanzan en

el mercado las obras de arte idóneas están al alcance de la mayor parte de los museos. Los precios han cambiado prácticamente todos los planteamientos. Ello obliga a buscar alternativas y a configurar una política presupuestaria y de financiación diferente, con repercusiones substanciales en las adquisiciones y actividades.

Un desarrollo gigantesco o indefinido de los museos resulta imposible de defenderse en cualquier parte del mundo, habiendo llegado ya muchos de ellos, en términos del Club de Roma, a «las fronteras del crecimiento». El enfoque enciclopedista tradicional no tiene ya cabida ni justificación ante las dificultades y problemas que les acosan. Razón por la cual se ensayan diversas salidas que van desde los patrocinios y la iniciativa privada a los comportamientos empresariales de actuación, la mercadotecnia aplicada o la restricción a áreas parciales de coleccionismo, presentación y conservación. Pero tampoco, ante los actuales precios, soluciona estos problemas la política del menor formato de técnicas y procedimientos de las obras más asequibles. También los

dibujos, la obra gráfica, la pintura sobre papel, el collage, etc., han adquirido ya en el mercado precios prohibitivos, no sólo la pintura, la escultura o las producciones de técnicas y procedimientos mixtos de los artistas consagrados o muy cotizados.

Algunos museos han optado por concentrarse en el arte más actual, posponiendo para el futuro la última decisión del valor artístico. Lo que equivale a una compra a largo plazo, como un depósito que habrá de adquirir el contraste de «la calidad» reconocida con el paso del tiempo. Otros, ante la imposibilidad de crear una colección de arte contemporáneo realmente significativa o de aumentar la existente de modo adecuado, se han decidido por sólo la organización de exposiciones temporales. Y aunque esta solución, que en algunos museos ha dado frutos espléndidos, se presenta también cada vez más problemática —dificultad para reunir obras de primera línea; riesgo a que están expuestas en sus traslados y en las sucesivas instalaciones, y por la masificación de visitantes; encarecimiento de los seguros, etc.—, se ha generalizado sin embargo como la auténtica alternativa a la actividad de coleccionar esas obras de arte contemporáneo prácticamente inalcanzables.

Demasiadas dificultades acaso para responder a tanta demanda sociológica. Paradójica condena de unas instituciones que levantan enormes expectativas y se ven en la necesidad de realizar sacrificios saturnales, devorando a su propia prole, para continuar un trabajo sin fin: mostrar a la sociedad el eterno retorno de las artes, como manifestación permanente de la creatividad humana.

El mítico rey de Corinto, Sísifo, acaso por revelar a los hombres misterios divinos fue condenado por el padre de los dioses a un trabajo sin fin, después de largas peripecias y denodadas luchas con Tánatos. Aunque consiguió escapar de los infiernos a los que Zeus le había sepultado, no pudo librarse sin embargo de su último castigo, un trabajo interminable: en vano empujaba la piedra y la elevaba hasta la cima, puesto que caía de nuevo y cada vez debía recomenzar el trabajo. Así nunca pudo conseguir la libertad, por no poder terminar su trabajo.



Para que la empresa de un museo de arte contemporáneo resulte viable, es necesario que se atiendan los cuatro componentes esenciales de todo museo: el continente adecuado a sus funciones, el contenido representativo y selecto, una inteligente planificación museística y comunicativa, y la vida dedicación al público y a los creadores.

Los museos de arte contemporáneo necesitan, realmente, un nuevo ovillo de Ariadna para no perderse en el laberinto de esa complejidad conceptual y formal que configura su realidad en nuestro tiempo. Y así no caer víctima de las ambiciones y peligros de este minotauro de los intereses comerciales y socioeconómicos —no sólo de los técnicos y los estético-sociológicos— que les imponen, como castigo ineludible, los dioses de esta sociedad posindustrial.

### El tejido de Penélope

En general, la trayectoria y el resurgimiento de los museos de arte ha terminado por consagrar de hecho tres tipologías al menos que, con matices, podrían denominarse *museos de la consagración histórica* (muestran períodos y obras claves del arte universal), *museos de la representación cultural* (auténticos templos e hipermercados culturales) y *museos —eventuales o no— de la significación experimental* (lo más nuevo en recintos museísticos más inusuales).

Europa cuenta con hermosos ejemplos en los tres casos, aunque no sea asunto exclusivo hoy del viejo continente la hegemonía de los nuevos museos. No obstante, y a pesar del crecimiento habido después de 1945 en América del Norte y Japón de estas instituciones, los países europeos se esfuerzan por no perder el ritmo y el lugar que les corresponden en la época del posmodernismo. Lo que se comprobaría con sólo resaltar los cerca de treinta nuevos museos de singular categoría museográfica construidos en los últimos quince años, de los que más de la mitad están dedicados al arte contemporáneo.

En otro sentido, la situación europea sigue siendo de algún modo raíz nutricia de esa renovación museística, por más que resulte a la postre fruto de un viaje transcultural de ida y vuelta entre las antiguas metrópolis, las excolonias y otras áreas de influencia occidental. Tal vez sea suficiente para aclararlo citar el estudio que sobre «El museo posmoderno» realizó en 1987 el crítico de arte neoyorquino Douglas Crimp. En su investigación, el punto de partida del «museo posmoderno» lo constituye la *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart, del arquitecto inglés James Stirling, que no hace sino inspirarse

para ello en el paradigma del museo del siglo XIX: el *Altes Museum* de Berlín, de Karl Friedrich Schinkel. Y para reforzarlo, baste recordar que en tan sólo la perspectiva de una década el revolucionario Beaubourg parisino, el Centre Georges Pompidou, ha pasado a ser ya un museo «neoclásico» desde su inspiración en el Mayo de 1968.

Los «museos de la consagración» del arte son los más numerosos, los más conocidos, los «clásicos», entre los europeos. Han sido en gran medida ejemplo para el resto de los impulsados en el período colonial o en el inmediatamente posterior, ampliando en general sus funciones en torno al arte moderno en su momento. Y así pueden citarse como relevantes también en este área.

El arte, autónomo ya en el siglo XVIII, buscó espacio público en el museo al deslindarse de sus funciones sacrales. Y casi todos los grandes, desde el adelantado del XVII, el Asmolean Museum de Oxford —el primero al que se le aplicó en su acepción moderna el nombre de «museo», inaugurado el 21 de mayo de 1683— hasta los últimos prototipos de la Ilustración en el XVIII y XIX (el Louvre, el Prado, el Fridericianum de Kassel) —cuya Documenta de 1987 se detuvo incluso en los «museos ideales e imaginarios» de siete arquitectos, Hans Hollein y Arata Isozaki, entre ellos—, la National Gallery de Londres, la Alte Pinakothek de Múnich, el Ermitage..., etc., entre tantos otros destacados tanto en Europa como en América, auténticos «templos de la consagración» han terminado por «sacralizar» arte de nuestro tiempo en su estructura o en los museos de su prolongación natural.

El paradigma de los «museos de representación cultural» es, desde hace más de diez años, el Centre National Georges Pompidou, con su carga ya mítica y sus múltiples controversias: centro pluridisciplinar, de crecimiento flexible e indeterminado, objetivación de las románticas aspiraciones de Mayo del 68.

En una época propicia al culto de la «escenificación de la apariencia», y al espectáculo y simulacro de la cultura; preocupada más por los valores efímeros que por los contenidos y los resultados a largo plazo, el Pompidou y similares han sido tipi-

ficados como «modélicos», aunque sin duda «abandonados» por arquitectos y diseñadores de centros museísticos.

Así, la fase cultural ha perdido el centro de los contenidos expuestos en arquitectura «tubular» o de *high tech*, en favor de otros protagonistas: el de la propia arquitectura como monumento en sí, independientemente de que favorezca o no las funciones museológico-museográficas. La Europa pudiente, Alemania en concreto, se ha lanzado a la construcción de hermosos y adelantados edificios para museos y a la ampliación de otros. Entre ellos, los cuatro famosos de Frankfurt: el Museo Alemán del Cine, el de Arquitectura, el de Artes Decorativas y el de Arte Moderno. Este último, y el Municipal de Mönchengladbach (casi unas esculturas al aire libre) son dos reconocidos ejemplos de renovación tipológica. Y la ampliación citada de la Staatsgalerie de Stuttgart, de organización más tradicional y fragmentada.

El ritual mismo, la complejidad del museo de arte contemporáneo, han inducido a la experimentación, a una ampliación museográfica práctica, diferente: a alternativas sugestivas, suscitadas por los problemas reales, la diversidad de enfoques, la dotación de medios y la funcionalidad del propio museo. Son esos centros de auténtica «significación» para el arte de nuestro tiempo, cuyo mayor desarrollo se advierte en ambientes sensibles a este tema en países como los Estados Unidos de América (sirva el proyecto en marcha del Mass Moca como el último ejemplo a citar, al lado de una lista numerosísima, Japón (no sólo los Ohara Bijutsukan, Toshi Ohara, Kokuritsu Kindai Bijutsukan o Kokuritsu Seiyō Bijutsukan), Canadá (Museo de Bellas Artes de Montreal, Galería de Arte de Ontario); Italia (Castello di Rivoli, en Turín; Villa Croce, en Génova; Luigi Pecci, en Prato), Francia (CAPC, de Burdeos; Magasin, de Grenoble...), Gran Bretaña (Tate Gallery, en Liverpool; Saatchi Collection y Whitechapel Art Gallery, de Londres), Suiza (Nouveau Musée de Lausana; Kunsthalle de Bâle) y también España, donde al lado de proyectos prometedores como el Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid, y los Museos de Arte Contemporáneo de Barcelona y Las Palmas, se destacan otros recientemente

inaugurados, como el Instituto de Arte Moderno de Valencia (IVAM), museo de estructura más tradicional, pero con el hermosísimo Centro El Carmen para esperanzadoras actividades de la «significación».

La reutilización de un edificio construido para otro uso diferente al museístico al que ahora se le dedica constituye el común denominador de los museos —eventuales o no— de la «significación experimental del arte» en nuestros días. Un enfoque renovador y alternativo a los numerosos problemas estructurales, funcionales, de financiación y rentabilidad sociocultural que les aqueja, y que hacen muchas veces viables a pleno rendimiento los planteamientos de lo *temporary-contemporary*.

Comprometidos con la fidelidad al porvenir del pasado y a la experimentación en el área de lo más joven, los museos de arte contemporáneo parecen estar atrapados entre la urdimbre de un tejido interminable y la condena de un permanente e indefinido proyecto. Las exigencias de la demanda social y de la imposibilidad de una respuesta de desarrollo incontestable a todos los niveles, parece haberles colocado en la delicada situación de Penélope ante sus pretendientes y en la dura condena de Sísifo. Acaso un día no lejano aparecerá sin disfraces el Ulises que aquiete su incertidumbre en el asentamiento y asimilación sociocultural de sus funciones, aunque no les va a librar, a buen seguro, del tejer/destejer la trama de su propia y compleja realidad. Son imperativos de los tiempos, del más genuino concepto de contemporaneidad. Y, sobre todo, jamás podrán redimirse de los eternos trabajos que impone, en su fascinada y paradójica condena, el sinsfín de un proyecto museológico y su proyección sociocultural sintónico son este proteico y aporético final de siglo.

LUIS ALONSO FERNANDEZ

— *Guía del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla*. Universidad Int. Menéndez Pelayo, 1984.

— *Museos y museología, dinamizadores de la cultura de nuestro tiempo*. Universidad Complutense, 1988.

— «Museos vienen de musas», *Tekné*, n.º 2, 1986.



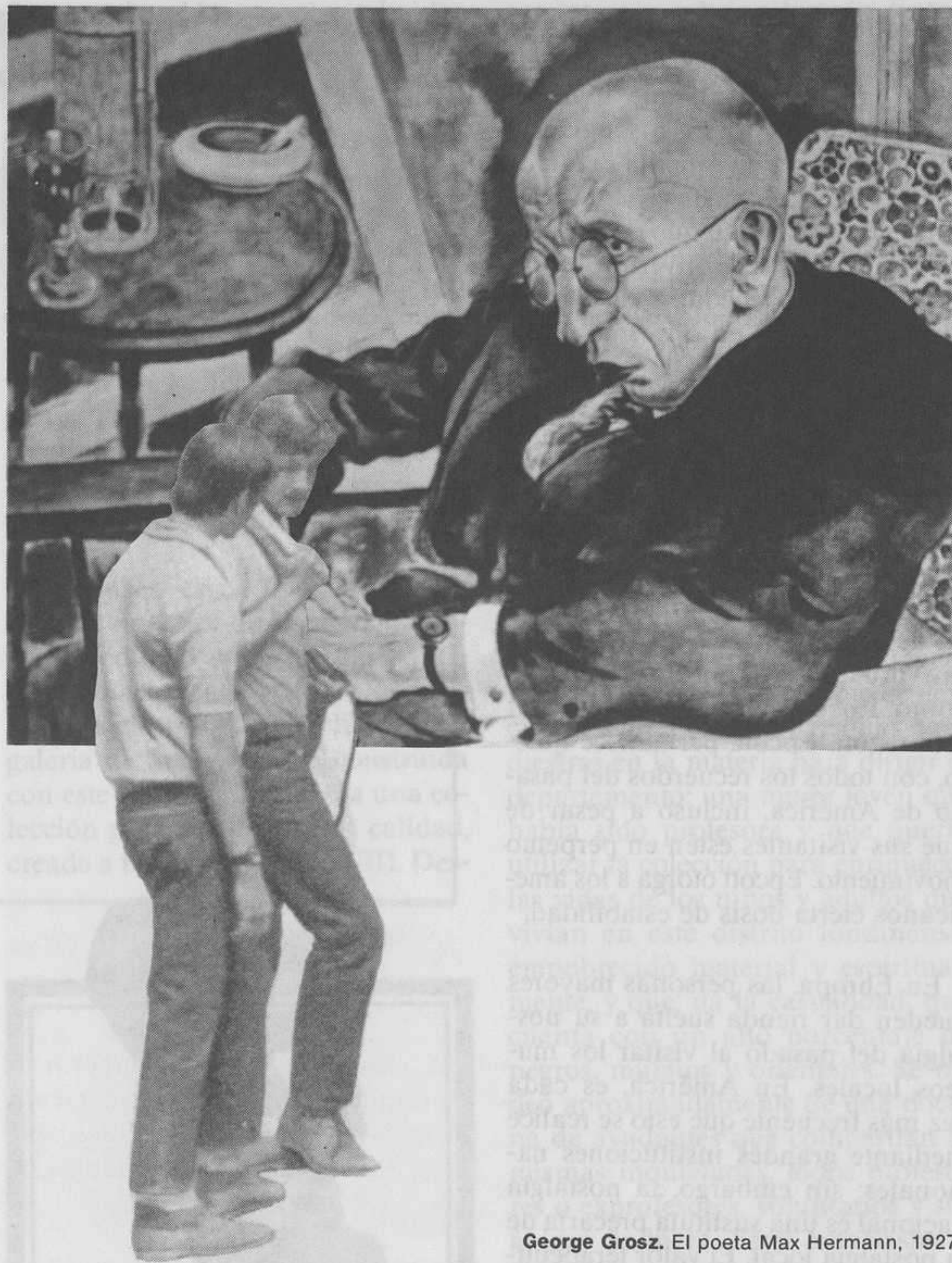
# El museo como centro social

Kenneth Hudson

A medida que uno envejece comienza a hartarse de las cosas grandes y de la gente que chilla. Ya no me interesan los grandes edificios. Encuentro mayor inspiración en las pequeñas iglesias, y sin embargo mucha menos en las catedrales. Evito, siempre que puedo, los centros comerciales, los supermercados y los grandes almacenes, y compro lo poco que necesito en las tiendas pequeñas. De todas formas odio comprar. Ya no escucho la gran música, sinfonías y óperas, y sin embargo cada vez necesito escuchar más la música pequeña, la música de cámara. La pequeña música me habla, la gran música me grita, y no me gusta que me griten. Odio las multitudes y las evito. Me encantan los pequeños banquetes y las pequeñas recepciones. Salvo raras excepciones, rechazo las invitaciones a grandes fiestas y recepciones. Y, si es por placer y por ampliar conocimientos —el deber es otra cuestión—, asisto a los museos pequeños. Considerando todo esto, debo ser un pésimo americano. Sé muy bien que Epcott, Disneylandia y el resto no están hechos para mí. No es una cuestión de esnobismo. Sencillamente son demasiado grandes y hacen que me sienta oprimido. Me gritan y, como ya he dicho, no me gusta que me griten. Nací para ser ese hombre al que odian los publicistas y las personas del mundo del *marketing*.

Una vez que me he desahogado, quisiera decir que el museo que más me ha ayudado y estimulado el pensamiento, más que ningún otro en el mundo, es el Museo Municipal de Rüsselsheim, cerca de Frankfurt, en la República Federal Alemana. En Rüsselsheim se fabrican los coches Opel. No es una ciudad turística y su museo, que se abrió hace trece años, fue creado para las personas de la localidad y no para los turistas. Puedo decir, sin dudar, que un número escaso de museos en el mundo, y desde luego ninguno en Europa, han tenido una mayor y más merecida influencia que el de Rüsselsheim.

Lo concibió un genio del museo —y ya hay pocos así— llamado Peter Schirmbeck. Hace trece años tenía veintitantos y, al igual que yo que, gracias a Dios, no soy el típico inglés, él no es el típico alemán. Estoy seguro de que él también se lo agradece a Dios. Nació justo después de la guerra y, a medida que creció y se



George Grosz. El poeta Max Hermann, 1927.

educó, creyó que era evidente que la causa fundamental de los problemas que afectan a Alemania había sido una adoración hacia lo grande que había desembocado, a su vez, en generalizaciones grandiosas, arrolladoras, y carentes de sentido. Advirtió los inmensos peligros que conlleva intentar interpretar la historia de Alemania o de cualquier otro país en términos nacionalistas, de modo que decidió muy pronto concentrarse en el microcosmos para ilustrar la historia social, industrial y política de Alemania en los términos de un microcosmos concreto llamado Rüsselsheim.

Peter Schirmbeck organizó el museo en dos partes. En la planta de arriba expuso un retrato que mostraba el aspecto que ofrecía Rüsselsheim cuando Adam Opel llegó en 1880 para construir su fábrica; era una pequeña ciudad. Además dispuso la planta baja para mostrar los cambios humanos, económicos y políticos que supuso la industrialización, cambios que, en el caso de

Rüsselsheim, fueron introducidos por una gran planta automovilística que era la principal fuente de puestos de trabajo.

Tenía a su disposición maquinaria más que suficiente, máquinas de coser fabricadas por Opel, motocicletas y coches, así como abundantes fotografías, documentos y las restantes materias primas necesarias para que el promotor del museo preparase su escena. Eligió a un buen diseñador y comenzó a trabajar. Creo que debo ilustrar su enfoque y sus métodos. He ahí dos ejemplos.

Dispuso, en una pared, dos grandes fotografías ampliadas de dos grupos formados por unos 50 trabajadores de la Opel. La primera fue tomada alrededor de 1890, no mucho después de que la fábrica abriera sus puertas. La imagen muestra a un grupo de individuos, vestidos a su antojo, con caras felices y sonrientes, algunos con barbas, sosteniendo jarras de cerveza en las manos, en torno a un barril de cerveza

como centro de la composición. Eran la primera partida de reclutas del nuevo ejército industrial de Rüsselsheim y cada uno parece lo bastante dueño de sí mismo. La segunda foto era sobrecogedoramente distinta. Fue tomada unos 25 años más tarde, a comienzos del presente siglo. Esta vez los hombres están vestidos con un uniforme industrial, no hay barbas, ni bigotes, llevan el pelo muy corto, no puede apreciarse una sola sonrisa y, en general, parece como si hubieran sido extraídos de un campo de trabajo soviético. Están estandarizados y disciplinados por completo.

Al pie de cada foto no hay un solo comentario, simplemente una exposición escueta de lo que se está observando y la fecha. Sin embargo, estas fotos tienen un maravilloso potencial educativo. Yo he visto durante los primeros tiempos de apertura del museo, al mismo Peter Schirmbeck frente a las fotos y junto a un grupo de niños y niñas de 14 años de edad. Les planteaba una pregunta introductoria, «¿cuál diríais que es la diferencia entre estas dos fotografías?» Hubo una pausa, una pausa bastante larga, hasta que una niña dijo, «Las personas de la segunda fotografía no parecen personas». «Ah», dijo Schirmbeck, «¿y por qué opinas que es así?». Entonces empezaron a discutir vivamente acerca de los efectos producidos por el trabajo en la fábrica y la disciplina de la fábrica sobre la personalidad y las ambiciones humanas. El sentido de este ejercicio radica en que uno no parte de las teorías y generalizaciones que se han hecho de los efectos deshumanizantes del trabajo en la fábrica, ni tampoco del macrocosmos, sino que parte de personas reales, de personas de la localidad, de los bisabuelos de los niños que contemplaban las fotografías.

El segundo ejemplo es igualmente simple y revelador. En el suelo se encuentra un coche blindado pequeño, del estilo de aquellos que la Opel producía a mediados de los años treinta en grandes cantidades, para el nuevo ejército alemán. Detrás de él, y en la pared, se encuentran una fotografía y una carta. La fotografía muestra el edificio de la administración y oficinas de la fábrica, creo que en el año 1937, con una gran bandera nazi colgando de un extremo, y con tan sólo un breve titular: «En 1936 la dirección de la Opel cedió



Para que la empresa de un museo de arte contemporáneo resulte viable es necesario que se asegure los cuatro componentes esenciales: El museo como centro social, representativo y creativo, una programación museística y educativa comunicativa, y la colaboración con los creadores.

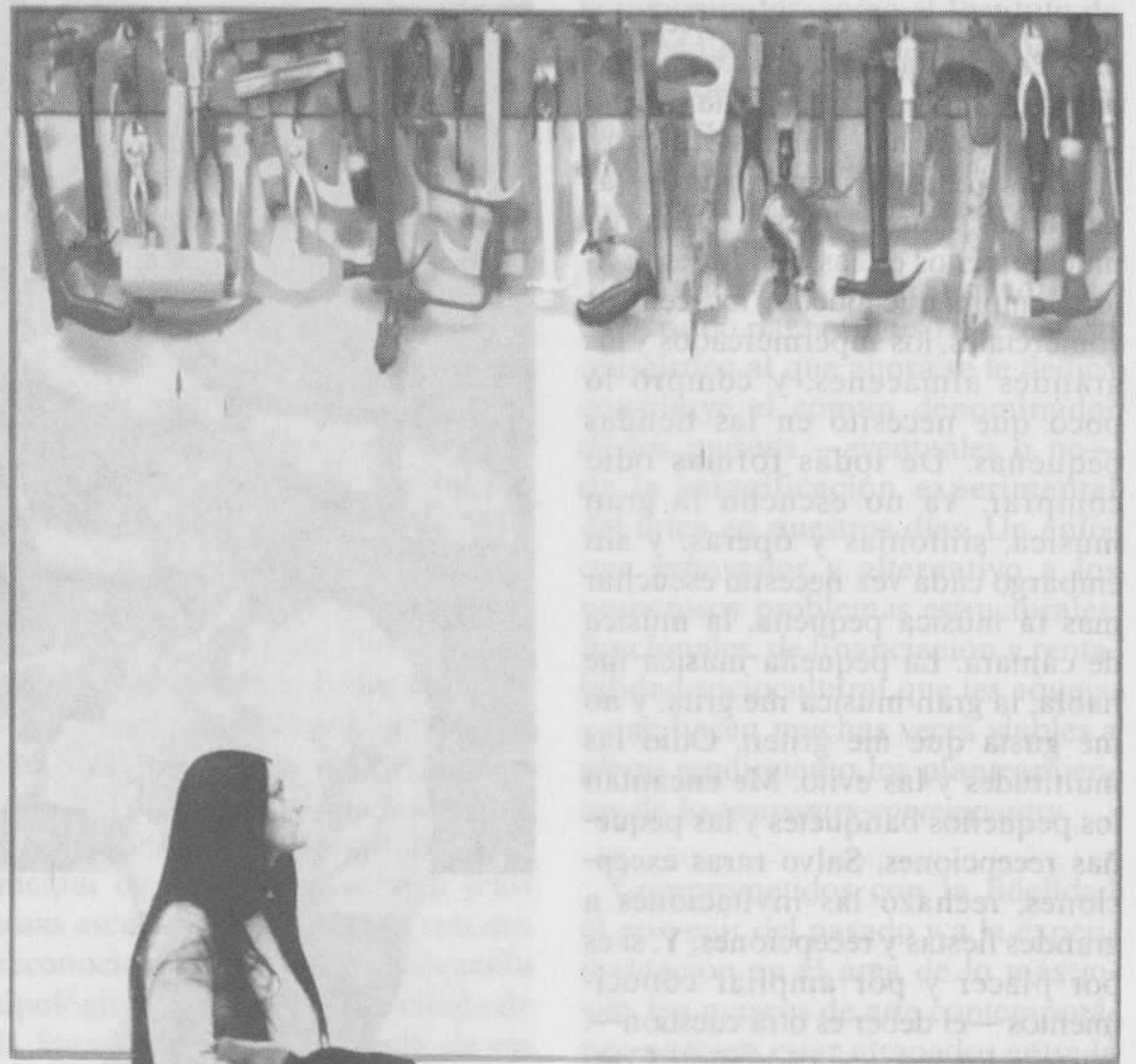
parte de este edificio al Partido Nacional Socialista para utilizarlo como cuartel general de la región». La carta estaba dirigida a la familia de un hombre que fue capataz en la fábrica Opel de Rüsselsheim, y escrita en 1944 desde la cárcel de Berlín. Este hombre fue detenido por llevar a cabo actividades contra los nazis y fusilado un día después de que escribiera la carta.

