

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por **Miguel Salmerón Infante**

UT PICTURA POESIS

Apuntes (1993-1998), **Antonio Campillo**

Dichoso aquel que no tiene patria, Poemas de Hannah Arendt, versiones de **Anacleto Ferrer**

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS Sección coordinada por **Antonio Notario Ruiz**

TEXTO INVITADO: O silêncio do tempo do silêncio, **Fernando José Pereira**

TEXTO INVITADO: Ética y poética en el juego teatral de *Reikiavik* de Juan Mayorga, **Zoe Martín Lago**

El problema de la autonomía del teatro, **Adrián Pradier Sebastián**

¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? **Sebastián Gámez Millán**

Como actores en el gran teatro del mundo, **Roger Ferrer Ventosa**

Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, **Marcelo Jaime Teruel**

Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, **Laura Maíllo Palma**

El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, **Raúl Pérez Andrade**

Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, **Milagros García Vázquez**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, **Vanessa Vidal Mayor**

La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, **Raúl Sanz García**

De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, **Rayiv David Torres Sánchez**

Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de M. Henry, **Jaime Llorente Cardo**

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, **Sergio Martínez Luna**

Épica en el arte: el caso de la canción de autor, **Gustavo Sierra Fernández**

El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, **Horacio Muñoz Fernández**

Perdidos en la isla de los prodigios: *Lost* o el abismo alegórico del drama barroco, **Ainhoa Kaiero Clave**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Francesc Jesús Hernández i Dobon (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Tamara Djermanović (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilija Galán** (Universidad Carlos III), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Golvano** (Universidad del País Vasco), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Antonio Molina Flores** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol* (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (University of Sharjah, United Arab Emirates), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

DIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN

Paula Velasco Padial

REVISIÓN DE TEXTOS Y TRADUCCIONES

Antonio Cuesta



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por Miguel Salmerón Infante	11-21
UT PICTURA POESIS	23
Apuntes (1993-1998), Antonio Campillo	25-35
<i>Dichoso aquel que no tiene patria</i> , Poemas de Hannah Arendt, versiones de Anacleto Ferrer	37-49
Ilustraciones de Laocoonte n. 4, Jante (Javier Infante)	50

PANORAMA

ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS	51
¿Qué hubiera pensado Wagner? Antonio Notario Ruiz (Coordinador)	53-55
TEXTO INVITADO	57
O silêncio do tempo do silêncio, Fernando José Pereira	59-63
Ética y poética en el juego teatral de <i>Reikiavik</i> de Juan Mayorga, Zoe Martín Lago	64-72
ARTÍCULOS	73
El problema de la autonomía del teatro, Adrián Pradier Sebastián	75-92
¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? Sebastián Gámez Millán	93-108
Como actores en el gran teatro del mundo, Roger Ferrer Ventosa	109-125
Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, Marcelo Jaume Teruel ..	126-133
Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, Laura Maillo Palma	134-145
El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, Raúl Pérez Andrade	146-156
Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, Milagros García Vázquez	157-168
MISCELÁNEA	169
Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, Carlos M. Madrid Casado	171-181
Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, Andrea Carriquiry	182-198
Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, Vanessa Vidal Mayor	199-213
La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, Raúl Sanz García	214-231
De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, Rayiv David Torres Sánchez	232-240
Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de Michel Henry, Jaime Llorente Cardo	241-256

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, Sergio Martínez Luna	257-271
Épica en el arte: el caso de la canción de autor, Gustavo Sierra Fernández	272-289
El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, Horacio Muñoz Fernández	290-304
Perdidos en la isla de los prodigios: <i>Lost</i> o el abismo alegórico del drama barroco, Ainhoa Kaiero Claver	305-317
RESEÑAS	319
Teorías del arte desde el siglo XXI, Pedro Lecanda Jiménez-Alfaro	321-325
Rimada Botánica, Xaverio Ballester	326-327
Sobre ciudades y arquitecturas, Jürgen Misch	328-332
Esbozo de una amistad sempiterna. Sobre Fuster y Alfaro, Raquel Baixauli	333-336
Cómo se analiza una obra de teatro, Teresa Aguado Garzón	337-338
Vuelan las imágenes, Verónica Perales Blanco	339-341
Mudanzas Espacio-temporales. Imagen y memoria, Raimon Ribera	342-345
Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual, Esther González Gea	346-349
Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas, Lurdes Valls Crespo	350-353
España de la Guerra, Amanda del Rey Mateos	354-356
Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía, Jorge Martínez Alcaide	357-360
Arte escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo, Óscar Ortega Ruiz	361-363
Sobre el futuro del estudio del pasado, Ana Meléndez	364-366
Conducir a una diosa, Sergio Requejo Pérez	367-370
Cioran en los Archives paradoxales. (Tome III), Joan M. Marín	371-372
Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo, Raquel Baixauli	373-375
La eternidad de un día, Carmen Martínez Sáez	376-378
Releer a Rilke, Javier Castellote Lillo	379-381
Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte, Mauro Jiménez	382-384
Imágenes del hombre, Miguel Ángel Rivero Gómez	385-387
Circuit Circus. Circo, Intelectuales y Payasos, Ricard Silvestre	388-390
Precariedad y resistencia del arte y la estética hoy, Rosa Fernández Gómez	391-393
RESEÑAS DE EXPOSICIONES	395
Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana, María Luisa Barrio Maestre	397-405
Ilustraciones de Jante (Javier Infante) .	
Fotografía de portada de Tamara Djermanovic intervenida con ilustración de Jante (Javier Infante) .	



En su *Diccionario de símbolos*, dice Juan Eduardo Cirlot que “El cuadrado es la expresión geométrica de la cuaternidad, es decir, de la combinación y ordenación de cuatro elementos [...] Su carácter estático y severo, desde el ángulo de la psicología de la forma, explica su utilización tan frecuente en cuanto signifique organización y construcción [...] Los cuatro elementos, las cuatro estaciones, las cuatro edades de la vida, pero sobre todo los cuatro puntos cardinales suministran orden y fijeza al mundo”. Sea pues este cuarto número de LAOCOONTE expresión simbólica de su vocación constructiva y de su arraigo, de un estatismo estético que no es sinónimo de inmovilismo, sino de dinamismo organizado e intelectualmente sólido. Nuestra publicación ha recibido en esta ocasión una treintena de trabajos provenientes de España, Portugal y América; en español, portugués e inglés; de los cuales, tras un exigente proceso de evaluación y selección, sólo dieciocho verán la luz. LAOCOONTE sigue consolidando así su estructura y sale al encuentro de los lectores con un bloque no sometido a arbitraje que alberga creación (poemas e imágenes), una entrevistas, dos textos invitados y un apartado de reseñas; y otro bloque, estrictamente académico, compuesto por las secciones MISCELANEA y PANORAMA, esta última dedicada a la *La estética de las creaciones escénicas* y coordinada por Antonio Notario, profesor de la Universidad de Salamanca. Siguiendo las rutinas de las revistas académicas al uso, cada uno de los trabajos recibidos en estas dos secciones ha sido sometido a un proceso de arbitraje ciego por dos informantes, los cuales se han ocupado de evaluar el contenido y la metodología del artículo. Los autores han recibido los informes redactados por los revisores, indicándoles –si así era el caso– la manera de subsanar deficiencias o realizar los cambios solicitados. Los informantes externos han sido seleccionados de acuerdo a un criterio de excelencia académica e investigadora, y tomando en consideración que su ámbito de especialización se correspondiese con las temáticas abordadas en cada

uno de los artículos.

En 1917 dos acontecimientos convulsionaron el mundo, uno el mundo en su dimensión planetaria, el otro el mundo de las artes. El primero, la revolución rusa de octubre, es uno de los acontecimientos más influyentes de la historia del mundo moderno; el segundo, el estreno *Parade*, ballet con libreto de Jean Cocteau, música de Erik Satie y decorados de Picasso revolucionó las artes escénicas en un período de grandes transformaciones estéticas en los *ateliers* de Montmartre y de Montparnasse. “Su renovación absoluta”, explica Cristina Peri Rossi, “lo revolucionario de su argumento, lo revolucionario de su música y de los accesorios y trajes creados por Picasso desencadenaron un verdadero escándalo. A tal punto que Apollinaire, vestido con su uniforme de guerra, debió cubrir la huida de los autores”. A aquella revolución que acabaría por devorar a buena parte de los creadores que pusieron su arte esperanzadamente a su servicio y a esta otra, mucho menos saturnina, con la que se iniciaba el período militante del arte moderno, quiere rendir el cuarto número de LAOCOONTE un homenaje secular.

SEyTA ha coorganizado la cuarta edición del Encuentro Ibérico de Estética, que en esta ocasión se celebra en la Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa y en la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, del 14 al 16 de diciembre de 2017, dedicado al tema *Estética, Arte e Intimidad*. El encuentro, que es anual y se realiza alternativamente en España y Portugal –las anteriores ediciones tuvo su sede en Valladolid, Braga y Sevilla–, promueve la colaboración entre investigadores lusos y españoles en el campo de la estética filosófica, así como la promoción de la investigación rigurosa en esta área. Tanto la sede y el tema del quinto Encuentro Ibérico de Estética como el *Call for Papers* del número cinco de LAOCOONTE se harán públicos en la página web de SEyTA [www.seyta.org].

LOCOONTE

CONVERSANDO CON





“Más allá, pero aquí mismo” Entrevista con José Jiménez

por Miguel Salmerón Infante



La invitación del director de *Laocoonte*, Anacleto Ferrer, a entrevistar a José Jiménez produjo en mí sentimientos encontrados. Por una parte, entendía que suponía un estímulo poder intercambiar impresiones con una figura de indiscutible relevancia en el panorama de la Estética. Por otra, se despertó en mí la inquietud de no saber si, por tratarse de un maestro y un amigo, iba a conseguir una conveniente distancia para estar a la altura del reto. José me recibió en su despacho y la conversación fue tan sustanciosa como agradable. Sentí su bienestar al poder hablar de una impresionante trayectoria y un prolongado compromiso con la Estética y la Teoría de las Artes, que ha ido mucho más allá de la estricta dimensión académica.

— **Miguel Salmerón:** Quiero empezar hablando de cómo surge tu vocación filosófica.

— **José Jiménez:** Mi interés por la filosofía surgió muy pronto. Estudiaba bachillerato y en el primer año de bachillerato superior, en quinto de bachillerato, leí

* Universidad Autónoma de Madrid, España. miguel.salmeron@uam.es

un libro de introducción a *La Filosofía de Kant*, de Manuel García Morente¹. Aunque en un principio había elegido la opción de ciencias, ese libro fue para mí una motivación especial para adentrarme en la filosofía, y así en sexto cambié mi elección por la del bachillerato de letras. A partir de entonces, mi atención estaba ya muy centrada en la filosofía.

— **M. S.: Y entonces, comenzó tu periplo de estudiante universitario.**

— **J. J.:** Sí, fue en la Universidad Complutense. Cursé y superé los exámenes de comunes allí. Mi radio de acción, aparte de la filosofía, abarcaba más campos. Me interesaba mucho la filología, sobre todo lo relacionado con los textos clásicos y la literatura en todos los ámbitos. La situación que entonces había en la Universidad Complutense era desigual. Hablé con uno de los profesores que tuve en los años de comunes: Luis Cencillo, para que me orientara sobre cómo se podía estudiar bien filosofía en España, leyendo en profundidad a los clásicos: de la Antigüedad griega y latina, la filosofía medieval, clásicos de la modernidad... El consejo de Cencillo fue que estudiara Filosofía en la Universidad Pontificia de Comillas, que estaba instalándose en Madrid. Yo era laico, he sido laico toda mi vida, y estudiar en una institución de identidad religiosa me chocaba. Sin embargo, tomé esa decisión y pienso que fue acertada, pues mi formación de tres años allí me permitió un acceso y un estudio riguroso a los clásicos de la filosofía. Además, en la Universidad de Comillas tuve la suerte de conocer a un profesor y a un estudioso que marcó mucho mi trayectoria: José Gómez Caffarena. Caffarena era uno de los mejores expertos en el conocimiento de la filosofía de Kant, un autor muy importante en la evolución de mi línea de trabajo.

A la vez que trabajaba: siete horas al día, estudiaba. Después, cumplí mi servicio militar en Melilla y a la vez cursé estudios de Antropología de América en la Universidad Complutense. Algo que también pasa a incorporarse a mi trayectoria intelectual, pues siempre me he planteado desarrollar una filosofía antropológica, o, si se quiere, una filosofía no metafísica.

En el año 74 comienzo mi desempeño como docente. Concretamente en un Instituto de Enseñanza Media, y como profesor de una asignatura de Filosofía de la Historia en la Universidad Pontificia de Comillas en Madrid. En el 75 obtengo una Beca de la Fundación Juan March en Filosofía, con vistas a la realización de mi tesis doctoral. Ese mismo año, entro como profesor en la Universidad Autónoma de Madrid, y en ella se produce mi encuentro con otra de las figuras referenciales en mi vida: Carlos París. París había puesto en marcha un Departamento de Filosofía interdisciplinar, que significaba un gran cambio en la organización de la filosofía académica en España.

— **M. S.: Si hubiera que ubicar en tu obra una noción o concepto-eje es el de “imagen”, es decir, y según tu propia caracterización: “forma simbólica de conocimiento e identidad”. Al hilo del estudio de tu obra, entiendo que la lectura de varios filósofos ha sido importante para tu concepción de esa categoría. Aparte de aquellos a los que tú puedas hacer alusión y que me hayan pasado inadvertidos, quisiera empezar por Platón. ¿No es sorprendente que tu diálogo filosófico en torno a la imagen comience por un autor que no parecía tener gran aprecio por la producción de imágenes, tal y como queda constancia de ello en *República*, VII y**

1 Manuel García Morente (1917): *La filosofía de Kant. Una introducción a la filosofía*. Introducción y revisión Antonio Fernández-Galiano; Editorial Victoriano Suárez, Madrid, 1961.

República, X?

— **J. J.:** Platón fue el primer filósofo que elaboró una teoría de la imagen. Es cierto que en su pensamiento la imagen queda por debajo del conocimiento de la verdad, y que estaría situada en el ámbito de lo sensible. Sin embargo, su concepción filosófica de la imagen constituye un punto de partida imprescindible. Es la primera vez que el término “imagen” se unifica, y se convierte en materia de reflexión filosófica. Imagen es para mí una categoría filosófica y antropológica, y a mi juicio la teoría de Platón es muy importante como primera aportación. Tras ese punto de partida, inmediatamente después, me parece decisiva la complementariedad que aporta teóricamente Aristóteles a Platón. Posteriormente, hay otras aportaciones, aunque, para mí, la de Kant es absolutamente central. Y ya en una época más cercana a nosotros, considero que lo que Walter Benjamin plantea cuando habla de “imágenes del pensamiento” [*Denkbilder*] tiene una gran relevancia. Yo reformulo la expresión de Benjamin como “pensamiento en imágenes”, y es que la reflexión filosófica también produce imágenes. Para pensar filosóficamente la imagen le doy igualmente una gran importancia a Ernst Cassirer y su “filosofía de las formas simbólicas”. Y ya algo después, en el terreno específico de la antropología cultural, al conjunto del pensamiento de Claude Lévi-Strauss. En síntesis, con todas estas referencias teóricas activas como trasfondo de mis libros y de mi trayectoria, desarrollo una teoría filosófico-antropológica de la imagen que conecta con el sentido de reflexión crítica de la modernidad que abren Kant y los filósofos de la Ilustración. Concretamente, con la consideración de la filosofía como filosofía crítica y comprometida con nuestro tiempo. Toda esta línea teórica permite pensar la imagen y los distintos tipos de imagen en el mundo actual y habilitar una crítica de las mismas.

— **M. S.:** **Y finalmente, en torno a los pensadores con los que has mantenido un diálogo para abordar la “imagen” me gustaría que nos hablaras de Wittgenstein, de sus *Investigaciones filosóficas* y su noción de “juegos de lenguaje”.**

— **J. J.:** Para mí Wittgenstein también es una referencia muy importante. Es un filósofo al que voy y al que vuelvo continuamente. Los *Sprachspiele*, los “juegos de lenguaje”, me parecen un planteamiento muy interesante. Primero, de autocritica de lo que fue su periodo de integración en la filosofía analítica y de la consideración del lenguaje como una relación unívoca con la realidad observacional. Lo que Wittgenstein estructura con los *Sprachspiele* es una consideración del lenguaje como efecto pragmático en relación con el contexto en el que se sitúa, y aquí las significaciones son muy abiertas. El poder que tiene esta aportación de Wittgenstein me parece hasta tal punto importante, que hace unos años organicé una exposición con el título *Juegos de lenguaje*². En ella, situaba los juegos en relación con el arte contemporáneo, en el mismo sentido en el que los niños cuando juegan estructuran una significación. Así como en un juego infantil un sofá puede convertirse en un castillo, o una silla en un león, los artistas actúan sobre estructuras y pautas de significación a las cuales les dan un sentido o sentidos alternativos. Además, el concepto es muy importante para comprender la dinámica ficcional de la imagen.

— **M. S.:** **Quizás es señal de que para ti el pensamiento filosófico consiste en abordar contradicciones, el primer ensayo de calado que haces es un estudio de la “imagen” del ángel caído. ¿No se trata de un tema de connotaciones excesivamente**

2 *Juegos de lenguaje. Una introducción al arte de nuestro tiempo*. Fundación Helga de Alvear, Cáceres, 26 de octubre de 2012 - 5 de mayo de 2013.

trascendentes para ubicarlo en una filosofía como la tuya que describes como un materialismo antropológico?

— **J. J.:** A mí me interesaba mucho algo muy presente en la literatura, en las artes visuales, y también en el propio pensamiento filosófico en el siglo XX. Se trata de posiciones que en un ámbito de cultura eminentemente laica siguen manteniendo la pervivencia de una imagen procedente de un contexto religioso. Los ángeles sólo existen como figuras simbólicas en un contexto cristiano, no en otras religiones. A mí me interesaba la figura del ángel, pero, en particular, la figura del ángel caído, que aparece casi a modo de réplica en el espejo en la cultura occidental a partir del romanticismo. Esta figura significa el deseo de elevación que existe en todos los seres humanos y, sin embargo, la inevitable caída. Porque, aunque nos gustaría poder volar, no podemos volar. Sin embargo, esa voluntad de elevación permite una actitud de confrontación con todo aquello que limita, sojuzga, e impide una realización más plena de la humanidad. Por eso, para mí la imagen del ángel caído representa rebeldía y voluntad de ir más allá de las cosas tal como están.

— **M. S.:** **Bloch y Marcuse nos hablan del poder que tiene la utopía, del necesario concurso de ella para la anticipación de una situación humana de plenitud. Schiller, dentro de una tradición mentora tanto de Bloch como de Marcuse, nos habla de una educación estética de la humanidad. A través del contacto con el arte y el ejercicio de éste se alcanzaría un estado de formación ¿No sería esta propuesta desvirtuadora en dos sentidos? ¿Desvirtuadora del cambio social, que se acomete desde la asunción de las condiciones objetivas y no de las ficciones estéticas, y desvirtuadora del propio arte que parece desde estos parámetros condenado a ser arte político o de tendencia?**

— **J. J.:** Creo que no hay contradicción. Afirmar la intensidad utópica de la experiencia estética es algo que tiene que ver con el concepto de imagen. A través de la experiencia estética, se formulan alternativas a lo que hay en términos de imagen. Lo que ocurre es que esa formulación a través de la experiencia estética puede ser más profunda o menos, más o menos lograda. Desde el punto de vista filosófico, a mí me parece muy importante la elaboración de Ernst Bloch, porque sigo pensando en la relevancia de mantener la dinámica de lo que él formula como *Principio esperanza*, es decir proyectar un pensamiento crítico sobre lo que hay, voluntad humana de ir *más allá*. El pensamiento de Herbert Marcuse, que inaceptablemente está hoy algo entre paréntesis, me parece también muy importante, porque en él se establece una síntesis de utopía y de crítica. Por ejemplo, su reflexión en torno al consumismo en *El hombre unidimensional*, que se publicó en 1964, es de una profundidad notable. De hecho, el fenómeno del consumismo no ha hecho sino intensificarse en los últimos tiempos. Y resulta curioso que pensadores que se ocupan de ese fenómeno no sean capaces de mencionar a quien fue todo un pionero en el abordaje de este problema.

Igualmente me parece muy importante el antecedente que has mencionado de Schiller. Sus Cartas sobre la educación estética del hombre (1795), cuya motivación es doble: por una parte, la lectura atenta de las críticas de Kant y, por otra, la de la decepción que produce en él, y en muchos otros intelectuales europeos de la época, el periodo del Terror en la Revolución francesa. Lo que plantea Schiller es muy importante porque nos revela algunas de las razones fundamentales del fracaso de las sociedades en las que se intentó implantar el comunismo. ¿En qué sentido? En el de que, si no hay una educación en la forma, una educación que conlleve la aceptación del respeto a todos los seres humanos, así como todo juego tiene normas y tiene reglas,

es imposible construir una sociedad moralmente justa: una sociedad moral y de seres humanos libres. Creo que la reflexión de Schiller abre una dinámica muy importante en el pensamiento, y a la vez también en los procesos artísticos. Porque lo que él plantea en sus Cartas tiene que ver con llevar a cabo una práctica libre del juego en las artes, y esa práctica del juego de las artes permitiría la educación formal, y a través de la educación formal la posibilidad de ir a una sociedad de seres humanos libres.

— **M. S.:** **En tu libro *Cuerpo y tiempo*, pones muy de relieve la importancia de la experiencia del cuerpo, y cómo esta sustenta la relación existente entre la noción de metamorfosis y la fuerza metafórica del lenguaje ¿Podrías abundar sobre la cuestión?**

— **J. J.:** Ése también es un hilo conductor de la trayectoria de mi pensamiento. Incluso en imágenes contenidas en mitos y en imágenes de las máquinas, la experiencia del cuerpo es sumamente importante. El cuerpo es el primer soporte que se utiliza para proveer de espacios de representación a los seres humanos. El tatuaje o la escarificación implican vestir el cuerpo para que el cuerpo se convierta en espacio de representación. El primer soporte, el soporte básico de toda representación, es el cuerpo. Naturalmente, lo que ocurre es que se cruza la experiencia individual del propio cuerpo con la experiencia cultural de la misma. De ahí que todas las experiencias del cuerpo, a lo largo de los tiempos, hayan interactuado con el contexto de cultura en el que vivimos. Así, la configuración de las pautas de representación tiene que ver con la concepción de las pautas de temporalidad desplegadas en cada cultura. En ese sentido, era muy importante para mí la consideración del cuerpo bajo las pautas de la temporalidad en la Antigüedad Clásica, según una concepción cíclica del tiempo. Ciclos temporales que son el sustrato de concepción del tiempo en la cultura de aquella época. ¿Qué es lo que eso tiene como trasfondo? Un reflejo que se ve muy bien en la metamorfosis. El cuerpo es cambiante igual que los ciclos temporales, que van y vienen: retornan. Cuando, por el contrario, se abre la concepción lineal del tiempo, la metamorfosis se ve ya como algo privado de significación, como algo situado en un contexto que ya no sigue viviendo. Y desde ahí se abre un concepto de tiempo homogéneo y lineal, que se apoya también en una experiencia del cuerpo. ¿Cuál sería? A partir de creencias religiosas la que considera que el cuerpo pasa por la tierra, y después su espíritu o reflejo se prolonga en el más allá en un sentido positivo o negativo, en el Cielo o en el Infierno, con sus respectivas pautas de representación. Creo que ésta es una cuestión muy central y no suficientemente estudiada, porque las formas en las que se concibe el dibujo de nuestro cuerpo están enormemente determinadas por pautas determinadas por una concepción compartida de la temporalidad. Pienso que desde el pensamiento filosófico hay que prestar mucha atención a estas cuestiones.

— **M. S.:** **En la nueva edición del que probablemente sea el libro en el que hasta ahora más se despliega tu pensamiento filosófico, *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*, llama la atención que, entre otras ampliaciones, incluyas un capítulo sobre lo sublime. Me gustaría saber los motivos teórico-filosóficos de esta inclusión.**

— **J. J.:** Ya cuando apareció el libro en su primera edición tenía intención de elaborar un capítulo específico sobre la categoría de lo sublime. Pero, a veces, los proyectos no se consiguen llevar completamente a cabo. Y aunque en la primera edición haya una serie de referencias e indicaciones sobre la categoría de lo sublime, no había llegado a plantear lo que hubiera querido hacer: poner de relieve la relación de complementariedad entre la categoría de lo bello y la categoría de lo sublime. Complementariedad que ya fue retomada, de nuevo como en un juego de espejos, en la

Crítica de la facultad de juzgar, de Kant. Debido a que el pensamiento filosófico ha de ser siempre un planteamiento abierto, tenía la voluntad de hacer un estudio detallado de la categoría de lo sublime, poniéndola en el mismo plano que la categoría de lo bello, en el plano de la representación. Hay algunas derivaciones de la reflexión en torno a la categoría de lo sublime en la época contemporánea que me parecen muy poco convincentes. Lo que quería era recuperar la categoría de la sublimidad en una línea que remite a un acercamiento a Kant y Schiller, referenciales en mi trabajo filosófico, y cuyo núcleo es *la voluntad de ir más allá, pero aquí*. Lo que no comparto es la visión metafísica y trascendente de lo sublime. Me identifico con la propuesta de *ir más allá, pero aquí mismo*.

— **M. S.: Me consta que tienes pensado seguir avanzando en tu Teoría de la imagen con una publicación que se antoja poco menos que definitiva en torno a esa noción, ¿podrías avanzarnos algo de ella?**

— **J. J.:** Es un nuevo libro, que tengo en preparación. Intenta ser primariamente, una vez más, un diálogo con Kant. Si Kant escribió tres críticas, lo que yo pretendo hacer ahora es algo que podría llamarse “la cuarta crítica”. Mi reflexión intenta entablar un diálogo con la *Crítica de la facultad de juzgar*, de 1790. Creo que en ella Kant abre el camino a la fundamentación del pensamiento estético sobre la base de la crítica en general. Entiendo que el reto más importante de nuestro tiempo sería una crítica filosófica de la cultura, y una crítica de la cultura en la que vivimos sería *una crítica de la imagen*. ¿En qué se ha convertido la imagen en el siglo XXI? Se ha convertido en *una imagen global*. ¿Cómo pongo esto de manifiesto en mis libros? Señalando que las pautas primarias de la estética en la modernidad se transmiten a través de tres grandes vías de experiencia estética, no artísticas: el diseño (en sus diversas variantes), la publicidad, y los medios de comunicación tienden desde hace ya más de dos siglos a la integración de los estímulos en imágenes de carácter masivo. Este proceso se ha visto intensificado por la más reciente síntesis de estas tres vías de esteticidad masiva en las redes digitales. Lo que ha dado lugar a lo que llamo *un mundo-imagen*. Por ello, en esta época de incertidumbres generalizadas, considero sumamente importante desarrollar una crítica del mundo-imagen. La crítica de una imagen global, pasiva, envolvente, configurada en la inmediatez, y la oposición a ésta de una imagen que sea diferenciación, singularización, y por tanto pregunta y posibilidad de pensar.

— **M. S.: Ahora vamos a hablar de un nombre propio, y de lo que para ti supuso en la renovación de los estudios de Estética en España: José María Valverde.**

— **J. J.:** Considero una experiencia decisiva en mi vida el encuentro con José María Valverde, que fue un excelente poeta, un gran pensador, y una persona plenamente comprometida, moral y políticamente. Valverde, como es bien sabido pero tal vez no suficientemente recordado, abandonó su Cátedra de Estética, cuando el franquismo expulsó de la universidad a los catedráticos José Luis López Aranguren (con quien también he mantenido una gran amistad, y distintos espacios de colaboración), Enrique Tierno Galván y Agustín García-Calvo. Valverde le envió una carta a Aranguren en la que estaban estas palabras: “Nulla Æsthetica sine Ethica, así que apaga y vámonos”. Con ello expresaba que abandonaba su Cátedra en solidaridad con los tres catedráticos expulsados, poniendo en primer plano que no puede haber Estética, digna de tal nombre, si no hay Ética. Valverde se marchó de España, y sólo volvió cuando se abrió la democracia. Para mí esto es fundamental: los estudios de pensamiento estético tienen siempre un trasfondo moral, como puede apreciarse en los escritos de

Platón, Aristóteles, Kant, Schiller... Valverde era un hombre extraordinariamente sutil y abierto. Era una persona que conocía en profundidad los distintos registros del lenguaje y la historia del pensamiento estético. Además, en él yo encontré un apoyo decisivo a la voluntad que a mí me animaba: el intento de crear un área de Estética importante en el ámbito académico y en los distintos espacios editoriales y de comunicación. Él estaba muy interesado en ello. Todo lo que se pudo lanzar en cierto momento, él lo apoyó firmemente. Sigo manteniendo por José María Valverde un gran reconocimiento y una gran admiración. Y, eso sí, no puedo evitar un cierto desapego hacia quienes trabajando en Estética lo tienen tan relegado y tan olvidado.

— **M. S.:** Es muy interesante que a la crítica de arte la llames “filosofía aplicada”. Sobre esta cuestión, tres preguntas: ¿No ha sido vista con hostilidad esa orientación tuya entre los historiadores del arte?, ¿Cómo la ven en general los artistas?, ¿Ves un número apreciable de buenos críticos de arte que se rijan por ese “criterio filosófico”?

— **J. J.:** Éste es mi planteamiento teórico que he expresado, he explicado, y lo he justificado con mis escritos, y claro: hay gente que lo apoya. Para mí el sentido de la crítica artística, inaugurada como tal con Baudelaire, es el del diálogo del pensamiento con la práctica artística. Por eso, en lugar de situar la crítica artística en el ámbito de la filología o en el ámbito de la historia del arte, creo que la crítica artística, que se hace como compromiso con el tiempo que vivimos, es básicamente pensamiento aplicado y, desde ese punto de vista, filosofía. Y cuando digo pensamiento, no lo digo en un sentido académico, sino en el sentido de pensamiento teórico que se aplica en un diálogo con la práctica. El iniciador: Baudelaire, no era un filósofo “académico”. Yo tengo el máximo respeto por la Historia del Arte y por las elaboraciones teóricas en el marco de esa disciplina, y por mi parte no hay ningún tipo de menosprecio hacia la misma. Sin embargo, creo que la crítica artística como tal, al tener un compromiso con nuestro tiempo, no conlleva el carácter de historia que tienen los estudios de Historia del Arte. La crítica es desafío, es atreverte a decir cómo ves las cosas. Y esto yo lo he experimentado encontrando pautas de diálogo con las obras y con los artistas. Pienso que uno siempre se siente bien reconocido en su trabajo desde la libertad, cuando uno no plantea normativamente lo que es el arte y no dice al artista tú debes hacer esto o tienes que hacer esto, sino que entabla un diálogo aceptando la libertad sin límite de los creadores.

— **M. S.:** Dentro de las vanguardias históricas siempre hay una que ha suscitado especialmente tu querencia: el surrealismo. Es mi impresión que, al menos en el ámbito de la filosofía, pocas presencias o ninguna de ellas, obedecen al azar, sino a una meditada decisión. ¿Por qué valoras el surrealismo y sientes esa identificación con él?

— **J. J.:** Valoro mucho el conjunto de las vanguardias artísticas. Todas las vanguardias han sido importantes para comprender las profundas transformaciones del arte de nuestro tiempo. Pero me interesa especialmente el surrealismo porque, además de ser un importante movimiento literario y artístico visual de las vanguardias, además de eso, plantea un horizonte o un panorama de configuración emancipatoria de la vida. El surrealismo propone *una perspectiva de libertad plena*: superar la dominación de carácter racionalista y rechazar también toda pauta constrictiva en el plano moral. La afirmación de la libertad es algo que desde el punto de vista filosófico a mí me interesa, desde mi lectura de Platón, Aristóteles, Kant y Schiller y, por otro lado, se plantea

hoy como una exigencia crítica. De todos modos, es llamativo que el surrealismo, con todo, caiga en contradicciones. Así en su afirmación de la libertad personal, en su trato a la mujer cometieron contradicciones desde mi punto de vista inaceptables. Concebían a las mujeres como amantes, compañeras, musas... André Breton empleó incluso una fórmula para caracterizarlas: “eternas adolescentes”. Es decir: mujeres y, por eso, siempre “niñas”. Me parece una contradicción inaceptable. Por ello, acabo de dar un paso más en mi atención crítica y teórica al surrealismo con una importante exposición: “*Somos plenamente libres. Las mujeres artistas y el surrealismo*”³. Esta exposición presenta la obra de dieciocho mujeres artistas que durante años han estado marginadas y olvidadas. Mujeres artistas, que estaban en la órbita del surrealismo, que no formaban parte del grupo, pero que, en el contexto de reclamación de la libertad, renunciaban a ser musas o acompañantes, y querían ser mujeres libres y mujeres pensantes. El surrealismo debe ser conceptualizado siempre como reivindicación de la libertad.

— **M. S.: ¿Qué papel desempeña en la historia del arte y en la cultura occidental Marcel Duchamp?**

— **J. J.:** Un papel decisivo. Después de desarrollar una importante trayectoria como pintor de la vanguardia, tras un proceso de acercamiento al impresionismo, al cubismo, y al simbolismo, Duchamp comprende, en 1912: en lo que yo llamo “El año uno de la Galaxia Duchamp”, que estamos viviendo ya en una época de imagen libre. Comprende que el arte no puede seguir desempeñando una posición de jerarquía en la producción de imágenes. Hay imágenes por todos lados, Duchamp lo comprende, y el planteamiento artístico que en consecuencia despliega no justifica los ataques que ha recibido. Duchamp no fue como algunos han dicho “el asesino de la pintura”: Duchamp *no dejó de pintar nunca*, lo hizo hasta el final de su vida. Póstumamente aparece el diorama, *Étant donnés: 1º La chute d'eau, 2º Le gaz d'éclairage*, una instalación, pero una instalación en la que la práctica pictórica permanece, está viva, eso sí: en un soporte expresivo diferente. De modo que lo que Duchamp plantea es una situación del desplazamiento del lugar anteriormente ocupado en la historia por el arte, y *no la muerte del arte*. Y esto es muy importante, porque si se comprende la nueva situación, lo que el arte tiene que hacer es confrontarse con la imagen mediática, sabiendo que en la propia propuesta artística va a estar, en buena medida, introducida como reverberación, ella misma: la imagen mediática. Comprender todo esto, ya en 1912, es la anticipación de un gran pionero, tanto en la desde el punto de vista del pensamiento, como desde el punto de vista de la práctica artística. Hay que tener en cuenta que el gran texto teórico de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, se escribe en los años treinta, y su última versión es de 1936. Duchamp, ya en 1912, tuvo esa comprensión profunda y con ello cambió el modo de entender el arte, de concebir el arte, y de hacer arte.

— **M. S.: En tus clases en la actualidad consideras fundamental que, en el contexto de la cultura digitalizada y las tecnologías de la información, los alumnos manejen *in situ* textos impresos, los lean de viva voz, y den cuenta de sus reflexiones en torno a ellos. De algún modo tu propuesta quiere paliar un déficit de comprensión lectora. Esa práctica la introduces en el ámbito de una sociedad que se llama a sí misma “de la información y el conocimiento”. Parece que no estás en la línea de considerarla**

3 Museo Picasso Málaga, 10 de octubre de 2017 – 28 de enero de 2018.

ni de llamarla así. ¿Es negativo en la cultura el impacto de las tecnologías de la información y el conocimiento (TIC)?

— *J. J.*: El impacto de la tecnología digital tiene una dimensión muy positiva y otra no tan positiva. Lo que intento es evitar la confrontación puramente instintiva, simplemente inmediata, con el lenguaje. El problema de cómo se configuran las tecnologías digitales en las redes de comunicación es que no dejan prácticamente la mínima pauta de *distanciamiento* respecto a aquello que se recibe, como lenguaje, o como forma, que es lo único que permite un juicio respecto a ello. La gente va pasando con el “clic” de una palabra a otra palabra, de una imagen a otra imagen. Lo que queda de esa experiencia es un flujo ante el que *no hay distancia* para saber si aquello que se transmite es algo que tenga consistencia. Esto implica un doble efecto. Por un lado, aumenta la velocidad de lo que recibimos. Pero, por otro, a la hora de configurar la forma del pensamiento sobre lo que recibimos, nos falta la estructura de su configuración. Lo que hago en las clases es desplegar esa línea de trabajo: distanciamiento y análisis de la estructura de configuración del lenguaje y de las formas. Es impresionante ver cómo muchachos que llevando ya unos años estudiando filosofía, y a los que por tanto se les supone cierto nivel de elaboración del pensamiento, en muchas ocasiones no comprenden lo que están leyendo, por el hábito de esa aproximación instantánea, ese clic-clic-clic que elude su aproximación crítica al lenguaje y a las formas. En cualquier caso, todo lo que digo no supone que sea “alguien contrario a la tecnología digital”: todas las tecnologías se acaban imponiendo, y no podemos renunciar a ellas. Lo que sí podemos, intentando avanzar en la filosofía, y es lo que yo procuro como profesor, es introducir pautas de pensamiento que posibiliten pensar y juzgar, abiertas a la reflexión en el marco digital de nuestra cultura.

— *M. S.*: La última parte de esta entrevista quiero dedicarla a tu dimensión más institucional de tu trayectoria. ¿Qué significado entrañó el Instituto de Estética y Teoría de las Artes, y qué supuso éste personalmente para ti?

— *J. J.*: Para mí fue un proyecto con el que estuve muy comprometido. Era poner en relación el pensamiento sobre arte con los ámbitos plurales y diversos de las distintas prácticas artísticas. Significó constituir una plataforma académica, no académicamente organizada. Allí estaban presentes, críticos, historiadores del arte, filósofos, periodistas, artistas de todas las disciplinas, cineastas, poetas, novelistas, músicos... Creo que es lo que hay que pedirle a la Estética: *interdisciplinariedad*, respecto a las distintas especialidades teóricas y respecto a las distintas artes. Para mí, la última palabra sobre la producción artística la tiene el tiempo, el paso del tiempo, que acaba situando las cosas “en su sitio”. Pero la interrelación abierta entre las prácticas artísticas y la reflexión filosófica permite comprender en profundidad hacia dónde pueden ir las cosas, cómo se va configurando el horizonte cambiante de las artes. Pienso que el Instituto de Estética y Teoría de las Artes era una de las mejores plataformas para avanzar en esa dirección. Funcionó durante cinco cursos académicos, y sus alumnos recibieron la formación pertinente, lo que capacitó a muchos de ellos para un desempeño profesional notable en distintos planos de actividad en torno al universo de las artes.