El coche blindado, la fotografía y la carta aportan al visitante toda la información necesaria que le permite llegar al objeto de la cuestión, y que es, desde luego, el nazismo y todo lo que implicaba, incluyendo la guerra, suponía un negocio excelente para la industria alemana, y que los héroes nacionales no se encontraban entre los empresarios industriales, sino entre los trabajadores. Hecho que podía aplicarse a toda Alemania. Sin embargo, el mensaje resulta diez veces más claro y fácil de comprender si se expresa en los términos de una localidad. Los hijos del capataz que escribió la carta pueden ir al museo y observarla. Los actuales habitantes de Rüsselsheim están en situación de comprobar la historia por sí mismos. Es un museo prácticamente creado para ellos, como puente entre el presente y el pasado. No es un museo de generalizaciones y abstracciones. Es un museo local que cuenta la historia nacional y que resulta más impactante por el hecho de referirse a la localidad y, además, es un buen museo porque no pretende indicar a los visitantes lo que deben pensar. Se limita a aportar las pruebas suficientes y correctas para poner en funcionamiento la imaginación. Es, asimismo, importante apreciar que muchas de las piezas que forman parte de un museo de este tipo son aportaciones de los propios habitantes de la localidad. En un sentido real, los ciudadanos de Rüsselsheim han creado su propio museo, y parte de la habilidad de su director consiste en encontrar los métodos de persuasión para conseguir que se desprendan de sus reliquias familiares, bien como préstamos o bien como donaciones. Este es el tipo de vínculo directo que se establece entre un museo del estilo del de Rüsselsheim y su público, tan valioso. Es un centro automáticamente social desde el principio y la situación del director del museo no es muy distinta a la del médico local. Vive entre sus pacientes y responde a sus necesidades.

Resulta muy difícil lograr que en los EE.UU. se organice un museo de estas características, que tiene su equivalente en todos los países y continentes, por la sencilla razón de que la gente cambia de vivienda bastante más a menudo que en Europa. En América se ha convertido en un hecho extraño encontrar a alguien que viva y muera en el mismo distrito en el que nació. Esta es la razón por la que los americanos se aferran menos a las pertenencias familiares que los europeos. Cada vez que se trasladan, tiran algo y, tras media docena de mudanzas, a veces a través de largas distancias, gran parte del pasado familiar se ha convertido en desecho. Los americanos necesitan museos nacionales enormes como Epcott, principalmente por esta razón. Epcott, permanece quieto, con todos los recuerdos del pasado de América, incluso a pesar de que sus visitantes estén en perpetuo movimiento. Epcott otorga a los americanos cierta dosis de estabilidad.

En Europa, las personas mayores pueden dar rienda suelta a su nostalgia del pasado al visitar los museos locales. En América, es cada vez más frecuente que esto se realice mediante grandes instituciones nacionales; sin embargo, la nostalgia nacional es una sustituta precaria de la nostalgia local. El valor terapéutico es mucho menor. Odiaría que se me considerara paternalista, pero siento lástima por los americanos en muchos aspectos. Me produce tristeza que su modo de vida les obligue constantemente a aceptar las cosas de segunda categoría. Lo sintético no puede sustituir nunca a lo real. El hombre no puede vivir junto a Epcott, además de los ordenadores e IMAX.

Se ha hablado mucho durante esta conferencia acerca de algo llamado «un museo». Por supuesto, no existe «el museo», en el sentido de «el típico museo». Durante los últimos veinte años, he recopilado una guía de todos los museos del mundo para la editorial inglesa MacMillan. Cada cinco años aparece una nueva edición y cada una contiene aproximadamente un diez por ciento más de museos que la anterior. Estos se reproducen como conejos, aunque no se reproducen al mismo ritmo en todos los países. Por ejemplo, en Suiza, Suecia y Japón la reproducción es rápida, y lenta en Mali, Tailandia y la República de Irlanda. Sin embargo, la media mundial es



Jim Dine. Fire Feet of colorful tools, 1962.

de un diez por ciento, que, por supuesto, significa que, para mantener la media, algunos países necesariamente muestran un incremento muy superior al diez por ciento.

La inmensa mayoría de los museos nuevos, y de hecho la inmensa mayoría de los museos del mundo, son pequeños, y dan ocupación a menos de diez empleados. Los museos aquí representados por los conferenciantes —el *Canadian Museum of Civilization* en Ottawa, *La Villette* en París, el *Colonial Williamsburg* y demás— no son museos típicos. Son lugares prestigiosos, con grandes presupuestos y lo que hacen proporciona una información pobre acerca de lo que les ocurre y seguirá ocurriendo a la mayoría de los museos del mundo.

Conozco mejor los museos europeos y puedo decir, con absoluta seguridad, que exceptuando a los museos de ciencias, es muy raro que las nuevas ideas en el campo de los museos se originen en las grandes ciudades, y sobre todo en las capitales. Los auténticos pioneros no suelen encontrarse en su mayoría en París, Londres o Madrid. Por el contrario, se encuentran en las provincias y, generalmente, en los museos que los franceses denominan de forma tan encantadora *taille modeste*, tamaño modesto. Con el tiempo, los grandes museos absorben todas, o casi todas estas nuevas ideas, y a menudo las dan a conocer como suyas, aunque no hayan surgido allí. El público inocente sufre con regularidad un lavado de cerebro en los grandes museos dotados, por lo general, de un equipo publicitario eficiente, al convencerle de que lo grande está de moda, pero esto no ocurre en la realidad. Reto a cualquiera a que me exponga alguna idea verdaderamente nueva e importante en la museística que haya nacido en el *British Museum* o en el *Musée du Louvre*. La famosa pirámide del Sr. Pei, en el *Louvre*, no supone una novedad museística. Es una farsa, una pieza de bisutería que no equivale a una auténtica novedad.

Esta confusión entre lo que es una nueva idea y lo que es apariencia



La atmósfera que se respira en Dulwich Picture Gallery se está transformando en la que corresponde a una asociación, a una organización para la ayuda mutua y el perfeccionamiento, y es ésta la dirección que observo que toman los museos del mundo.

queda especialmente bien ilustrada en los museos de arte. En Europa, se han trasladado muchos museos de arte a nuevos edificios durante los últimos treinta o cuarenta años y, por supuesto, también se ha seguido el mismo criterio en los museos de arte de los restantes cuatro continentes. En estos palacios nuevos, los cuadros afortunados gozan ahora de una iluminación mejor, de mejor aire acondicionado, de mayor seguridad y de todas las restantes maravillas técnicas que el dinero puede procurar. Sin embargo, cuando entra en la intimidad de los nuevos museos de arte, se encuentra con que se siguen haciendo exactamente las mismas cosas que en los viejos museos de arte. Los cuadros están colgados en las paredes para agradecer a los historiadores de arte. Apeplan, todavía, más a la cabeza que al corazón. Se las siguen ingeniando para que los visitantes se sientan como si estuvieran estudiando para un examen, o como así debieran hacerlo. Pase lo que pase, en forma de preciosas cafeterías o como departamentos educativos integrados por un buen personal, el grueso de los museos de arte mundiales permanecen fundamentalmente igual.

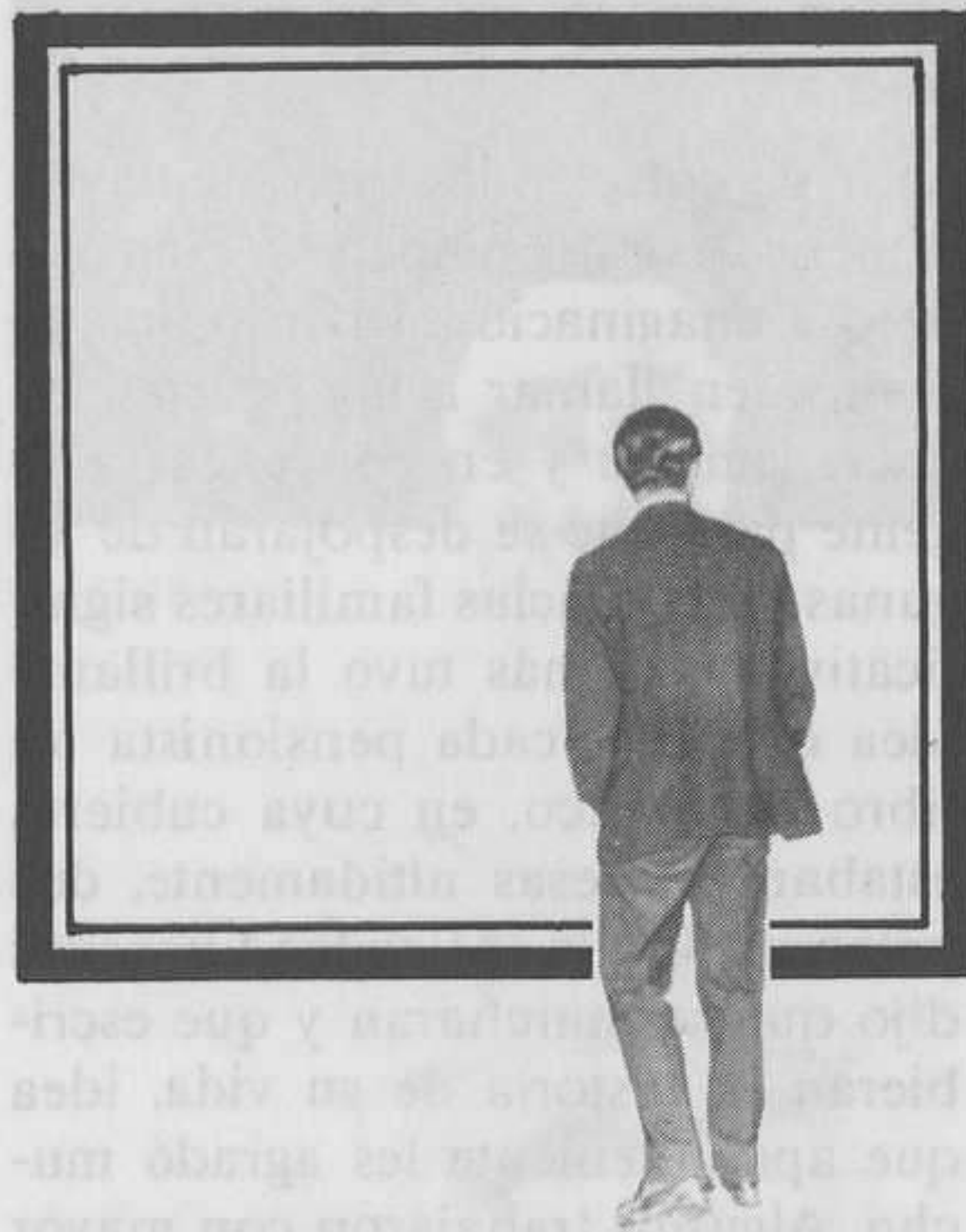
Tan sólo conozco cuatro museos de arte en Europa que estén realizando algo verdaderamente nuevo. Todos ellos son pequeños y se establecieron a partir de la segunda guerra mundial. Dos de ellos se encuentran en Francia y los otros dos en Inglaterra. Se sentirán muy sorprendidos al saber que tres de ellos han sido iniciados por mujeres y el cuarto, por un criador de cerdos inglés. No hace falta decir, que ninguno de ellos comenzó por hacerse miembro de la Institución museística de los países a los que pertenecen.

Los dos museos franceses son la *Galerie David d'Angers*, en Angers y el *Musée en Herbe*, que es un museo de arte para niños, extremadamente original, situado en París. Los dos ingleses son la *Ruskin Gallery*, en Sheffield, y la *Thorburn Gallery*, que se encuentra en Dobwalls, un pequeño lugar del que nadie ha oído hablar, en Cornwall, cerca de Plymouth. Todos ellos tienen dos cosas en común: sitúan a sus visitantes en primer lugar y, en segundo, a sus colecciones, y consideran que su principal obligación es dar uso a sus colecciones, y no sólo poseerlas y

conservarlas. Me encantaría hablar un rato largo acerca de cada uno de estos cuatro pioneros, pero este no es ni el lugar ni el momento.

Lo que sí haré, sin embargo, es discutir algo detalladamente las actividades de otro museo de arte que llevará directamente al tema de la charla de hoy: el museo como centro social. No se trata de un museo nuevo, pero en su lista de prioridades otorga el primer puesto a cuidar la comunidad local. Se trata de un centro social en todos los aspectos, y ejerce su función admirablemente.

El museo es la *Dulwich Picture Gallery*, en el Sur de Londres, y ocupa un edificio muy prestigioso arquitectónicamente. Data de los años 20 del siglo pasado. Fue la primera galería de arte británica construida con este propósito y alberga una colección privada de primera calidad, creada a finales del siglo XVIII. Des-



de hace muchos años, ha pertenecido y ha estado dirigido por una fundación que ha anunciado recientemente que no tiene intención de adquirir más cuadros. A partir de ahí, su política fue hacer un uso completo y adecuado de lo que tenía, en lugar de incrementar sus existencias. Por decirlo de alguna manera, el departamento de compras del establecimiento se ha cerrado.

Este hecho causó conmoción tanto en el mundo del arte como en el del museo, ya que en todos los lugares los museos de arte son como coleccionistas de sellos. En sus colecciones siempre tienen huecos libres

que intentan cubrir, y buscan dinero continuamente, mucho dinero, para poder hacerlo. El director tradicional de museos de arte es esencialmente una persona codiciosa. Su hambre es insaciable. Y, sin embargo, en Dulwich había una galería de arte que hacía algo imperdonable al decir que tenía los cuadros necesarios para su propósito. No entrada en el juego de cubrir huecos y coleccionar sellos.

¿Cuál era su propósito al dar este paso, hereje y sin precedentes? El propósito consistía en invertir todo el dinero del que disponía —y era muy poco— en reforzar su departamento educativo. El museo debiera existir para su departamento educativo. Tuvo la suerte suficiente de descubrir a una de las personas más diestras en la materia para dirigir el departamento: una mujer joven que había sido profesora y que quería utilizar la colección para enriquecer las vidas de los niños y adultos que vivían en este distrito londinense, empobrecido material y espiritualmente, y que, da la casualidad, que cuenta con un alto porcentaje de negros, mulatos y orientales. Se rodeó aproximadamente de una docena de ayudantes que compartían la mismas inquietudes, todos profesores o exprofesores, voluntarios y sin ánimo de lucro. Eran entusiastas y elaboraron lo que constituye una educación completa alrededor de los cuadros. Verles en acción constituye una experiencia notable. La *Dulwich Picture Gallery* no tiene en la actualidad ni el más ligero parecido con la *National Gallery*. Ya no la controlan los historiadores de arte, y está orientada para beneficio de los habitantes de la localidad, y no de los turistas. Aunque siguen llegando turistas, ahora tienden a acudir por diferentes razones, es decir, para observar y experimentar en directo.

La atmósfera que se respira en Dulwich se está transformando en la que corresponde a una asociación, a una organización para la ayuda mutua y el perfeccionamiento, y es ésta la dirección que observo que toman todos los museos del mundo. Me parece que los museos del mundo están dividiéndose claramente en dos grupos: una pequeña minoría de grandes museos —mucho menos del uno por ciento del total— que poseen un equipo de profesionales que disponen del presupuesto para llevar sus museos de esa forma, y la

gran mayoría, que no puede funcionar debidamente sin utilizar amplia e inteligentemente a los voluntarios de la localidad. Así se presenta el futuro y el camino está claramente trazado, y de la misma forma, tanto en la Unión Soviética como en Brasil o Suecia. Este es el modelo que necesita la gente y que, en gran parte, han de procurárselo ellos mismos. El proceso de desarrollo —y es un proceso inevitable—, no recibe ayuda de los museos grandes, ricos y profesionalizados en un cien por cien, que se identifican con el fenómeno conocido como «El museo», y que condenan a los demás museos del mundo al rol de parásitos, desarraigados y hambrientos.

Les guste o no, en la actualidad todos los museos, sean del tipo que sean, son, en mayor o menor medida, museos de historia social, en el sentido de que todo lo que poseen o exponen tiene implicaciones sociales. Algunos pretenden negar este hecho —los museos de arte son especialmente culpables de que persista esta especie de vana ilusión sobre sí mismos—; sin embargo, las «implicaciones sociales» tienen muy distinta significación para los museos grandes que para los pequeños. Según el patrón europeo, yo diría que la *Dulwich Picture Gallery* no es ni pequeña ni grande, pero, debido a que se encuentra donde se encuentra, en un margen de zonas congestionadas, no muy agradables y de clase trabajadora, en las que muchos de los habitantes son inmigrantes, es consciente de que, para que su trabajo sea fructífero, necesita adoptar cierta calidad de misionero. Considera que su función principal consiste en intentar hacer algo por mejorar la calidad de vida de la gente que habita en la localidad, y dudo mucho que el *Museum of Modern Art*, en Nueva York o el *Rijksmuseum*, en Amsterdam, por ejemplo, se sintieran capaces de plantear precisamente lo mismo acerca de sí mismos. Desde luego, pueden considerar que tenían el propósito de persuadir al mayor número de personas para que se interesaran en el arte inteligentemente, pero esto no es lo mismo que tener un estímulo misionero.

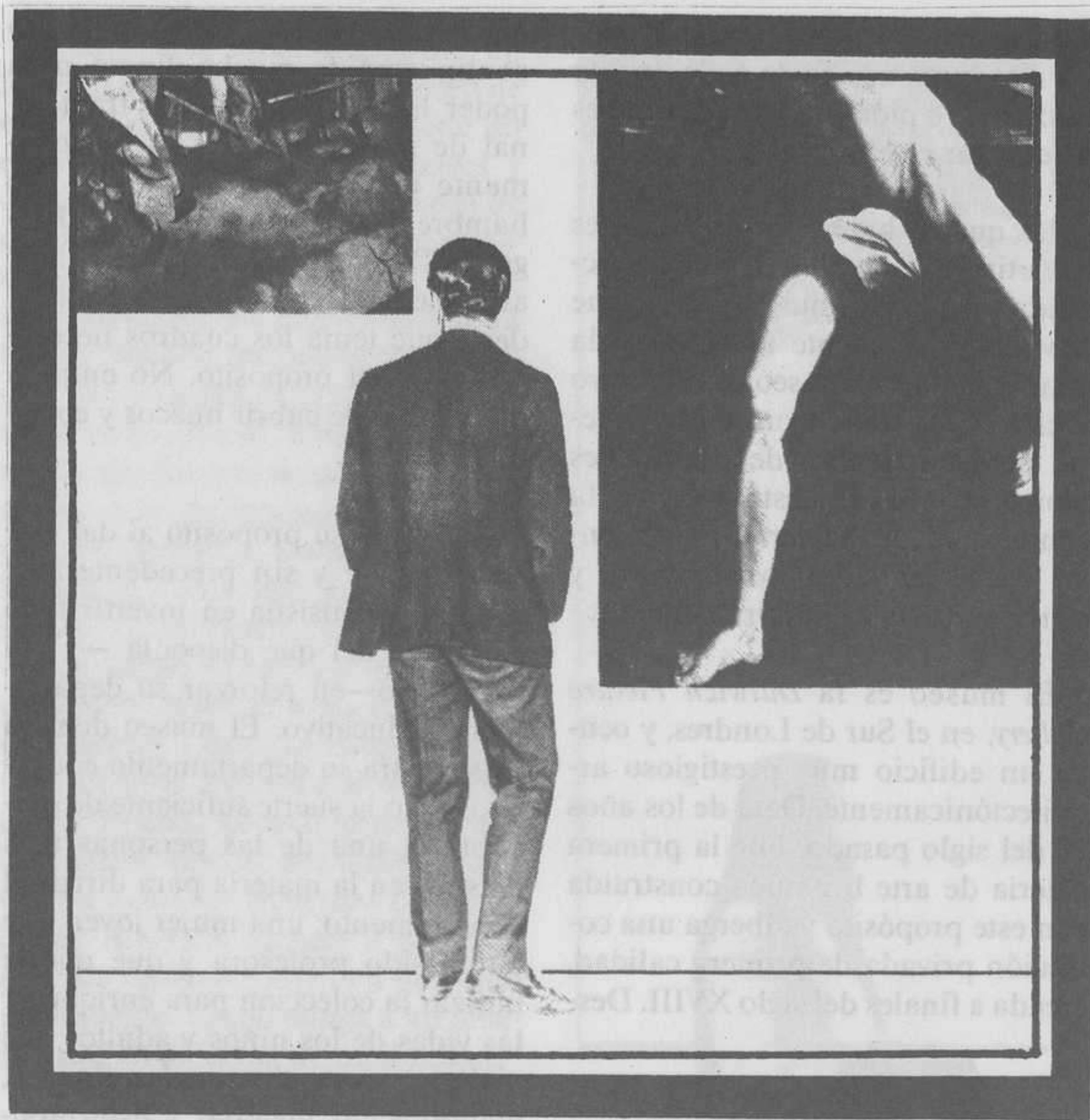
Dejen que les ponga otro ejemplo. Hace unos veinte años estuve en la ciudad de México y visité el prestigioso *Museo Nacional de Antropología*, principalmente para ver a dos



Les guste o no, en la actualidad todos los museos, sean del tipo que sean, son, en mayor o menor medida, museos de historia social, en el sentido de que todo lo que poseen o exponen tiene implicaciones sociales.

miembros de su equipo que trabajaban en un proyecto de gran interés para mí. El proyecto no se centraba en el Museo Nacional, sino en un barrio bajo, arruinado, que se llama Tacubaya, a las afueras de la ciudad. Todas las personas con poder e influencia habían abandonado Tacubaya. Carecía de cura, de médico, de oficina de correos, y tenía un policía que no era, diríamos, el mejor de su estirpe. Un número escaso de sus habitantes contaban con trabajo estable. Tacubaya era un lugar espantoso, tanto por su aspecto como por su olor. Existen miles de lugares como este en Sudamérica y, desde luego, también en el resto del mundo; son lugares dejados de la mano de Dios.

Lo que estos dos héroes, un hombre y una mujer, habían decidido hacer en el *Museo Nacional de Antropología* era instalar en Tacubaya un museo de Antropología pequeño y muy original, algo así como «llevar a Mahoma a la montaña». Despejaron un terreno llano, al pie de la ladera donde se encontraba este asentamiento, y colocaron unos cuantos edificios prefabricados, especialmente diseñados en forma de hexágonos entrelazados. En el interior instalaron un museo muy simple, autodidacta, para personas carentes de toda educación, personas que eran incapaces de leer. Descubrieron a un hombre razonablemente enérgico y amable que actuaría como una especie de vigilante, le dieron un uniforme que le gustaba, y emprendieron el negocio. Sin embargo, no se convirtió precisamente en el tipo de establecimiento que habían previsto. Desde el principio, los habitantes de la localidad lo utilizaron como sustituto de todas las instalaciones que necesitaban pero que nunca habían tenido. Tanto niños como adultos llegaron demandando que alguien les enseñara a leer. Las mujeres mayores les preguntaban cómo podían conseguir un tratamiento para curar las terribles llagas que tenían en las piernas. Las madres pedían ayuda para comprar ropa a sus hijos. Las esposas pedían consejo acerca de sus maridos, cuando, borrachos, los maltrataban. En muy poco tiempo, lo que empezó siendo un pequeño museo antropológico se convirtió en un lugar al que acudían personas de todas las edades pidiendo ayuda a las únicas personas que conocían. Sus dos funda-



dores acudían con tanta frecuencia como se lo permitían las tareas que desempeñaban normalmente, y realizaban milagros. Crearon un ejemplo a seguir.

Anteriormente cuando me referí a Rüsselsheim, hablé del tráfico de dos direcciones que se establece entre un museo y sus visitantes, y sobre el hecho de que el público aporte gran parte de las colecciones, a las que luego el museo otorga sentido, y sobre la atmósfera asociacional que esto engendró. Me gustaría poner otro ejemplo del mismo tipo. Se refiere a un lugar llamado *Möln dal* —valle del Molino en Suecia, que fue una ciudad textil importante pero que ahora es prácticamente un suburbio de Göteborg. Hace tres años, el municipio decidió convertir la antigua comisaría de policía, que empezó sus días como hospital, en museo, y eligieron a una mujer joven, muy enérgica y entusiasta, para que desempeñara el trabajo.

Su tarea consistía en contar la historia de *Möln dal* desde la prehistoria hasta la actualidad para dar una idea a los habitantes de la localidad, acerca de las raíces y el desarrollo de la comunidad en la que viven. La joven disponía de muy poco en ma-

teria de colecciones, pero tenía un inmenso coraje, empeño y una poderosa imaginación. Invertió mucho tiempo en llamar a las puertas, en hacer amigos y en convencer a la gente para que se despojara de algunas pertenencias familiares significativas. Además tuvo la brillante idea de dar a cada pensionista un libro en blanco, en cuya cubierta estaban impresas nítidamente, dos palabras, *Min liv* (Mi vida). Luego les dijo que se marcharan y que escribieran la historia de su vida, idea que aparentemente les agradó mucho. Algunos trabajaron con mayor rapidez que otros, pero era perfectamente libres de invertir hasta diez años en la tarea, si así querían, y podían contar con tantos libros como quisieran. Se convocaba una reunión en el museo cada pocos meses, y allí se reunían los viejos y leían en alto una parte de sus memorias y las discutían. Era una asociación autobiográfica. En otro tipo de reuniones, que tuvieron el mismo éxito, los niños podían preguntar a los mayores cómo era la vida en *Möln dal* en el pasado. En la actualidad, *Möln dal* posee un museo muy vivo e interesante, organizado y presentado de forma no didáctica a la mejor manera sueca, dotado de unas colecciones que están enraizadas en

las comunidades a las que representan. Se utiliza bastante al personal voluntario, que es, desde luego, una forma más de involucrar a la gente de la localidad en la aventura. La empresa en general se mantiene con un presupuesto muy pequeño.

Podría multiplicar *Möln dal* mil veces alrededor del mundo. Existen sitios como *Möln dal* en cada país europeo, incluyendo muchos en la Unión Soviética, así como en los restantes continentes. Africa tiene bastantes, al igual que Sudamérica. Se trata de museos muy poco preocupados por las tradiciones y prácticas convencionales habituales en la museística. Representan un estilo de museo que es cada vez más común y cuya importancia social se incrementa, el museo crece desde abajo, en lugar de imponerse desde arriba. Denomino a los museos del estilo de *Möln dal* como de Tipo A, y a los museos como el *Ottawa Museum of Civilisation*, del Tipo B. No hay ninguna necesidad de que los museos de Tipo B menosprecien a los del Tipo A, y que digan, como sucede en ocasiones, que ni siquiera son museos. Ambos tipos se ocupan de diferentes necesidades humanas y se enfrentan a diferentes condiciones económicas y culturales. Son complementarios y en realidad no compiten en absoluto, exceptuando, quizás, en el tema del dinero. Todo lo que puedo decir es que los museos del Tipo A son mucho más numerosos que los del Tipo B, y que, además, se están multiplicando con mayor rapidez. Los que se encuentran en la Institución Museística, reflejan, en general, las opiniones de los museos del Tipo B, que dan la impresión de creer que, con el paso del tiempo todos, los museos del Tipo A inevitablemente o bien morirán, o se convertirán en Tipo B. No creo que esto sea verdad en absoluto. Ambos tipos siguen caminos paralelos, que no convergentes.

Y, para terminar con una nota alentadora, permítanme decir que cualquiera que desee observar cómo los museos del Tipo B pueden ayudar a los del Tipo A, y cómo ambos pueden vivir juntos, contentos y de forma constructiva, debe acudir al sur de Australia, lugar en el que los problemas y las oportunidades de llevar a cabo esta asociación se manejan de la forma más inteligente y fructífera del mundo.



# El museo en la configuración de una sensibilidad común

Alfonso E. Pérez Sánchez

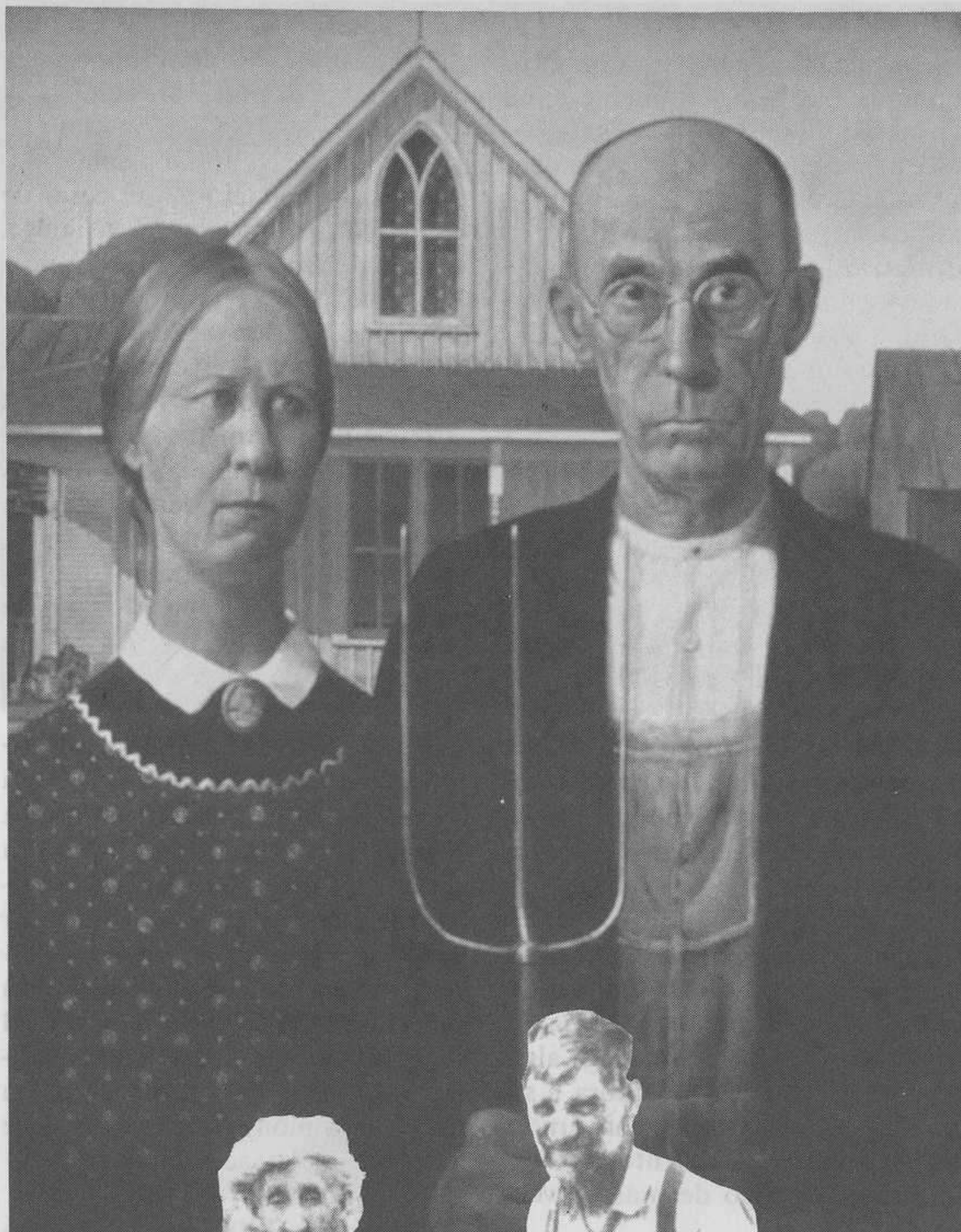
A la hora de definir el espíritu comunitario y de perfilar los términos de la identidad cultural europea, parece obligado —pues difícilmente puede encontrarse elemento de más objetiva y rigurosa fuerza visual— referirse al patrimonio artístico que hoy guardan los museos, construido a lo largo de la historia común, a través de un flujo continuo de fuerzas creadoras, surgidas en cualquier lugar del mapa de la Europa que conocemos, pero cuya presencia —directa o inmediata a veces y en otras intuida o adivinada a través de cauces cuya identificación corresponde puntualmente a quienes, como yo, han hecho de la historia del arte nuestro oficio— se puede rastrear sin dificultad a lo largo y a lo ancho del mapa de la comunidad que pretendemos, con una riqueza de tonos y matices absolutamente deslumbradores, pero que no traicionan la unidad de su tronco ni la riqueza común de su origen.

Un repaso a la realidad histórico-artística de nuestros países hace ver pronto cómo la configuración de ciertos clichés definitorios, tales como: «frialdad francesa», «realismo español», «sensibilidad flamenca», etc., responden mal a la complejidad y al real desarrollo y estructura de las expresiones artísticas de cada una de las realidades que integramos en esa Europa, aunque resulten sumamente útiles en el juego diario de las afirmaciones convencionales... y simplificadoras.

La realidad es siempre mucho más rica y el entramado de la historia más variado y múltiple, y ciertas definiciones de superficial psicologismo social resultan de dudosa eficacia al aplicarlas al campo de las artes.

Desde el mundo medieval europeo pueden proporcionarse ejemplos de singular evidencia, que nos hacen advertir cómo la cristalización de ciertas formas artísticas se vertebra precisamente en torno a una multiplicidad enriquecedora.

El imperio carolingio es un hecho franco-italo-germano. Las peregrinaciones a Compostela, que articulan las rutas del románico europeo, se desarrollan a través de un itinerario, que en España se llama significativamente «camino francés», y a su través se logra la difusión de fór-



Grant Wood. American Gothic. 1930.

Arthur Grace. Nellie Hart y sus hijos, 1974 (detalle).

mulas arquitectónicas nacidas en la Lombardía alpina.

La estructura económica de la Baja Edad Media y la política matrimonial de ciertas monarquías que, como las del Ducado de Borgoña, y Castilla-Aragón de los últimos años del siglo XV, establecen alianzas firmísimas que repercutirán ampliamente en la historia futura, darán lugar a fenómenos tan curiosos como la escultura o la pintura que llamamos hispano-flamenca, ejemplo singularísimo de identificación de sensibilidades, que utilizan sistemas artísticos idénticos y que producen dificultades graves a la hora de desentrañar la precisa individualidad de artistas castellanos y flamencos, aragoneses y alemanes, fundidos todos en una expresión común que, nacida desde luego en Flandes, se hace después vehículo expresivo válido en un área geográfica de enorme extensión, y diferentes marcos nacionales que dejan advertir, tan sólo, unos leves acentos peculiares en la articulación de un lenguaje plástico y expresivo, profundamente unitario y coherente.

La permeabilidad artística de las entidades políticas de nuestra Europa fue enorme a lo largo de los siglos y quizá sólo, en los umbrales del mundo moderno, al afirmarse la política de los Estados configurados con criterios firmes y al cristalizarse una situación de fronteras rigurosas, tensiones y coaliciones, equilibrios de fuerzas y perfiles «nacionales», definidos ya en todos sus aspectos, comienzan a perfilarse las artes y sus formas como algo específico de cada país, como algo propio —y a veces contrapuesto— a lo que se realiza más allá de las fronteras que le separan del vecino.

La exaltación romántica vino luego, mucho más tarde, tras el paréntesis de los intentos universalizadores del racionalismo revolucionario y neoclásico, a institucionalizar aún más los cerrados límites de unas pretendidas escuelas nacionales que, con ciego voluntarismo, y por supuesto de espaldas hacia la realidad de la historia, se singularizaban y se pretendían fruto de unos telúricos enraizamientos en la «intrahistoria» de la patria, concepto éste entendido como un ciego anudamiento de elementos históricos, de destino trascendentalizado.



# El museo en la configuración de una sensibilidad común

Alfonso E. Pérez Sánchez

Parece como si, frente a tantos elementos comunes de unidad profunda, de comunes referencias nutricias, de mutuos intercambios enriquecedores, se deseara subrayar precisamente cuanto separa y diferencia en una tensa rivalidad que la mutua ignorancia subrayaba.

Esta actitud, viva todavía hasta hace relativamente pocos años, va dando paso hoy a una reflexión crítica, matizada y sumamente enriquecedora que va tendiendo a subrayar, adentrándose en el origen y desarrollo de las formas artísticas y desentrañando sobre todo los mecanismos de transmisión y los sustratos conceptuales a los que sirven, mucho más los elementos comunes y las comunes fuentes que los matices diferenciadores, tantas veces vinculados a circunstancias contingentes y mudables frente a la perennidad de aquellos.

El tejido sutil de las realidades artísticas en el mapa europeo va descubriendo lo complejo de su trama y la riqueza plural de las aportaciones que constituyen su urdimbre. A todo ello pueden contribuir de modo sustancial los museos y las exposiciones.

La presencia continuada del mundo clásico a través de Italia, en la historia del Renacimiento humanista europeo, francés, flamenco, germano o español, ha sido siempre tenida en cuenta en nuestra historia. Es imposible concebir la irrupción de las formas de plenitud renaciente en los países del norte de los Alpes o en la Península Ibérica, sin contar con el elemento viajero o con los modelos difundidos por la stampa o por el libro, a partir siempre del crisol italiano.

Pero la investigación reciente va subrayando también la presencia —a veces decisiva— de personalidades no italianas en ciertos centros italianos, aportando elementos significativos a la configuración de esas formas, que se difundirán luego con el marchamo de «italianas» y volverán en ocasiones a su lugar de origen transformadas.

Un ejemplo significativo lo proporciona en España la figura de Pedro Berruguete, a cuya actividad se vincula la irrupción de formas italianas en la Castilla de los Reyes Católicos. Formado en Italia, hubo

de asimilar de modo personal y creativo la lección del Renacimiento humanista. Pero curiosamente, en la misma Corte de Urbino, donde conoce a Piero de la Francesca, trabaja Justo de Gante, un flamenco que le ratifica en aspectos de su primera formación, fuertemente flamenquizada, y concluye de dar a su personalidad los rasgos, tan sutilmente europeos, de su singular lenguaje, que a su regreso ya no serán los mismos que a su partida.

Piénsese también en el mundo ferrarés, tan entrecruzado de fantasía nórdica y de conocimiento del arte borgoñón, y cómo sus formas irradian luego hacia la Francia meridional, o hacia Valencia en España, en síntesis tan compleja y tan rica que aún hoy no están definitivamente desentrañados los secretos cauces de su difusión y el misterio mismo de su milagrosa perfección.

También la presencia del alemán Durero, enamorado de Italia, fue definitiva en el ámbito veneciano, donde Giovanni Bellini recoge algo de su precisión y la incorpora a su lenguaje más personal, convertido ya, sin dejar de ser enteramente veneciano, en algo de más universal alcance.

Cuarenta años más tarde, en el momento de la eclosión del refinado manierismo mediceo, el florentino Pontormo volverá también sus ojos al tenso y apasionado mundo del gran artista de Nuremberg mientras Alonso Berruguete, español de Palencia, hijo del Pedro ya recordado, incorporará su personal y casi gótico sentido de la forma al lenguaje florentino de vanguardia, para llevarlo luego, como novedad «italiana», a las tierras castellanas de donde procedía.

Pero hablamos de un tiempo, la primera mitad del siglo XVI, en que Europa, ya en crisis, es todavía un espacio complejo, pero abierto, donde la discusión teológica, el asombro ante el nuevo mundo apenas descubierto y el universal espíritu de curiosidad, facilita quizás esos intercambios y esos logros plurales.

El abismo sociopolítico que se abre en la segunda mitad del siglo XVI, con los imperativos religiosos y con los desplazamientos económicos y de poder, parece dificultar más

esa permeabilidad capaz de configurar un espíritu y unas formas que puedan llamarse «europeos».

Pero Roma continúa siendo foco de atracción poderoso y, a pesar de las dificultades del hecho religioso, artistas de Holanda, o de la Francia hugonote, pasan por allí. El poderoso aliento de Caravaggio, que conoció en su primera juventud lombarda mucho de la objetividad nórdica visible en sus primeras obras maestras, se convierte luego, con la fuerza de su dramático temperamento y la magia de su luz, en un foco de atracción de los artistas rebeldes que llegan a Roma desde toda Europa y se deslumbran con su personalísimo universo.

Sin su lección, rápidamente difundida a través de cauces aún en buena parte por precisar, no serían comprensibles personalidades tan diversas como el holandés Rembrandt, que convierte la luz exterior de Caravaggio en ardiente incandescencia interior que abrasa de pasión sus atormentados personajes, o el español Zurbarán, que hace meditar, en silenciosa y metafísica paz a sus quietos monjes y encenderse de luz sus frutas trascendidas.

Rembrandt recibe encargos desde una Italia que nunca visitó. Zurbarán envía sus obras a la América hispana, prolongación ultramarina de una Europa cuyo peso como comunidad cultural y sensible no se rompe ni siquiera por el voluntario y cerrado aislamiento de una de las partes que la integran.

Artistas tan absolutamente franceses como Poussin o Claude Lorraine, de Roma y en Roma se nutren y su vigor se irradia hacia toda Europa, y no sólo hacia su patria. Obras de ambos fueron llevadas a Madrid para el Palacio del Buen Retiro. En los viejos inventarios se recogen, olvidados sus nombres, como «del Italiano», subrayando su procedencia y el tono romano de su carácter. Los escasos paisajistas españoles del siglo XVII beben en las obras de Claude hasta casi el plagio, como lo hicieron ciertos pintores ingleses y holandeses hasta el siglo XVIII. Poussin, desde sus reconocidos orígenes romano-boloñeses, será el punto de partida del clasicismo más riguroso, en Francia sobre todo, pero también en cualquier rincón de Europa donde se quiera evo-

car la tradición latina. El flamenco Rubens, con toda la potencia sensual, tan significativa de la manera borgoñona de sentir la vida como un gozo, se apoya constantemente en elementos formales de las más diversas y europeas procedencias, fundiendo las esculturas clásicas y los motivos del manierismo de Fontainebleau y, por supuesto, bebiendo en todas las riquezas venecianas, desde la sensualidad serena de Tiziano al dramatismo de Tintoretto. Y Rubens también admira y aprovecha, con sutil maestría, la evocación de la naturaleza que le brindó, como una revelación, la obra de un alemán educado en Holanda y vivo y activo en Roma. Adán Elsheimer, capaz de hacer, como nadie había logrado hasta entonces, que el paisaje vibre y se encienda al impulso de la luz y las fuerzas de la naturaleza, que él sabe reducir con la fuerza de sus menudos pinceles.

El español Velázquez es en Roma donde culmina su personalísima maestría, hecha en su origen de meditación ante el natural, con falsilla flamenca y luz del caravaggismo, y enriquecida luego con su familiaridad con la pintura veneciana. Y el paso de Velázquez por la Roma papal de Inocencio X deja honda huella en los retratistas posteriores de la corte de Alejandro VII, de Bernini a Maratta, que transforman su expresión y sus modos tras el contacto con el pintor sevillano.

El el siglo XVIII, desplazado el centro político de Europa hacia el mundo francés, quizá sea aún más fácil subrayar sea comunidad de formas. Los modelos de su peculiar clasicismo y del mundo del rococó, franceses desde luego, pero en los que no hay que olvidar sus raíces italianas —romano-boloñesas para el clasicismo, y napolitano-genovesas y también flamencas para el rococó— inundan la Europa occidental y se proyectan también, con inusitada fuerza, hacia el Oriente eslavo. Desde Lisboa a San Petersburgo, el mundo culto se nutre de esa tradición europea hablada con acento francés. Los referentes culturales son los mismos e idénticos los repertorios formales. Inglaterra, que defiende celosamente su peculiaridad insular, vive precisamente ahora su momento artístico más rico y personal.

Y, como no podía ser menos, sus



Temo que las grandes muestras monográficas, mitifican en exceso al artista en la conciencia del público y le despegan de ese contexto cultural potenciando, con mentalidad todavía romántica, lo singular y excepcional del creador en detrimento de los vínculos «europeos».

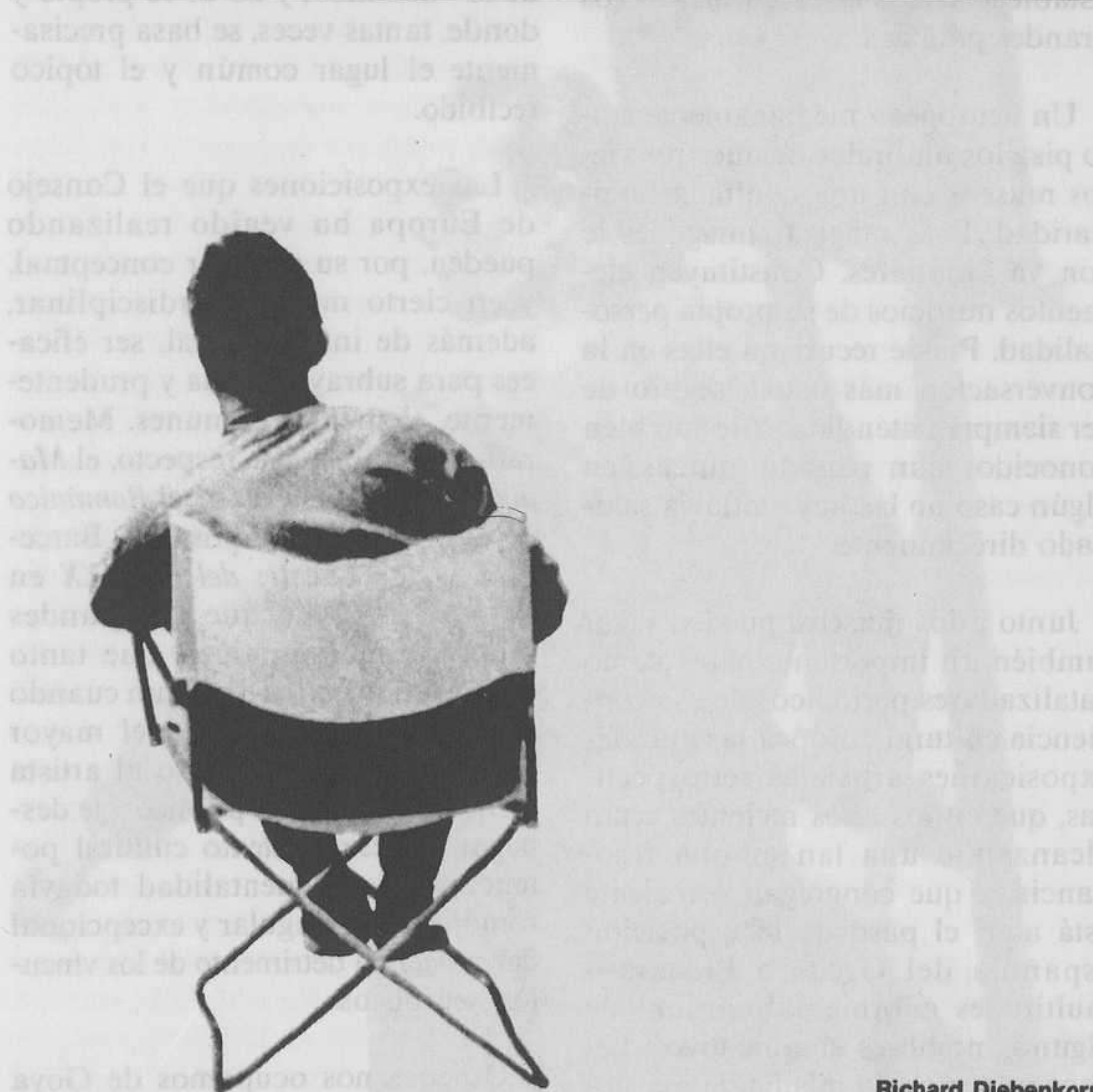
artistas, aunque procuren eludir la prepotencia francesa, se nutren de esa tradición europea, italiana de una parte y flamenca de otra. Los jóvenes viajeros que recorren el continente en el «Grand Tour» se impregnan de ese caudal y regresan a sus residencias cargados con los testimonios de esa tradición, que constituye su más significativo trofeo, y que se incorporarán como elementos vitales a su propia entidad de hombres de mundo.

El siglo XIX, con sus conmociones profundas, podría haber contribuido a facilitar los elementos para que la conciencia de esa comunidad que venimos rastreando a través de las formas artísticas se hiciese más manifiesta, pero sin embargo la esfera política y económica, con sus tensiones exasperadas hasta la crispación —revoluciones de signo romántico, guerras económicas burguesas, imperialismos en ocaso o ascenso— lo hicieron imposible.

Si el impulso napoleónico pretendió una unidad continental que excluía a Inglaterra —gran enemigo— pero que se asentaba sobre los principios de una búsqueda coherencia europea, las reacciones nacionalistas, apasionadas y populares hicieron, por el contrario, exaltar con fuerza el carácter diferenciador de los nacionalismos más apasionados, impidiendo la maduración de una conciencia comunitaria que, sin embargo —y desde otros supuestos alejados de las sutilezas del lenguaje artístico, entonces, evidentemente minoritario y de élite—, iba surgiendo en el campo de los movimientos sociales.

Sin embargo, este mismo siglo va, simultáneamente, con la creación de los museos, a facilitar enormemente el conocimiento de ese caudal artístico común, y aunque no se insista al comienzo en lo común profundo, sino en lo superficialmente diferenciador, van a crearse, sin embargo, una serie de referencias culturales comunes y accesibles que van a contribuir, quizá inconscientemente, a que esos grandes depósitos de la historia vengan a ser hoy elementos imprescindibles a la hora de «corporeizar» esa identidad cultural europea.

Cuando el 26 de mayo de 1791 Bertrand Barère, en pleno entusiasmo revolucionario, propuso a la



Richard Diebenkorn.  
Hombre y mujer  
en una gran habitación, 1957. (detalle).

Asamblea Nacional constituyente la creación de un museo que reuniese los tesoros artísticos de la Corona de Francia, se daba un primer paso de excepcional importancia para la definición «moderna» del museo como lugar de público disfrute.

Cuando Napoleón encomienda al inteligentísimo Vivant Denon la dirección del Museo Napoleón, concebido ya como espectacular panoplia de sus triunfos, está intuyendo una función del gran museo que puede servir de punto de partida de la refle-

xión que nos trae aquí. Junto al monumento a su propia grandeza, y a la «Grandeur de la France», el Emperador de Europa está levantando quizás inconscientemente también un monumento a cuanto de unitario subyace en la pluralidad de sus vencidos.

Las obras reunidas, procedentes de todo el Imperio, de Italia especialmente, pero también de Bélgica, de Holanda, de Austria, de Alemania, y aún de España —cuyos tesoros comienzan a ser mejor conoci-

dos tras las depredadoras campañas de los mariscales— estaban destinados a ser testimonio de las conquistas y del poder del Emperador, pero también a constituir un enorme tesoro de educación y de referencia comunes.

Los ciudadanos del Imperio, con Francia y París como centro, tendrían en el gran museo un instrumento de instrucción de dimensiones colosales. París sería el gran depositario de la cultura universal, pero muy especialmente del arte europeo, cuyos grandes nombres comienzan a ser ya patrimonio de la cultura general, en modo incomparablemente superior a cuanto hasta este momento pudiera pensarse.

Los «artistas» del pasado, sus nombres, y lo que es más importante como signo expresivo, algunas de sus obras más significativas, comienzan a ser referentes usuales en el hombre medio, no patrimonio de una minoría aristocrática.

Piénsese, por ejemplo, que el nombre de Velázquez era absolutamente desconocido en Francia y que en el Museo Napoleón figurarán tanto *La túnica de José* del Escorial, como el *Baltasar Carlos a caballo* del Prado, y que buena parte de los pintores flamencos del círculo rubeniano, oscurecidos por el prestigio del maestro, se exhibieron allí con sus correctas atribuciones.

Tras la caída del Imperio, el Museo Napoleón perdió muchas de sus obras como es bien sabido, pero se mantuvieron gran parte de sus obras maestras. Todas las que habían sido de la Corona de Francia, por supuesto, y aún bastantes de las traídas de Italia. Pero, simultáneamente, y sin duda a la sombra del prestigio del gran museo francés, surgen por toda Europa sucesores de éste, donde las grandes colecciones principescas —a las que vienen pronto a agregarse donativos importantes de nobles y burgueses— se franquean a los visitantes.

En 1819 se abre el Museo del Prado, con las grandes colecciones de la Corona de España. En 1824 la National Gallery inglesa, teniendo como base no las colecciones regias, sino una importante colección privada, la Angerstein. Desde 1826 y hasta 1836 la Pinacoteca Antigua de Munich reúne las colecciones de



los electores de Baviera y las de las galerías de Manheim y Dusseldorf. En 1828 se abre la Galería Real de Berlín, y en 1852 se inaugura el Ermitage de San Petersburgo.

En ese medio siglo, Europa se cubre de museos que vendrán a ser ya algo imprescindible en la cultura media. Los viajeros se refieren a ellos constantemente. Se comentan sus piezas, sus enriquecimientos, las vicisitudes de sus instalaciones, y comienzan también a ser el punto de referencia obligado del arte contemporáneo, que se contruye y se apuntala teóricamente con cuanto se descubre y se estudia en sus salas.