— *M. S.*: **En tu política como Director del Instituto Cervantes de París (2004-2007) consideraste muy importante poner por delante que la lengua, en este caso la española, es un vehículo de difusión de la cultura. A su vez, hiciste hincapié en la importancia de la institución como plataforma de culturas latinas europeas y como**

vínculo con la latinidad americana. ¿Cómo se desarrolló tu labor en París? ¿Estás de acuerdo con las orientaciones que viene tomando el Instituto desde tu marcha?

Bueno...Esa es una cuestión delicada. El Instituto Cervantes es una idea muy positiva para la proyección y la reestructuración de los diversos ámbitos de la cultura de España hacia el mundo. Y desde ese punto de vista, es una institución a la que hay que apoyar siempre. En mi opinión, lo que ha pasado en distintas ocasiones es que se ha concebido esa institución de una forma reductiva. Cuando yo estuve en el Instituto Cervantes de París, además de esa idea de que España es la antigua Hispania, no se debe olvidar su dimensión americana. Por otra parte, yo abrí, las clases de catalán, además de las clases de español. También abrí el diálogo de culturas y arte con Francia, con Italia y con el resto de Europa. Y esa es la pauta que, en mi opinión, debe seguir el Instituto Cervantes, una pauta de *diálogo abierto*, que reconozca la pluralidad de contextos culturales y lingüísticos en la España actual, y una proyección abierta y plural de España en el contexto global del mundo de hoy. Pienso que debe haber más medios para que la actividad del Instituto no se reduzca a la enseñanza de la lengua, y que debe ser también una institución sólida de proyección de la cultura en sus diversas manifestaciones: pensamiento: filosofía y ciencias, las diversas artes, etc.

— **M. S.: ¿Qué nos puedes decir de tu labor como Director General de Bellas Artes (2007-2009)? ¿Qué crees que está correctamente puesto en valor en España en este ámbito, y qué piensas que debe ser notablemente modificado o, incluso, radicalmente transformado?**

— **J. J.:** Bueno...Yo no soy un político profesional. Eso es lo primero que hay que decir. Yo accedí a un puesto de carácter político cuando una persona que tengo en gran estima: César Antonio Molina, entonces Ministro de Cultura, me pidió que le apoyara en ese ámbito. Para mí era entrar en un terreno, por decirlo así, “minado”. Era un terreno lleno de problemas, pues nunca he querido ser una persona que ocupase una posición jerárquica y dominante, y parto de la base del máximo respeto a todo ser humano, pues pienso que todo individuo lo merece. Era un momento en el que la sensibilidad en los distintos ámbitos de la cultura apuntaba a la necesidad de un cambio, a que la cultura no siguiera sometida a la jerarquía externa de los profesionales de la política. Y esa fue la línea central de mi trabajo como Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Mi responsabilidad recaía sobre las colecciones artísticas del Estado y el patrimonio de España. En consecuencia, para mí era un imperativo moral la aplicación más estricta de códigos de buenas prácticas en los distintos ámbitos de las instituciones artísticas y culturales bajo mi responsabilidad. Creo que ahí avanzamos mucho, convocando concursos abiertos, con jurados constituidos por profesionales, para la elección de cargos públicos, en lugar de la nominación “a dedo” por parte de los políticos, o por parte de patronatos controlados políticamente. Lo que pusimos en marcha fue que los nombramientos de directores de las instituciones culturales y museísticas debían fundamentarse en criterios profesionales. Además de ello, impulsé un proyecto para que se consiguiera un sistema unificado que garantizara la colaboración de las instituciones artísticas y museísticas más relevantes de España: la creación de una “Red de Museos de España”, que fue aprobada formalmente en una reunión del Consejo de Ministros en julio de 2009, pero que, sin embargo, lamentablemente, *nunca se ha aplicado*, a pesar de que los acuerdos en dicho órgano de gobierno conllevan su aplicación. Aparte de la posibilidad de desarrollar proyectos en colaboración, la creación de la “Red de Museos de España” permitiría algo de una gran

importancia: que todas las instituciones integradas en esa Red pudieran disponer de la garantía de seguros del Estado para la realización de exposiciones temporales, lo que sigue estando reservado tan sólo para los museos estatales de mayor relevancia. Y ahí se encierra un gran problema: la unidad de España, en la diversidad, tiene uno de sus más relevantes soportes de despliegue en la unificación del rango de las instituciones culturales de toda la nación.

— **M. S.: Y, para acabar, dos preguntas que sin duda están muy relacionadas ¿Cómo ves la situación actual de la Universidad? Y ¿cuál es la situación institucional del Área de Estética y Teoría de las Artes en España?**

— **J. J.:** Pienso que en España se ha producido un intensísimo reflujó de la educación universitaria y de la educación en general, motivada por unas prácticas demasiado pragmáticas de los políticos que nos gobiernan. Las universidades españolas no tienen ni las dotaciones económicas ni el respeto institucional que merecen, y eso implica que personas con una sólida trayectoria no puedan ejercer su tarea docente con tranquilidad y estabilidad, e incluso que no puedan acceder a un escalón siguiente en su categoría, a pesar de estar debidamente acreditados y preparados para ello. Esto forma también parte del menosprecio generalizado de la cultura que seguimos viviendo. Así, en España en especial ser profesor casi no significa nada, cuando el profesor es quien transmite unas pautas de educación, de pensamiento, y por tanto del ejercicio de la libertad. Aquí hay una tarea muy importante por hacer que es responsabilidad de las universidades, pero también de los políticos, que limitan las posibilidades de gestión de éstas. Y dentro de esta pauta general, lo que ha ocurrido en concreto en nuestra área universitaria es un reflujó dentro del reflujó. Si ha habido un reflujó en el conjunto de la universidad para nosotros ha habido un reflujó doble. En nuestra situación no cabe ser muy optimista. Áreas con más poder y más numerosas han ido eliminando y reduciendo la presencia de áreas más pequeñas. Desde mi punto de vista eso es muy negativo para esas otras áreas, pues se cierran y pierden interdisciplinariedad. Nosotros, por nuestra parte, debiéramos luchar por tener más presencia en las instituciones, para alcanzar en todas ellas más consistencia y reconocimiento. Se ha perdido mucho respecto a lo que en un determinado momento llegamos a conseguir. La última década hemos experimentado un retroceso notable, pero es preciso “levantarse”, hay que luchar para recuperar al menos lo perdido e, incluso, *avanzar*.

— **M. S.: Muchas gracias, José.**

— **J. J.:** Muchas gracias a ti, querido Miguel.

LOCENTE

UT PICTURA POESIS





Apuntes (1993-1998)

Antonio Campillo*

I. Las palabras

Por más que sea una tarea imposible y condenada de antemano al fracaso, cuando alguien desea entregarse sin reservas al ejercicio del pensamiento, no debe citar a otros como fuentes de autoridad ni utilizar palabras que sólo puedan ser comprendidas por los miembros de algún selecto club. Al contrario, debe expresarse en un idioma anónimo y público, abierto a cualquiera que quiera hablarlo y comprenderlo.

Si las palabras pesaran como las monedas, en proporción a su valor, y si cada uno tuviera que llevar consigo el peso de cada palabra pronunciada, muchos morirían aplastados por su locuacidad, el silencio sería tan imprescindible como el aire que respiramos y cada hablante no pronunciaría más que aquellas palabras que fuese capaz de llevar a sus espaldas.

El que cree saber no hace más que utilizar las palabras como si fuesen etiquetas: a cada cosa, a cada ser viviente, a cada suceso le cuelga un rótulo. Saber es para él disponer de un gran sistema de clasificación, de un completo inventario de etiquetas. Pero basta elegir una sola palabra, escucharla atentamente y mirarla por todos sus lados, para que se vuelva misteriosa. Poco a poco, como si se contagiaban unas a otras, todas las palabras inician una danza que las pone en movimiento, y el entero sistema de clasificación se derrumba como un castillo de naipes. Eso es pensar: descubrir el misterio que da vida a las palabras y las enreda a unas con otras.

Evita que tus palabras brillen como un pulido y compacto mausoleo de mármol. Procura que se deslicen como el agua que corran como la gacela, que crezcan como la palmera, que vuelen como la golondrina, que se transformen una y otra vez como las nubes en el cielo de la tarde.

* Antonio Campillo Meseguer es Catedrático de Filosofía en la Universidad de Murcia, de cuya Facultad de Filosofía ha sido Decano. Autor de más de un decena de obras filosóficas, en 1985 se dio a conocer con el libro *Adiós al progreso. Una meditación sobre la historia* (finalista del XIII Premio Anagrama de Ensayo), en el que interpretaba la “crisis de la modernidad” como el final de la concepción evolutiva y eurocéntrica de la historia universal, y planteaba la necesidad de elaborar una nueva filosofía de la historia, una nueva manera de pensar las relaciones entre las distintas épocas y entre los distintos pueblos de la Tierra, pero también entre la naturaleza y la cultura. Su último libro, *Tierra de nadie. Cómo pensar (en) la sociedad global* (Herder, 2015), busca dar respuesta a una doble pregunta: cómo pensar la sociedad global para conseguir que la Tierra siga siendo un hogar para todos y, de otro lado, cómo pensar en la sociedad global, es decir, de qué modo los cambios en el mundo globalizado afectan e interpelan a la propia actividad de pensar. Además de la docencia, la investigación y la gestión académica, Campillo ha realizado otras actividades públicas más allá del ámbito estrictamente universitario, entre las que cabe destacar su encomiable labor como primer Presidente de la Red Española de Filosofía, entre abril 2013 y septiembre 2017, de la que SEyTA forma parte. Los apuntes aquí reunidos fueron escritos entre 1993 y 1998, pero han sido revisados para la presente edición. No se publican en orden cronológico, sino agrupados en razón de su afinidad temática.

A veces, la escritura no es más que una letrina de palabras, en la que el autor vierte sus más hediondos excrementos mentales. Verter en un texto las miserias interiores es tan saludable como defecar diariamente. El estreñimiento es muy pernicioso, tanto el del cuerpo como el del alma. Sin embargo, eso no significa que uno haya de exhibir en público sus excrementos, como si se tratase de una obra maestra. De igual modo, los escritos en los que alguien derrama sus inmundicias morales no son una obra digna de ser difundida, sino más bien un sano ejercicio de autoexamen y de purificación interior, que le permite a uno mantenerse -como decía el poeta Antonio Machado- en paz con los hombres y en guerra con las propias entrañas.

Para estar a solas, te rodeas de palabras, sólo unas pocas palabras. Con ellas te proteges, te ocultas, te alejas. Son tu contraseña. Son la puerta de entrada a tu guarida secreta. Con ellas, acallas todas las otras palabras, y bajo su hechizo puedes respirar el mundo en silencio.

Cuando lees a los pensadores y pensadoras del pasado, sean antiguos o modernos, de Oriente o de Occidente, del Sur o del Norte, comprendes que el pensamiento de las almas libres no envejece ni tiene patria. Sus palabras atraviesan los siglos y las montañas como cometas fulgurantes, te alumbran en medio de la noche y te hacen sentir que no estás solo. Al leerlos, te conviertes en miembro de una secreta hermandad milenaria. Incluso puedes escribir y participar con tu propia voz en una conversación que se extiende a través de los milenios, los continentes y los idiomas.

II. La realidad

La realidad son los otros. No es el canto del jilguero que escucho a través de la ventana, mientras escribo estas líneas sentado en el sillón del estudio de mi casa. No es tampoco el sillón, ni el cuaderno de papel, ni el bolígrafo negro, ni la mano con que escribo. No es, en fin, ese que dice “(yo) escucho” o “(yo) escribo”, como si el “yo” (elíptico) que dice esas frases pudiera separarse de acciones como “escuchar al jilguero” y “escribir en el cuaderno”, que también se dicen.

La realidad está, pues, en el simple *decir*. Pero ¿qué es ese “simple decir”? Decir es, ante todo, comunicar, poner en común, compartir una experiencia mediante un sistema codificado de signos, sean sonoros, gráficos, gestuales, táctiles u olorosos. El canto del jilguero es escuchado por mí como “el canto del jilguero” y no como cualquier otro canto o sonido, precisamente porque lo digo, porque lo comunico, porque recuerdo haberlo oído en compañía de quienes me enseñaron a reconocerlo, porque espero que otros puedan reconocerlo o recordarlo al leerme, porque doy por supuesto que los demás también lo oyen o pueden oírlo, en cualquier otro momento y lugar, tal y como yo lo oigo ahora y aquí. Por más que ahora me encuentre a solas en este estudio, sigo estando con los otros: de no ser así, no podría decir “jilguero”, ni “cuaderno”, ni “yo”; sencillamente, no podría *decir*. Porque decir es ya contar con los otros, es ya estar en comunicación con ellos.

Pero, si la realidad son los otros y depende de la comunicación con ellos, y si esta comunicación depende a su vez del decir, ¿qué es lo que hace posible que el decir se diga? Más aún, el hecho mismo de que el decir deba ser dicho para que haya comunicación con los otros, e incluso para que haya otros (y, con ellos, la realidad toda: el jilguero, la casa, el cuaderno, yo), ¿no indica por sí solo que los otros (y la realidad



que compartimos con ellos) es justamente lo que no hay, lo que no está, lo que falta? ¿No es el decir la confesión de un anhelo insatisfecho? Si escribo en este cuaderno que estoy escuchando ahora mismo el canto del jilguero a través de la ventana (y, por cierto, aún sigo escuchándolo en este momento, a pesar de que la luz de la tarde está desvaneciéndose poco a poco), ¿no es precisamente porque estoy solo y deseo convocar a los otros ausentes, porque deseo compartir con ellos ese canto, para poder escucharlo yo mismo como algo plenamente real, como el canto del jilguero a través de la ventana?

Y ese al que llamo (o llamamos) “yo”, y que al mismo tiempo es siempre otro, ¿no será precisamente el hueco, el vacío, el abismo insalvable, la permanente experiencia de la distancia que me separa de todos los otros, de todo lo otro, incluso del canto del jilguero que en este mismo momento escucho a través de la ventana? ¿No será precisamente la duda, la incertidumbre, el temor, la recurrente sospecha de que tal vez no haya otros ni realidad alguna que compartir con ellos? ¿No será esa distancia y esa duda, ese insaciable e insatisfecho anhelo de comunicación lo que me impide escuchar plenamente el canto del jilguero a través de la ventana, como si yo fuera el jilguero cantor o como si el jilguero cantor fuera yo?

III. Los otros

Hay personas que necesitan alejarse de las demás y preservar esa distancia mediante toda clase de barreras físicas, demarcaciones simbólicas, fronteras visibles, prejuicios invisibles, títulos de propiedad, distinciones de rango y otras convenciones sociales. Tales individuos necesitan delimitar un territorio del que sólo ellos sean dueños y en el que sólo ellos puedan habitar. Necesitan tener la absoluta seguridad de que nadie osará franquear el límite de sus posesiones. Sólo esa seguridad les permite pasear por sus dominios con el mismo orgullo con que la muerte pasea por el cementerio.

Por el contrario, hay personas que se ahogan entre tantas paredes visibles e invisibles, entre tantas propiedades y prejuicios, entre tantas barreras y demarcaciones, y necesitan salir al aire libre, transitar por los caminos, andar de un lado para otro, conocer gentes y lugares, cambiar de sitio las cosas y las ideas, confundir lo propio con lo ajeno, entremezclarse con los demás y compartir con ellos el pan y la palabra. Sólo entonces se sienten vivas, como si por ellas corriera la savia de todas las plantas, el agua de todos los ríos y la respiración de todas las criaturas. La única línea divisoria es la que trazan sus propios pasos, la que lleva del pasado al porvenir, la que abre sendas en el horizonte, la que separa la muerte de la vida.

En su juventud, Hegel escribió: “El amor es más fuerte que el miedo”. En cambio, en sus obras de madurez, el miedo se convierte en el resorte más poderoso de la vida humana, como ya había sentenciado Hobbes: el trabajo, la guerra, las leyes, el Estado, el movimiento universal de la historia... son hijos del miedo. Miedo a la muerte, a los otros, a los azares de la naturaleza, a la pérdida de sí. Ciertamente, los humanos hemos inventado todo tipo de utensilios, estrategias, instituciones, creencias, rituales, diversiones y pócimas para combatir el miedo, pero ningún remedio es tan eficaz y tan duradero como el humilde vínculo del amor, que milagrosamente nos reconcilia con el mundo, con los otros y con nosotros mismos.

La paradoja de la ley: la mutua desconfianza nos obliga a relacionarnos por medio

de leyes de obligado cumplimiento; pero no cumpliríamos ley alguna si no confiáramos en que los otros también van a cumplirlas. Si la desconfianza fuese absoluta, no serían posibles las leyes; si fuese absoluta la confianza, las leyes no serían necesarias.

Leído en un manual de ortografía: “si te quiere, poco daño te hará”; “si te quiere poco, daño te hará”. El cambio de posición de la coma hace que el adverbio de cantidad “poco” se desplace del “dañar” al “querer”, mostrando así que hay una proporción inversa entre lo uno y lo otro. Es importante la ortografía para saber dónde debe ponerse la coma, pero es mucho más importante la *ortofilia*, para saber cuándo el amor se transforma en su contrario.

El problema de la moral es un problema de medida. Se trata de averiguar cuánto dolor debe digerir un ser humano: si digiere más de la cuenta, se convierte en un esclavo de los otros; si digiere menos de lo que le corresponde, se convierte en un tirano y hace que los demás sufran lo que él no ha sido capaz de sufrir. Todo se resuelve en una sutil economía del dolor. El problema no es el dolor como tal, el problema es encontrar la dieta adecuada, la justa medida por encima o por debajo de la cual uno se convierte en un ser inmoral, sea por digerir demasiado dolor o por digerir demasiado poco.

En todas las sociedades, hay acciones que se realizan públicamente, ante los demás y junto con ellos, y otras que se hacen de manera oculta, sea a solas o en compañía de alguna otra persona. En todas las sociedades, los humanos necesitan instituir este reparto entre lo público y lo privado, lo que les permite gozar de un triple placer: por un lado, el placer de aparecer, de mostrarse, de compartir y coordinar con otros sus acciones; por otro lado, el placer de desaparecer, de ocultarse, de actuar a solas sin rendir cuentas a nadie; y, por último, el placer de la complicidad, que consiste en compartir con alguna otra persona el juego del aparecer y el desaparecer.

Uno se reúne con los demás para comer, beber, conversar, trabajar, jugar, guerrear, pactar leyes y acuerdos; uno se aísla para dormir, defecar, pasear, reflexionar, crear, delinquir, sufrir a solas el dolor o la vergüenza; y uno se hace cómplice de otros para practicar los juegos del amor y del poder, de la pasión y de la conspiración.

Las sociedades que pretenden anular uno de los dos polos -y las actividades intermedias que los separan y los entretejen- son sociedades enfermas. El liberalismo ha pretendido reducir al mínimo el espacio de las acciones públicas, y el totalitarismo ha pretendido hacer lo mismo con las acciones privadas. La sociedad moderna ha oscilado entre estas dos grandes patologías políticas y parece no haber encontrado el modo de preservar a un tiempo el cultivo de la vida privada y el de la vida pública.

IV. La música y la voz

El milagro de la música: que unos pocos sonidos puedan entristecerte, serenarte o exaltarte, en una palabra, alterar tu estado de ánimo, como si tu alma fuese sólo una tensa y finísima cuerda, capaz de vibrar ante el más leve aleteo del aire.

No siempre resulta fácil atinar con el tono de voz adecuado. A veces, sólo somos capaces de musitar unas pocas palabras de duelo, de súplica o de ternura, que a duras penas se deslizan por el pliegue de nuestros labios. Otras veces, no podemos impedir que el grito de dolor, de cólera o de alegría estalle como un trueno en nuestra



garganta. De ordinario, cuando no se apoderan de nuestro ánimo las emociones del sufrimiento, la indignación o el entusiasmo, procuramos moderar el tono de nuestra voz y modularlo a nuestro antojo. Pero no siempre conseguimos acertar con el tono justo que la ocasión, la intención y el interlocutor reclaman de nosotros.

Se requieren ciertas dotes escénicas, cierto olfato para discernir el momento y sintonizar con el auditorio, cierta habilidad mímica y, por supuesto, cierto sentido del ritmo. Sobre todo, se requiere tener un buen oído, una afinada sabiduría musical. En realidad, todas estas cualidades las aprendemos los humanos desde que nacemos, de una forma espontánea e inadvertida, a medida que recibimos de nuestros mayores la risa y el llanto, el habla y el canto. Pero ha habido siempre, en todas las épocas y sociedades, algunos personajes especialmente dotados para cultivar las variadas modulaciones de la voz y del gesto: cuidadoras de bebés, cantoras, cuentistas, cazadores, guerreros, chamanes, sacerdotisas, poetas, actores, oradores, etc.

Cada tono de voz responde a un determinado ámbito de resonancia, pero también puede decirse que es la voz misma la que lo requiere, la que lo reclama y solicita, la que lo hace posible y lo instituye. A la palabra que se insinúa en voz baja y se desliza sigilosa, casi de puntillas, como el rumor de un gemido, una caricia o una confidencia, le corresponde un ámbito reducido, reservado, íntimo, secreto, compartido con un solo interlocutor o con un pequeño grupo de allegados. A la palabra que sobresale, se alza en voz alta y se vocifera, se proclama a gritos y se lanza a los cuatro vientos, le corresponden los grandes espacios, los lugares eminentes, los multitudinarios auditorios, los aplausos y silbidos de quienes la reciben y la corean, para hacerla resonar aún más alto y aún más lejos. Y a la palabra que se pronuncia a media voz, le corresponden esos pequeños grupos de contertulios -familiares, amigos, vecinos, compañeros de trabajo- con quienes conversamos en el salón de la casa, en las calles estrechas, en los pequeños espacios públicos (comercios, cafés, talleres, oficinas), en todo ese laberinto de estancias más o menos acogedoras en donde se desenvuelve nuestra vida cotidiana.

Se podría elaborar una tipología mucho más amplia, variada y rigurosa. Cabría reconstruir la historia universal de las voces y de sus ámbitos de resonancia. Sería una historia abierta, una serie ilimitada, un inventario sin fin, capaz de recoger nuevas e insólitas combinaciones. Pero esa *historia de las voces* debería recopilar no sólo los *espacios* sino también los *tiempos* de resonancia de cada voz. Porque cada voz tiene su propio ritmo, su propia cadencia, su propia extensión melódica, su propia reiteración o resonancia, su propio modo de perduración en el oído y en el alma de los oyentes.

V. El alma

Hay tanta gente a tu alrededor y tan diversa; corren todos tan deprisa y en tantas direcciones; tienes que aprender tantos recorridos, mapas, aparatos, habilidades, idiomas; debes tener en cuenta tantos peligros, precauciones, leyes, reglamentos, recetas, consejos, modas; puedes probar tantos alimentos, vestidos, utensilios, espectáculos, viajes, estudios, profesiones, amores... Hay una tal diversidad de caminos abiertos y un cambio tan veloz en las condiciones de lo posible, que te sientes como un niño perdido en una frondosa selva: a un tiempo fascinado y aterrorizado.

El corazón es como un niño: si lo ocultamos y protegemos tras un grueso caparazón, rígido por fuera y blando por dentro, haremos de él una criatura débil,

mezquina y temerosa, siempre en guardia y siempre necesitada de tutela; si queremos que crezca fuerte, generoso y libre, hemos de exponerlo a la luz, al aire, a la lluvia, al trueno, al contacto directo con los otros, a los gozos y tormentos de la vida, a la vasta intemperie del mundo.

Los humanos aprendemos fácilmente a preservar la vida de nuestro cuerpo, aun en las más adversas condiciones externas: extraviados en desiertos inhóspitos, desposeídos en suburbios miserables o humillados en regímenes de extrema esclavitud. En cambio, nos es mucho más difícil preservar la lucidez, la libertad, la compasión y el sentido de la justicia cuando estamos sometidos a esas mismas condiciones externas, e incluso cuando gozamos de situaciones materiales y sociales mucho más favorables. Nuestra alma es bastante más frágil y quebradiza que nuestro cuerpo. Por eso, el verdadero milagro de la vida humana no está en sobrevivir durante largos años, sino en hacerlo con sabiduría, dignidad y generosidad.

Simular es adoptar diferentes disfraces para ocultar tras ellos la fijeza de un rostro que permanece obstinadamente inmutable. Experimentar es borrar la diferencia entre el rostro y el disfraz, de modo que es el propio rostro el que va transformándose y aprendiendo nuevos gestos, el que va cubriéndose de arrugas y cicatrices, sin una identidad que permanezca intacta y sin una finalidad sabida y programada de antemano.

La improvisación es el alimento de la vida. Sin la improvisación, no habría aprendizaje, ni memoria, ni lucidez, ni alegría. Sin la improvisación, la vida no se diferenciaría de la muerte y el pensamiento no se diferenciaría del inventario. Sólo se vive y se piensa cuando se hace frente a lo imprevisible con la sabia guía de la improvisación. ¿Qué es escribir apuntes sino dejar que el pensamiento se experimente a sí mismo en su libre movimiento de improvisación?

Guarda un secreto, al menos uno, por pequeño que sea. No importa de qué se trate. Lo importante es que nadie lo conozca excepto tú. Lo importante es que lo lleves contigo y le seas fiel en todo momento. No lo confieses nunca, ni lo traiciones, ni te avergüences de él. Porque él te dará, como recompensa, la plena libertad de sentirte a solas contigo mismo. Y será para ti como un lugar sagrado, como un refugio indestructible, como un inagotable manantial de vida. Y te ayudará a soportar los más amargos y desoladores trances de la existencia. Será tu más leal e inseparable compañero. Será tu doble y tu sombra. Será el espejo en el que puedas reconocerte y disfrazarte. Será el tronco hueco por el que crece la enredadera de tu alma. Será el sueño nocturno que te mantiene despierto durante la vigilia. Será lo innombrable. Será lo misterioso. Serás tú mismo.

Cuanto más deprisa pasan los años, más lentos se hacen tus pasos. En parte porque tienes menos energía y te cansas con más facilidad. En parte, también, porque actúas con menos urgencia y arrogancia, porque te has vuelto más sosegado y tolerante. Y en parte, en fin, porque esperas menos del porvenir, porque sientes más cerca la posibilidad de la muerte y prefieres demorarte en la compañía de los que te rodean y en la memoria de todo cuanto has vivido.

Envejeció muy pronto, cuando los demás comenzaban a descubrir la juventud. Ahora que ellos envejecen, él está aprendiendo a vivir como un niño. Ahora que ellos alardean de haber alcanzado la sabiduría de la experiencia, él descubre que la verdadera sabiduría es la inocencia.

No te lamentes por el pasado, cuando está irremediadamente perdido, ni te inquietes por el porvenir, cuando es del todo imprevisible. No te aferres a lo que ya se fue, ni a lo que tal vez nunca suceda. No te alimentes de meras entelequias. No te dejes engañar ni por la añoranza ni por la esperanza. Vive el presente. Dedicar toda tu atención a lo que te rodea. Cuidate solamente de lo que está en tu mano procurar o evitar que ocurra. Acoge con gratitud todo cuanto la vida te ofrezca cada mañana. Ama a los que permanecen a tu lado y permanece al lado de los que amas. Evita los grandes proyectos. Y si emprendes alguno que te parezca digno de ser realizado, no alardees de ello ni lo pregones demasiado alto, pues puede suceder que te fallen las fuerzas, que cambies de parecer o que simplemente se convierta en algo diferente de lo que habías pensado. Sé prudente con el alcance de lo que está en tu mano hacer y comprensivo con las flaquezas y fracasos ajenos. Muchas veces tendrás que perdonar y otras muchas tendrás que ser perdonado. No somos dueños de nuestro destino, por más que pongamos en ello nuestro mayor empeño. No te envanezcas de lo que te ha sido dado, ni te avergüences de lo que te ha sido negado. Responde sólo de lo que tú mismo has hecho.

VI. El vuelo y el nido

Me siento más pájaro que pez. Prefiero volar a nadar. Me gusta más el aire que el agua. Me gusta el agua, desde luego, pero sobre todo cuando cae del cielo, cuando se mezcla con el aire y resbala como caricia por mi rostro, por las hojas de los árboles, por las laderas de la montaña. Me gusta la lluvia porque en ella se mezclan la tierra y el cielo, y el aire se vuelve fragante y diáfano, y los pájaros cantan como niños, y los niños chapotean en los charcos. Y me gusta el aire porque me gusta la luz del día, y el horizonte abierto, y la noche estrellada. Me gusta la infinita variedad de las criaturas que pueblan la tierra y de los astros que brillan en el insondable cielo. Me siento pájaro, cometa, pez volador, caballo con alas, jinete del sueño. Recuerdo que de niño ya soñaba con el aire. Soñaba despierto y dormido.

Despierto, y con apenas cinco o seis años, soñaba la pesadilla de un espacio infinito y completamente oscuro, no habitado por nadie. Con una angustia que no era capaz de confesar a nadie, me preguntaba si tal vez esa insondable tiniebla no sería la realidad última y eterna, mientras que mi cuerpo viviente, la gente que me rodeaba y, en general, todos los seres visibles no éramos más que fantasmas, quimeras, destellos de un sueño pasajero. Esa sola pregunta me dejaba completamente paralizado y aterrorizado.

Dormido, en cambio, soñaba la alegría de volar a través de un espacio abierto y luminoso, habitado por la innumerable diversidad de lo visible. Fue un sueño que se repitió muchas noches, durante varios años. Fue el sueño más vivo y gozoso de mi infancia. Mis brazos se movían suavemente como las alas de un pájaro y mi cuerpo ascendía y se deslizaba por el aire, ligero e ingravido. El horizonte se dilataba ante mis ojos y yo podía elevarme hasta las nubes, descender de nuevo a la tierra y moverme libremente en todas direcciones. Era una sensación tan deliciosa y tan intensa que perduraba en mí incluso después de haberme despertado. Pensé que eso y no otra

cosa era la libertad, la elemental libertad de volar como un pájaro por el aire. Y desde entonces no he creído en ninguna otra clase de libertad y no he deseado ninguna otra clase de vida que la del pájaro.

Pero no he olvidado nunca la pesadilla de un espacio infinito y oscuro, no habitado por nadie o habitado sólo por mí, espectador angustiado, inmovilizado y sin alas, pura visión desencarnada. No, no he olvidado nunca esa pesadilla. En aquella desierta tiniebla no sentía libertad alguna, ni siquiera sentía mi cuerpo, o más bien sentía que no podía moverme, porque el espanto me tenía paralizado. Sólo experimentaba mi cuerpo viviente, ligero y en movimiento, cuando el aire era luminoso y estaba habitado por toda clase de criaturas.

Así aprendí que la dicha de la libertad no era tal si no podía compartirla, comunicarla con el resto de los seres del mundo. Las alas me daban alegría porque me permitían ir de un lugar a otro y abrazar la diversidad de lo visible, porque me permitían ir enhebrando innumerables vidas en el hilo de mi vuelo. El pájaro es libre porque puede ir de un lado para otro entretejiendo vidas, construyendo nidos y alimentando alas en las copas de los árboles, en los aleros de los tejados, en las grietas de los barrancos, en las orillas de las marismas, en la tierra de los sembrados.

No es ninguna casualidad que el pájaro sea a un tiempo el más libre de todos los animales y el que teje lazos más duraderos con su pareja y sus crías. Necesita tanto el aire como el nido. Para él son inseparables la libertad del vuelo y el reencuentro con los suyos. Cuanto más cálido y acogedor es el nido, más libre y ligero es el vuelo; y cuanto más alto y lejano es el vuelo, con más cuidado se construye y comparte el nido.

Un pájaro que no se atreve a salir de su nido y emprender el vuelo es lo más parecido a un pez encerrado en un acuario o a un caracol enroscado en su caparazón. Y un pájaro que es incapaz de tejer nidos y habitarlos con otros es lo más parecido al solitario espectador de la pesadilla, que contempla con espanto el infinito vacío.

VII. Para qué pintar, para qué escribir

Si una tarde de verano sales de paseo por el campo y llevas bajo el brazo un pequeño cuaderno y una caja de lápices, y subes a lo alto de un cerro, y te sientas en una desnuda peña, y contemplas el intenso azul del cielo, la ondulada línea del horizonte, los montes y los sembrados, las choperas, los olivares, las encinas dispersas, y escuchas el canto de las cigarras, y el zumbido de los insectos, y el lejano revuelo de los pájaros, y sientes en todo tu cuerpo la caricia del aire y el olor del romero, y sin saber por qué comienza a invadirte un sentimiento de placidez y de tristeza, de gratitud y de melancolía, de unión íntima con el mundo y de amarga soledad, y unas pocas lágrimas comienzan a deslizarse por tus mejillas, y deseas que una huella de aquel instante perdure de algún modo en tu memoria y en la memoria de aquellos a quienes amas, puede ser que entonces abras el cuaderno y traces en él apresuradas líneas, y acabes por componer un dibujo o un escrito, o tal vez ambas cosas.

Sí, puede que tu cuaderno sea como la caja de cartón en la que el niño va guardando los pequeños tesoros de su infancia. Puede que tú vayas guardando en él un montón de garabatos, para no olvidar del todo los momentos de dicha y de dolor, las horas de mágico silencio que en el curso de la edad has ido conociendo. Puede que alguien te pregunte, como al niño, para qué guardar todo eso. Para qué pintar, para qué escribir, para qué tratar de retener en una forma duradera y tangible lo que es tan inefable y fugaz como la brisa.

Tal vez sólo consigas, te dirán algunos, una mala copia, una torpe duplicación del mundo. Para eso, te aconsejarán, es preferible contentarse con el mundo tal cual es. Tal vez trates de inventar un mundo menos ajeno y esquivo, un mundo hecho a tu medida, en el que puedas refugiarte y defenderte del otro, del verdadero, del que gira sin cesar y destruye todo lo que engendra, indiferente a la desdicha de sus criaturas. Tal vez no quieras duplicar ni sustituir el mundo que te rodea, sino acrecentarlo y enriquecerlo, entregándole los frutos nacidos de tus manos, aun sabiendo que esos frutos acabarán desvaneciéndose también, como el vuelo de la mariposa en el aire, como la caracola vacía en la arena de la playa, como las hojas secas en el humus de la tierra, como el fulgor de un cometa en la oscuridad del cielo.

Tal vez, incluso, el movimiento de tu mano en el papel y el juego de tus dedos con el lápiz, esa danza secreta e imprevisible que va trazando figuras rítmicamente, ese suave roce de la piel con los objetos, ese mudo contacto, esa caricia que va dejando estelas, huellas, cicatrices, no sea sino una forma de celebrar la vida, de hacerla aún más luminosa, aún más intensa, aún más duradera. Tal vez tu arrebatado anhelo de pintar y de escribir no sea sino el mundo mismo que alienta en ti, y se contempla con tus ojos, y se alegra con tu risa, y se duele con tus lágrimas, y desea con todas sus fuerzas perdurar por siempre en ti y en cada una de las criaturas que contigo lo habitan. Sí, tal vez sea el mundo mismo, y no tú, quien escribe y pinta en su propio cuerpo, que es también el tuyo, para que tú guardes memoria de él, pero también para que él guarde memoria de ti, porque el mundo nada sería sin el frágil y efímero palpito de vida de las mortales criaturas que en él van apareciendo y desapareciendo.



Dichoso aquel que no tiene patria Poemas de Hannah Arendt

Versiones de Anacleto Ferrer*

Dicht verdichtet das Gedicht
H. A.

Los poemas de Hannah Arendt (1906-1975) jalonan las diferentes etapas de su vida, desde los de sus años de formación en Königsberg, Marburgo, Friburgo y Heidelberg, entre los 1923 y 1926, hasta los de sus años de exilio en los Estados Unidos, escritos entre 1941 y 1961. Hemos espigado esta muestra para *Laocoonte* de la edición alemana de la Piper Verlag (Hannah Arendt, *Ich selbst, auch ich tanze. Die Gedichte*, 2016) que reúne los 71 poemas que la filósofa dejó, pero que nunca publicó en vida, debido seguramente, como explica Tony Judt, a “su convicción, tanto estética como política, de que era necesario separar lo privado de lo público”¹. Fiel a la idea de que “el poema se produce mediante la condensación”, en la que la filósofa-poeta juega con la ambivalencia léxica del verbo *verdichten*, que en alemán (la única lengua que usa en su lírica) puede significar tanto *condensar* como *poetizar*, sus composiciones sólo revelan transversalmente su pensamiento, encapsulado en un lenguaje poético íntimo, casi secreto, que reclama la atención de un lector dispuesto a realizar el esfuerzo sacrificial de volverlo a la vida mediante la actividad lectora. Nadie mejor que ella misma, en el epígrafe 23 del capítulo cuarto de *La condición humana*, titulado “la permanencia del mundo y la obra de arte”, para explicar los fundamentos de su poética:

“Las obras de arte son cosas del pensamiento, pero esto no impide que sean cosas. El proceso del pensamiento por sí mismo no produce ni fabrica cosas tangibles, tales como libros, pinturas, esculturas o composiciones, como tampoco el uso por sí mismo produce y fabrica casas y muebles. La reificación que se da al escribir algo, pintar una imagen, modelar una figura o componer una melodía se relaciona evidentemente con el pensamiento que precedió a la acción, pero lo que de verdad hace del pensamiento una realidad y fabrica cosas de pensamiento es la misma hechura que, mediante el primordial instrumento de las manos humanas, construye las otras cosas duraderas del artificio humano.

Mencionamos antes que esta reificación y materialización, sin las que ningún pensamiento puede convertirse en una cosa tan tangible, siempre se paga, y que el precio es la vida misma: siempre es la “letra muerta” en la que debe sobrevivir el “espíritu vivo”, y dicha letra sólo puede rescatarse de la muerte cuando se ponga de nuevo en contacto con una vida que desee resucitarla, aunque esta resurrección comparta con todas las cosas vivas el hecho de que también morirá. Este carácter de

1 Tony Judt: *Sobre el olvidado siglo XX*. Traducción de Belén Urrutia. Taurus, Madrid 2010, p. 88.

* Universitat de València, España. anacleto.ferrer@uv.es

muerte, aunque de algún modo está presente en todo arte e indica, por así decirlo, la distancia entre el hogar original del pensamiento en el corazón o la cabeza del hombre y su destino final en el mundo, varía en las diferentes artes. En música y poesía, las menos “materialistas” de las artes debido a que su material está formado por sonidos y palabras, la reificación y elaboración se mantienen al mínimo. El joven poeta y el niño prodigio en la música pueden alcanzar gran perfección sin demasiado adiestramiento y experiencia, fenómeno apenas igualado en la pintura, escultura y arquitectura.