Bastaría para demostrarlo, si fuese precisa demostración, recordar la importancia del Museo del Prado en la formación de artistas como Manet, francés, Sargent, anglo-americano o Lembach, alemán, que descubrieron en sus muros a Velázquez, cuya lección se hizo sustancia nueva y viva en sus propias obras, o en el papel de tantas obras del pasado conocidas en los museos han jugado en nuestro siglo, en la producción de Picasso o de Bacon.

¿Cuál puede ser hoy el papel de los museos en la definición de esa identidad cultural que nos reúne?

Ante todo, la de evidenciar en sus muros la existencia de cuanto aquí se ha apuntado brevemente. Las obras reunidas en los grandes museos europeos, Prado, Louvre, National Gallery, Rijksmuseum, Brera y tantos otros, testifican ellos mismos esa comunidad. A los directores y conservadores corresponde arrancar de ellos, con un tratamiento expositivo y didáctico adecuado, cuanto ayude a comprender lo que de común hay en la herencia plástica del pasado, frente a los rigurosos nacionalismos de escuela que hasta ahora parecen haber inspirado sus instalaciones.

Experiencias de muy diversos tipos, acompañadas siempre del oportuno tratamiento analítico y teórico, pueden hacer evidente, a través de confrontaciones y yuxtaposiciones sugestivas, la profunda comunidad de experiencias que constituyen la historia del arte europeo.

Hay también una más sutil y pasiva eficacia que no ha exigido esfuer-

zos especiales y que se ha cumplido silenciosamente. La multiplicidad de la Europa comunitaria con sus fronteras permeables ha favorecido el gran mito de sus museos, que constituyen hoy los centros de peregrinación de una nueva devoción universal. Se ha creado ya un lenguaje unitario, poblado de referencias comunes. Hoy, la *Gioconda*, las *Majas*, la *Ronda de Noche* o el *Entierro de Cristo* de Caravaggio, forman parte ya de un repertorio de imágenes comunes que quizás pueda ser llamado universal, por la universalidad de los medios de comunicación social, pero que un ciudadano europeo comprende y aprecia como propias, con una profunda identificación afectiva, hermana de la que se establece con sus catedrales o los grandes palacios.

Un «europeo» medianamente culto pisa los umbrales de nuestros viejos museos con una confiada familiaridad. Esas mágicas imágenes le son ya familiares. Constituyen elementos nutricios de su propia personalidad. Puede recurrir a ellas en la conversación más usual, seguro de ser siempre entendido. Y le son bien conocidos aun cuando, quizás, en algún caso no las haya todavía saludado directamente.

Junto a los museos, pueden jugar también un importante papel como catalizadores periódicos de esa conciencia cultural europea las grandes exposiciones artísticas retrospectivas, que en los años recientes están alcanzando una tan amplia resonancia, y que congregan —reciente está aquí el paso de la exposición española del Greco a Picasso— multitudes enormes al conjuro de algunos nombres significativos, hechos ya sustancia misma de nuestra cultura común.

La posibilidad de que grandes obras, mitos de nuestro pasado cultural, que por tanto tiempo han permanecido en el santuario de los museos, viajen y lleven a otras tierras su mensaje de conocimiento y el testimonio de su grandeza, se suele presentar como un triunfo de nuestra época. Toda una industria cultural crece en torno a estas grandes manifestaciones que, preciso es confesarlo, se organizan, a veces, en alarde de poder, por razones de prestigio o de oportunidad política, y no por razones de estricto rigor científico-cultural.

No sé —y permítaseme plantearlo como interrogante— si algunas de estas manifestaciones multitudinarias y ruidosas sirven de veras a esa identidad que pretendemos. Es cierto que facilitan —a veces con graves riesgos— el conocimiento directo de las cosas a quienes quizá no tuviesen ocasión de desplazarse a sus lugares de origen. Proporcionan también «alimento» a las ideas, e incorporan nombres y realidades a la cultura común. Pero creo que el hecho mismo de «venir de lejos», de subrayarse la rareza y el coste del esfuerzo, hace que se reciban como algo ajeno, singular, subrayando un carácter —cuando de manifestaciones internacionales se trata— de cosa exterior, teñida de las connotaciones de lo «distinto», y no de lo propio y donde, tantas veces, se basa precisamente el lugar común y el tópico recibido.

Las exposiciones que el Consejo de Europa ha venido realizando pueden, por su carácter conceptual, y en cierto modo interdisciplinar, además de internacional, ser eficaces para subrayar, sabia y prudentemente, elementos comunes. Memorables fueron, a este respecto, el *Manierismo* en Amsterdam, el *Románico* en Santiago de Compostela y Barcelona, y las *Fuentes del siglo XX* en París. Pero temo que las grandes muestras monográficas, que tanto tientan en nuestros días, aun cuando se hayan preparado con el mayor rigor, mitifican en exceso al artista en la conciencia del público y le despegan de ese contexto cultural potenciando con mentalidad todavía romántica, lo singular y excepcional del creador en detrimento de los vínculos «europeos».

Quiénes nos ocupamos de Goya sabemos cuán difícil es que pueda llegar a verse al gran pintor inserto en la corriente espiritual europea de la Ilustración —que él desde luego interpreta desde la situación española y con sus peculiares claves—, y no como un cronista genial de una España singular y aislada, vista, además, con todos los aderezos de la «españolada».

Exigen, pues, esas exposiciones, si se quiere que sirvan al espíritu comunitario, un excepcional rigor y un planteamiento didáctico y publicitario muy peculiar.

Y una observación final dictada

sin duda por preocupaciones personales y profesionales: museos y exposiciones, con la mitificación que hemos comentado y con su fabulosa capacidad —creciente— de atracción de masas, están comenzando a plantear graves riesgos para la supervivencia misma de aquello que estamos obligados a conservar y transmitir, y que constituye, como hemos visto, el testimonio bien objetivo de la realidad de nuestra entidad cultural.

Sería dramática paradoja que, cuando nuestro patrimonio está en condiciones de desvelar, con claridad hasta ahora desconocida, esa dimensión comunitaria, lo veamos deshacerse a nuestros ojos, físicamente consumido por la exigencia de unas multitudes devoradoras.

ALFONSO E. PEREZ SANCHEZ

- *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España*. CSIC, 1964.
- *Jerónimo Jacinto de Espinosa*. CSIC, 1972.
- *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*. Fundación Juan March, 1976.
- *Catálogo de dibujos*. Ediciones del Museo del Prado, 1977.
- *Goya. 120 dibujos del Museo del Prado. 1. Caprichos*. Alfiz, 1980.
- *Goya. 120 dibujos del Museo del Prado. 2. Desastres*. Alfiz, 1980.
- *Goya. 120 dibujos del Museo del Prado. 3. Tauromaquia*. Alfiz, 1980.
- *Goya. 120 dibujos del Museo del Prado. 4. Disparates*. Alfiz, 1980.
- *Goya. 120 dibujos del Museo de Prado. 5. Álbumes de Sanlúcar y Ma*. Alfiz, 1980.
- *Goya. 120 dibujos del Museo del Prado. 6. Últimos álbumes*. Alfiz, 1980.
- *El Barroco*. Noguer, 1982.
- *El Museo del Prado*. Ministerio de Cultura, 1983.
- *La pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. D. G. Bellas Artes y Archivos, 1983.
- *Cien Obras Maestras del Museo del Prado*. Alfiz, 1985.
- *Valencia*. Noguer, 1985.
- *Juan Carreño de Miranda*. Excmo. Ayuntamiento de Avilés, 1985.
- *Pintura napolitana de Caravaggio a Giordano*. Min. Cult. Museo Nal. Prado, 1985.
- *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo*. Ministerio de Cultura, 1986.
- *Goya*. Fundación Juan March, 1986.
- *Grabados de Goya*. Fundación Juan March, 1987.



# A la sombra de los dinosaurios

Stephan Wackwitz

El silencio domina las salas, interrumpido apenas por alguna que otra exclamación de asombro infantil o adulto. Tiesos se yerguen el mamut y el dinosaurio, inmóviles penden los pájaros en el aire. Excursión al Museo de Historia Natural, 1987.

## Lobos y escarabajos

A veces no puedo dejar de pensar en los museos de historia natural.

Cada mañana, de camino al trabajo, atravieso una de las barreras que configuran la historia del Francfort dedimonónico: los jardines de Senckenbert, en otro tiempo parque escalonado en terrazas que separaba los dominios de la alta burguesía de uno de los barrios habitados por la pequeña burguesía. Aquí se erigieron palacios universitarios, algunos de ellos aún existen. Figuras e inscripciones recubren la arenisca roja. No hay tiempo para contemplación. El parque, pensado para recrear la vista de los visitantes de las colecciones de historia natural, ha sido nivelado y convertido en autopista urbana de múltiples carriles. Pasan a toda velocidad las riadas de coches que van soltando los semáforos instalados al Sur, junto al recinto ferial, y al Norte, en el observatorio de Bockenheimer. A la conciencia matutina, que apenas acaba de abandonar el mundo de los sueños, se le antojan manadas de lobos feroces o gigantes cucarachas tropicales como los que están expuestos en el museo de Senckenberg. Nos inician en el ritmo de nuestro tiempo, en el paso del empleado. Al otro lado de la calle, que ahora intento atravesar procurando llegar indemne, se encuentra el Instituto de Investigaciones Sociales, un edificio de la reconstrucción de los años cincuenta cuyo diseño recuerda los viejos receptores de radio que había en nuestras familias.

Una arriesgada mirada atrás desde la autopista nos revelaría el paisaje urbano tal como se había previsto originariamente: las luminosas ventanas de la autoritaria fachada neobarroca que custodia urnas de vidrio y fósiles darían a un bosque de plátanos municipal, y allí podrían suceder historias. Un joven disecador del museo, pongamos por caso, podría enamorarse en este lugar de una estudiante que acudiera

cada día a leer un libro entre los plátanos. Al catalogar estrellas de mar pensaría en ella. Pero esta mirada atrás es demasiado peligrosa. Escrutamos nuestro contorno en busca de cucarachas gigantes, pero no a la manera de Alexander von Humboldt.

He vuelto a salir huyendo. Desaparezco, pasando por delante del Instituto de Investigaciones Sociales, situado en el Westend de Francfort. Contra el cielo de la mañana se recortan las torres del Bando Alemán, lisas y regulares como una dentadura animal. Mis pensamientos, viejos y nuevos, giran alrededor de la idea del museo de historia natural.

## Antes del museo

Una tarde de marzo de los años cincuenta, siendo niño, bajaba yo con mi padre desde el barrio de Killesberg de Stuttgart en dirección al Pragsattel. Una brisa primaveral corría por las calles secas y grises, y el sol asomaba entre las nubes. Los claros planos y cantos de la Colonia Weissenhof —los pinos se alzaban ante las casas— difundían un brillo extraño, urbano. Tras las verjas crecían acacias y saucos, y también en la calle, que se curvaba y descendía al valle.

La ciudad que contemplábamos era lo más grande que yo alcanzaba a imaginar. Encima, el cielo se movía en colores lechosos. Para mí, éste era el cielo de mi ciudad. La panadería Weissenhofbäck, el tranvía amarillo, la tienda de ultramarinos de la señora Fischer, la Academia de Bellas Artes con sus deslucidas imágenes en el revoque amarillo, padre e hijo; bajo ese cielo todo estaba a salvo. Pero el cielo se extendía mucho más allá, y en mi imaginación se abría sobre praderas americanas en las que corrían masas de nubes y búfalos, y sobre estepas africanas que los aviones sobrevolaban como si de águilas se tratara. El mundo se congregaba. En las grietas de la acera empezaba a crecer la hierba.

A través del portal amarillento con la inscripción dorada y con un león sentado encima podíamos vislumbrar, antes de cruzar la herrumbosa puerta, los anchos prados que se perdían entre los árboles. Cuando soy feliz sueño con valles que se pierden en el infinito y en los que





Lo que confiere una dimensión política a esta experiencia estética provocada por la manera de exponer los animales es la representación cabal de unos seres privados de todos y cada uno de sus derechos vitales. Los niños, acostumbrados a tener que permanecer quietos, son quienes mejor los perciben.

penétero una tarde de sábado sin temor a que se acabe o a cansarme, sin que me turbe preocupación alguna. La dicha de infinitud que deparan estos paisajes procede de la experiencia infantil. Nunca se acabará el parque que ahora pisamos. A través de los portales con animales sentados encima entraremos en inmensidades siempre nuevas y frondosas.

Atravesamos el parque para dirigirnos al Museo de Ciencias Naturales de Rosenstein. El niño veía el nombre en concreto, trazaba de nuevo el proceso ilustrador que guía el inconsciente colectivo cuando da nombre a los lugares: una montaña pedregosa, rosas que crecían en la hondanada. En el vasto paisaje que conducía hasta la piedra y la rosa, en el grisáceo verdor de la hierba de marzo, la silueta de un hombre y un niño perfilada en la lejanía.

El hecho de que el museo, a nuestra llegada, no guardara ningún parecido con su nombre no hacía sino intensificar el misterio de la realidad. El museo de Rosenstein tenía algo que no se podía ver y que, sin embargo, era algo tan unido a él como su nombre: imaginaba mi propio nombre como una especie de apéndice invisible del cuerpo. Entonces las cosas poseían entradas laterales; cuando se pasaba por esas entradas, cobraban vida y se volvían interminables. Antes de adentrarnos en el museo nos quedábamos parados en el viento gris, entre las columnas amarillas, para pasear nuestra mirada por las colinas de la ciudad y por el parque. Nada se movía en el museo. Todos los animales esperaban su nombre.

#### El café de la sociedad burguesa

Se suele ir a los museos de historia natural con la esperanza inconsciente de que ese preciso día los animales disecados van a recobrar vida. Al verse confrontados con las esculturas taxidérmicas y los dioramas no sólo los niños, sino también los mayores, se ven asaltados por fantasías en las que la injusticia cometida contra los animales expuestos para deleite de curiosos se troca en resurrección y venganza: las calles se llenarían de leones procedentes de las vitrinas; el rinoceronte abandonaría ese suelo revestido de linóleo y bajaría pesadamente la espléndida esca-

linata neobarroca; los dinosaurios pacerían entre los plátanos de los jardines de Senckenberg.

Tal vez esta fantasía inarticulada e inconsciente explique la popularidad de los museos de historia natural. Esta razón profunda tiene un trasfondo estético y político (si como política puede entenderse la relación entre hombres y animales). Sin duda la ilusión de realismo constituye la finalidad estética de los objetos aquí expuestos: los animales muertos de la vitrina deben parecer reales como la vida misma. No puede faltar detalle: el porte del animal, su hábitat, los hierbajos, las nubes y el cielo pintados en la pared, las estaciones, la expresión de los ojos de vidrio en los que se quiebra la luz de las lámparas ocultas. Debe estar presente todo lo vivo excepto la propia vida. La vida se encuentra tan estrechamente cercada por las manifestaciones estéticas que acaba por rendirse y se detiene para siempre.

Esta es también la relación que gobierna el arte realista del siglo XIX y sus objetos; los grandes museos de historia natural de Francfort, Berlín y Nueva York nacieron cuando escribían Flaubert, Fontane y Henry James. El trauma que sufrí al encontrarme por primera vez frente a un elefante africano disecado, debajo mismo de su trompa levantada y sus colmillos, al mirarle a los ojillos marrones, la impresión del miedo y de la adrenalina que me sacudía en la gran sala desierta de gente y donde iba a verme pisoteado de un momento a otro, el impacto y al mismo tiempo la certeza de que todo aquello nunca podría ocurrir: éste es también el impacto transmitido por la *tensión* del arte realista, cuyos efectos se hacen sentir entre la apariencia de lo vivo y la conciencia del artificio, entre el cerebro y el plexo solar. La misma experiencia traumática que nos empuja una y otra vez al museo de historia natural es la que nos mantiene en vilo en la novela realista.

Lo que confiere una dimensión política a esta experiencia estética provocada por la manera de exponer los animales es la representación cabal de unos seres privados de todos y cada uno de sus derechos vitales. Los niños, acostumbrados a tener que permanecer quietos, son quienes mejor los perciben. —Mamá, ¿por qué no puede salir?, ¿está dor-

mido?, ¿qué hace cuando sale?, ¿qué hace por la noche?, preguntan, sin comprender que precisamente no puede haber justicia estética para el animal si no se le arrebató de manera tan total el derecho a la vida real.

El Museo de Historia Natural de Nueva York dedica algunas galerías a las especies animales en vías de extinción. En el museo de Senckenberg en Francfort hay un animal parecido a la cebra, el cuaga, que fue exterminado durante la década de los setenta del siglo XIX en el África austral porque con su piel podían fabricarse sacos de cereales estupendos. El apollillado ejemplar de triste mirada que comparte vitrina con una cebra se adquirió, mediante trueque, de otro museo en la época de su extinción a cambio de unos valiosísimos manuscritos y objetos de la colección de Eduard von Rüppels, el primer gran explorador del museo: se consideraba muy importante que al menos siguiera sobreviviendo en los jardines de Senckenberg. Quien sabe si alguno de los hombres que finalizaron la magnífica fachada del museo se hizo rico gracias al cereal africano.

Los últimos ejemplares de muchas de las especies que fueron víctimas de la primera gran oleada de extinciones durante la expansión colonial de los siglos XVIII y XIX fueron rastreados y muertos por encargo de los museos de historia natural. Tomemos por caso uno de los pájaros más frecuentes de América en la época del descubrimiento, una especie de «picoespada», que ya se consideraba completamente extinto en el año 1800. En realidad aún existía una colonia en Eldey, una pequeña isla volcánica situada frente a las costas de Islandia. Esta colonia fue descubierta a principios de los años treinta. Un comerciante islandés llamado Siemson hizo fortuna con su destrucción; vendía los pájaros y sus huevos a museos y coleccionistas particulares. Otro ejemplo: un zoólogo americano, C. Hart Merriam, hizo una clasificación del oso grizzli y descubrió siete especies de grizzli y 77 subespecies (hoy se sabe que su clasificación está obsoleta desde el punto de vista científico); 58 de estas subespecies han recibido su nombre. Se abatieron decenas de millares de grizzlis con el fin de proporcionar a Merriam material para su manía sistematizadora.

En el Museo de Historia Natural de Nueva York ese impacto en que se concreta la estética y la política del siglo XIX burgués se ha convertido en acontecimiento culinario. En la gran sala central bordeada de galerías de vitrinas iluminadas y cuyo centro está poblado de una manada de elefantes disecados, los martes y jueves se colocan mesitas con velas inextinguibles, para tomar cerveza y café. Cada día el café ambulante hace parada delante de una vitrina diferente, y la vista siempre tropieza con la manada disecada de elefantes que, eternamente detenidos en su paso oscilante, se aproximan al espectador desde ángulos distintos. Este café de vitrinas ambulante debería llamarse *Café de la sociedad burguesa*.

#### Las consecuencias

Goethe, que hizo un llamamiento para la fundación del museo de Senckenbert («*Con toda certeza la biblioteca y el museo natural, una vez los ciudadanos de Francfort los tengan ante sus ojos, atraerán hacia sí muchas piezas de posesión particular y más de una donación. Francfort merece brillar por todos lados y desplegar su actividad en todos los ámbitos*»), escribió: «*Quien colabora con el progreso de la ciencia y el arte abre el camino a resultados sin límite*».

#### Interior

La sala central del museo de Senckenberg es la típica sala de representación decimonónica. La rodean dos galerías superpuestas de falsos arcos de arenisca roja. Durante cien años se pudo contemplar desde allá arriba (en las galerías se encontraban las vitrinas de animales disecados) el grupo de saurios que ocupaba el espacio central: decorado ideal de toda poesía museística, de todo pensamiento contemplativo, de todas las historias que suceden en los museos, de todos los relámpagos que las vitrinas podrían hacer caer sobre nosotros.

Hacia 1968 a alguien se le ocurrió modificar esta disposición arquitectónica para dotarla de una orientación determinada, de una dirección irreversible (e inservible para otros fines), esto es, la orientación didáctica. Se decía que los arcos de arenisca roja constituían un obstáculo vi-



En el territorio neutral e incontestable de la institución formadora de adultos burgueses llamada «museo» los padres pueden volver a ser infantiles sin perder el tipo y los niños, aparentando asombrado aprendizaje, se sienten en su casa, escapan del monstruo por los pelos y son reyes rescatados de vuelta entre los suyos.

sual a la finalidad didáctica del museo, que el fondo no permitía distinguir claramente los esqueletos. Que los ornamentos no permitían una fácil colocación de los paneles informativos, no se podía ofrecer una explicación suficiente sobre los dinosaurios.

En consecuencia, se procedió a transformar la sala. El objetivo ideal hubiera sido la creación de superficies lisas y fáciles de rotular. Una medida consecuente con el propósito didáctico del museo hubiera sido la de limitarse a revocar los arcos y adornos, a lo que se oponían, sin embargo, normativas en materia de conservación de monumentos, por lo que se optó por una solución de compromiso. La fachada original del recinto se recubrió en toda su altura con placas antepuestas de vidrio ondulado de color estercolizo. Así, se puede fijar en estas placas el material didáctico y, al mismo tiempo, distinguir muy bien las osamentas expuestas; por otro lado, se entreven tras ellas los rasgos arquitectónicos de la sala original. La sala está dominada. Se ha dado satisfacción a todos los requisitos que el presente cree poder exigir al pasado. El lujoso recinto de antaño parece un aparcamiento subterráneo.

#### Exterior

Entre Francfort y Darmstadt, en una estribación del Odenwald, se encuentra una explotación de pizarra bituminosa a cielo abierto, la mina de Messel. Esta mina abandonada constituye uno de los yacimientos paleontológicos más importantes del mundo. Desde que cesó la extracción de pizarra en 1967, las pocas excavaciones organizadas hasta la fecha, la mayoría de ellas por el museo de Senckenberg, han sacado a la luz hallazgos sensacionales. Durante el eoceno, hace unos 40 o 50 millones de años, Messel formaba parte de un vasto sistema lacustre. El clima era tropical. Los fósiles hallados en esta zona están maravillosamente bien conservados. La conservación de tejidos blandos, estado de conservación especialmente valioso (aparecen en la piedra los contornos del cuerpo, los pelos, el contenido intestinal y a veces incluso los colores), se presenta aquí con una frecuencia apenas igualada. Para la historiografía de la vida en la Tierra Messel supone un documento

insustituible, pues en el eoceno es cuando empieza la diferenciación de los mamíferos. El yacimiento posee, además, gran valor desde el punto de vista de la sistematización, porque la fauna aquí encontrada tiene un contacto (relativamente reciente en la historia de la evolución) con el mundo animal americano, del que se escindió hace tan sólo unos pocos millones de años. Los periodistas han dado en llamar a Messel el *Partenón de la arqueología*. Los protocaballitos, de tamaño no mayor al de un pinscher, y que aquí se encuentran en cantidades masivas, son parte del encanto del lugar, de la misma manera que los títulos científicos que han inspirado: *Una hormiga del eoceno medio de Messel en Darmstadt*, *Restos de lémur procedentes de la pizarra bituminosa de Messel en Darmstadt*, *Cocodrilos como testigos del clima*.

Messel es un lugar donde la Tierra se recuerda a sí misma. El proyecto del gobierno de Land de Hesse, que pretende construir aquí un vertedero central de basuras, se encuentra en su fase final, definitiva, difícil ya de impugnar política o jurídicamente.

#### Mi amigo Harvey

Benjamin observó que en los sucesos relatados en los cuentos (casi siempre se trata de huidas y salvaciones), narradores, oyentes y protagonistas suelen escapar al poder del mito. Cabe añadir una puntualización de carácter sociohistórico. El cuento popular es el relato de los campesinos, la clase que, en descripción de John Berger, durante milenios ha tenido lo justo para sobrevivir. Los campesinos siempre conseguían resistir, aunque a duras penas, a la naturaleza y al señorío, del que al fin y al cabo el mito es la proyección gráfica. El corro de los supervivientes reunidos en una casa amenazada en plena naturaleza y que se cuentan unos a otros cómo alguien tan dejado de la mano de Dios como ellos mismos (el arquetípico *benjamin*) conseguía arreglárselas, dejar al gigante con un palmo de narices y volver a casa con una pieza de oro: ese es el lugar de la estética sociohistórica del cuento.

La supervivencia incierta como experiencia social ha desaparecido. La conciencia de la sociedad de consumo circula por tres carriles sin trá-

fico en sentido contrario, y sale airoso de cualquier situación. Desde entonces ni el cuento ya no ocupa un lugar serio en la sociedad: se ha convertido en historia infantil. De la misma manera que ya no existe Edipo sino sólo el complejo de Edipo. Si algún lugar queda donde aún cabe la experiencia de lo mítico es en las crisis y tragedias, catástrofes y salvaciones de la condición infantil y del adiós a la infancia. A todos nos rodean imágenes de padre, madre y hermanos vestidos de la mítica dureza, crueldad e inmovilidad de los ídolos de la isla de Pascua. «*Están ahí desde siempre*», dicen los nativos de nuestra alma, «*los dioses los han arrojado a la tierra*». Sólo la familia sigue siendo mítica, la maldición de tener que elegir entre el pequeño núcleo familiar y los mismos intentos, fundamental e irremediamente perversos, por escapar de él. La lucha por saber si uno es capaz de arrancarle a esa sociedad encarnada por padremadrehijo unas migajas de felicidad y frescura.