La poesía, cuyo material es el lenguaje, quizás es la más humana y menos mundana de las artes, en la que el producto final queda muy próximo al pensamiento que lo inspiró. El carácter duradero de un poema se produce mediante la condensación, como si el lenguaje hablado en su máxima densidad y concentración fuera poético en sí mismo. En este caso el recuerdo, *Mnemosyne*, madre de las musas, se transforma directamente en memoria, y el medio del poeta para lograr la transformación es el ritmo, mediante el cual el poema se fija en el recuerdo casi por sí mismo. Esta contigüidad al recuerdo vivo capacita al poema para permanecer, para retener su carácter duradero, al margen de la página impresa o escrita, y aunque la “calidad” de un poema puede estar sujeta a una variedad de modelos, su “memoriabilidad” determinará de manera inevitable su carácter duradero, es decir, su posibilidad de quedar permanentemente en el recuerdo de la humanidad. De todas las cosas del pensamiento, la poesía es la más próxima a él, y un poema es menos cosa que cualquier otra obra de arte; no obstante, incluso un poema, no importa el tiempo que exista como palabra viva hablada en el recuerdo del bardo y de quienes le escuchan, finalmente será “hecho”, es decir, transcrito y transformado en una cosa tangible entre cosas, porque la memoria y el don de recuerdo, de los que surge todo deseo de ser imperecedero, necesita cosas tangibles para recordarlas, para que no perezcan por sí mismas”².

2 Hannah Arendt: *La condición humana*. Traducción de Ramón Gil Novales. Paidós, Barcelona 2009, p. 186-187.

Gedichte 1923-1926 [Poemas 1923-1926]**Müdigkeit**

*Dämmernder Abend –
Leise verklagend
Tönt noch der Vogel Ruf
Die ich erschuf.*

*Graue Wände
Fallen hernieder,
Meine Hände
Finden sich wieder.*

*Was ich geliebt
Kann ich nicht fassen,
Was mich umgibt
Kann ich nicht lassen.*

*Alles versinkt.
Dämmern steigt auf.
Nichts mich bezwingt –
Ist wohl des Lebens Lauf.*

Cansancio

Al caer la tarde –
Un suave lamento
Suena aún en el piar de los pájaros
Que convoqué.

Las paredes cenicientas
Se desmoronan,
Mis manos
Se reencuentran.

Aquello que amé
No lo puedo contener,
Lo que me rodea
No lo puedo abandonar.

Todo declina.
El lubricán asciende.
Nada me domina –
Es el curso de la vida.

[Invierno 1923-1924]



Abschied

*Nun lasst mich, o schwebende Tage, die Hände Euch reichen.
Ihr entfliehet mir nicht, es gibt kein Entweichen
Ins Leere und Zeitenlose.*

*Doch legt eines glühenden Windes fremderes Zeichen
Sein Wehen um mich; ich will nicht entweichen
In die Leere gehemmter Zeiten.*

*Ach, Ihr kanntet das Lächeln, mit dem ich mich schenkte.
Ihr wusstet, wie vieles ich schweigend verhängte,
Um auf Wiesen zu liegen, und Euch zu gehören.*

*Doch jetzt ruft das Blut, das nimmer verdrängte
Hinaus mich auf Schiffe, die niemals ich lenkte.
Der Tod ist im Leben, ich weiss, ich weiss.*

*So lasst mich, o schwebende Tage, die Hände Euch reichen.
Ihr verliert mich nicht. Ich lass Euch zum Zeichen
Dies Blatt und die Flamme zurück.*

Despedida

Ahora dejadme, oh días en suspenso, que os tienda las manos.
Vosotros no me huis, no existe evasión
Hacia el vacío y lo intemporal.

Pero el signo más extraño de un viento abrasador
Me envuelve con su soplo; no quiero evadirme
Al vacío del tiempo detenido.

Ay, vosotros conocisteis la sonrisa con que me ofrecí.
Vosotros supisteis todo lo que mi silencio envoló,
Para tumbarme en los prados y perteneceros.

Pero en este momento llama la sangre, que nunca
Me desplazó a bordo de barcos que yo no gobernase.
La muerte está en la vida, lo sé, lo sé.

Así que dejadme, oh días en suspenso, que os tienda las manos.
Vosotros no me perderéis. Os dejo en prenda
Esta hoja y la llama.

[Invierno 1923-1924]

Spätsommer

*Der Abend hat mich zugedeckt
So weich wie Samt, so schwer wie Leid.*

*Ich weiss nicht mehr, wie Liebe tut
Ich weiss nicht mehr der Felder Glut
Und alles will entschweben,
Um nur mir Ruh zu geben.*

*Ich denk an ihn und hab ihn lieb,
Doch wie aus fernem Land
Und fremd ist mir das Komm und Gib,
Kaum weiss ich, was mich bannt.*

*Der Abend hat mich zugedeckt
So weich wie Samt, so schwer wie Leid.
Und nirgends sich Empörung reckt
Zu Neuer Freud und Traurigkeit.*

*Und alles Weiter, das mich rief
Und alles Gestern klar und tief
Kann mich nicht mehr betören.*

*Ich weiss ein Wasser gross und fremd
Und eine Blume, die keiner nennt.
Was soll mich noch zerstören?*

*Der Abend hat mich zugedeckt
So weich wie Samt, so schwer wie Leid.*

Postrimerías del verano

La noche me ha cubierto
Suave como el terciopelo, pesada como la pena.

Ya no sé cómo el amor se siente,
Ya no conozco la calina de los campos,
Y todo quiere levantar el vuelo
Tan sólo para darme paz.

Pienso en él y le quiero,
Pero como venido de un país lejano
Y se me hace extraño el ven y da,
Apenas sé lo que me hechiza.

La noche me ha cubierto
Suave como el terciopelo, pesada como la pena.
Y en ninguna parte hay una rebelión que surja
Hacia una alegría y una tristeza nuevas.

Y todas las lejanías que me llamaron,
Y todos los ayeres, claros y profundos,
Ya no me pueden embelesar más.

Conozco un agua abundante y extraña
Y una flor a la que nadie da nombre.
¿Qué otra cosa puede destruirme aún?

La noche me ha cubierto
Suave como el terciopelo, pesada como la pena.

[Verano 1925]

*Gedichte 1942-1961 [Poemas 1923-1926]***Park am Hudson**

*Fischer fischen still an Flüssen
In der ganzen Welt.
Fahrer fahren blind auf Wegen
Um die ganze Welt.
Kinder laufen, Mütter rufen,
Golden liegt die Welt.
Geht ein liebend Paar vorüber
Manchmal durch die Welt.*

*Fischer fischen still an Flüssen
Bis zum Abendrot.
Fahrer fahren blind auf Wegen
Eilig in den Tod.
Kinder selig in der Sonne
Spielen Ewigkeit.
Manchmal geht ein Paar vorüber,
Mit ihm geht die Zeit.*

*Fischer fischen still an Flüssen –
Einsam hängt der Ast.
Fahrer fahren blind auf Wegen
Rastlos in der Rast.
Kinder spielen, Mütter rufen,
Ewigkeit ist fast.
Geht ein liebend Paar vorüber,
Trägt der Zeiten Last.*

Parque junto al Hudson

Pescan los pescadores en silencio junto a los ríos
En todo el mundo.
Conducen los conductores a ciegas por los caminos
Alrededor de todo el mundo.
Corretean los niños, llaman las madres,
Dorado yace el mundo.
Una pareja de enamorados pasa
A veces atravesando el mundo.

Pescan los pescadores en silencio junto a los ríos
Hasta que cae la tarde.
Conducen los conductores a ciegas por los caminos
Con prisa hacia la muerte.
Felices los niños bajo el sol
Juegan a la eternidad.
A veces pasa una pareja,
El tiempo va con ella.

Pescan los pescadores en silencio junto a los ríos
Solitaria pende la rama.
Conducen los conductores a ciegas por los caminos
Sin descanso hacia el descanso.
Juegan los niños, llaman las madres,
Es casi la eternidad.
Pasa una pareja de enamorados,
Acarrea el peso de los tiempos.

[1943]

[Ohne Titel]

*Die Traurigkeit ist wie ein Licht im Herzen angezündet,
Die Dunkelheit ist wie ein Schein, der unsre Nacht ergründet.
Wir brauchen nur das kleine Licht der Trauer zu entzünden,
Um durch die lange weite Nacht wie Schatten heimzufinden.
Beleuchtet ist der Wald, die Stadt, die Strasse und der Baum.
Wohl dem, der keine Heimat hat; er sieht sie noch im Traum.*

[Sin título]

La tristeza es como una luz en el corazón encendida,
La oscuridad es como un fulgor que escruta nuestra noche.
Sólo necesitamos prender la diminuta luz del duelo
Para, en la noche vasta y larga, encontrar el camino a casa como sombras.
Iluminados están el bosque, la ciudad, la calle y el árbol.
Dichoso aquel que no tiene patria; todavía la ve en sueños.

[1946]

Fahrt durch Frankreich

*Erde dichtet Feld an Feld,
flicht die Bäume ein daneben,
lässt uns unsere Wege weben
um die Äcker in die Welt.*

*Blüten jubeln in dem Winde,
Gras schießt auf, sich weich zu betten,
Himmel blaut und grüsst mit Linde,
Sonne spinnt die sanften Ketten.*

*Menschen gehen unverloren –
Erde, Himmel, Licht und Wald –
jeden Frühling neugeboren
spielend in das Spiel der Allgewalt.*

Viaje a través de Francia

La tierra estrecha campo contra campo,
intercala los árboles formando hileras,
nos deja tejer nuestros caminos
por los labrantíos del mundo.

Las flores gritan su júbilo al viento,
la hierba brota para que ellas se posen,
el cielo azulea y saluda con el tilo,
el sol hila las dulces cadenas.

Las personas caminan sin perderse –
tierra, cielo, luz y bosque –
en cada primavera renacidas
jugando al juego de la omnipotencia.

[1952]

Kentaur. A propos Plato's Seelenlehre

*Reite über die Erde
Hin zu den Rändern der Weite,
Bis Dein menschlicher Rücken
Sich fügt in die tierischen Schenkel.*

*Umflügle gebändigt in Dir
Die Erde der Menschen und Rosse,
Denen alles die Herrschaft verdirbt.*

*Trabend, doch wie im Fluge,
Gestreckt von Gesicht zu den Schenkeln,
Sei ihnen die ältere Einheit
Von Mensch und Tier.*

Centauro. A propósito de la doctrina platónica del alma

Cabalga sobre la tierra
Hacia los confines lejanos,
Hasta que tu dorso humano
Con el muslo animal se funda.

Embridado en ti, sobrevuela
La tierra de los hombres y los corceles,
A quienes el poder todo corrompe.

Pero como en un vuelo, al trote
Tendido desde el rostro hasta los muslos,
Sé para ellos la más antigua unidad
De ser humano y de animal.

[1953]





Goethes Farbenlehre

Gelb ist der Tag.
 Blau ist die Nacht.
 Grün liegt die Welt.

*Licht und Finsternis vermählen
 sich im Dunklen wie im Hellen.
 Farbe lässt das All erscheinen,
 Farben scheiden Ding von Ding.*

*Wenn der Regen und die Sonne
 ihrer Wolkenzwiste müde
 noch das Trockne und Nasse
 in die Farbenhochzeit einen,
 glänzet Dunkles so wie Helles –
 Bogenförmig strahlt vom Himmel
 Unser Auge, unsere Welt.*

Doctrina de los colores de Goethe

Amarillo es el día.
 Azul es la noche.
 Verde la extensión del mundo.
 La luz y las tinieblas se emparejan
 así en la oscuridad como en la claridad.
 El color hace que el Todo se revele,
 los colores distinguen la cosa de la cosa.

Cuando la lluvia y el sol
 de la pugna de las nubes se fatigan
 lo seco y lo húmedo aún
 en la boda cromática se enlazan
 y relucen lo oscuro y lo claro –
 Arqueado irradia desde el cielo
 nuestro ojo, nuestro mundo.

[Agosto 1954]

Ilustraciones de Laocoonte n. 4
 Jante (Javier Infante)*



* (Badajoz, 1979) Comienza su formación artística desde su infancia en varios estudios de pintura y en la Escuela de Arte de Badajoz. Posteriormente estudió las especialidades de Diseño gráfico, Policromía de esculturas y Cerámica artística en Sevilla y Granada. En 2001 obtuvo una beca Leonardo da Vinci en Venecia donde trabajó con varios talleres artísticos. También fue becado para realizar en Marruecos el estudio *Las últimas alfareras del Rif*.

Desde entonces ha colaborado con diferentes empresas del ámbito cultural y publicitario como diseñador e ilustrador, en proyectos del mundo editorial, teatro, cómic, música, museología, cine, artes escénicas y publicidad, con trabajos como la cartelería de las películas *La mitad de Óscar* de Manuel Martín Cuenca, *Todo lo que tú quieras* de Achero Mañas o *La higuera* de Alejo Moreno, la dirección de arte de la imagen del espectáculo *Federico según Lorca* de Eva Yerbabuena, o las ilustraciones para el fanzine *Mi petit Madrid* o para el sello de jazz BlueAsteroid.

Actualmente trabaja como diseñador e ilustrador en el estudio de diseño gráfico, comunicación visual y creatividad publicitaria El golpe Cultura del entorno, y participa en distintas revistas y fanzines como ilustrador.

Combina su trabajo de diseñador e ilustrador con la producción de obra personal que ha expuesto en ciudades como Badajoz, Sevilla, Madrid, Cádiz, Cáceres, Mallorca, Venecia o Granada. Ha obtenido numerosos premios de artes plásticas.

Su obra personal aúna el humor y la ironía con la imagen poética sirviéndose en ocasiones de juegos de palabras y poesía visual.

javier@elgolpe.net



LOCOONTE

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS
Antonio Notario (Coord.)



¿Qué hubiera pensado Wagner?

Antonio Notario Ruiz (Coordinador)*

En esta ocasión el monográfico de LAOCOONTE está compuesto por siete artículos que, junto a los textos invitados, intentan responder a la inquietud por las artes escénicas que manifestó la asamblea de la Sociedad de Estética y Teoría de las Artes en su reunión en la Universidad de Sevilla de octubre de 2016. Una inquietud tanto intelectual como artística, dada tanto la amplia y cualitativamente seria propuesta escénica de esta época como las múltiples vinculaciones y potencialidades que ha ido englobando lo escénico en su rico proceso de hibridación con el resto de las artes. Tal vez no fuera casual que la decisión de dedicar este monográfico a *La estética de las creaciones escénicas* se empezara a fraguar en Sevilla, cuna de tantas propuestas teatrales tan enriquecedoras de los últimos años. La protocolaria selección de los artículos arroja un resultado similar al de una mirada azarosa a cualquier cartelera de cualquier ciudad con vida artística sana: la pluralidad de enfoques, de planteamientos y de prácticas escénicas tomadas en consideración. Conviven en algunas ciudades propuestas conservadoras –teatralmente hablando– a partir de los autores de comedia ‘de siempre’ junto a una magnífica producción de *Marat/Sade* a cargo de Atalaya TNT, dirigido por Ricardo Iniesta o el *Lago de los Cisnes* en una de sus enésimas reposiciones con la última producción de Sol Picó. Menos habitual es que la coincidencia se dé entre óperas clásicas y contemporáneas, porque la vida operística española sigue siendo muy pobre en comparación con otros países europeos y acaparada casi en exclusiva por Barcelona y Madrid, con las excepciones estacionales de Bilbao o Sevilla en especial. Pero la tónica es la de una convivencia entre ofertas plurales que habrían llevado a un Richard Wagner a replantearse algunas de sus convicciones sobre posible obras de arte totales o, claro está, a postular una nueva suma orgánica de todo lo expresable escénicamente sin cortapisa alguna.

Son dos los textos invitados en esta ocasión. La doctora Zoe Martín Lago nos acerca a una de las voces teatrales más singulares del panorama teatral español de los últimos años: la de Juan Mayorga. Especializada en la producción del dramaturgo madrileño y habiendo participado en algunas de sus producciones más originales, como

* Universidad de Salamanca, España. anotaz@usal.es

la de *Animales nocturnos* (Estrasburgo, 2014), Martín Lago se acerca en esta ocasión a *Reikiavik*, obra reciente en la que Mayorga va confirmando, junto a su dedicación a la escritura dramática, su sólido fundamento estético y filosófico y su apuesta por la dirección de escena. Por su parte, Fernando J. Pereira, artista visual y profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Oporto se acerca al tema del silencio, una de las claves transversales de todas las prácticas artísticas contemporáneas incluidas las creaciones escénicas. Un silencio que ha ido desprendiéndose de sus habituales funciones gramaticales ligadas a los textos y que, en virtud de la posdramaticidad, del influjo no confesado de Cage y de la crisis del lenguaje que tan bien escuchó Samuel Beckett, ha adquirido una valencia política y utópica.

Sebastián Gámez Millán abre este Panorama con una obra clásica e ineludible como es el *Edipo* para analizar las posibilidades –e imposibilidades– de una lectura no mediada por Aristóteles y Freud. Su ambiciosa propuesta, muy lejana de lo que Steiner valora en Sófocles –más cercano a la *Antígona* que tan extensamente comentó y glosó–, le llevan a dialogar con Kaufmann en busca de los aspectos centrales de Edipo que lo convierten, todavía hoy, en una de las obras de referencia, como muestran tanto las múltiples versiones teatrales como los acercamientos de otras artes como la danza o la ópera.

Roger Ferrer Ventosa parte de la tópica metáfora de la vida individual y social como obra de arte para hacer un recorrido por la misma, incidiendo en algunos momentos históricos y dialogando con diversos clásicos de la teoría teatral o de la filosofía. Marcelo Jaume Teruel se ha adentrado en el territorio nada fácil de los ensayos de Adorno y lo ha hecho en relación con una obra de Bertolt Brecht y de Kurt Weill: *La caída y auge de la ciudad de Mahagonny*. La compleja constelación berlinesa de Adorno en los años veinte y treinta no facilitaba la relación con las tendencias políticas de Brecht y tampoco había entre ellos la necesaria empatía que hubiera posibilitado algún tipo de trabajo conjunto. Más próximo a la abstracción vienesa de Berg que a la música comprometida de su amigo Eisler, Adorno aborda esta propuesta de Brecht y Weill desde su intento de fundamentar una estética músico-política.

Adrián Pradier Sebastián, profesor en la Escuela de Superior de Arte Dramático de Castilla y León, aborda un concepto que podemos considerar como clásico: el de la autonomía del teatro. Lo hace con la solidez de los planteamientos filosóficos y de su vinculación docente a la estética teatral. En diálogo con Fuchs o Fischer-Lichte o Lehmann entre otros teóricos, Pradier toma en consideración producciones actuales de teatro tanto clásico como contemporáneo y lee en una nueva clave la necesidad de la autonomía teatral. Más cercanos a una lectura histórica son los artículos de Raúl Pérez Andrade, que toma pie en la influencia newtoniana en los aspectos espaciales del teatro, o Milagros García Vázquez, que pone en relación los orígenes del movimiento *Sturm und Drang* con el arte dramático centrado en un triple eje personal: Herder, Goethe y la recuperación de Shakespeare en la cultura germanoparlante a finales de siglo XVIII y comienzos del XIX.

Laura Maillo Palma se adentra en un terreno contrastante con los anteriores y que tiene en el cuerpo uno su núcleo. No puede obviar, por tanto, ni la danza ni la performance. Y así, de la mano de Jean-Luc Nancy, por lo que se refiere a la filosofía, y de la actriz Rena Mirecka, el artista Bruce Nauman y la bailarina Yvonne Reiner transita entre las posibilidades del lenguaje corporal y sus componentes sígnicas.

El lector se encuentra, por tanto, con nueve posibilidades de acercarse a la

estética de las creaciones escénicas no solo con propuestas teóricas, sin lugar a dudas, imprescindibles, sino con un apoyo muy bien articulado en todos los casos de las posibilidades actuales –y futuras– de concreción en la escena. No es posible pensar el hecho escénico sin tomar en consideración lo que sucede en ‘las tablas’ por mucho que ahora esas tablas hayan salido de los recintos habituales y hayan pasado a incorporarse a paisajes diferentes.



LOCOCONTE

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS
TEXTOS INVITADOS





O silêncio do tempo do silêncio

The silence of time of silence

Fernando José Pereira, I2ADS/FBAUP*

Resumo

Dizia-me um amigo, entretanto falecido, que não seriam necessários mais 10 anos para se ter que comprar o silêncio. Não foram precisos, de facto, tantos anos. Aqui estamos em pleno tempo de ausência absoluta do silêncio. O texto tenta questionar o silêncio de forma aparentemente paradoxal, isto é, desde o interior do território das artes visuais. Falar do silêncio como ausência. Como é afirmado no texto: A sombra é, quero crer, uma outra forma de silêncio, desta feita, cromático.

Palavras-chave: silencio, tempo.

Abstract

I was told by a friend, in the meantime deceased, that it would not take another 10 years to have to buy silence. In fact, it was not necessary so many years. Here we are in a time of absolute absence of silence. The text tries to question the silence in an apparently paradoxical way, that is, from within the territory of the visual arts. Talking about silence as absence. As stated in the text: The shadow is, I would believe, another form of silence, a chromatic one.

Keywords: silence, time.

No espectáculo em que se transformou o quotidiano ou, se quisermos, no espectáculo quotidiano do presente, a regra operativa dominante é gritar o mais alto possível: desde um artista qualquer que tudo faz, naturalmente nos termos reconhecidos pelo espectáculo, para que a sua voz seja ouvida mais alto que a realidade que quer tratar - os refugiados a chegarem à Europa; passando por uma qualquer cena parlamentar brasileira em que um qualquer deputado grita mais alto que o anterior os porquês do seu voto, à constatação assustadora da demência e surdez profunda de alguns membros de uma banda rock qualquer, até à realidade qualquer de um ser qualquer que incomoda toda a gente numa carruagem de metro com as suas músicas de telemóvel em desafio contínuo com outro ser qualquer que ininterruptamente deixa o seu telefone assobiar um som qualquer para anunciar uma qualquer mensagem.

Nada de especial, pois; qualquer coisa, mas que se faça sentir, sobretudo, que se faça ouvir, em sentido literal ou metafórico, tanto faz.

Este é um retrato possível do nosso mundo de tempos comprimidos e de comportamentos previsíveis e adaptáveis: quaisquer, portanto!

E, contudo, uma leitura de sentir mais agambeniana entra em conflito directo com estas situações. O ser qualquer da comunidade que vem de Agamben é deliberadamente

* Facultad de Bellas Artes, Universidad de Oporto, Portugal. efejotape@me.com

esvaziado de características identitárias exactamente para poder, debaixo do seu anonimato, produzir a alternativa possível...e, naturalmente, silenciosa. Encontramos, então, perante um paradoxo evidente.

Ou não?

O capitalismo global e tecnológico soube explorar esta dimensão com uma precisão cirúrgica ao intrometer-se descaradamente na relação entre o eu e o Outro, primeiro virtualizando-a e logo de seguida invertendo-a, quer dizer, tornando toda a relação numa espécie de diálogo especular entre o mesmo. Um *selfie* diálogo, isto é, um não diálogo, um monólogo acompanhado. Esta constatação é da máxima importância pois potencia a resolução do aparente paradoxo em que nos encontramos: ao promover a primazia do eu em absoluto, a tecnologia digital introduziu uma realidade falaciosa e, sobretudo, perigosa: todos deixamos, de repente, de ser anónimos, embora continuemos qualquer. Ou seja, teremos todos, a partir de agora, um grupo, quanto maior melhor, que nos escuta, quer dizer, que se escuta a si próprio, mas isso, naturalmente não basta. A luta é sempre pela primazia – quantos amigos tens no *facebook*? – e, para tal, o que fazer: gritar o mais alto possível. A gritaria actual potenciou uma cacofonia de muito altos decibéis.

O que fazer, então?

Dizia Mario Perniola num belo livro publicado já há alguns anos que, mais interessante que a luz que irradia dos *spotlights* é a sombra que a partir deles é projectada. A sombra é, quero crer, uma outra forma de silêncio, desta feita, cromático.

A *proposta desanestésica*¹ que venho defendendo ao longo dos últimos anos como possibilidade conceptual de trabalho artístico contém no seu âmago uma apelo a esta zona sombria. Um estar presente nos termos desafiantes da necessidade de aprofundamento. Um deliberado afastamento da cumplicidade amável da imagética global, o que quererá dizer, um silêncio como opção, por oposição à gritaria cacofónica das opções comunicativas da pandemia global das imagens. – só assim agora se é amável, veja-se a necessária gritaria decibélica de uma qualquer loja de centro comercial como forma comum de cativar os clientes.

Uma estrutura complexa do saber na produção das imagens, ou seja, uma espécie de silêncio que emerge da obra na sua opacidade, como aquele que é possível fruir a níveis profundos debaixo de água; Um silêncio que activa os segredos e os enigmas que são oferecidos à desocultação pelos artistas.

E, finalmente, uma necessária conservação do tempo que convide à reflexão².

1 A palavra desanestesia é formada pela junção do prefixo *des* à palavra anestesia. Esta significa originalmente a negação da beleza *aisthesis*, mais recentemente viu-se vulgarizada como anulação da dor. A noção de desanestesia tenta corporizar no seu jogo de significações uma aproximação aos dois conceitos anteriores. A colocação do prefixo *des* contraria, contudo, a direcção significativa a que se propõe, isto é, revela a apologia da crueza, e não o contrário. Uma tentativa de aproximação ao *real*.

2 Paragem, aragem, agem, todas estas palavras se encontram na construção que dá título a um vídeo que realizei no já distante ano de 2007 e cujo título é “para-age-(m)”. Conduzem, é certo, para uma ideia de paradoxal convivência mas é exactamente na construção do oximoro que quero situar o conjunto de imagens/movimento que apresenta.

O nosso tempo consome o tempo de forma rápida e impiedosa e, talvez por essa razão, cada vez temos menos tempo para ter tempo. A alteração que está a ser produzida na temporalidade contemporânea nomeadamente através da catadupa de imagens em que estamos literalmente mergulhados produziu uma inversão conceptual que merece atenção: o estar parado potencia a acção. Esta espécie de passividade radical é amplamente experienciada no recurso da contemplação das imagens.

As imagens produzidas pela comunicação sucedem-se de forma cada vez mais veloz (pensemos na imposição da

Uma proposta que, ao corporizar-se no complexo relacionamento dialéctico dos vários itens que a compõem, se apresenta longe da esquizofrenia social instalada, porque reconhece os elos da temporalidade e compõe-se, naturalmente diria, de camadas silenciosas de tudo o que seja necessário para se compreender a si própria como elemento determinante e, contudo, minoritário, de uma narrativa outra, que conhece o tempo e o silêncio, isto é o saber.

Um posicionamento que resgata o passado como força motriz para o entendimento do presente – disse Fernando Rosas na sua última aula que a nossa é uma época da desmemorização. O preenchimento significacional das várias camadas do tempo que corporizam a obra de arte oferecem-se em múltiplas formas. Talvez a mais adequada ao nosso tempo seja sob a forma do spectral. Um corporizar silencioso e talvez assombrado,- a sombra outra vez –, de um reviver ontológico do tempo, agora sobre a forma silenciosa da activação da memória.

Não há obra sem tempo e uma obra habitada por esse silêncio spectral que é a presença da temporalidade complexa que compreende o passado, o presente e, também, o futuro é, de certeza uma obra politizada, pois reconhece, como diria Fredric Jameson a sua cartografia cognitiva e, ao fazê-lo, posiciona-se perante a pandemia. Refugia-se na sombra, isto é no silêncio.

Existe, portanto, uma outra arte para lá do espectáculo e da berraria cacofónica do presente. Uma arte que se introduz subrepticamente num amplo território deliberadamente silencioso e, por isso, da maior importância, e que se encontra compreendido em forma inexterior³ à condição polar que determina a expansividade global e a sua congénere negativa.

Uma arte em metáfora Cageana de 4.33 que procura o seu protagonismo no outro lado da vibração formal, que sabe escutar e ver, porque não, o silêncio.

Mas sejamos claros. Não se trata aqui de nenhuma deriva new age que tanto contribui, também, para o espectáculo global da diversidade homogeneizada. Não. Trata-se, antes, de um posicionamento politizado que reconhece no seu *fazer saber* uma distância compulsiva que o situa cartograficamente, – importante a possibilidade de Hal Foster de uma *parallax view* –, um mapeamento silencioso, por opção, que permite a necessária distância crítica potenciadora dos significados esclarecidos. Escrevi há muitos anos que o mais interessante da condição do exilado é a possibilidade de ver de fora. Um ver que é silencioso, pois não consegue penetrar a barreira fronteiriça da cacofonia mas que, nem por isso, deixa de ser determinante pois afirma-se em continuada temporalidade, uma espécie de resistência que se corporiza como contemplação activa, isto é, lenta, longa e silenciosa. Hoje, em tempos de totalização global e de compulsiva internalização, o exílio é conceptual. Porventura, a melhor forma de, em tonalidades derridianas⁴, introduzirmos essa necessária condição de positividade na noção, é

MTV para a realização dos videoclips: tempo máximo de cada plano 5 segundos) e uma das respostas possíveis passa pelo recurso a uma contemplação, digamos, estratégica para podermos distanciarmo-nos da noção tão criticada durante toda a modernidade. A contemplação que aqui se propõe passa pelo ajuste temporal à acção de pensar e, como todos sabemos, esse acto reflexivo leva tempo. Ao tornar necessário o tempo como factor determinante para o agir estamos a possibilitar uma nova forma de observar: a contemplação activa. Quer dizer, uma possibilidade de inserir o factor atenção no âmbito do consumo das imagens, isto é, transformar a deriva superficial da dromologia nesse investimento estranho ao nosso tempo que é a paragem.

3 de *inexterioridade*, isto é, de um necessário distanciamento crítico, contudo, tornado compulsivamente interior.

4 Disse uma vez Derrida, em entrevista ao jornal catalão *La Vanguardia*, que a palavra impossível pode possuir uma

entendê-la segundo uma possibilidade da impossibilidade, uma opção em aberto para trabalho em tempos e realidades adversas. O silêncio, na sua configuração alegórica, aquela que nos interessa, apresenta, então, essa im-possibilidade de actuar no interior compulsivo.

A formalização do vazio que a arte tenta na sua aproximação ao real⁵ é, afinal, o silêncio numa outra enunciação, talvez mais arquétipa e descarnada, mas ainda assim, mais verdadeira na construção de si própria e da relação intensa que ambiciona ter com a realidade que a constrói. É aí, nessa fronteira que se encontra o limite, aquele que produz a modificação estruturante que potencia a arte como possibilidade. Onde o espaço liso do silêncio encontra a visualização das suas rugosidades e estas o afirmam como potência da impotência, afinal, a força que imana e que ressoa, obviamente, de forma silenciosa e que, por isso mesmo, nos permite afirmar a individualidade de tal gesto: opaco, por certo, silencioso, sem dúvida e, contudo, impactante, à sua maneira, porque assim se permite.

Refere Byung-Chul Han num livro ainda pouco conhecido por cá:

Ao contrário do *shock* (benjaminiano), o *punctum* (barthiano) não grita. O *punctum* ama o silêncio, conserva o segredo. Apesar do seu silêncio pronuncia-se como ferida. Uma vez que se aboliram todos os significados, todas as intenções, todas as opiniões, todas as valorizações, todos os juízos, todas as encenações, todas as poses, todos os gestos, todas as codificações e todas as informações, o *punctum* revela-se como um *resto permanente*, como um *resto que entoa a sua canção e nos consterna*. O *punctum* é o restante resistente que fica após a *representação*, o imediato que se subtrai à transmissão por meio de sentido e significação; é o corporal, o material, o afectivo, o inconsciente; é mais, é o real que se opõe ao *simbólico*.⁶

É, por isso, a obra que não é cúmplice, que é dissensão e, contudo, não precisa do o gritar. O seu silêncio é constitutivo e isso é a sua condição mais preciosa.

Não é muito, mas também não é pouco, a mim chega-me.

Pósfacio

Acabo de chegar de Münster na Alemanha, onde estive a visitar a 5ª edição dos “Skulptur Projekts”. Há algo de incomum nesta iniciativa que tem a ver com a sua relação com o tempo. Realiza-se apenas de 10 em 10 anos, o que é uma mais valia evidente e, contudo, na minha terceira visita, um certo vazio apoderou-se do meu pensamento relativamente às obras vistas. Trata-se de um vazio – silêncio – que é defensivo, que potencia uma recusa. Aquela que advém do cansaço das imagens, dessa espécie de pandemia em que fomos compulsivamente envolvidos e que nos faz parar. O excesso de imagens, no corpo, nas cidades, nos telemóveis, nas televisões, por todo o lado... está a fazer crescer essa necessidade premente de uma hipótese de saída. Não qualquer hipótese moralista de algo hipoteticamente melhor, antes, a corporização de possibilidades de trabalho que neste interior compulsivo possam inscrever a sua

outra conotação, agora, de positividade. A alteração lexical para im-possível permite, segundo este pensador, a mutação proposta. O im-possível é a condição de possibilidade do acontecimento e da escrita. Da arte, também, acrescentamos nós. A única possibilidade de algo é a sua experiência de impossibilidade.

5 Aqui na significação lacanianiana do termo, isto é, na sua impossibilidade simbólica.

6 Han, Byung-Chul, *La salvación de lo bello*. Trad. Alebrto Ciria. Barcelona, Herder, 2015, pp. 57 – 58.

presença silenciosa. Um silêncio que, como afirma Mário Azevedo, potencia no seu interior as várias possibilidades da dissensão, do escape à captura e, acima de tudo, da manutenção, mesmo que em agonia incessante, de uma continuidade para o fazer saber da arte. Longe dos formalismos pós-críticos que hoje nos querem fazer crer ser o *zeitgeist* e em plena consciência das dificuldades que emergem de forma desmesurada nestes, assim chamados por Hal Foster, *bad new days*. Ou seja, num declarado posicionamento político que afirme o gesto artístico como uma espécie de grito silencioso que nos permita, de novo, fruir as obras sem cansaço. Escutar o que elas nos dizem, com toda a atenção, com o tempo necessário. Não é pedir muito, também não será pouco. A mim, mais uma vez, chega-me.

Ética y poética en el juego teatral de *Reikiavik* de Juan Mayorga

Ethics and poetics in the theatrical game of Juan Mayorga's Reikiavik

Zoe Martín Lago*

Resumen

Reikiavik es una obra sobre el poder de la imaginación y de la memoria, como afirma su autor, y es también una obra que juega con la identidad individual y colectiva, como afirma su director. Juan Mayorga, que asume tanto la dramaturgia como la dirección escénica de esta pieza, propone un viaje en el que, como *voyeurs*, asistiremos a la partida de ajedrez que marcó la historia del ajedrez y de la Guerra Fría. La idea de 'juego teatral', que caracteriza tanto la estrategia dramática como la puesta en escena de la pieza, será el hilo conductor que nos lleve a analizar la construcción poética del texto y sus implicaciones éticas, asumiendo que el acto teatral debe abrir un espacio para el diálogo, la reflexión y la crítica no sólo en el marco de la propia obra, sino –lo que es más importante- entre la representación y el espectador.

Palabras clave: Ética, poética, juego teatral, imaginación.

Abstract

Reikiavik is a play about the power of imagination and memory, as the author states, and it also plays with individual and collective identity, according to its director, Juan Mayorga, who drives both the dramaturgy and the stage management of this theatrical piece. He takes us on a journey where we, playing the part of *voyeurs*, will be witnesses to the chess game that had a huge impact on the history of chess and the Cold War. The idea of a 'theatrical game' that characterizes the dramaturgy and the performance is the common thread that will lead us to analyse the poetic structure of the text and its ethical implications, supposing that the theatrical work should create a space for dialogue, reflexion and criticism, not only regarding the stage play itself, but also, what is even more important, between the performance and the audience.

Key words: Ethics, Poetics, Theatrical game, Imagination.

1. Juan Mayorga: dramaturgo y director de escena

No necesita justificación la elección de una obra de Juan Mayorga para este breve ensayo dado que se puede afirmar, como ya se viene haciendo en diversos foros, que el dramaturgo y filósofo madrileño es un autor llamado a ser clásico, tanto por la magnitud de su obra como por la profundidad en el tratamiento de algunos de sus temas y por la presencia de sus producciones tanto en la escena nacional como en la internacional que ya posee. Falta, sin duda, distancia temporal respecto a su obra, pero no cabe duda de que Mayorga ha sido capaz de dotar a su obra dramática y ensayística con acentos propios y con fundamentos muy sólidos que multiplican su atractivo no

* Instituto del Teatro de Madrid, España. zoemartinlago@gmail.com

solo para el público teatral sino también para la investigación estética.

Reikiavik es la segunda pieza teatral que firma Mayorga no sólo como dramaturgo, sino también como director de escena. La primera fue *La lengua en pedazos*, texto con el que obtuvo el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2013 y cuyo estreno tuvo lugar el 24 de febrero de 2012 en el Teatro de los Canapés de Avilés, y con un elenco formado por Clara Sanchís en el papel de Teresa y Pedro Manuel Martínez en el de Inquisidor. Con este primer montaje, Mayorga fundó su propia compañía teatral, *La loca de la casa*, llamada así en honor a la frase que se atribuye a Teresa de Jesús: “la imaginación es la loca de la casa”. La imaginación es para Mayorga, como desarrollaremos más adelante, el principal motor del teatro. Ya en la presentación de *La lengua en pedazos* el autor aseguraba a los medios que su debut como director de escena no sería una anécdota en su currículum. Esta intención se convirtió en hecho con *Reikiavik* y se ha consolidado con la firma de su tercera dirección, de nuevo una puesta en escena de un texto propio: *El Cartógrafo*, estrenada el 11 de noviembre de 2016 en el Teatro Calderón de Valladolid, e interpretada por Blanca Portillo y José Luis García-Pérez.