¿Cuál es el papel de los animales en esta lucha? El cuento, dice Benjamin, «*muestra, en la figura del animal que sale en ayuda del niño protagonista, que la naturaleza se sabe no sólo obligada frente al mito, sino más aún, reunida en torno al hombre*». El niño desgraciado conoce a los animales en variedad de versiones: animal doméstico, animal de zoológico, de cuento, de comic: y —en la que más próxima, siente y ama— el animal de trapo. El animal de trapo constituye un objeto de transición. Ayuda a soportar la ausencia de la madre o su maldad (la madre se ha convertido en bruja). La madre a menudo se esfuma: tan pronto está como desaparece; es buena y mala; alimenta y castiga. Antes de que el niño pueda pensar en su madre como un todo, sólo alcanza a resolver esta contradicción con ayuda de mundos imaginarios o del animal de trapo. Las fantasías y el animal de trapo nunca cambian. Es cierto que no se puede esperar gran cosa de ellos, pero el mimoso animal al menos no se marcha ni se transforma. También es verdad que en momentos de peligro sólo cabe apretarlo con impotencia, pero en contrapartida representa una chispa de calor en el míticamente incomprensible e injusto mundo de los mayores. Los adultos no hacen sino sonreírse de esto —en *Mi amigo Harvey* tenemos un recuerdo literario de esa sonrisilla de supe-

rrioridad que pueden provocar los objetos de transición— y casi no hay niño que no esté secretamente insatisfecho con sus animales de trapo, que no trate con severidad a las impotentes criaturas y no los tire contra la pared cuando le han vuelto a fallar contra el miedo.

Por esto a los niños les gusta ir al museo de historia natural. Hasta los mayores muestran respeto por los animales de trapo allí expuestos. Aquí está el armario de juguetes lleno de animales mágicos reconocido por el mundo de los adultos, la escuela, los padres y legitimado por su función aleccionadora. En el territorio neutral e incontestable de la institución formadora de adultos burgueses llamada *museo* los padres pueden volver a ser infantiles sin perder el tipo y los niños, aparentando asombrado aprendizaje, se sienten en su casa, escapan del monstruo por los pelos y son reyes rescatados de vuelta entre los suyos.

#### Pet Sematary

Una joven familia modelo americana se muda a un viejo caserón de Nueva Inglaterra. Un vecino les enseña un cementerio de animales que los niños de los alrededores construyeron ya en el siglo pasado y siguen cuidando. *Pet Sematary* (y no *cemetery*) reza la inscripción de letra infantil en un borroso letrero de madera. Detrás de este lugar sagrado de los niños se encuentra una necrópolis de los indios.

El gato se muere. Lo entierran allí. Al día siguiente vuelve a aparecer en la casa. Está incólume y parece vivir; pero su carácter ya no es el mismo, y huele a putrefacción. Muere el hijo menor. Lo entierran allí. Al día siguiente regresa y mata a toda la familia.

Esta es la acción de la novela *Pet Sematary* de Stephen King, uno de los grandes éxitos de venta del mercado del libro americano. Tiene por tema la restauración del muerto. Los cimientos de América descansan en la muerte de millones de indios y búfalos americanos. Pero la cultura cotidiana de ese país ha convertido la muerte en tabú.

Desde su instalación en la nueva casa nada aterrará tanto a la hija pequeña como la idea de que el gato



vaya a morir; cuando el gato es atropellado de verdad el padre, pensando en ella, decide hacer revivir el hechizo del cementerio. El animal (lo había pillado un gran camión que pasaba por delante de la casa) resucita, pero esta supervivencia después de la muerte no supone ninguna bendición. El intento de resucitar al hombre atropellado por la máquina (el accidente del gato se repite con el niño pequeño) conduce a la catástrofe. Tras la extinción del hombre no habrá museos de historia natural que le exhiban disecado, a pesar de que ya se está trabajando en la construcción de esos museos de historia natural que son los refugios y zoológicos subterráneos de los políticos.

Se dice que los museos del siglo XIX, y también los de historia natural, tienen su origen en las cámaras de tesoros y objetos curiosos de los reyes. Pero tienen aún otro precursor. Goethe describe la protohistoria del museo en *Las afinidades electivas*:

«Recordamos la transformación que Carlota había realizado en el cementerio. Todos los monumentos se habían movido de su sitio y habían encontrado un nuevo emplazamiento en el zócalo de la iglesia. El espacio restante se había allanado. Salvo un ancho camino que conducía a la iglesia y, pasada ésta, hasta la cancela del lado opuesto, lo demás parecía todo sembrado de trébol de diferentes clases y verdeaba y florecía que daba gusto. (...) Nadie podía negar que los domingos y días de fiesta, al ir a misa, el establecimiento ofrecía un aspecto de lo más digno y alegre».

Hay un precepto religioso que dice que aquello que ya no está, lo desaparecido, tiene derecho a ser fijado en la imagen, recordado y venerado; es así como ha nacido la representación figurativa. La ilustrada Carlota ya no cree en el rito y por ello libera las figuras, los monumentos de los muertos de su atávico constreñimiento a permanecer en el lugar que les fuera asignado, en aras de un aspecto digno y alegre. El hecho de que los muertos del cementerio novelado vuelvan a morir forma parte de la culpa con la que se cargan los personajes en su ingenuidad ilustrada. Los restauradores y jardineros paisajistas de *Las afinidades electivas* se han encontrado con un cementerio y dejan tras de sí un museo. También los museos de ciencias naturales son osarios. En ello estriba su magia.

Ernst Bloch escribió que el hecho de que el ascenso del museo hacia un esplendor ilustrado, donde suscitaba admiración y monición, se produjo precisamente en el siglo XIX porque éste era un siglo vacío. Se vació de mundo para llenarse de máquinas. En las afueras de las ciudades, allí donde antes estaban los cementerios y los desolladeros, es donde se erigieron los museos de historia natural. Constituían proyectos no sólo científicos sino también mágicos, guardaban cierto parecido con el *Pet Sematary*. En el remate del edificio neobarroco ocupado por el museo en los jardines de Senckenberg se asienta Cronos, el dios del tiempo, sosteniendo un reloj de arena y una guadaña.

Acaso no sea una casualidad que los arquitectos de Francfort se sirvieran de las formas barrocas al construir el museo, pues ninguna otra época tuvo en su estética una relación creativa de tal calibre con la ruina y los muertos, con lo irremediadamente destruido. Benjamin pasaba cada día por delante de este museo cuando escribía su obra sobre la tragedia. Pero esta vocación museística de ruinas y esqueletos del siglo XIX es fundamentalmente distinta a la del siglo XVI. En el siglo XIX este proceso de destrucción se transforma en proceso de documentación y recuerdo mismo. Los etnólogos, que infectan los objetos de su curiosidad con mortíferos microbios europeos: lo que llevan a casa y exponen ya no existe en su lugar de origen.

Edgar Allan Poe representó esta relación dialéctico-sentimental de memoria y crimen, tal como se desarrolló en el siglo XIX, en el cuento del *Retrato Oval*. Un viajero descubre en un castillo italiano abandonado un retrato de vivacidad fantasmagórica y llega a saber que aquí un artista pintó y así dio muerte a su joven esposa:

«Y él no quería ver que los tintes que esparcía en la tela eran extraídos de las mejillas de aquella mujer sentada a su lado. Y cuando pasaron muchas semanas y poco quedaba por hacer, salvo una pincelada en la boca y un matiz en los ojos, el espíritu de la dama osciló, vacilante como la llama en el tubo de la lámpara. Y entonces la pincelada fue puesta y aplicado el matiz, y durante un momento el pintor quedó en trance frente a la obra cumplida. Pero, cuando estaba mirándola, púsose pálido y tembló

mientras gritaba: Ciertamente, esta es la vida misma, y volviéndose de improviso para mirar a su amada... ¡Estaba muerta!».

### El arco iris de la gasolina

«Ese museo estaba lleno de vitrinas. En el piso de arriba había muchas más, con ciervos que bebían en charcas y pájaros que emigraban al Sur para pasar allí el invierno. Los que había más cerca del cristal estaban disecados y colgaban de alambres, y los de atrás estaban pintados en la pared, pero parecía que todos iban volando de verdad y si te agachabas y les mirabas desde abajo, creías que iban muy deprisa. Pero lo que más me gustaba de aquel museo era que todo estaba siempre en el mismo sitio. No cambiaba nada. Podías ir cien mil veces distintas y el esquimal seguía pescando, y los pájaros seguían volando hacia el Sur, y los ciervos seguían bebiendo en las charcas con esas patas tan finas y tan bonitas que tenían, y la india del pecho al aire seguía tejiendo su manta. Nada cambiaba. Lo único que cambiaba era uno mismo. No es que fueras mucho mayor. No era exactamente eso. Sólo que eras diferente. Eso es todo. Llevabas un abrigo distinto, o tu compañera tenía escarlatina, o la señorita Aigletinger no había podido venir y nos llevaba una sustituta, o aquella mañana habías oído a tus padres pelearse en el baño, o acababas de pasar en la calle junto a uno de esos charcos llenos del arco iris de la gasolina. Vamos, que siempre pasaba algo que te hacía diferente. No puedo explicar muy bien lo que quiero decir». (Holden Caulfield de Salinger, en *El Guardián en el centeno*, hablando del Museo de Historia Natural de Nueva York).

### King Kong y un hombre joven

Nueva York es el lugar al que los animales no irán nunca más. Todo lo que podrían hacer los animales lo hacen allí los hombres. Los animales sólo vuelven a aparecer cuando la ciudad se retrata a sí misma. Estamos sentados en la oscuridad. Un mono abraza el Empire State Building. Los retratos de los animales se han desvinculado de la materia prima industrial en la que se han convertido y única forma en la que allí son aún imaginables, para desfilar por las calles en las grandes paradas que tienen lugar cada año, bajo la forma del Oso Smokey o del Pato Donald.

Sea cual sea la época del año, cuando uno se acerca al Museo de Historia Natural empieza el otoño.

Pero sólo puede percibirlo quien se asome casualmente por una de sus ventanas. «Olía siempre como si en la calle estuviera lloviendo y aquél fuera el único sitio seco y acogedor del mundo entero», dice Salinger del Museo.

Nosotros llegamos allí en invierno. Los pájaros volaban hacia el Sur, en la franja que separaba el océano y las nubes bajas. Hombres de traje gris se apeaban de los taxis bajo la lluvia, y en los escaparates de los pequeños comercios había coloridas latas de cerveza que les conferían un aire misterioso. Desde que estuve allí, muchas de las historias que leo transcurren en las cercanías del Museo de Historia Natural.

Los animales inmovilizados irradiaban una energía que recordaba las figuras literarias. Lucían las vitrinas en la oscuridad. Su ilusionismo engaña más que el de ningún otro museo de historia natural europeo. En Norteamérica toda ilusión es más intensa. El deambular durante tardes enteras por esa oscuridad de tesorería, en la que van surgiendo un paisaje terrestre y una especie tras otra, surte un efecto alucinador. Era presa del pánico durante varios segundos cuando los animales me asaltaban. Desde la oscuridad inconsciente fosforecían los temores. Mi acompañante me consolaba y se reía de mí. Hasta los animales desde los cristales esbozaban una sonrisa sardónica. Afuera, bajo la lluvia, entre la gente que se dirigía a sus casas tal vez corrían emigrantes que habían conseguido escapar desde mi país hasta aquí en el último minuto. El museo iba a cerrar en breve.

Yo estaba parado delante de una vitrina con una manada de leones agolpada alrededor de los restos de una presa. Los animales no se movían. En el letrero explicativo colocado junto a la vitrina iluminada leí que la probabilidad de que un león dé efectivamente muerte a un animal de presa no pasa de 30:70.

### La estrella

El Museo de Historia Natural, situado en el South Kensington londinense, parece una catedral. En las amplias salas pintadas se ha apresado el pasado. Tomo asiento a la sombra de los dinosaurios. Por encima



La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decirnos algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.

de las osamentas, allá en lo alto de las columnas, están sentados los solitarios que han pasado al olvido. Sus gritos sobrevuelan el murmullo de los turistas.

Juegan unos chiquillos. Una niña vestida de rojo se imagina bailando en medio de una multitud, con los ojos cerrados, sin tocar a nadie. Detrás de ella, en la oscuridad, aguardan los animales.

### La inutilidad de los animales

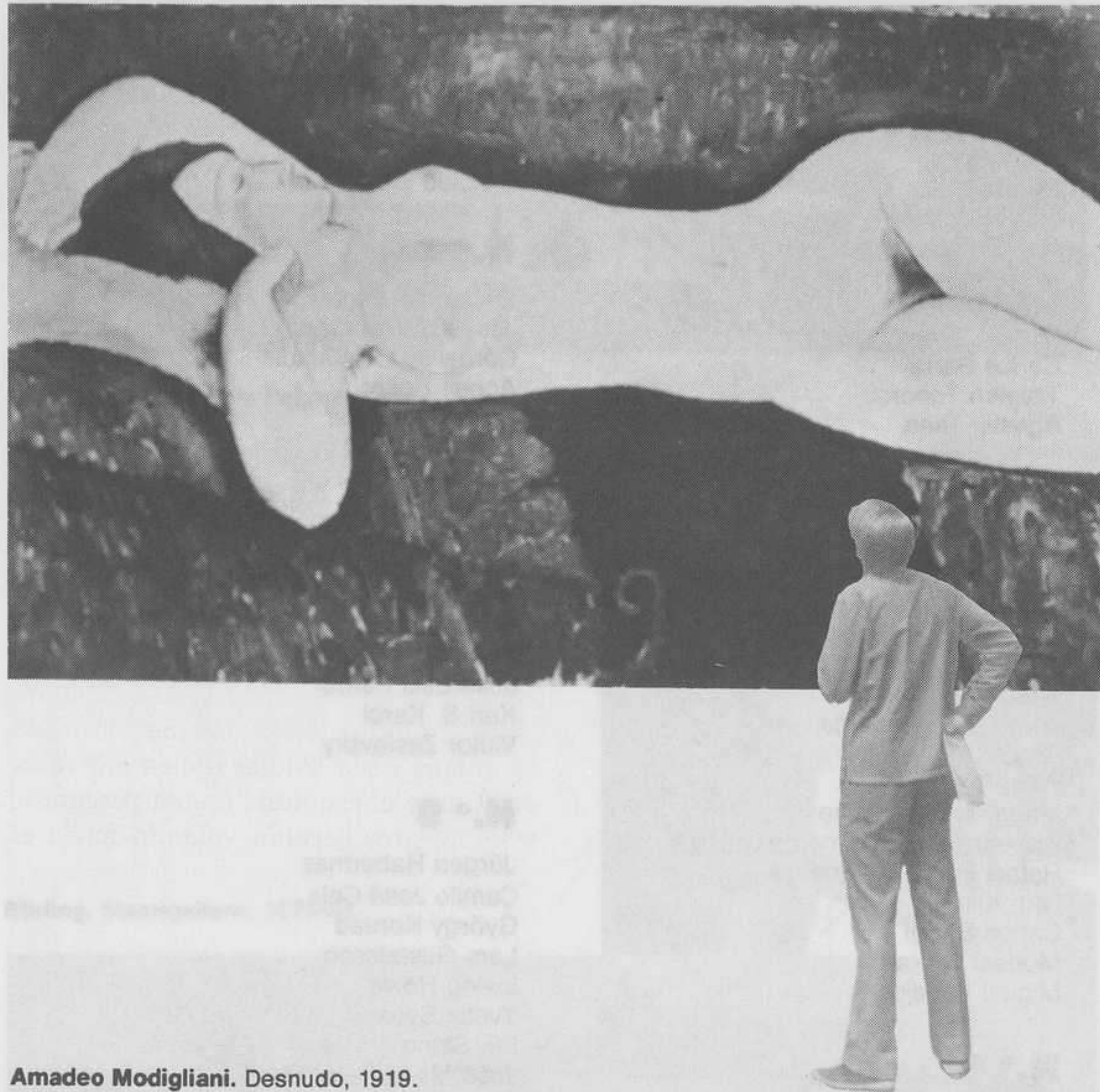
No hay una justificación social para la existencia de tantas especies animales distintas como las que casualmente ha conseguido la evolución. La nutria no es una necesidad impuesta por las circunstancias. Esto hace que la existencia de los animales sea comparable al fenómeno estético.

No es verdad que debemos impedir la extinción de las especies animales porque su desaparición pondría en peligro los fundamentos vitales del hombre y, a largo plazo, también el capitalismo, y cosas por el estilo.

Hay que salvar *precisamente esta especie, justamente esta planta*. La defensa de la naturaleza en vías de extinción reside en la defensa de lo específico, de lo inexplicablemente original, de lo que no se puede subordinar a la racionalidad utilitarista, de la misma manera que ningún enamorado puede dar razones que resistan un análisis racional.

La argumentación de que los animales no deben desaparecer porque son útiles para el hombre se basa en una lógica que en realidad ha causado la desaparición de los animales. *La economía* no se desmorona, ni siquiera a la larga, si ya no hay aguanieves; en contrapartida habrá más mirlos. Sucede justo lo contrario: si los animales no deben morir es precisamente porque no tienen utilidad para el hombre.

Atarcede en la región de Suabia, caminamos por un estrecho valle. Enebros bordean las alturas de *karst* cual congregaciones de brujos. Aquí y allá un peñasco calizo. Al final de las revueltas hay pueblos. Absortos en la conversación, no buscamos posada en mucho rato. Está cayendo la noche. El pájaro aparece a mi



Amadeo Modigliani. Desnudo, 1919.

derecha, a unos veinte pasos, en vuelo pleno y silencioso sobre los prados pantanosos. Mantiene inmóviles sus alas, extendidas en una envergadura de casi tres metros. Las alas están dobladas hacia atrás, las patas penden en el aire horizontales, la lanza de su pico señala derecho hacia delante, el largo cuello está curvado como la letra «ese».

El pájaro que vuela sume el valle en un repentino silencio. Por un instante no existe nada más que su trayectoria. Cambia de dirección con un súbito batir de alas, que de un breve golpe levanta su cuerpo, y luego vuelve a deslizarse en el cielo. Con un último movimiento para ganar impulso saca las patas hacia delante para tomar tierra y desaparecer en la niebla que envuelve el tremedal.

Después, en la posada, y aún hoy medio año más tarde, el recuerdo de la garza real destaca del resto de la conciencia, porque está iluminado por una razón de ser. El breve vuelo de la garza real adquiere en la memoria una dimensión monumental, incomparable o comparable tan sólo, quizá, con Stonehenge. Cuando la vi volar ante nosotros experimenté una conmoción. Ahora, guardada en mi conciencia, se hace inolvidable, La gran ciudad, imágenes del cine, querellas laborales, hermosas

transeúntes, zonas peatonales y escaparates no pueden borrar su imagen. En un mundo de objetos que chillan y no dicen nada, la garza real, que sigue volando hacia el interior de mi mente, no deja de hablarme, aunque no siempre entiendo lo que me dice.

«La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decirnos algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce es quizá, el hecho estético.» (Jorge Luis Borges).

Un fenómeno estético auténtico tiene la fuerza política y psíquica necesaria para poner de manifiesto, por un instante, la monotonía de las ubicuas fachadas planas de los grandes almacenes, bancos y edificios de oficinas. La aparición de los animales es un fenómeno del mismo orden, como también lo son las casas viejas, los árboles, la luz de las distintas horas del día y del año, las caras, las vestiduras, el tiempo, los poemas, las funciones de teatro, los cuadros. Las especies animales en su medio natural (cada día desaparece una) corresponden a fenómenos estéticos espontáneos, mientras que los museos de historia natural, al igual que los parques zoológicos, corresponden a fenómenos estéticos sancionados por

la sociedad. Algo parecido se descubre en la oposición entre *cultura básica* y *cultura operística*. El Teatro Nacional es cementerio. La misma relación existe entre el Museo de Historia Natural y los animales vivos.

Este debe ser el punto de partida de cualquier argumentación ecológica. La desaparición de los animales significa la desaparición de la posibilidad ancestral e insustituible de disfrutar de experiencias estéticas y espirituales.

«El canal estaba bordeado a intervalos regulares de pequeños caballetes con carteles de los diferentes partidos locales (en breve se volverían a celebrar elecciones): sobre todo retratos de los políticos municipales, con los lemas que uno siempre vuelve a retener mal que le pese y que luego no consigue sacarse de la cabeza durante días. Distráidamente, me di contra uno de los caballetes, que se movió. Casi lo hubiera tirado al suelo del puntapié fortuito. Sin volver la cabeza lo levanté del suelo y lo tiré al canal, donde se hundió en el acto. El siguiente estaba más clavado, e incluso anclado con cuñas. Pero yo ya sabía la ciencia cierta (como me ocurre, a veces, cuando tengo que abrir una lata) que iba a poder arrancarlo a la primera, de una sola vez, y volcarlo al agua (y así fue). De esta manera despaché al agua todas las demás pancartas; en otoño, cuando, como era costumbre, fueran a avenar los pastos alpestres durante un mes, lo que llamaban abandono de los pastos, las patas de los caballetes iban a sobresalir del lodo del fondo, los descoloridos retazos de papel se iban a ondular, y la draga pronto se iba a encargar de llevarse al vertedero todos estos trastos, junto con los neumáticos, los fardos de ropa y los cadáveres de peces muertos... (...) ¿Tratábase de instintos sanguinarios? No. ¿Simple travesura o, como se solía decir, de «daños y perjuicios dolosos»? Tampoco. En todo caso, mientras caminaba medio corriendo, iba repitiendo para mí en voz alta, una y otra vez, una palabra que no daba la respuesta correcta, y yo lo sabía: «venganza», con la coletilla: «existe un derecho al agua; vuestro desvío del agua ¡constituye una transgresión de las leyes!» (Peter Handke, *El chino del dolor*).

De la misma manera, existe un derecho a que en nuestras latitudes no se extinga ni el animal más insignificante (la almeja de los estanques, el cuervo marino). La existencia de los animales es una de las condiciones indispensables para que podamos enamorarnos del mundo. Reconocer este hecho supone un esfuerzo que nos hace menos maleables en manos del Poder.



# LETRA

## INTERNACIONAL

### N.º 1

André Brink  
Italo Calvino  
Vaclav Havel  
André Gorz  
Juan Goytisolo  
Milan Kundera  
Juan Benet  
Mario Muchnik  
Nadine Gordimer  
Antonio Saura  
José Miguel Ullán  
Eloy Sánchez Rosillo  
José Angel Valente  
Felipe Hernández Cava  
Teddy Bautista

### N.º 2

Bárbara Spinelli  
Magdalena Guilló  
Almudena Guzmán  
Javier Muguerza  
Henry Miller  
Henry Scott Stokes  
Timothy Garton Ash  
Hans-Magnus Enzensberger  
Carlos Fuentes  
Luisa Castro  
Néstor Almendros  
Tzvetan Todorov  
Jorge Riechmann  
Amos Oz  
Menene Gras  
Marcos Ricardo Barnatán

### N.º 3

Carlos Piera  
Tom Engelhardt  
Fernando Savater  
Miguel Martínez-Lage  
Martin Filler  
Alberto Ruy Sánchez  
Adolfo García Ortega  
Rossana Rossanda  
Vittorio Strada  
Gianni Vattimo  
Mario Merlino  
Horst Bienek  
Eduardo Golligorsky  
André Gorz  
Ralf Dahrenforf  
Anthony Burgess  
Marx Frisch  
Adolfo García Ortega  
Emilio Alonso

### N.º 4

Edgar Morin  
Gyorgy Konrad  
Juan Nuño  
Timothy Garton Ash

Ursula Le Guin  
Carlos Barral  
Milan Kundera  
Karel Kosik  
Danilo Kis  
Jordi Borja  
Carl E. Schorske  
Nelly Schnaith  
Jurg Laederach  
Mario Merlino  
Carlos Barral  
Tzvetan Todorov  
Agustín Tena

### N.º 5

Ricardo Cid Cañaverl  
Jorge M. Reverte  
François George  
André Comte-Sponville  
Anthony Barnett  
Theodore Draper  
Jorge G. Castañeda  
Adam Zagajewski  
Wole Soyinka  
Magaroh Maruyama  
Kuniko Mukoda  
Rafael Pérez Estrada  
Ivan Klima  
Carlos Barral  
Modest Cuixart  
Miguel Espejo

### N.º 6

Vaclav Havel  
Tzvetan Todorov  
Yuri Lotman  
Josep Ramoneda  
Fernando Claudín  
Lev Kopelev  
Georges Nivat  
Luigi Malerba  
Alberto Ruy Sánchez  
Ursula K. Le Guin  
Stephan Wackwitz  
Dominique Jameux  
Raúl Guerra Garrido

### N.º 7

Susan Sontag  
Umberto Eco  
Salvador Giner  
Antonio Gamoneda  
Alain Finkielkraut  
Michael Ignatieff  
Jon Juaristi  
José Carlón  
George Steiner  
John Berger  
Paolo Flores, J.M. Colomer  
Norberto Bobbio  
Jacques Le Goff

Mario Muchnik  
Leszek Kolakowski  
Horacio Fernández  
Victoria Camps  
Arnoldo Liberman

### N.º 8

Eustaquio Barjau  
Jesús García Gabaldón  
Cornelius Castoriadis  
Agnes Heller  
Peter Schneider  
Alexander Wat  
Mario Merlino  
Edgar Morin  
Michel Tournier  
E.J. Hobsbawm  
José Ramón Rubio  
Miguel Martínez-Lage  
Angel Luis Inurria  
José Luis Pardo  
Karl S. Karol  
Victor Zaslavsky

### N.º 9

Jürgen Habermas  
Camilo José Cela  
György Konrad  
Lars Gustafsson  
Irwing Howe  
Yvette Byro  
I.F. Stone  
José María Pérez Gay  
Daniel Cohn-Bendit/Adam Michnik  
Miguel Cereceda  
Roy Medvedev  
Ricardo San Vicente  
Juan Benet

### N.º 10

Claudio Magris  
Diana Pinto  
Paul Thibaud  
Rafael Poch  
Victor Zaslavsky  
Antonin J. Liehm  
Gustaw Herling  
Daniel Bell  
Wubbo J. Ockels  
Miguel Martínez-Lage  
Philip Roth y Primo Levi  
Philip Roth  
Juan Goytisolo  
Sylvie Richterova  
Edgar Morin

### N.º 11/12

Ludvik Vaculik  
Agnes Heller

Harry Mulisch  
Peter Bichsel  
Dobrica Cosic  
Daniele Archibugi y Paolo Bisogno  
Adam Schaff  
Fernando Claudín  
Jan Kott  
Tontcho Jetchev  
Pierre Vidal-Naquet  
Iorgos Cheimonas  
Renate Schlesier  
José Saramago  
Nancy Huston  
Marcelle Marini, Claude Habib  
Hella S. Haasse  
Clara Janés

### N.º 13

Rafael Argullol  
Roberto Blatt  
Miguel Cereceda  
José Andrés Rojo  
Ramón F. Reboiras  
Ricardo Oré  
César Ballester  
Umberto Eco  
Jacques Derrida  
Margit Frenk  
Michel Tournier  
Robert Darnton  
Mario Merlino  
Machado de Assis  
Jorge de Lima  
Oswald de Andrade  
Mario de Andrade  
João Guimarães Rosa  
Rubem Fonseca  
Haroldo de Campos  
Caio Fernando Abreu

### N.º 14

Xavier Rubert de Ventós  
Edgar Morin  
Gyorgy Konrad  
Alain Touraine  
Ramón F. Reboiras y José Andrés Rojo  
R. Blatt, F. Claudín, S. Clotas, J. Juaristi,  
L. Paramio, F. Savater  
Víctor Gómez Pin  
Marcos-Ricardo Barnatán  
Julia Kristeva  
Gustavo Dessal  
Alicia Botana  
Mechthild Zeul  
Sudhir Kakar  
Josef Kroutvor  
Roger Dadoun  
Rosa María Pereda, Tzvetan Todorov,  
Michael Ignatieff, Giulio Giorello

### BOLETIN DE SUSCRIPCION

Nombre \_\_\_\_\_

Dirección \_\_\_\_\_

Ciudad \_\_\_\_\_

Suscripción a los números

Forma de pago:  Adjunto talón bancario  Giro postal n.º: \_\_\_\_\_

**TARIFAS 4 números**  
España 1.600 ptas.  
Europa 2.300 ptas.  
América 4.000 ptas.



# ¿Quién teme a la posmodernidad?

Miguel Porta y Josep Sarret

Hay palabras que, indudablemente, hacen fortuna. Este es el caso del término «posmodernidad». En efecto, desde que un grupo de arquitectos europeos y norteamericanos pusieron en circulación el concepto de «*post-modernism*» para enfatizar sus diferencias con el «estilo internacional» de la arquitectura moderna racional-funcional dominante, el término en cuestión se ha puesto de moda y ha ido invadiendo progresivamente otros ámbitos como el de la estética, la literatura, el cine, la sociología, la moda, etc., hasta el punto de que hoy se habla ya de una conciencia y una sociedad posmodernas, en oposición a la conciencia y a la sociedad de la modernidad.

Pero, como pasa con todos los términos-concepto definidores de un movimiento social y/o ideológico, no deja de ser pertinente cuestionarse el hecho de su posible arbitrariedad. Siempre hay una cierta dosis de inflación semántica en la puesta en circulación de uno de estos términos, y esto es lo que sucede con el de «posmodernidad». A veces, se da la existencia objetiva de un movimiento sin que ningún publicista o técnico acierte a darle un nombre y categorizarlo, y entonces es como si este movimiento no existiera, porque sólo aquello que tiene un nombre es percibido (aunque el origen de este nombre sea una etiquetación hostil y agresiva; pensemos, por ejemplo, en cómo nació el término «impresionismo»). Otras veces sucede lo contrario: un término empieza a circular, se pone de moda y genera la convicción subjetiva de la existencia de aquello realmente inexistente.

En los dos casos, una vez percibido el posible movimiento y, consiguientemente, bautizado y categorizado, quedan en pie una gran cantidad de problemas, como el de su sustantividad o el de su carácter adjetivo y accesorio; el de si el movimiento en cuestión es un concepto extraído de una práctica o una práctica motivada y producida por un concepto; el de la legitimidad de su extrapolación desde el ámbito en el que surge a otros ámbitos; el de la eficacia-productividad teórica de esta extrapolación y el de las inevitables indeterminaciones semánticas que provoca (en el caso de la posmodernidad cabe preguntarse, por ejemplo, qué desplazamientos semánticos se han producido al proyectarse un término surgido en el campo de



Michael Graves. Clos Pegase Winery, 1984.



Stirling. Staatsgalerie, 1973-83.



la estética arquitectónica a ámbitos lejanos como el diseño de un bar de moda, la carátula de un programa de televisión, etc.).

El concepto de posmodernidad es un concepto polémico. Hay quien lo considera una mera reacción irracional y oportunista de la derecha frente al desconcierto del pensamiento progresista. Susan Sontag, por ejemplo, se niega a otorgarle la «dignidad» de ser un movimiento y lo considera como una forma ingeniosa de «*packaging*» comercial (como si hoy en día las ideas no fueran también y sobre todo mercancías) o como una reacción cómoda contra la gran tradición cultural moderna (como si no se pudiera reaccionar contra la modernidad de la misma manera que la modernidad reaccionó contra la vieja tradición. Y, antes de cerrar el paréntesis, ¿acaso no es lícito considerar la polémica modernidad/posmodernidad como una versión puesta al día de la clásica lucha entre los antiguos y los modernos?).

La Sontag olvida interesadamente aquello de que la revolución devora a sus hijos y que todo poder es conservado, también el poder simbólico y el cultural: ¿por qué, si no, negarse a aceptar que la música, por ejemplo, pueda recuperar la tonalidad y la melodía, o la pintura recuperar el realismo? ¿Por qué, si no, identificar y confundir todas las formas de retorno, las estéticas con las ideológicas, las éticas con las religiosas? No deja de ser curioso que una de las principales teorizadoras de la estética *camp* se erija en defensora de la modernidad y en crítica de las tentativas por trascenderla.

¿Qué hemos de entender, pues, por posmodernidad? El concepto de posmodernidad sólo parece tener sentido por oposición al de modernidad. Pero sería demasiado fácil caer en el error de una contraposición mecánica y ofrecer una caracterización no dialéctica, puramente negativa y maniquea. Y el maniqueísmo no es el único defecto del pensamiento dicotómico. Quizá el peor de todos sus defectos sea el de la simplificación, como lo testimonian los avatares de las dicotomías derecha/izquierda, reacción/progreso, etc. De entrada hay tantas posmodernidades como modernidades tomemos en consideración. Por otro lado, la modernidad es un fenómeno más

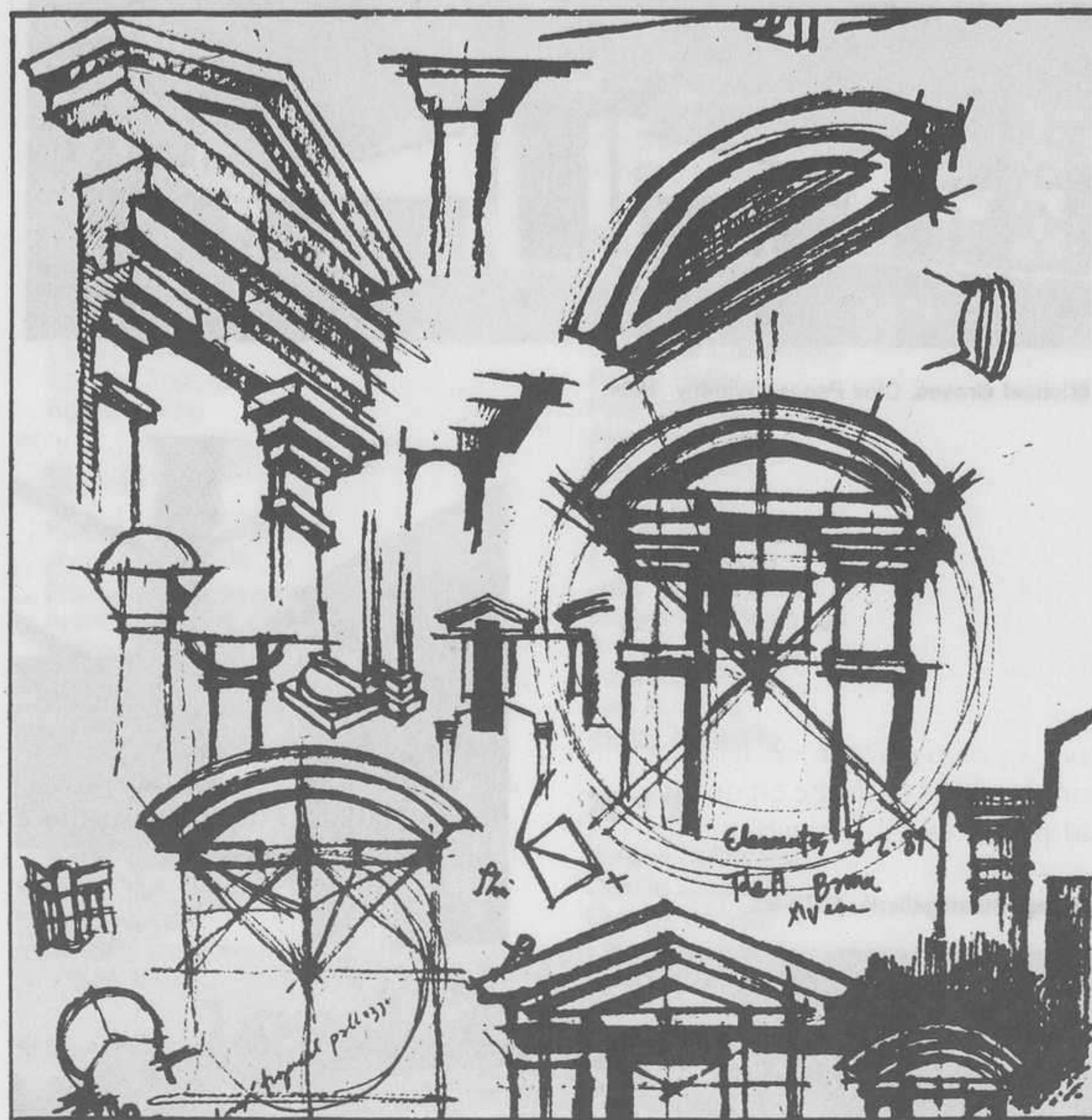


Sería pretencioso dar por cerrado y acabado un proyecto como el de la modernidad, que es consustancialmente abierto e inagotable y que, en cierta medida, es el programa más elaborado de despliegamiento de la razón en la historia que ha sido capaz de definir el hombre occidental.

complejo y pluralista de lo que creen sus defensores más doctrinarios. Miraremos, pues, de caracterizar el binomio modernidad/posmodernidad desde una perspectiva pluridimensional, nómada y dialéctica. No daremos por hecho que la posmodernidad sea una pura reacción conservadora ni una ruptura total y definitiva con el campo filosófico, ético, estético, político y social de la modernidad, porque también podría ser que solamente fuera uno de sus momentos, un momento que, ahora, con la crisis, ha encontrado su oportunidad de manifestarse plenamente; porque la cosa varía mucho si consideramos la modernidad y la posmodernidad como conceptos teóricos o como categorías históricas; porque es muy diferente poner el énfasis en las notas distintivas del proyecto moderno o en su fracaso, en su no completa realización, en su esclerotización o institucionalización; y porque sería pretencioso dar por cerrado y acabado un proyecto, como el de la modernidad, que es consustancialmente abierto e inagotable y que, en cierta medida, es el programa más elaborado de despliegamiento de la razón en la historia que ha sido capaz de definir el hombre occidental (y si hay que asumir las críticas de etnocentrismo, las asumimos sin ningún pesar).

Si por modernidad entendemos aquella categoría ideológica o aquel período de la historia que han estado vertebrados por el dominio (¿totalitarismo?) de una serie de mitos resumibles en la idea de progreso forjada por los comerciantes y humanistas del Renacimiento y por los filósofos y políticos de la Ilustración, hemos de reconocer que hoy la modernidad ha entrado en crisis porque no ha propiciado sino lo contrario de lo que buscaba: en lugar del dominio de la naturaleza, destrucción del medio ambiente; en lugar de una sociedad de la plena ocupación que se realiza en el trabajo, aumento imparable del paro; en lugar de un crecimiento ilimitado, estancamiento; en lugar del surgimiento de un hombre nuevo, eclosión de nuevas miserias físicas y psíquicas; en lugar de la emancipación, reforzamiento e intensificación de los mecanismos de control; en lugar de la paz perpetua, la perpetua amenaza de la bomba, etc.

En resumen, desde esta perspectiva, la modernidad habría tocado



Ricardo Bofill. Les espaces d'Abraxas.

techo, habría perdido aquel carácter crítico, transgresor y emancipador que tenía en sus inicios renacentistas e ilustrados. En fin, la posmodernidad no sería sin el corolario lógico de la quiebra de la modernidad. La quiebra del mito del progreso nos obligaría a reconocer que la historia no es, como parecía, una línea recta y ascendente, unidireccional e irreversible, que conduce a un punto de llegada absoluto (el bienestar, la felicidad), sino, por seguir con la metáfora geométrica, una suerte de espiral recurrente y rítmica, pluridireccional y reversible, sin punto de partida ni de llegada absolutos. Y ya que la historia parece hoy en fase de «retroceso» o de «reversibilidad», el proyecto de la posmodernidad — con su carga de individualismo, narcisismo, nihilismo, hedonismo, pasotismo, etc. — sería, de hecho, una forma de orientarse, de resistir, de sobrevivir en el seno de este laberinto contradictorio en que nos habría instalado la modernidad. Un proyecto, pero sin ideas vertebradoras centrales ni principios rectores unitarios, o sin más pautas articuladoras ni categorías supremas que la consigna cuasi-dadaísta lanzada por

Feyerabend en el terreno de la epistemología: todo vale. Todo vale, a condición de que sirva para orientarnos y acomodarnos en el caos generado por la modernidad.

Si, por contra, entendemos por modernidad un proyecto que en su origen era abierto, crítico, racional, emancipador, transgresor, creativo, dialéctico y que con el paso del tiempo ha ido perdiendo fuerza hasta transformar las ideas en mitos, que ha ido disolviendo las líneas divisorias entre creación y crítica, afirmación y negación, teoría y práctica, alineación y emancipación, que se ha ido volviendo cerrado, acrítico, irracional, que, en definitiva, se ha institucionalizado y convertido en paradigma de la cultura oficial, entonces la posmodernidad habríamos de verla de otra manera: como prolongación del proyecto de la modernidad, como *aufheben* (conservación/superación dialéctica), como nuevo impulso revitalizador de lo más bueno y mejor de la tradición occidental. Criticar la crítica de la modernidad no será, pues, un puro retorno a las «verdades» de la tradición premoderna, sino una descons-

trucción de la tradición previa a su reconstrucción (no en vano el estructuralismo, la filosofía que más énfasis ha puesto en el hecho que el valor y el significado de una verdad son funciones del sistema total en que la situemos, ha sido uno de los movimientos precursores de esta manera de entender la posmodernidad).

Se ha dicho que la racionalidad posmoderna era una racionalidad relativa y que el discurso posmoderno era un discurso cauteloso. ¿Y por qué no habría de serlo? Si el discurso de la modernidad, por un exceso de imprudencia y prepotencia, nos ha llevado a donde estamos (a la absolutización de la razón instrumental y a la disolución en el pesimismo del proyecto emancipatorio); si la falta de cautela ha hecho que se proclamara la muerte de Dios sólo para encubrir el florecimiento de centenares de pequeñas divinidades; si en la lucha contra las verdades absolutas de la metafísica, la religión y la política, los combatientes de la modernidad, desfallecidos y agotados, han acabado hipostasiando la pura negatividad y olvidando las virtudes del pensamiento afirmativo y creador; si el *pathos* de la sistematicidad y la coherencia ha provocado la caída en la más estéril homogeneidad y el olvido de las virtualidades emancipatorias de la heterogeneidad, la dispersión, la diseminación, la particularidad y la diferencia no jerárquica, ¿qué tiene de extraño que la posmodernidad practique el relativismo y coquete con el escepticismo y el esteticismo amoralista?

En definitiva, si la modernidad es un proyecto incompleto, ¿qué tiene de extraño que la posmodernidad quiera continuarla, completarla, recuperar su primitiva potencialidad subversiva? Ser posmoderno, entonces, no será oponerse al proyecto de la modernidad, sino excederlo, trascenderlo, transgredirlo. La modernidad se ha presentado históricamente ella misma como la ideología de la transgresión permanente (vanguardismo). La posmodernidad quiere transgredir la transgresión, hacer realidad el deseo del gran poeta de la modernidad: «*Il faut être absolument moderne*». Ser posmoderno sería, ni más ni menos, una nueva forma de ser «absolutamente modernos». ¿Una nueva «astucia de la razón»?



# Los años de Kafka

Libuse Monikowa

Cuando cumplí cuarenta y un años me di cuenta de que había rebasado justo en un mes la vida de Kafka, lo que me resultó embarazoso. Me pareció tan inconveniente como cuando un hijo decide ser mayor que sus padres ya fallecidos; pero la realidad es que en este siglo, más aún que en otros, no han faltado descendientes de jóvenes caídos, especialmente alemanes.

La simple suma de horas y de días, excluyendo cualquier otra experiencia más profunda, es lo que da lugar a esta inconveniencia, a este salto, a esta posdata de los que nacieron después. ¿Cómo es posible que un alemán de treinta y ocho, de cuarenta años, se sienta mayor de lo que lo fue su padre: vestido con el uniforme de la *Wehrmacht*, un soldado raso, escéptico, con un gesto amargo en los labios, que sonrío en la última foto para los hijos, para la mujer, a quien llegó a sentir tan pocas veces, y luego regresar de nuevo a los campos de minados del norte de Italia, donde perderá un brazo y su cuerpo caerá preso de la gangrena (añádanse a éstas otras heridas, otros campos de batalla). Ningún descendiente podrá ser jamás mayor que el padre caído.

En esta ocasión, Zenón con su toruga no puede servirnos de explicación: es demasiado lento y demasiado inocuo.

Kafka, el hijo ejemplar que no sobrevivió a su robusto padre, muestra también una mirada escéptica y turbada en su última fotografía: él no estuvo en ningún campo de batalla, pero conocía las fábricas de cerca —únicamente en esto se diferenciaría de tantos autores admitidos y a los que se considera menos decadentes—, así como las formas que adopta la domesticación social, desde la expulsión hasta la tortura administrada con fervor de confeso, y supo describir los laberintos más refinados del autocastigo hasta llegar a ese exceso de respeto filial que es la disolución del propio yo.

Sus pronósticos se han ajustado a este siglo infantil con la seguridad de su propia autodestrucción, sólo la escala puede ampliarse; el celo sistemático de los criados del verdugo logró acabar con millones de judíos, entre los que se cuenta la familia de Kafka, únicamente gracias a la técnica y a su buena organización.

Un día, su rostro, que a mis dieciséis años me parecía ya adulto, concluido, acabado de formar, se convertirá en el rostro de una «persona joven» o de mi misma edad, incluso en el de un joven a secas. Y, no obstante, Kafka, con sus rasgos juveniles y su tímida sonrisa, él, que vivía con sus padres y estaba obligado a ceder su cuarto cuando venían de visita sus hermanas casadas con sus familias, representa la autoridad intelectual de este siglo, su analista y su juez.

Tras sus terribles descripciones tuvieron lugar trivialidades de dimensiones increíbles que tuvieron un alcance universal; sus descripciones se convirtieron en realidad desde el mismo instante en que las llevó al papel, quizá incluso mientras adquirían forma de idea en su mente —verdades pre-textuales, pre-verbales—; tratándose de él, yo no podré creer jamás que pueda haber alguna involuntariedad en su obra: sabemos de la severidad de sus descripciones, de su mirada —él es la medida.

Y sus descendientes, los de la primera generación y los de la segunda, hemos de vivir con la pesada carga de esta comparación. El hecho de que haya muerto no nos sirve de descargo. El hecho de que nosotros estemos vivos y no sepamos más de lo que él sabía debe darnos qué pensar, que no intuyamos más que él, que vivió menos, que apenas tuvo contacto con personas y que frente a las mujeres adoptaba el papel de eterno principiante, el de un irresponsable: «Si me amas un poco, será por compasión, a mí me toca el temor». Tal vez estos escrúpulos representen la medida suprema de la responsabilidad.

No voy a hablar aquí de su biografía, sería un empeño inútil, todo el mundo la conoce; algunos administran sus datos de manera profesional. De lo que estoy hablando es de cómo podemos sobrevivir cuando aquel que creó las leyes por las que se rige nuestra vida y nuestra obra murió tan joven. ¿Acaso son menos válidas por ello, o podríamos alargar nuestra madurez adulta para mantenernos a la sombra de Kafka, protegidos por el cortavientos de sus frases ásperas e irreversibles? De cualquier modo seguiremos bajo esa sombra.

Puesto que ya he alcanzado su edad e incluso la supero en dos años, puedo mirar atrás y partir mi vida en décadas: primera década, de los 13 a los 23 años —Dostoievski (y los rusos en general): la dicción, el «alma rusa», el *pathos*, la belleza; la receptividad en estado puro— yo leía y leía, y ya la dieta ligera me sabía a poco.

23-33: Con Kafka empecé a reflexionar a enzarzarme en debates teóricos, ensayos, inicio de la prosa; cada obra tiene un principio o modelo que lo conforma: *Eine Schädigung* («Un perjuicio»), mi «ópera prima», debe el encadenamiento de los capítulos, el carácter conclusivo de los distintos episodios al principio por el que se rige *El proceso* (como el mismo Kafka lo halló en su día en Dostoievski, Nemcová y Flaubert). Es un principio que he conservado, así como la convicción de que deben rechazarse la redundancia, la ampulosidad. Además, yo soy un ser impaciente; mi mente no se adapta a un Thomas Mann (en todo caso a un Proust).

33-43: Arno Schmidt. Prosa. Pero tanto Kafka como Dostoievski siguen ahí. Las connotaciones biográficas son tan densas que no es posible exponerlas públicamente. Sólo esto: a él le debo el hecho de ser escritora. El fue quien me animó a escribir, en un idioma que no era el mío, en el que nunca acabo de sentirme segura. El mismo resulta menos espectacular en checo, la impresión que produce es de sobriedad, de normalidad; su dicción es checa. En su alemán se aprecia la enorme distancia que existe entre él y el resto de los escritores alemanes radicados en Praga, así como sus contemporáneos en general: es austero, económico, duro, exacto. El administraba sus «carencias», mientras otros trataban de remediar artificialmente su déficit en lo que respecta al lenguaje vivo, en desarrollo, rebuscando en viejos diccionarios y haciendo lo posible por plasmar el colorido exótico de ciertos temas pintorescos —como, por ejemplo, Meyrink, Brod, Werfel, Kisch, Rilke.

De acuerdo con ciertas profecías formuladas por sus colegas, a Kafka no le entendería nadie más allá de Decin. En cambio, lo que ha sucedido es que, de todos ellos, él es el único a quien es posible comprender de forma inmediata, porque él es el gol-

pe del hacha contra el mar helado que llevamos dentro— Kafka es contemporáneo de todos nosotros. Aunque solamente sea porque nos alcanza la verdad de la angustia desde sus escritos, y el hecho de que llamara al orden a todo optimismo vacuo.

El primer texto que me abrió los ojos y los oídos a Kafka fue *El castillo*; después de muchos años he vuelto a encontrar, escrita por Josef Skvorecky, la historia de su publicación en *Svetová literatura*, la revista más importante, en mi opinión, de los años cincuenta y sesenta, donde había leído el texto. Skvorecky, que actualmente vive en Canadá y que en este momento está tan mal visto como Kafka hasta hace muy poco, ha dado a conocer durante los últimos veinte años la literatura y la cultura checas con mayor insistencia de lo que ha sido capaz de hacerlo la política cultural oficial del país. La mayoría de los emigrantes intentan, con seriedad y esfuerzo, representar sobria y dignamente su cultura específicamente europea, entre cuyas raíces figura Kafka.

En la actualidad se está produciendo un reencuentro con Kafka en su propio país, y es hora de que se produzca también con el resto de los autores que fueron empujados al exilio. A la larga, ningún país que desee mantener su autonomía cultural, es decir, que pretenda existir como tal, puede permitirse una sangría intelectual de tales dimensiones.

De este modo, Kafka sirve de lazo de unión a través de los tiempos y los continentes. Kafka, un paisano tenaz. Mi príncipe difunto.

El hecho de que se me haya concedido un premio literario que lleva su nombre reviste cierto parecido con el sentimiento de incongruencia que me produjo su edad truncada, la edad que yo había alcanzado, en cuanto a meses y años y de forma puramente nominal.

Pero hay una diferencia entre ambos momentos: en el primer caso me sentí turbada, y lo segundo, la concesión del Premio Franz Kafka por mi obra, me llena de orgullo.

Palabras de agradecimiento por la concesión del premio «Franz Kafka 1989», en Klosterneuburg.

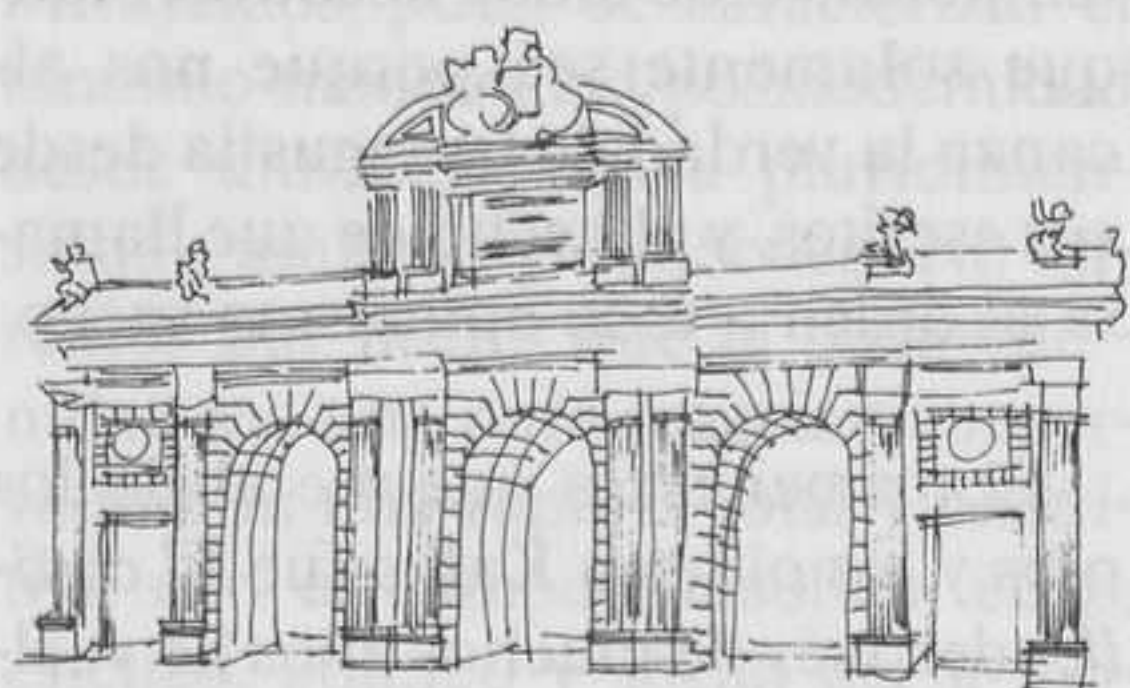
LIBUSE MONIKOWA

— *La fachada*, Muchnik, 1989.