La primera publicación de *Reikiavik* aparece en mayo de 2014, en el volumen de la editorial segoviana La Uña Rota titulado *Teatro 1989-2014*, que recoge la mayor selección realizada hasta la fecha de las piezas largas del autor. Poco después, en septiembre de 2015, la obra vuelve a publicarse en la misma editorial, esta vez de manera independiente y con un ensayo del catedrático de filosofía y ensayista Fernando Broncano: ¿cuál es la razón que ha llevado a esta segunda publicación tras tan corto espacio de tiempo? La respuesta nos la da el propio Mayorga en la nota que precede a esta segunda edición: “Entre una y otra publicación, la pieza atravesó cuarenta y cinco días de ensayos hasta ser estrenada el 27 de marzo de 2015 en Avilés” (Mayorga 2016a, 9), con interpretación de Daniel Albaladejo, Elena Rayos y César Sarachu. Continúa esta nota de Mayorga de la siguiente manera:

Antes o después, de modo más o menos violento, un espectáculo entra en conflicto con la escritura en que se basa. Trabajar junto a los artistas con los que llegó al escenario *Reikiavik* me hizo reescribirlo día a día –o más bien noche a noche–. Aparecieron y desaparecieron personajes y espacios; se desplazaron unas escenas y otras se hicieron más grandes o más pequeñas; taché palabras que creía innegociables y descubrí palabras que nunca hubiera hallado en soledad. (Mayorga 2016a: 9)

Es conocido el interés que siente Mayorga por el lenguaje: por la capacidad de crear mundos e imágenes que tienen las narraciones y cómo estas pueden ser llevadas a escena gracias a la imaginación y la memoria de los espectadores; por el poder de la palabra: lo que dice y lo que esconde, la luz que arrojan las palabras sobre el mundo y las sombras en las que pueden sumirnos; y sobre todo, por cómo las palabras pueden ser caricias tanto como violentas armas con las que el poderoso ejerce su dominio sobre el débil, sobre el desprotegido. Por esa razón, el lenguaje ha sido tematizado en muchas de sus piezas teatrales. En *Cartas de amor a Stalin*, por ejemplo, el escritor Mijaíl Bulgákov enloquece buscando “las palabras adecuadas” (Mayorga 2014: 248) con las que persuadir a Stalin para que le permita publicar sus textos o exiliarse de una Unión Soviética donde el silencio que pesa sobre su arte resulta peor que la muerte. También reflexiona sobre el poder configurador de mundos que posee la palabra en la ya mencionada *La lengua en pedazos*, combate dialéctico entre Teresa de Jesús y el Inquisidor. Y será asimismo un tema central en *Hamelin*, pieza que toma como

resorte un presunto caso de abuso infantil para escenificar la idea de que la pobreza de lenguaje deja indefenso a un amplio grupo social de personas que sufren aislamiento y vulnerabilidad por resultar incapaces de comunicarse y relacionarse con la Ley y con las instituciones, o de comprender la verdad de una situación para poder expresarla. Por último cabe mencionar su obra *Himmelweg*, ejemplo perfecto y maravilloso de teatro dentro del teatro, en la que el Comandante nazi silencia a toda la población de un campo de concentración imponiendo sus palabras a través de una artimaña de teatralización ante la visita de un Delegado de la Cruz Roja. Este personaje, que acude al campo con voluntad de ayudar a los judíos desamparados, encarna la gran pregunta benjaminiana que subyace a la reflexión de Mayorga sobre el lenguaje: ¿cómo escuchar el silencio de los vencidos?

Esta indagación filosófica sobre la palabra y su relación con el desvelamiento de la verdad conduce a Mayorga a un doble compromiso como dramaturgo. En primer lugar, un compromiso que podemos denominar como poético, plasmado en una reescritura continua y permanente de sus textos en busca de la palabra exacta: aquella que sea capaz de crear la imagen adecuada, de significar la acción precisa. El dramaturgo pone entonces todo su esfuerzo en la búsqueda de la síntesis, del lenguaje sin un ápice de grasa, y reconoce hacerlo impulsado por su propia formación en matemáticas, licenciatura que estudió en paralelo a la de filosofía durante sus años en la Universidad, y que años más tarde llegó a ejercer como profesor en diversos institutos de la Comunidad de Madrid:

El matemático aspira a dar una expresión tan sencilla como sea posible a la forma común que subyace a una infinidad de casos aparentemente disímiles [...] Igual que los autores que buscan la acción capaz de dar expresión no sólo al personaje, sino a espectadores muy distantes en el espacio y el tiempo (Mayorga 2016b: 91).

Tal proceso permanente de depuración de la escritura de sus textos al que se somete de manera concienzuda e implacable, le ha llevado a desarrollar un oído privilegiado para permanecer en todo momento a la escucha de sus propios personajes. Y, lo que es más importante, le ha llegado a dotar –con el transcurso de los años de oficio–, de una capacidad de escucha atenta y generosa ante el espectador, el crítico y los diferentes equipos artísticos que han ido llevando a escena sus obras. Tras cada ensayo y cada nuevo montaje podemos adivinar al dramaturgo tachando, reescribiendo, renegociando sus propias palabras en busca de un gesto más clarificador, de una elección más acertada.

En segundo lugar, y complementando al primero, cabe destacar el compromiso ético del dramaturgo con “la consideración del teatro como un arte dialéctico, y la escritura como diálogo permanente con sus lectores y espectadores” (Spooner 2014: 20). Esto supone la concepción del teatro como un arte asambleario, constitutivamente político, que debe ser capaz de generar crítica, diálogo, reunión, revisión de la realidad y de nuestra historia para tratar de hacer a los espectadores más sensibles, más capaces de escuchar las palabras y los silencios de las personas con las que convive y de todas aquellas que les han precedido. Un teatro para la ciudad, que la enfrente a sí misma y a las posibilidades que podemos imaginar para hacer de ella un lugar mejor para el presente y para el futuro.

2. Reikiavik: poética del juego teatral

Reikiavik es una obra sobre el poder de la imaginación y de la memoria, como

afirma Mayorga en su faceta de autor, y, al mismo tiempo, es también una obra que juega con la identidad individual y colectiva, según su propia propuesta como director escénico. Se propone a continuación un breve recorrido que toma como hilo conductor la noción de “juego teatral”, propuesta por el propio Mayorga como idea generadora tanto del texto como de la puesta en escena. De esta manera transitaremos los diversos caminos que entretejen el laberinto de *Reikiavik* que, en palabras de Broncano: “como el universo en capas de cebolla de la Edad Media, acoge esferas dentro de esferas y circunvoluciones dentro de circunvoluciones” (Broncano 2016: 97).

La primera idea de juego que surge de manera intuitiva procede del propio argumento de la obra: *Reikiavik* tiene como escenario un tablero de ajedrez en el que dos personajes –Waterloo y Bailén– disputan una partida, que como sabremos sin mucha tardanza, son en realidad todas las partidas de ajedrez posibles, todas las variantes imaginables. Y lo hacen frente a un Muchacho que, al pasar por el parque en el que se encuentran, decide quedarse a verlos y tal vez jugar con ellos la partida que cambie su vida.

El juego del ajedrez se imbrica a lo largo de todo el texto con otro juego muy diferente en apariencia: el boxeo. Pero ajedrez y boxeo aparecen aquí como dos formas de combate, de *agón*, de duelo.

Qué extraña palabra “duelo” con dos significados tan diferentes, y, sin embargo, por los sinuosos hilos metafísicos que ligan la existencia, tan relacionados. Pues el duelo como pérdida presupone una forma anterior de duelo, la del antagonismo que liga unos a otros. (Broncano 2016: 99).

Este duelo entre los dos protagonistas de la obra nos lleva a pensar, como sucede en otras piezas de Mayorga como *Animales Nocturnos* o *El Gordo y el Flaco*, en la lucha de un hombre contra su *alter ego*, que es el otro, el opuesto, pero quizá también es una lucha contra su doble, o, yendo un paso más allá, puede que sea también una lucha contra sí mismo, en un combate infinito.

Así es como comienza el juego teatral: parece que Waterloo y Bailén se reúnen en el parque en torno a una partida de ajedrez. Pero en realidad, a plena vista, están jugando al juego de Reikiavik, esto es, están jugando a representar la final del gran campeonato internacional de ajedrez que enfrentó a dos titanes. Las reglas del juego las marca el libro de ajedrez que ambos comparten, y la dinámica consiste en representar a Bobby Fischer y a Boris Spasski, los dos maestros del ajedrez, americano y ruso respectivamente, que se enfrentaron en el Campeonato Mundial de Ajedrez celebrado en Islandia en el año mil novecientos setenta y dos al torneo que marcó sus vidas. Pero en la obra de Mayorga los protagonistas no juegan sólo a ser ellos: Waterloo y Bailén incluyen en su juego también a todos los personajes que acompañaron a los campeones durante su estancia en la final de ajedrez, y a otros que tal vez no lo hicieron pero pudieron haberlo hecho. De manera que prestan su cuerpo y voz a un coro de cien niños rusos durante la despedida en el aeropuerto, a Larissa –la segunda mujer de Spasski–, a la madre de Fischer, o a Kissinger –su confesor–. Todos tienen cabida en el juego de Reikiavik porque *Reikiavik* es una obra de teatro para la imaginación. Para que la obra pueda existir, su lugar tiene que estar no sólo en el escenario sino, sobre todo, en la mente del espectador. Es en ella donde el receptor debe completar los huecos que deja abiertos la dramaturgia para construir los personajes que los actores esbozan –a veces solo con un gesto o una palabra–, para completar las frases que constantemente

se interrumpen y entrecruzan, y para imaginar el viento, el frío y la lluvia de Reikiavik.

El juego escénico comienza ya desde la propia escritura del texto, donde Waterloo y Bailén crean todos los personajes que se les antoja, se los intercambian, los dejan y retoman como niños que crean y destruyen castillos de arena. No hay más reglas que las del libro de ajedrez, por lo que, partiendo de ahí, las posibilidades imaginables son prácticamente infinitas. En esta propuesta de Mayorga basta una palabra o un gesto para crear un personaje. Son dos las maneras en las que los personajes se introducen en el juego y, en consecuencia, en la escena: a través de las acotaciones o de manera integrada en el propio diálogo. En las contadas intervenciones en las que el dramaturgo apuesta por la acotación, lo hace de dos maneras diferentes. La primera consiste en establecer una acción caracterizadora de un personaje. En este sentido, la acotación más relevante tiene lugar solo en una ocasión: la acción de “barrer” caracteriza a un espía que parece que vigila tanto a Fischer como a Spasski. Este personaje cobrará vida tanto a través de Waterloo como de Bailén, e incluso el Muchacho le dará voz en un momento de gran importancia para el desarrollo de la obra, ya que será su primera intervención activa y, en consecuencia, su primer movimiento en el juego de Reikiavik. Vemos a continuación cómo la acotación “Barriendo” antecede a las intervenciones de este espía desconocido y cómo esta acción y, en consecuencia el personaje, van pasando de un jugador a otro:

BAILÉN: (*Barriendo*) *Playboy*, tebeos de Superman y libros de ajedrez. No le enseñó su padre, no conoce a su padre. (*Dejando de barrer*). Hijo, ¿no te parece raro ese barrendero?, lleva tres horas limpiando la misma acera. (*Barriendo*). Judía. Manifestante compulsiva de los derechos de las mujeres, los negros los indios...

WATERLOO: ...los vietnamitas, los españoles...

BAILÉN: ...las focas. Estuvieron a punto de quitarle la custodia, el niño pasaba las tardes con la única compañía de la radio. (...)

WATERLOO: Boris, fíjate en ese barrendero, no sabe coger la escoba. (*Barriendo*). Larissa, exbailarina del Bolshói, es su segunda esposa. Boris Spasski tiene sangre judía por parte de madre, el padre lo abandonó siendo un niño. Tres veces ha rehusado a ingresar en el partido. (...) Hizo un comentario impropio sobre Estonia.

MUCHACHO: (*Barriendo*) ¿Qué comentario?

BAILÉN: ‘Pobre Estonia’. (*Barriendo*). No se le conocen amigos en la disidencia. Se define como ‘honorable antisemita’. Stalin leía a Bulgákov.

WATERLOO: (*Barriendo*) Siempre lo defiendes, ¿eres su abogado? Fue un error hacerle campeón del mundo. (Mayorga 2016: 25-27)

El segundo tipo de acotación tiene lugar también una sola vez y se da en tres ocasiones consecutivas durante un mismo parlamento sirviendo para proponer una pose que identifique a un deportista, sin que el autor indique cuál debe ser la postura que el jugador debe adquirir:

WATERLOO: Desde hace ochenta años no ha habido un campeón americano. Y aquel tipo, Steinitz, no había nacido en América. Héroes americanos: Joe DiMaggio (*pose de jugador de béisbol*), Joe Louis (*pose de boxeador*), Jesse Owens (*pose de atleta*). (Mayorga 2016: 31)

Esta voluntaria indefinición, en este caso de la postura que adopta el jugador, la podemos encontrar en incontables ocasiones en otras obras de Mayorga: desde el

instrumento que toca el Instrumentista de *Concierto fatal de la viuda Kolakowski*, o la melodía que en la misma obra será capaz de detener la guerra, a la comida que lanza la Mujer Baja de *Animales Nocturnos* a las palomas, pasando por la canción que canta la niña Rebeca en *Himmelweg* o por la serie de fotografías que constituyen los cuadros mudos de *El Cartógrafo*. Esta indeterminación voluntaria del autor, sigue la estela de su antes mencionada voluntad de trabajar a favor de la libertad creadora del equipo artístico. Y trabaja también en la idea de favorecer el diálogo entre sus piezas y el público, apelando a la imaginación del espectador para completar con sus recuerdos los retazos que quedan sin definir en sus piezas dramáticas.

El último tipo de acotación de este primer grupo, tiene que ver con la aparición escrita del nombre del personaje al que el jugador debe representar, que sucede solo tres veces en toda la obra. Se trata de casos muy concretos en los que, por el contexto, no podría decidirse unívocamente quién está hablando, hecho que más que indeterminación, podría llevar a confusión:

WATERLOO: [...] Mire, padre, ¡el ruso en la tele!

BAILÉN: (*Spasski*). ¿Una rueda de prensa a estas horas? (*Lombardi*) ¿Una rueda de prensa a estas horas? (Mayorga 2016: 47-48)

Por otra parte:

WATERLOO: El árbitro ha hecho frente con los rusos. ¡Usted, alemán, ha hecho frente con los rusos! Nos vamos a Nueva York.

BAILÉN: (*Dios*) Islandia te demandará y sólo jugarás para pagar abogados. Ningún país volverá a invitarte a un torneo. El mundo te odiará, tienes una obligación con el ajedrez... (Mayorga 2016: 61)

La pieza contiene, en términos generales, escasas acotaciones, y esto se debe a que toda ella consiste en un gran juego de representaciones en el que los personajes surgen de la imaginación de los propios personajes Waterloo y Bailén. En torno a ellos, aparecen en escena una infinidad de figuras que entran y salen para acompañar a Fischer y Spasski durante su duelo ajedrecístico, personajes que surgen de manera espontánea a través de dos recursos. En primer lugar, la simple mención de un personaje, que hace que aparezca en escena:

WATERLOO: Me lleva al psiquiatra.

BAILÉN: ¿Te importa tu madre, Bobby? ¿Hay alguna persona por la que sientas afecto? (Mayorga 2016: 22-23)

Basta que Waterloo mencione al psiquiatra para que su compañero de juego interprete automáticamente a dicho personaje. Y en segundo lugar, el recurso inverso: el personaje surge y el compañero de juego lo integra, reaccionando a él de manera natural y explicando al espectador quién es el interlocutor al que está encarnando:

BAILÉN: ¡Fischer, le prohíbo que traiga el tablero a clase! Si vuelvo a ver ese tablero, los tiro a los dos por la ventana.

WATERLOO: Gracias a mi maestro, descubro que no necesito tablero.

BAILÉN: Hijo, llevamos tres horas en el coche y no has mirado por la ventana [...] ¿Me estás escuchando?

WATERLOO: Sí, mamá. (Mayorga 2016: 22)

Siguiendo este recurso según el cual, gracias al poder performativo de la palabra

en escena, los personajes cobran vida y asimilan de manera inmediata las atribuciones que les son dadas dentro del juego teatral, el último personaje que aparece en la pieza es Leipzig. Se trata del *alter ego* del Muchacho que adquiere existencia al ser nombrado por Waterloo. Su misión en el juego será la de sustituir al propio Waterloo, ocupando su lugar en el duelo eterno de Reikiavik.

MUCHACHO: Tengo una variante.

Silencio

WATERLOO: Adelante, Leipzig.

BAILÉN: ¿“Leipzig”? Acaba de llegar, ¿quién se cree que es?

MUCHACHO: La noche antes de rendirme, salgo a la terraza con *Crimen y castigo*. Levanto los ojos al ver a alguien caminando por la orilla. No puedo distinguir su rostro, pero reconozco ese modo de andar. Yo también lo veo a él, mirándome desde la terraza. Caminamos por la orilla hasta encontrarnos [...]

Silencio. Waterloo entrega al Muchacho su libro, se despide de Bailén y se aleja hasta desaparecer. Leipzig y Bailén representan el frío, la lluvia, el viento de Reikiavik. (Mayorga 2016: 92)

El círculo se ha cerrado: una representación termina y otra variante nueva aparece a lo lejos en el horizonte gracias a la incorporación de una nueva imaginación y una nueva memoria: la del Muchacho convertido en Leipzig. El juego nunca termina.

3. *Reikiavik*: ética del juego teatral

Reikiavik no es, por tanto, un lugar: es un estado mental. Tal como advertía Mayorga desde el principio, la obra no sucede en escena, sino en la mente del espectador. Este motivo es una constante en la concepción del teatro que tiene el dramaturgo. En el prólogo a *Hamelin*, titulado “Érase una vez una escuela tan pobre que los niños tenían que llevarse la silla de casa”, Mayorga expone la duda que le asaltó cuando se planteaba escribir dicha pieza: “Al pensar por primera vez en él, en sus diversos espacios, en sus muchos personajes, vacilé: “Eso es cine”, me dije. “Eso no puede ser teatro””. (Mayorga 2016b: 337). Esta sensación de duda condujo al autor a una de sus reflexiones más productivas acerca de lo que desea que sea su teatro:

Frente a la afirmación “Eso no puede ser teatro”, hay que levantar –no desde los manifiestos, sino desde la práctica escénica– la afirmación de que el teatro puede representarlo todo. Siempre que no traicione su origen. El origen del teatro, y su mayor fuerza, está en la imaginación del espectador. Si hace del espectador su cómplice, el teatro es imbatible como medio de representación del mundo. (Mayorga 2016b: 337-338)

Reikiavik, continuando la línea de otras de las piezas más relevantes del autor, como *Himmelweg* o *Cartas de amor a Stalin*, está construida como un gran juego de representaciones dentro de la propia representación: teatro dentro del teatro. Esta elección no es azarosa, sino que se arraiga en el ya mencionado compromiso ético del dramaturgo madrileño. El recurso de la metateatralidad permite al autor mostrar los mecanismos de la representación para emplearlos como una de las mejores herramientas que tiene a su alcance para destacar lo representado como representación con el fin de arrancar la reflexión en los espectadores. Esta propuesta bebe de la idea del juego épico planteada por Bertolt Brecht, que Patrice Pavis caracteriza de la siguiente manera:

[El juego teatral] va acompañado muy a menudo por una acentuación lúdica de la teatralidad de la representación. Entonces, lo épico sirve para interrogarse sobre las

posibilidades y los límites del teatro (Pavis 1998, 146).

Esta idea del teatro dentro del teatro como herramienta para destacar el hecho de que estamos, como espectadores, asistiendo a una convención, a una representación teatral, cumple en la pieza con su objetivo de mover a la reflexión acerca del teatro y de cómo se refleja en él nuestra realidad. Y Mayorga la pone en boca de Bailén en la preciosa intervención que da respuesta a la pregunta atónita del Muchacho:

MUCHACHO: ¿Siempre igual? ¿Spasski y Fischer todo el rato?