# Correspondencias

## Madrid



## Rosa Pereda

**Madrid.** Madrid es cada vez más Bruselas. Como dice un amigo mío, si no fuera así —pocos años atrás— el Nobel de Camilo José Cela hubiera armado en este país otro alboroto más, y más agrio. Porque para algunos sectores de la cultura española, y no precisamente los menos activos ni los más intolerantes, el premio ha sido verdaderamente sorprendente. Más: ha sido una bofetada a la historia, ese golpe por sorpresa que abre los ojos del niño que se ha portado bien. Demasiado bien.

Podría considerarse, dados los nombres, la oportunidad y la enorme lista de autores, que el Nobel de literatura es un premio coyuntural y político. En el ajedrez que juegan los académicos suecos, los sucesos políticos, los poderes y contrapoderes, las expectativas, los balanceamientos de las posibilidades de un país y otro, mueven alfiles y peones en el damero de todas las culturas, todas las lenguas, todos los escritores vivos. No es un premio individual, aunque lo sean sus consecuencias más inmediatas, ni estrictamente literario: ningún escritor será lo bastante vanidoso para creerse tal cosa. Es un premio de carácter moral que se da a sistemas y contrasistemas, y eso sí, a personas que *representan bien* esos valores político-morales. Como Borges y la Argentina de los generales, la España de Franco estuvo fuera de juego mientras vivió el dictador. Mientras, e inmediatamente después, los premios a españoles lo fueron contra el franquismo: el de Juan Ramón Jiménez, en su exilio portorriqueño, podía leerse —y se leyó— como directamente antifranquista, y el de Vicente Aleixandre —y él lo sabía bien— fue entendido como un reconocimiento de los españoles decentes del exilio interior y, sobre todo, un premio a la restauración democrática y a la transición pacífica española. ¿Pero el de Cela?

Creo honestamente que este premio,

con toda la versatilidad de la Academia del Norte, no hubiera sido posible sin la operación maquillaje que se ha producido no sólo con Cela, pero también con él. Una operación que encuentra sus razones de ser en el proceso democrático español, en la manera en que se dio la reconciliación española, que incluía el cierre de heridas de la guerra civil y que ha marcado nuestra vida cultural a partir de la restauración. Efectivamente, durante el franquismo, y especialmente en sus últimos años, la separación entre el país oficial y el país real se sentía especialmente en el mundo de la cultura. No es que la *oficialidad* fuera particularmente culta, pero tenía sus instituciones, repartía sus presupuestos y celebraba sus juegos florales. Academia, Universidad, Ateneos, instituciones públicas como Cultura Hispánica, etcétera, contaban con un colchón de intelectuales afectos al régimen. En los bordes, y por supuesto sin disfrutar de ningún privilegio como no sea el más bien dudoso de ser perseguidos y censurados, se movían dos generaciones marginales y a la izquierda, básicamente: la generación del cincuenta, *niños de la guerra* como los definió Josefina R. Aldecoa, y más tarde la generación *novísima*, la del sesentay ocho. Porque los del treintay seis tuvieron que buscarse la vida en el exterior. Evidentemente, tanto fuera como dentro de España los intelectuales del Régimen tenían su público, pero... dicho de una vez, no tenían buena imagen. La tenían tan mala como la dictadura que parasitaban, y, tal vez por estar defendidos por la censura, no tenían ni credibilidad ni prestigio. No tenían legitimidad.

Pero llegó, por fin, el proceso democrático y, con él, el único idilio posible entre la izquierda y la derecha españolas. Hablo del primer gobierno de Suárez, de la primera transición, porque la presidencia de Arias Navarro, con Fraga en Interior, no fue más que convulsa continuación del franquismo. Entonces la izquierda española, y la izquierda cultural estaba incluida, empezó a ser absolutamente necesaria. De hecho tenía todas las cartas, porque ¿cómo presentar un país moderno que mantuviera a socialistas y comunistas en la clandestinidad? Ellos eran la garantía de normalidad de este país. Ellos, que habían sido durante cuarenta años y pese a todas las pruebas intentadas por el Régimen el aldabonazo de conciencia que llamaba lisa y llanamente dictadura a la «democracia orgánica» de Franco, que cerraba las puertas de la Comunidad Europea y hasta de la Alianza Atlántica, que, en fin, patentizaba con su misma existencia la imagen subdesarrollada y sojuzgada del país. Ellos, la izquierda,

eran la condición *sine qua non* de la normalización.

El poder —y hablo del verdadero poder: de entidades financieras entonces asfixiadas, de sectores industriales en crisis, de una generación de hombres que buscaba un lugar a la luz de Europa y del mundo— lo vio claro. Había que llamarles si se quería un mercado creíble y homologable. Así que durante aquellos primeros años toda la resistencia antifranquista, la del interior y la del exterior, salió de sus toperas, y tenían un aire heroico y, sobre todo, necesario. Empezó a sonar insistentemente la palabra reconciliación, y la izquierda, encantada de encontrar su lugar en su país, se sintió generosa. Y lo fue.

Tal vez un poco demasiado, porque su generosidad llegó al olvido, y la memoria es la única base posible de la vida en la colectividad. Así, el país, que estaba derribando los edificios del franquismo, se empezó a llenar de demócratas de toda la vida, de antifranquistas de siempre. Una operación de reinvento y embellecimiento del pasado personal de cada uno, que pasaba por el olvido total de las anécdotas más desagradables... En el caso de Cela, se le maquilló desde los periódicos más prestigiosos, desde la Academia a la que llegó en plenas épocas duras como el más joven de los *inmortales*, incluso desde las Cortes constituyentes, en las que participó como senador por designación real. Olvido total: sólo la ultraderecha más cerril, la que no participaba en el proceso catártico de la democracia pacífica, se atrevió a publicar documentos salidos directamente de archivos policiales, y que comprometían al escritor en su juventud.

No sé si hubiera sido posible hacer lo de otra manera: yo creo que sí. Porque o la historia personal y la ideología no son pertinentes —en cuyo caso no hay que olvidarlas, sino contar con ellas u obviarlas en los aspectos prácticos en que no lo sean— o, si lo son, tampoco deben ser olvidadas a riesgo de construir sobre bases falsas. El *todo vale* en que desembocó toda esta operación tiene que ver con la peculiar crisis de valores de la sociedad española moderna y, más aún, con ese aire de confusión de criterios que impregna la crítica y la producción cultural.

Da una cierta sensación de aguafiestas decir estas cosas: pero lo cierto es que, en el gran marco de las ideologías, en el sentido más amplio, España es un país partido por la mitad, y la composición del Parlamento lo ha ido demostrando, una vez salidos del voto del miedo; que, sin embargo, es un país que aprende, difícilmente, a con-

vivir en la diferencia. ¿Qué era lo que en realidad se estaba jugando en la historia referida?

Por decirlo gráficamente, había que seguir en el machito. Los neodemócratas lo eran porque ya no se podía seguir siendo franquista... y continuar en los aparatos y cercanías del poder. Necesitaban una nueva carta de naturaleza que les permitiera, sin agobio del administrador ni violencia de los administrados, seguir estando donde habían estado siempre. En la mente de todos están los nombres. En cuanto a los métodos, basta con una buena campaña de imagen.

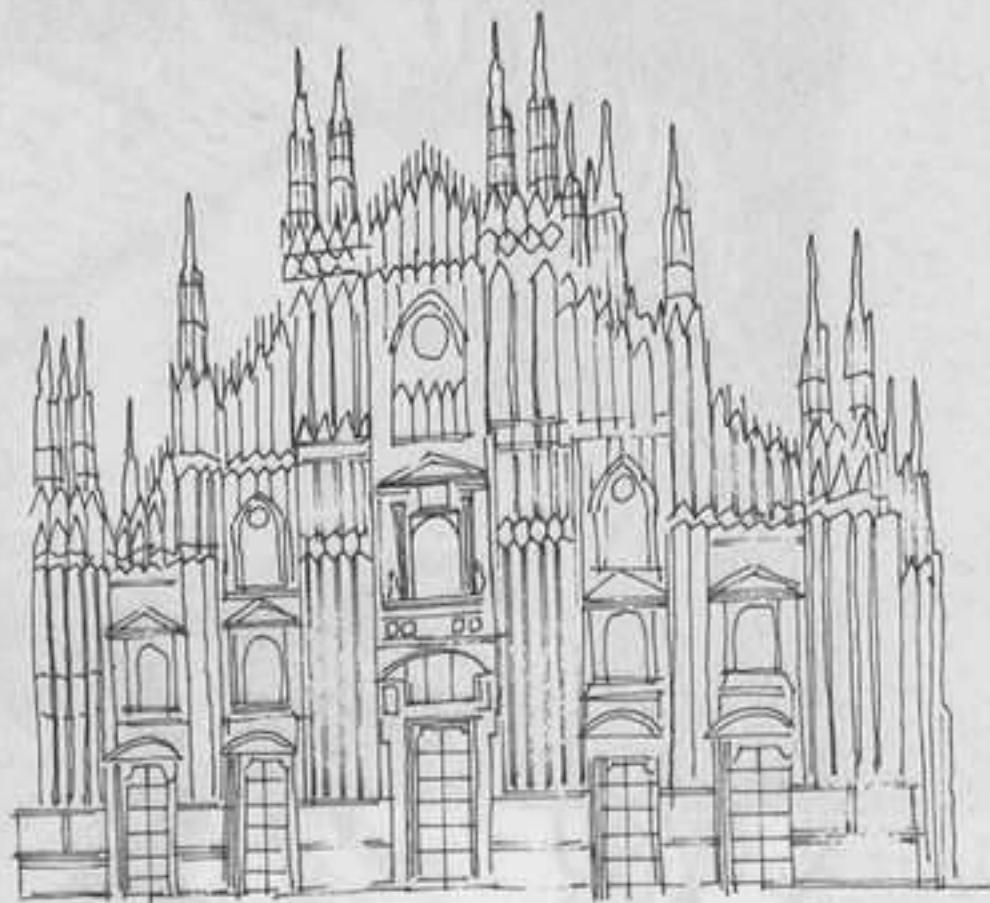
Y en cuanto a la izquierda... Creo que la izquierda no se ha beneficiado en nada de la desmemoria general. Las publicaciones que durante los últimos años del franquismo levantaron con mucho esfuerzo y muchas penalidades los techos informativos y los niveles críticos fueron cerrando. Algunos intelectuales fueron llamados, públicamente, a los premios y menciones estatales, sobre todo a partir de 1982: antes, sólo alguno, con el papel concretísimo de ofrecer credibilidad a la institución en cuestión. En general tienen que buscar su acomodo en los márgenes, como siempre, porque la Universidad, la Academia, etcétera, continúan siendo hereditarias controladas férreamente por grupos corporativos jamás *purgados*, desde el franquismo, naturalmente; y eso es lo institucional. También hay las becas, unas pocas becas al año, convocadas por el Ministerio de Cultural, a las que pueden aspirar, como todos los escritores, con un proyecto.

Y ahí es donde Camilo José Cela olvidó la recomendación del general Perón: no hay que meter el dedo en el ventilador. Ni en el avispero. Cela es, en virtud de su prestigio, seguramente, y de la costumbre —son muchos años—, el escritor español vivo mejor pagado, y seguramente el mejor pagado por las instituciones públicas. Y en ese caso, más vale no mencionar con arrogancia, con tantísima arrogancia, las pequeñas ayudas que obtienen algunos de sus colegas.

Eso, y no el Nobel, ha hecho saltar la polémica a las puertas de un premio Cervantes que algunos se lo daban por hecho a Cela. Su arrogancia desde una posición tan frágil ha hecho saltar la memoria por la vía de la indignación; porque antes, cuando llegó la noticia del Nobel, aunque había un estupor evidente en los medios culturales, todos hemos callado; un cierto nacionalismo azorante, ese golpe de solidaridad que propició (también) el olvido, un matiz de indiferencia: Madrid era un poco Bruselas, frío, húmedo y civilizado.



## Milán



## Giulio Giorello

**Milán.** Hace veinte años no faltaban las comparaciones entre la misión Apolo 11 (20 de julio de 1969) y las carabelas de Colón: el polvo de luna era como las Indias que Colón soñaba con alcanzar buscándolas en Occidente (no pudo lograrlo, pero encontró, de todos modos, algo interesante). A veinte años de distancia las valoraciones conmemorativas han sido menos entusiastas. Aunque inesperado, el descubrimiento del «nuevo mundo» fue seguido de una impresionante empresa de explotación y colonización. Salvadas las distancias (y teniendo en cuenta cómo se ha hecho cada vez más rápido «el progreso»), no se ha producido nada comparable, en cambio, con respecto a los cielos: «la América de las estrellas» (o, más modestamente, de nuestro sistema solar) no se ha inventado ni construido todavía.

En realidad, el ya célebre paseo espacial de Aldrin y Armstrong por el suelo lunar clausura una época más que abrir una nueva. Ello no la hace menos dramática, de todos modos. Los cuerpos celestes son Dios, había dicho Aristóteles de Estagira al comentar aquellas «reliquias del antiguo tesoro» transmitidas en forma de mitos. Así, en cierto sentido, Apolo se ha «posado» sobre un dios. Y la tecnología del hombre, al haber disipado definitivamente «el tesoro», ha liquidado una antigua e ilustre tradición de pensamiento.

## El telescopio de Galileo

«El telescopio de Galileo observa en la noche... las tierras y las regiones que había imaginado en la Luna»: en los versos del poeta inglés John Milton en

*El paraíso perdido* se refleja la fuerza de la nueva filosofía de la naturaleza destinada a hacer pedazos, en poco tiempo, «la fábrica de los cielos» aristotélico-ptolomeica. Contra la creencia de «una gran cantidad de filósofos», dice Galileo, la Luna «no es en absoluto lisa ni responde de manera uniforme a una esfericidad muy exacta». En el *Siderus nuncius*, el pequeño tratado latino publicado en Venecia en 1610, Galileo se complace «en poder admirar el cuerpo lunar», donde reconoce «grandes prominencias, profundos valles y sinuosidades», de modo que la superficie lunar se revela análoga a la terrestre, «escabrosa y desigual». La ciencia moderna se estrena con el elogio de la imperfección. Pero Galileo, como recuerda Milton en otro fragmento de *El paraíso perdido*, no es sólo «un filósofo de la naturaleza» (hoy diríamos «un científico»), sino también «el artista toscano» que mira «la órbita de la luna» sirviéndose de su «cristal óptico». Ahora bien: los ópticos solían emplear cristales en forma de lentes para corregir los defectos de la vista: artesanos holandeses habían construido los primeros telescopios que podían utilizarse con éxito en los viajes por mar y por tierra; pero lo que hace de un instrumento de comerciantes o soldados un ingenio al servicio de la empresa científica es la audacia de Galileo, que decide apuntarlo hacia los cuerpos celestes, en la convicción de que «arriba» y «abajo» del cielo de la Luna regían las mismas leyes físicas. Milton da en el blanco cuando dice que Galileo logró observar de este modo lo que ya había imaginado. Pero no habría tenido el reconocimiento internacional de la República de las Letras (es decir, de lo que hoy llamaríamos el mundo científico), si no hubiese sido de verdad un artista en el sentido etimológico de la palabra: porque *arte* quiere decir en ese caso *técnica*.

Así, Galileo es también el que recupera las tan despreciadas «artes mecánicas» —es decir, todos aquellos procedimientos mediante los cuales el trabajo humano llega a modificar la naturaleza según los propios fines: la ciencia ya no puede prescindir de ellos. Para bien y para mal: en las espaldas de la empresa del Apolo 11 no está sólo el modo de pensar de Galileo, sino también una larga práctica que va de los antiguos y pequeños cohetes chinos (pretexto de diversión) a las V2 de Werner von Braun (instrumentos de muerte). En fin, es el poder siempre creciente de la técnica (aunque no me aventuraré a hablar de omnipotencia, por las razones que expondré dentro de poco) el que expli-

ca también la menor «participación» por parte del público de la ciencia en los últimos desarrollos de la exploración del cosmos. Colón y los que vinieron después no tenían que competir con los robots; los astronautas, sí. La máquina no es el hombre, pero precisamente por ello puede ser utilizada con facilidad sin riesgo para las vidas humanas y con menores costos. Como demuestran las últimas sondas, llegadas ya «a los límites» del sistema solar, la continuación, en el estado actual, parece confiada más a los ingenios que el hombre ha proyectado a los hombres mismos.



Francisco Meléndez. (detalle).

## La paradoja de Halley

Esta es, sin embargo, sólo una parte de la historia: la parte desde el punto de vista del hombre, la circunstancia construida por un particular «animal» que, «desde esta mancha grande como un punto» (la Tierra, en la expresión de Milton) pretendería ahora «extenderse» en el espacio. Pero está también el otro punto de vista, el de un cosmos que se despliega en un espacio infinito, homogéneo, eterno («el cuerpo de Dios», si creemos en Dios), admirablemente descrito en la obra científica de Isaac Newton. «Cualquier cosa que nos evoca la idea de infinito es agradable por una u otra razón. Así, una hilería o una alameda de árboles cuyo fin no logramos descubrir» (Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, 1820). Pero en la misma época heroica de la gran revolución científica del siglo XVII no todos habrían compartido «el placer del infinito» caro a Leopardi: muchos, «prudentemente», habrían preferido evitar pronunciarse sobre la infinitud del universo (como fue el caso de Galileo); otros, como Kepler, habrían confesado en cambio el sentimiento de frío temor que tal infinitud les producía.

No sólo son intuiciones de poetas o de filósofos: se trata a veces también de fascinantes cuestiones abiertas por la nueva ciencia. Por ejemplo, en 1721 el astrónomo Edmund Halley ya conjeturaba que en el caso de un cosmos infinito y uniformemente poblado de estrellas, nuestro ojo, en cualquier dirección que se dirigiese, encontraría tarde o temprano una «estrella»; y otros estudiosos se dedicaban a inventar ingeniosos modelos que deberían justificar «para que no perdamos nunca (a causa de un homogéneo resplandor) el espectáculo de la belleza y de la gloria del firmamento». El historiador de la ciencia Michael Hoskin reconstruyó este debate que precede a la paradoja de la «luminosidad uniforme» formulada en 1826 por H.W.M. Olbers.

A la paradoja de Halley (o de Olbers) se responde hoy que en un universo (einsteiniano y ya no newtoniano) en expansión, las galaxias, es decir las masas que contienen billones de estrellas (las *fixae* de que hablaban Halley y Olbers), se alejan una de otra. Pero se ha puntualizado correctamente que —en síntesis— la expansión del universo reduciría la luminosidad sólo del cincuenta por ciento; la razón de la *oscuridad* que nos permite (también) el disfrute de la «gloria» del cielo se busca, en cambio, en la circunstancia de que las galaxias no existen desde siem-



## Correspondencias

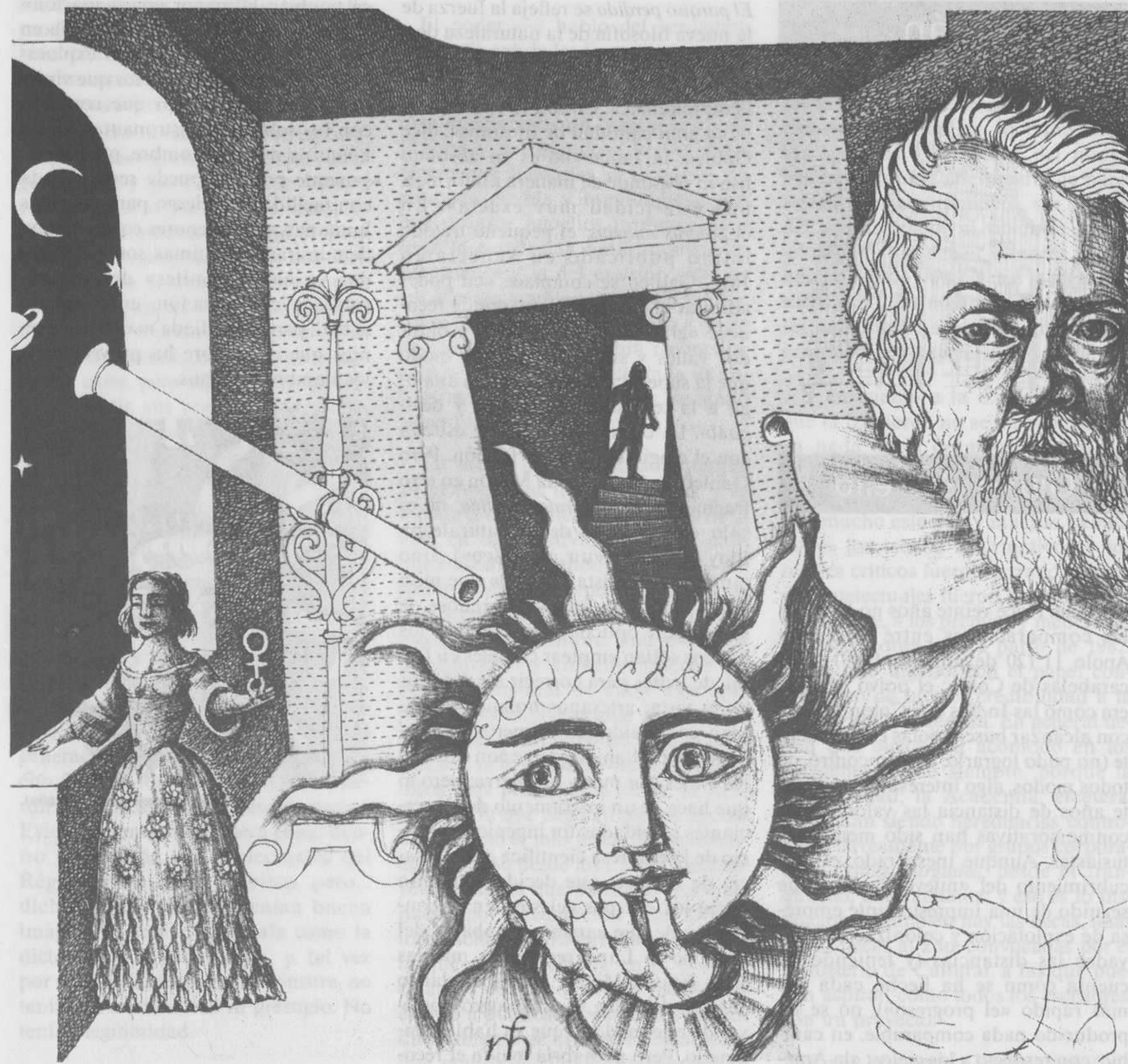
pre sino que se forman en determinados momentos.

En este momento resulta oportuna la referencia a una noticia científica de finales del verano de 1989: dos astrónomos de la Cornell University, Martha Haynes y Riccardo Giovannelli, se dieron cuenta de una señal inesperada: de una zona que se suponía «vacía», entre una galaxia y otra de la masa llamada «de la Virgen». Llegan ondas electromagnéticas que revelan la presencia de una auténtica «nube de hidrógeno». Son nubes de este tipo las que habrían funcionado como incubadoras cuando se desarrolló la materia que luego formó las galaxias. Pero, si los cálculos son correctos, esta peculiar nube se encuentra a sólo 65 millones de años luz de nosotros: la información correspondería entonces a hechos muy recientes en la escala cosmológica. Tal vez *se está formando* una nueva galaxia: pero esto indicaría, dice Giovannelli, «que las galaxias se forman lentamente durante la historia del universo y no se trata, pues, de algo que sólo ocurrió durante algún mágico período de un pasado muy remoto».

Una vez más parece que la Naturaleza se muestra «más inteligente» que cuanto la revelan nuestras teorías, e impone una revisión de convenciones consolidadas, aun contra la opinión tradicional de «una gran cantidad de filósofos» (hoy científicos). No entro en absoluto en el alcance de tal revisión en cosmología. Me limito a comprobar que la ciencia —si éste es el caso— vive de tales revisiones. Piénsese en el término *mágico* que emplea Giovannelli: indica una laguna, en el contexto de la explicación, que precisamente tenderá a reducir o a anular la revisión. Lo que está en juego es un crecimiento de la inteligibilidad del universo: reconocer que nuestros «modelos» del origen y devenir del cosmos son, a lo sumo, *casi* verdaderos, no implica en absoluto una desconfianza en la actitud crítica, una especie de «liquidación» de la herencia de Galileo. *Todo lo contrario.*

## Un vacío de sentido

¿Estamos, pues, una vez más, librados a «magníficos y progresivos azares»? Es lícito preguntarlo, dado que en esta sucesión de Luna, de planetas y de estrellas, hemos evocado a Giacomo Leopardi. La respuesta es *Sí* y *No* al mismo tiempo. *Sí*: como al mismo Leopardi le gustaba reconocer, «la primera cura del hombre» es la de no dejarse enredar en los «errores», aunque éstos fueran, en épocas anteriores,



Francisco Meléndez.

formas de saber consolidado. *No*: porque no necesariamente produce alegría «el despertar de lo verdadero». En el caso de la cosmología, una cosa es adquirir con orgullo una imagen cada vez más nítida del cosmos; otra es tener que reconocer que la naturaleza misma de nuestra tecnología nos confina a una «pequeña» región de ese cosmos.

Más allá de la «pequeña ciudad» están «los innumerables mundos» en los que Dios despliega la propia «Omnipotencia». Pero «cuando miro arder en el cielo las estrellas, /me pregunto pensando: /¿para qué tantas lumbreras?». El interrogante de Leopardi, ¿es sólo el de la infancia, del individuo o de los pueblos? Una «madura» civilización tecnológica, ¿debe rechazar las preguntas *sobre el sentido*, como si no tuviesen ninguno? Una vez más las cosas no son tan simples. Cada sorpresa para los científicos (que

concierna a montañas en la Luna o a «protogalaxias» como la anunciada hace poco) saca a la luz la diferencia de los planos en los que se colocan —como les gustaba repetir a Hannah Arendt— la búsqueda de la verdad y la pregunta sobre el sentido de las cosas. Creo que ya es algo que *todos juntos* (expertos científicos y público de la ciencia, poetas y hombres de la calle) busquen su línea de intersección. Incluso si las preguntas atemorizan, tal vez más que el *horror infiniti* del que hablaba Kepler, y las respuestas parecen convencer a lo sumo a individuos, grupos, escuelas, etc., sin tener un auténtico alcance universal. No obstante, eludir las preguntas parece finalmente exigir un precio mayor: una reducción de los hombres a meros objetos, salvo que el dolor no sea una prerrogativa de cualquier «existente».

Dicho así suena incluso demasiado abstracto; pero basta con que atenda-

mos a la crónica cotidiana de las «guerras» que se van emprendiendo sin que ninguna de ellas se acabe nunca, para darnos cuenta de que la falta de sentido no es sólo una enfermedad que advierten los filósofos. «En lo alto giraban las lentas constelaciones, las estrellas que él conocía desde hacía treinta años y ninguna de las cuales tenía para él un nombre ni un significado por forma, posición o intensidad luminosa». Cuando se me ocurre comparar las galaxias lejanas con las miserias próximas —nuestro planeta enfermo, nuestras ciudades contaminadas, ante todo por el odio—, no consigo olvidarme del vacío cósmico que circunda a Joe Christmas, el héroe negativo de *Luz de agosto*, el más desesperado de los asesinos inventados por William Faulkner. Pero, ¿cuántos Christmas hay en este mundo?



## Nueva York



### B. Probst Solomon

**Nueva York.** Tras un verano fresco y soñoliento, Nueva York, al tiempo que su follaje florece de pronto mostrando sus colores de Nueva Inglaterra, con sus rojos, sus brillantes oros y su marrón avellanado, ha vuelto a revivir culturalmente. El recién fundado «New York Discussion Group» es uno de los símbolos de los tiempos que corren. Se trata de un grupo formado por «intelectuales y sabios» neoyorkinos y constituido de acuerdo con el modelo del London Conservative Philosophy Group, que se reunirá cada mes a partir de noviembre para comer tranquilamente, degustar un buen vino y filosofar acerca de temas variados. El *leitmotiv* versa sobre —una idea que en Nueva York florece tan repentinamente como el follaje del otoño— la *moderación* y la *amabilidad*. Está claro que el grupo pretende superar aquellos famosos enfrentamientos confusos y acalorados en los cuales las tropas de la izquierda y las de la derecha se enzarzaron a gritos. El estilo acalorado, como la cocina pesada, está *demodé*.

En la primera discusión, James Cooper, editor de *American Arts*, reflexionará acerca de la relación entre películas y política. En esta «Era de los enemigos perdidos», que yo también he bautizado como «Antes del próximo antes», se ha escudriñado ya bastante en la cesta de las ideas más bien agradables: la elección del tema de la sesión inaugural del New York Group refleja el tono de la última sesión literaria, en la que han aparecido dos de los mejores libros que jamás se hayan escrito sobre Hollywood: el de Neil Gabler *An Empire of Their Own: How the Jews invented Hollywood*, y el de

Thomas Schatz, *The Genius of the System*. Uno de los fundadores del nuevo club de comensales me comentó que se había convertido en un pro-*gentillesse*, ya que, dijo, «De verdad, en estos momentos ya no sé muy bien quiénes son mis enemigos».

Estas son, de hecho, las noticias más importantes de este otoño en Nueva York y en EE.UU.: hemos perdido el equilibrio porque hemos perdido a nuestros *enemigos de confianza*. Con la apertura de un Bloomingdale en la Unión Soviética de Gorbachov, y con la introducción de las tarjetas de American Express y de la cadena de cosméticos de Estée Lauder, y con todo el bloque del Este gritando «¡Viva la democracia liberal!», los intelectuales americanos con inquietudes políticas han perdido el mapa de carreteras que les resultaba familiar. Nos sentíamos mucho más seguros de nosotros mismos cuando veíamos en las noticias de la noche a las masas enfurecidas quemando la bandera americana. (Por lo demás, desde que la facción normalmente más dura de la Corte Suprema decidió el verano pasado que está bien que los pueblos enfurecidos expresen sus sentimientos quemando la bandera americana, ha dejado de tener sentido hacerlo.)

A pesar de que los americanos — como los europeos — no estaban preparados para la rapidez con la que Rusia y el bloque del Este ha desmenuado sus regímenes, las relaciones entre Rusia y EE.UU. han contando siempre con ambivalencias muy curiosas. A pesar de la larga guerra fría, ambos países han demostrado con frecuencia una extraña querencia gracias a la cual el deshielo entre EE.UU. y Gorbachov ha sido menos abrupto de lo que podía parecer a primera vista. Estados Unidos jamás libró una auténtica guerra contra la Unión Soviética, y en más de una ocasión Rusia ha sido nuestro aliado en la guerra. Por no haber luchado jamás contra Rusia, no hay ninguna película americana en la que se presente a los rusos como nuestro terrible y odiado enemigo; nuestros enemigos de película han sido siempre Hitler, los nazis y los japoneses. Las películas antisoviéticas han tenido que contentarse con historias de espías en las que sólo se involucra al KGB. Hollywood ha pasado por varios ciclos prosoviéticos: durante la «época de oro» de Hollywood —en los años 30 y 40— las películas eran más bien prosoviéticas, o, al menos —como sucede en *Ninotchka*—, en ellas se retrataba al pueblo soviético como personas amables, burlándose del régimen. La mitología

americana siempre ha presentado a los rusos como personas adorables y cálidas que, desgraciadamente —e inmerecidamente—, debían cargar con un régimen opresivo. Cada quince años más o menos, y mucho antes de la era Gorbachov, Hollywood pasó por otro ciclo de películas prorusas, entre ellas *Moscow On The Hudson*, y, por supuesto, *Reds*.

Las películas, nuestros pequeños deshielos, así como la *détente* con China impulsada con éxito por Nixon y que la convirtió en nuestro aliado y socio comercial, preparó a los americanos de forma subliminal para el calentamiento de las relaciones ruso-americanas durante la era de Gorbachov. Al menos dábamos por sentado que uno de los principales resultados sería un aumento de las relaciones comerciales. Pero EE.UU. no contaba con ningún modelo para asumir lo que ocurrió en la plaza de Tiananmen. De pronto, de un golpe, los americanos, tanto de izquierdas como de derechas, se vieron sacudidos por las imágenes televisivas que mostraban a los estudiantes rebelándose en nombre de la democracia. En las entrevistas que los líderes estudiantiles tuvieron el valor de hacer en aquellos primeros y terribles días de la revuelta, cuando todo parecía posible, dejaron muy claro, mientras solicitaban la ayuda americana, que los Estados Unidos simbolizaban para ellos la libertad, no únicamente más bienes de consumo, sino *la libertad*. Luego, ante nuestros ojos, todo el universo comunista comenzó a desintegrarse: Alemania oriental, Hungría, Polonia, la Unión Soviética. Aquel espíritu revolucionario que arrastró al mundo entero en los inicios del siglo XX parecía desmoronarse ahora, al expirar el siglo, por impracticable. El ideal democrático que muchos creyeron exhausto tras 1918 seguía en realidad vivo y medrando: el mundo entero exige alguna versión de él.

Uno podría pensar que un universo rebosante de países ansiosos por intentar la vía democrática debería hacer saltar de alegría a los americanos. Pero no es así. Al contrario, parece que ha provocado *sotto voce* una depresión melancólica: nos ha desequilibrado mentalmente. Hace cinco años los intelectuales de Nueva York se enteraron de que los franceses habían decidido admirarnos en lugar de regañarnos, de modo que los americanos volvieron a intentarlo y viajaron a Francia. Pero ahora, el club de los admiradores de los EE.UU. está demasiado poblado (incluso hay ex-tupamaros que visitan los EE.UU., ignorando a sus antiguos

*fans* —los pocos académicos americanos desinformados que son tan ingenuos como para seguir predicando el marxismo—; los ex-tupamaros nos informan de que su gran error fue no darse cuenta de que los Estados Unidos eran su mejor modelo y punto de referencia). En lugar de combatirnos verbalmente ahora creen que hubiera sido más provechoso intentar convencer a los Estados Unidos para que se interesasen más por Latinoamérica, en lugar de hacerlo por Europa.

Hay muchas personas en situaciones extrañas y, con frecuencia, embarazosas, hoy en día. Los judíos americanos que, durante muchos años, han combatido la política aplicada por la Unión Soviética al otorgar visados de salida únicamente a un puñado de judíos americanos, se enfrentan ahora, cuando la Unión Soviética ha relajado esta postura, con la posibilidad de que un gran número de judíos soviéticos vengan a los Estados Unidos y de que esta cantidad no se ajuste a nuestras leyes de inmigración. Y, en este caso, ¿qué se puede hacer? *The New Republic*, que es seguramente la revista que más se ocupa de los intereses judíos, ha dado de pronto la vuelta a sus ataques contra la Unión Soviética por no dejar salir a los judíos y, con gran aplomo, ha anunciado su nueva postura: «Sencillamente díganles que no». Bueno, subrayaron, no todos los judíos soviéticos son disidentes políticos, y, en cualquier caso, Israel los necesita más que nosotros. *Avant tout*, somos americanos. Esto me provocó un pequeño *frisson de déjà vu*: los judíos americanos no parecieron muy empeñados en traerse a sus hermanos europeos al país durante el nazismo, pero... así son las cosas.

He utilizado los términos «izquierda» y «derecha» siguiendo una moda un tanto reduccionista, pero en realidad nosotros ya no contamos con una izquierda. Tuvimos un Movimiento por los Derechos Civiles auténtico, luego un movimiento contra la guerra de Vietnam, que luego se fusionó con una revolución contracultural, un puñado de marxistas, y algunos extremistas radicales. Los intelectuales neoconversadores, al darse cuenta, hace algún tiempo, de que se estaban quedando sin enemigos de clase, se volcaron hacia las universidades, que han pasado a ser su blanco en tanto que semillero de izquierdismo. La cuestión es que ni los «neos» ni aquellos pocos izquierdistas marxistas han respondido a la siguiente pregunta: de acuerdo con ambos grupos, América estaba inflamada de izquierdismo a finales de los sesenta y en los primeros seten-



ta, pero ¿en qué acabó todo aquello? No hubo ninguna caza de brujas «a la» McCarthy. ¿Cómo es posible que toda una generación de contraculturales se fuera a dormir una noche y se despertara a la mañana siguiente convertida en la generación de *yuppies* de Wall Street? A mi entender, el hecho de no plantear esta pregunta en absoluto —la de ¿qué es lo que ha pasado?— condujo a que tanto la izquierda como los «neos» se iniciaran en su hábito de escamotear las cuestiones realmente importantes y de ignorar el rumbo de la historia.

Pero ni los deconstruccionistas, ni los posmodernos ni los errantes académicos oportunistas son un enemigo lo suficientemente robusto para la pesada artillería neoconservadora. Es cierto, las universidades americanas han bajado su listón, pero achacarlo a que nuestro sistema educativo esté en manos de la izquierda es errar el tiro: ¿qué clase de académicos de izquierda tenemos si únicamente parece capaz de producir un cuerpo estudiantil que pasa directamente a engrosar las filas de Wall Street y que vota a los republicanos como un solo hombre?

En nuestro país hay intereses de minorías —negros, gays, feministas, chicanos, los viejos, los jóvenes, las víctimas del SIDA— pero éstos buscan, cada día en mayor proporción, soluciones a sus problemas que puedan coexistir con la corriente general. Aquellos académicos errantes a los que entusiasma viajar a países exóticos y asistir a exóticas revoluciones también están en aprietos en estos tiempos que corren. La plaza de Tiananmen reclama al presidente Bush, y no a Tom Hayden; la musa de Solidaridad resulta que no responde al tipo representado por Jane Fonda, sino al de la polaca *au pair* que se casó con el madurito millonario de la cera Johnson que heredó su fortuna tras un proceso legal contra el resto de los herederos de Johnson.

Todos los grupos, tanto de izquierdas como de derechas, se han olvidado de Fidel, y resulta embarazosamente obvio que los rusos se han desentendido de su antiguo compañero. ¿Por qué no? Les resultaba tremendamente caro, y no les proporcionaba ningún Bloomingdale.

Cada uno de estos grupos ha tratado de salvar algo de credibilidad dentro de esta nueva postura, tan desestabilizadora, que es la actitud pronorteamericana. Los grupos de izquierda, que han olvidado que debían estar aclamando un sistema de gobierno y no



una geografía específica, han tomado nota del deseo general de abandonar el barco que se hunde, el barco del socialismo. Alegremente declaran: «Bueno, nosotros hemos sabido siempre que los rusos y los países del bloque del Este son unos tipos estupendos, que, tarde o temprano, saldrían a la luz, y teníamos razón, lo que necesitábamos no eran armas atómicas».

Los neoconservadores (que tan a propósito han olvidado que hace muy pocos años su heroína, Jean Kirkpatrick, definió la diferencia que existe entre las dictaduras conservadoras y los regímenes totalitarios de derechas como la incapacidad de las últimas de dismantelar su sistema) han osado afirmar que la confusión que caracteriza la actual situación política indica que han ganado la guerra fría. (La película *La guerra de las galaxias*, el gran negocio «neo» del pasado año, ha sido retirada rápidamente.) La verdad es que la oleada de disolución de ciertos sistemas políticamente desagradables y económicamente inviables, que comenzó con Grecia, Portugal y España, y que ahora continúa con China y con el bloque del Este, no se debe a ninguna acción norteamericana ni de cualquier otro país, sino a debilidades internas. La única persona que recuerdo que escribió, ya en los 60, que el sistema socialista soviético era un fracaso económico y el norteamericano un éxito fue Fernando Claudín, en su libro publicado por Ruedo Ibérico... que no es precisamente la editorial donde los neoconservadores hubieran buscado información. La mayor parte de los pronósticos políticos han sido sorprendentemente erróneos: sabemos que hemos entrado en una nueva fase, pero no sabemos qué es lo que va a pasar ahora.

En lugar de enemigos ahora tenemos problemas tales como la guerra de las drogas. La búsqueda de culpables resulta muy pobre. Este verano asistimos a la desorbitada batalla acerca de la exposición en Washington de las fotografías eróticas de Mapplethorpe. Los neoconservadores acusaron al National Endowment of the Arts de falta de principios al respaldarla; después de que el Museo de Washington cediera a la presión de los conservadores, la izquierda liberal se quejó de la interferencia del gobierno porque entendían que se estaba atentando contra la libertad de las artes. Ahora que, por fin, Mapplethorpe ha exhibido su obra en Washington, toda la algarabía organizada este verano a causa de un pene parece una tempestad en un vaso de agua que nunca hubiera tenido lugar en los buenos

viejos tiempos del estalinismo, cuando un enemigo era una buena cosa, y bien sólida.

En momentos de incertidumbre similares, los franceses optan por lo «nouvelle» —*nouvelle cuisine, nouveaux philosophes*. Pero en cambio nosotros, los americanos, preferimos el «fin de». A mediados de los farragosos cincuenta, Dan Bell escribió *The End of Ideology* (cuando el libro dió la campanada ya estábamos inmersos en los años sesenta, ideológicamente explosivos!). Este verano hemos tenido dos interesantes «finales de». El libro de Bill Mckibben, *The End of Nature*, publicado en primer lugar en forma de artículos en *The New Yorker*, y reunidos ahora en un libro editado por Random House, es un material magnífico que todos deberían leer.

El neoconservador *The National Interest* ha irrumpido en la escena política al publicar una obra de impacto, *The End of History?* (¿cómo les gusta a estos neoconservadores plagiar a Carlos Marx!), escrito por Francis Fukuyama, director adjunto del equipo de planificación política del Departamento de Estado y antiguo analista al servicio de la RAND Corporation. En el mismo número de la revista aparecieron jugosos comentarios acerca del libro. Todo ello me recordó a algo así como una corrida de toros, a un santuario secreto en el que los pensadores bailaran una danza ritual con el «triumfo del Oeste» de Fukuyama (reminiscencias del libro de Leni Reifeinsthal, *Triumph of the Will!*) desempolvando a Hegel haciendo uso de las ideas de Alexandre Kojève, el brillante *émigré* ruso nacido en los años 30 y maestro en París de Jean-Paul Sartre y Raymond Aron. A pesar de lo brillante que fue Kojève, resulta sospechoso que Fukuyama lo presente ahora como la *pièce de résistance* de su «Novelle End-of». Teniendo en cuenta que ésta es una de esas obras que se mueven con rapidez en tiempos de incertidumbre, seguramente no tardarán en traducirlo y comentarlo en multitud de idiomas.

Por otra parte, ha habido algunos neoyorquinos inteligentes que se han negado a asustarse ante la escasez de enemigos. En su lugar decidieron, con bastante sentido común, ir a ver la inolvidable película de Pete Gurney, *Love Letters*, en el Promenade Theater del Upper West Side.



# LETRA INTERNACIONAL

## COLABORADORES

### NORBERTO BOBBIO

Filósofo y politólogo italiano

### GONZALO CELORIO

Crítico literario mexicano.

Director de Difusión Cultural de la UNAM

### UMBERTO ECO

Lingüista, ensayista y escritor italiano

### JORGE EDWARDS

Escritor chileno

### FERENC FEHER

Sociólogo y filósofo húngaro

### LUIS ALONSO FERNANDEZ

Profesor de Museología en la Universidad Complutense

### ALBERTO GIL NOVALES

Catedrático de Historia Contemporánea en la Universidad Complutense

### GIULIO GIORELLO

Epistemólogo italiano.

Profesor de Filosofía en Milán.

### LUIS GOYTISOLO

Escritor español

### JURGEN HABERMAS

Filósofo alemán

### VACLAV HAVEL

Dramaturgo checo.

Presidente de la República de Checoslovaquia

### IRVING HOWE

Director de la revista *Disent*

### KENNETH HUDSON

Director del European Museum of the Year Award de Bath (Inglaterra)

### RICHARD KEARNEY

Crítico irlandés. Profesor en la Universidad de Dublín

### LESZEK KOLAKOWSKI

Filósofo polaco

### GILLES LIPOVETSKY

Profesor de Filosofía en Grenoble

### JUAN IGNACIO MACUA

Diseñador de exposiciones y museos español

### LIBUSE MONIKOWA

Escritora alemana de origen checo

### LUDOLFO PARAMIO

Profesor de Sociología en la Universidad Complutense.

Director de la Fundación Pablo Iglesias

### ROSA MARIA PEREDA

Periodista española

### ALFONSO E. PEREZ SANCHEZ

Director del Museo del Prado

### MIGUEL PORTA PERALES

Crítico español

### BARBARA PROBST SOLOMON

Escritora norteamericana

### JOSEP SARRET

Crítico español. Director literario de Hyma

### STEPHAN WACKWITZ

Periodista norteamericano

### PARIS: LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Antonin J. Liehm, Paul Noirot.

Redacción: 14-16, rue des Petits-Hôtels. 75010 París.

### ROMA: LETTERA INTERNAZIONALE

Dirección: Federico Coen, Antonin J. Liehm.

Redacción: Via Emanuela Gianturco 4, 00192 Roma.

### BERLIN: LETTRE INTERNATIONAL

Dirección: Frank Berberich, Antonin J. Liehm.

Redacción: Dominicusstr. 3. 1000 Berlín/W.62

### BELGRADO: LETRA INTERNACIONAL

Dirección: Gojko Tešić, Antonin J. Liehm.

Redacción: Ćika Liubina 1-V/11.000 Belgrado.

## TRADUCTORES

**OLGA ABASOLO:** El museo como centro social.

**PILAR CANO:** Política y novela.

**FABIAN CHUECA:** La palabra.

**JOSE MIGUEL ESTEBAN:** Horror metaphysicus.

**M.ª LUISA FELIU:** La revolución de la autonomía.

**CRISTINA GARCIA OHLRICH:** Los años de Kafka.

Correspondencias de Barbara Probst Solomon.

**ISABEL HEIMANN:** A la sombra de los dinosaurios.

**MIGUEL MARTINEZ-LAGE:** El fin del relato. Historicidad y novela.

**MARIO MERLINO:** La Revolución Francesa y los derechos del hombre. Ideas para un museo. Correspondencias de Giulio Giorello.

**EDUARDO TERREN:** La soberanía popular como procedimiento.



# Leviatán

REVISTA DE HECHOS E IDEAS

Otoño 1989

II Epoca

LAS SEÑAS DE IDENTIDAD DEL SOCIALISMO  
E. Díaz, R. Vargas Machuca, A. Santesmases, R. Obiols

VALORES DEMOCRATICOS Y PRACTICA POLITICA  
José M.ª Maravall

MEMORANDUM SOBRE AMERICA LATINA  
E. González Pedrero

LA CRISIS DEL ESTADO PROVIDENCIA  
Ludolfo Paramio

LOS SINDICATOS EN LA SOCIEDAD INDUSTRIAL  
Manuel Chaves

LAS TRANSFORMACIONES DEL SOCIALISMO  
Salvador Clotas

SOBRE EL MITO DE LA REVOLUCION  
Luciano Pellicani



## Leviatán

Revista de hechos e ideas

## NUMERO 37 (Otoño 1989)

**José M.ª Maravall:** Valores democráticos y práctica política.

**Manuel Chaves:** Los sindicatos en la sociedad industrial desarrollada.

**Enrique González Pedrero:** Memorandum sobre América Latina.

**Benjamín Arditi:** Adiós a Stroessner.

**Eliás Díaz, Ramón Vargas Machuca, Antonio Santesmases, Raimon Obiols:** Las señas de identidad del socialismo.

**Salvador Clotas:** Las transformaciones del socialismo.

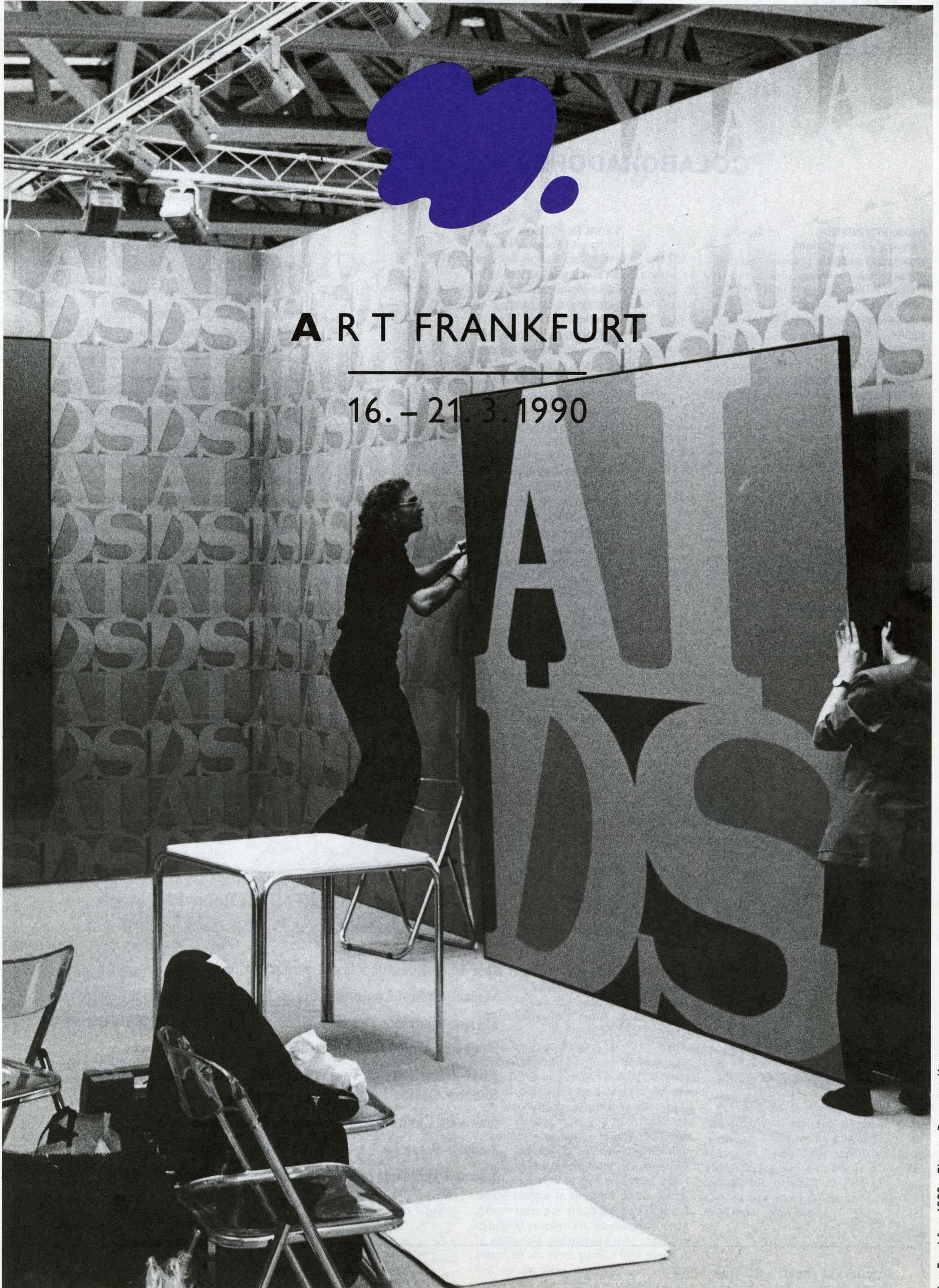
**Ludolfo Paramio:** La crisis del Estado providencia.

**Luciano Pellicani:** Sobre el mito de la Revolución.

Suscripción anual: 1.400 ptas.  
Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:  
Monte Esquinza 30, 2.ª dcha. Tel.: 410 46 96. 28010 Madrid





# A R T FRANKFURT

16. – 21. 3. 1990