BAILÉN: No es “siempre igual”. Es siempre con las mismas reglas, pero cada vez es distinto. No podemos contradecir al libro [...] Tenemos límites, como los tienen el caballo o la reina. Sesenta y cuatro casillas, treinta y dos piezas: eso no puedes cambiarlo [...] Pero la última vez que yo hice de Fischer fue muy distinto, y la última vez que hice Spasski también fue distinto. Cambias de orden dos palabras y cambia todo, un gesto lo cambia todo. [...] tú puedes ser cualquiera de ellos. Incluso puedes ser tú, pero eso es lo más difícil de todo. Hay infinitas versiones de Spasski, infinitas de Fischer, infinitas de ti. Hay una versión en que estás haciendo un examen oral. Hay posiciones en que perderás siempre. Quién ganará y quién perderá, eso no puedes cambiarlo, pero puedes hacer que tu personaje, el que te toque esté a la altura de su victoria o de su derrota. Lo importante es la seguridad del rey. (Mayorga 2016: 78)

Este parlamento resume la idea completa de la obra y de la concepción del teatro de Juan Mayorga: existen infinitas posibilidades, no podemos abandonarnos al devenir de la historia como si fuera una segunda naturaleza, pues contra la naturaleza no se puede luchar, pero la historia la construye cada persona, cada palabra, cada gesto. Esta idea sigue la estela de la filosofía de Walter Benjamin que acompaña siempre las reflexiones de Mayorga: el pasado no está cerrado, puede asaltar al presente en cualquier momento para ofrecernos una perspectiva nueva. De ahí la importancia de la imaginación y la memoria no sólo para la construcción del hecho teatral, sino para la construcción de la propia historia, y de la vida individual y colectiva.

El teatro es para Mayorga una potente arma con la que construir el presente, escuchar el pasado y soñar el futuro. Ese es el compromiso ético del dramaturgo, que se asienta en su concepción política del teatro como un arte asambleario, de la ciudad para la ciudad, contra los prejuicios de la propia ciudad, para mostrar en escena la verdad de las cosas que permanece oculta a simple vista, como el juego de Reikiavik. Por eso la dialéctica más importante para Mayorga no es la que pueda proponer como autor entre sus personajes, sino la que se da entre la representación y el espectador, la que salta de las tablas para interpelar al espectador, al ciudadano. La concepción de “juego teatral” que maneja Mayorga en sus piezas supone un fructífero recurso para potenciar la imaginación y la memoria de los espectadores, para animarlos a reconstruir la historia y a tratar de evitar repetir los errores que ya hemos cometido. Su teatro traza un arco del presente hacia el futuro, y trata de agitar las conciencias de los espectadores para hacerles salir de la comodidad de la observación impasible desde las butacas. El espectador al que aspira como autor es a un espectador activo, co-partícipe de la obra; y del mismo modo, el ciudadano para el que aspira a escribir sus textos es un ciudadano comprometido con el presente de su ciudad y con la construcción de un futuro más humano. El teatro se convierte así en arma política a través de la poética, en arte a favor del pensamiento crítico. Estas líneas de expresan perfectamente la intención que tiene el hecho teatral para Mayorga: “su misión es que el espectador

haga experiencia de la complejidad de la pregunta y de la insuficiencia de cualquier respuesta. Cumpliendo esa misión, puede hacer al espectador más crítico y resistente” (Mayorga 2016b: 98)

Bibliografía

- <http://www.lne.es/aviles/2012/02/25/controversia-cocina/1204326.html> [Última consulta 20/02/2017].
- Brizuela, M. (ed.) 2011. *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Broncano, F. 2016. “Intercambio de reinas”, en *Reikiavik*, Juan Mayorga. Segovia: La uña rota.
- Cordone, G. (ed.) 2012. “En torno a la dramaturgia de Juan Mayorga”, en *Boletín Hispánico Helvético*, núm. 19 Primavera.
- Gorría Ferrín, A. 2012. “La poética dramática de Juan Mayorga”, en *Primer Acto*, núm. 342, pp. 44-56.
- March Tortajada, R. 2014. *Memoria y desmemoria, pensamiento y poética en la dramaturgia de Juan Mayorga*. Valencia: Universidad de Valencia (tesis inédita).
- Martín Lago, Z. 2017. *El teatro de Juan Mayorga: imaginación, memoria y mayéutica*. Salamanca: Universidad de Salamanca (en prensa).
- Mayorga, J. 2016a. *Reikiavik*. Segovia: La uña rota.
- 2016b. *Elipses*. Segovia: La uña rota.
- Monales Rial, M. 2016. “La ciudad y su doble en el teatro de Juan Mayorga”, en Bauer Funke (ed.), *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, pp. 209-216.
- Pavis, P. 1988. *Diccionario del teatro*. Traducción de Jaume Melendres. Barcelona: Paidós.
- Paco, M. de. 2006. “Juan Mayorga: Teatro, historia y compromiso”. *Monteagudo*, núm. 11, pp. 55-60.
- Rodríguez Solás, D. 2016. “El espacio de la crítica, el lugar de la utopía: el teatro de Juan Mayorga”, *Iberoamericana*, num.16, pp. 225-235.
- Spooner, C. *Le theatre de Juan Mayorga: de la scène au monde à travers le prisme du langage*. Toulouse: Université de Toulouse, 2013 (tesis doctoral inédita).
- 2014. “Una palabra más”. En *Teatro: 1989-2014, Juan Mayorga*. Segovia: La uña rota.



LOCENTE

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS
ARTÍCULOS



El problema de la autonomía del teatro

The Problem of Theatre's Autonomy

Adrián Pradier Sebastián*

Resumen

El propósito del presente artículo consiste en analizar los orígenes históricos y la proyección contemporánea de la autonomía del teatro, definida como la capacidad del mismo para crear su propio marco de legalidad creativa. Se parte, para ello, de una controversia suscitada en las redes sociales a partir de un artículo periodístico en el que se atacaba esa autonomía para pasar, a continuación, a la presentación de los dos modelos antagónicos de aproximación al teatro desde la perspectiva que guardan entre sí lo escénico y lo literario. Una vez delimitados ambos modelos se pasa a analizar uno de los conceptos más importantes en la controversia de la autonomía del teatro, el concepto de *reteatralización*, en sus orígenes alemanes y en el contexto español para pasar, por fin, a las conclusiones, donde se expone un caso de práctica escénica contemporánea, sólo comprensible a la luz de ese concepto de autonomía del teatro.

Palabras clave: Estética, Estética del Teatro, Autonomía, Legalidad, Creación

Abstract

The purpose of this article is to analyze the historical origins and contemporary projection of theatre's autonomy, defined as the capacity of theater to create its own framework of creative legality. To do so, we start with a controversy raised in social networks from a newspaper article in which that autonomy was attacked, to continue, then, to the presentation of the two antagonistic models of approach to the theater from the perspective that guard the scene and literature. Once delimited both models, which, in the end, are well defined and confronted positions, we proceed to analyze one of the most important concepts in the path of autonomy, the concept of theatricalization, in its German origins and in the Spanish context, to pass, finally, to the conclusions, where a practical case of contemporary stage practice is exposed, only comprehensible in the light of this concept of theatre's autonomy.

Keywords: Aesthetics, Aesthetics of Theatre, Autonomy, Legality, Creation

1. A modo de introducción: la controversia de Javier Marías

No hace mucho se desató en las redes sociales una intensa polémica a raíz de un artículo publicado por Javier Marías en *El País*, titulado “Ese idiota de Shakespeare”. El tono de sus palabras y el objetivo de la columna venían ya anunciados en las primeras líneas, y tal vez merezca la pena ponerlas sobre la mesa para no cambiar ni una coma de su tesis inicial:

Si hace años que no voy al teatro, es porque no deseo exponerme a sobresaltos. No me refiero ya a esas obras “modernas” en las que se obliga a “participar” al público

* Universidad Internacional de La Rioja / Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León, España. *adrian.pradier@gmail.com*
Artículo recibido: 3 de junio de 2017; aceptado: 24 de septiembre de 2017

lanzándole agua o pintura o bengalas, o a “interactuar” con los intérpretes que bajan al patio de butacas para restregarse contra él y vejarlo. Eso me lo tengo prohibido desde que empezó a suceder hace tiempo. Pero tampoco está uno a salvo de riesgos de otra índole si va a la representación de un clásico. El teatro –más que el cine y las series– ha caído rendido a casi todas las tontunas contemporáneas (Marías 2017).

En suma, para Javier Marías el teatro contemporáneo (1) no es alternativa de ocio porque el estatuto que marcaba la relación lúdica entre artistas y espectadores ya no se cumple, y (2) tampoco es alternativa de cultura, fundamentalmente porque el tratamiento escénico de los clásicos ha caído también bajo el cambio de estatuto indicado en (1). Sin embargo, pese a que no podamos esperar el rigor exigible de un tratado de filosofía, estamos legitimados para solicitar alguna prueba que, sin menoscabar el carácter tentativo de las columnas de opinión, nutra de razones su tesis. En esta línea, los principales problemas que acusa Marías del teatro contemporáneo son tres, especialmente intensos en el tratamiento de los clásicos: (a) el colapso del autor como auténtico responsable de la obra artística y, por lo tanto, como autoridad de la misma, lo que ha permitido otro cambio de estatuto que afecta a los directores, dramaturgos y adaptadores, a los que Marías define como “usurpadores de los buenos nombres de Lope, Calderón, Molière o Shakespeare”; (b) la quiebra de la regla de las tres unidades, especialmente las referidas a tiempo y lugar; y, por último, (c) la quiebra del paradigma naturalista, de forma que “se permite lo ‘simbólico’ y lo inverosímil en mucho mayor grado”, dificultándose de un lado que se abran los mecanismos empáticos propios de una concepción estrecha de la verosimilitud como condición material exigida en los programas naturalistas más radicales. En sus propias palabras, el problema parece ser la tendencia de que los personajes de Shakespeare “aparezcan vestidos de nazis o de decimonónicos, o transmutados en *gangsters*, o que la acción de las obras se sitúe en cualquier sitio”, a lo que habría que añadir el problema sobrevenido de la inversión de sexo en la interpretación de los papeles protagonistas.

El ataque despertó la indignación de la práctica totalidad del sector, y fueron muchas las voces que se alzaron contra lo que consideraron una irresponsable falta de respeto hacia la profesión. Pero lo cierto es que Javier Marías no sólo reabrió una de las más antiguas controversias del mundo del teatro que, tal y como sostiene Patrice Pavis, resurge de cuando en cuando en su propia historia (2007: 289-302). En realidad, el tema de fondo era el asunto de la autonomía del arte, su alcance y sus límites, no desde una perspectiva total, sino desde la posibilidad de comprender el teatro como forma de arte autónoma e independiente de otras artes, capaz de generar, en consecuencia, su propio marco de legalidad creativa. Analizar esos límites, acomodar un enfoque metodológico adecuado y estudiar las bases históricas de esa autonomía –y su recepción en España– es el objeto de las siguientes páginas, con las que pretendo contribuir a la polémica desde una perspectiva estética que nos permita arrojar razones que aclaren y expliquen las nuevas estrategias escénicas.

2. Dos posiciones extremas: el modelo literario y el modelo de los ingredientes

Xavier Rubert de Ventós, en su obra de juventud *El arte ensimismado* (1962), acotó los principales temores del arte de vanguardia mediante el concepto de *alienación*. Éste podría definirse como todo aquel proceso por el que una obra de arte deja de ser ella misma para convertirse en otra cosa, lo que técnicamente termina neutralizando el

abordaje de su dimensión genuinamente autorreferencial (Bertram 2016: 91-98) en beneficio de otros intereses que, histórica o tradicionalmente, han venido estipulando los términos de la relación del espectador con la obra. El peso de esa circunstancia mediatiza enormemente los criterios de producción de los propios artistas y condiciona de manera casi determinante la emergencia de un tipo específico de recepción que se mantiene al margen del acontecer genuinamente estético de la obra y de sus límites. Por expresarlo en términos más familiares, favorece la emergencia de unos intereses ajenos a una actitud de demora en lo estético y más bien orientados hacia “propósitos” *personales, cognitivos o académicos* (Hospers 1969: 3; Stolnitz 1960: 34-35). En sus preocupaciones de entonces, Rubert apenas prestó atención a la búsqueda de la autonomía que había marcado la historia del teatro desde principios del s. XX, dedicando tan sólo dos páginas al asunto frente a las veinte dedicadas, por ejemplo, a la música clásica. Pese a ello, creo que acertó en la idea clave de que la voluntad de autonomía del teatro se terminó concretando en primer lugar en una clara intención programática de “no esconder su carácter de ficción” como único cauce viable para “afirmarse como cosa y reclamar su atención correspondiente” (1997[1962]: 98). El precio de la autonomía del teatro pasaba así por una reivindicación estricta de *lo performativo* –es decir, lo relacionado con aquellas acciones *autorreferenciales* capaces de constituir *realidades* específicas (Fischer-Lichte 2011: 47-76)– en detrimento de otras dimensiones, como la meramente representacional, de tal modo que la nueva estrategia permitió poner entre paréntesis todas aquellas cláusulas poéticas que la propia tradición teatral traía consigo y con las que el teatro pudo entrar en un conflicto abierto y cuyos límites podía reconocerse plenamente. Entre esas cláusulas se encontraba aquella que articulaba la propia relación estatutaria de lo escénico con el texto literario y, en particular, con el texto dramático, haciendo depender el primero del segundo y cuestionando, así, el estatus artístico de lo escénico. Es evidente que al reivindicar la autonomía del teatro frente al resto de artes, en particular frente a la literatura dramática, la controversia ahondaba, de un lado, en la necesidad de renegociar las relaciones de los artistas escénicos con el autor y, en particular, con su texto, pasando a cuestionar qué era ese texto, qué funciones cumplía, qué posición jerárquica ocupaba entre el resto de elementos de la puesta en escena y por qué tenía tanto peso sobre la *manera* de representarlo; de otro lado, los artistas escénicos, y fundamentalmente los directores de escena y escenógrafos, reclamaban para sí la liberación del arte teatral y su reconsideración como una praxis artística concreta, librándola así de aquella que, como piensa el propio Javier Marías, se había antojado como la única correcta: el “teatro literario” (Pavis 2007: 298-291; Fischer-Lichte 2011: 159-163 y 363-365). Todo ello condujo al establecimiento irremediable de una negociación que, gracias al trasfondo programático de las vanguardias, superaría los límites entre quienes veían amenazados los roles atribuidos a su perfil de autores –y, en buena medida, autoridades–, y quienes viendo que existían otras formas de entender el trabajo escénico exigían una revisión y posterior evaluación de las relaciones entre los distintos interlocutores involucrados en el acontecimiento teatral.

La mayoría de las ocasiones en que tuvo lugar, el diálogo fue bronco. Por otro lado, parece comprensible, habida cuenta de que la retórica vanguardista se apoyó en el uso programático de un lenguaje duro, preñado de eslóganes y consignas, en ocasiones más divergentes del escenario contra el que se forjaron que sugerentes de nuevas poéticas, aunque casi siempre sentidas y lanzadas con la pretensión de seducir tanto a los lectores de sus manifiestos como a los espectadores de sus obras y a toda una

nueva generación de jóvenes artistas. En este sentido, y por lo que respecta al asunto de la autonomía del teatro, es evidente la puesta en marcha de una serie de procesos que desembocaron en la necesidad de una redefinición completa de las relaciones estatutarias con otras artes, en especial con la literatura dramática. Pero de ello no se infiere, ni siquiera en las líneas de trabajo más iconoclastas, la implementación de una renuncia expresa a toda forma de presencia o interacción con la literatura dramática: se trataba de abrir más vías de trabajo, no de cerrar las ya conocidas. Tal certeza nos coloca en la necesidad de adoptar una cierta distancia crítica que devalúe la firmeza de algunas afirmaciones, permitiendo así la emergencia de otras convicciones más profundas y, en ocasiones, más madura(da)s. En suma, si nuestro propósito es analizar el carácter escandaloso de la autonomía del teatro y su independencia creativa del autor teatral y de la fidelidad al texto como instancia de autoridad, nuestro método no puede consistir en la adopción incuestionada de las posiciones de vanguardia. En línea con estas cautelas, James R. Hamilton piensa que las proclamas en defensa del teatro como forma de arte autónoma “debe ser conectada con una visión sobre la relación entre textos utilizados en montajes teatrales y los montajes mismos” (Hamilton 2007: 23), punto clave en el que coincide con Patrice Pavis, quien subraya que la importancia no recae en dirimir si es preferible una u otra postura, sino que “lo importante es más bien identificar el estatuto del texto en la representación considerada” (Pavis 2007: 290). En conclusión, la tesis de que el teatro es una praxis artística radicalmente independiente, creadora de su propia legalidad, ha de ser así puesta en relación con la relación estatutaria que históricamente han guardado el texto y la puesta en escena, relación cuyo análisis suele acogerse a cuatro modelos: (1) literario, (2) de los dos textos, (3) del tipo y la muestra (*type/token*) y (4) de los ingredientes. De ellos, sólo nos centraremos en analizar los directamente enfrentados en el contexto de este artículo: el *modelo literario* y el *modelo de los ingredientes*. El análisis de las fortalezas y las debilidades de los otros dos restantes lo dejamos para otra ocasión.

Según Hamilton, el *modelo literario* presenta cinco tesis básicas en relación a las relaciones estatutarias entre la puesta en escena y el texto: (1) las puestas en escena son *presentaciones* de obras de literatura, típica pero no exclusivamente obras de literatura dramática –podemos pensar, por ejemplo, en la adaptación escénica de una novela–; (2) los espectadores suelen establecer la identidad de las puestas en escena poniéndolas en relación con el trabajo literario sobre el que se basan –en otras palabras, el espectador tiene como referencia la autoría del texto, la vigencia de la fábula allí contenida y la trama correspondiente–; (3) la puesta en escena lo será siempre de algún trabajo, sólo en caso de que sea fidedigna a ese trabajo; (4) los montajes teatrales no son, en consecuencia, obras de arte, sino que la obra de arte es el trabajo de literatura *puesto en escena*; lo que nos conduce a una última idea, a saber, que (5) los trabajos de literatura dramática se distinguen de otras prácticas artísticas en que contienen potencialmente dos modos de presentación: como textos *para la lectura* o como textos *para su escenificación*. Si comparamos las cinco tesis con las ideas de Javier Marías expresadas en su columna, en seguida nos percatamos de que coincide, punto por punto, con el espíritu de la propuesta: una obra de teatro será *tanto menos* teatral cuanto más se aleje del texto sobre el que se apoya, en otras palabras, cuanto menos fiel se mantenga a la instancia de autoridad que plantean Shakespeare o Mayorga –o sus respectivos editores–. Por otro lado, el modelo presenta debilidades muy notorias, como su incapacidad para explicar por qué los espectadores son capaces de reconocer en el *Hamlet* de Thomas

Ostermeier (Avignon, 2002), bajo dramaturgia de Marios von Mayenburg, el mismo *Hamlet* de Shakespeare, pese a que ha habido cambios sustanciales en relación tanto a los criterios de escenificación del siglo XVI como en el propio texto. Por otro lado, la pregunta en torno a la instancia a la que ha de guardarse fidelidad es, sin lugar a dudas, de las más rebeldes en el caso del teatro: si es con el texto de Shakespeare, y sólo tras haber establecido qué versión de las que disponemos es la correcta, ¿sólo serían puestas en escena *fieles* aquellas que reconstruyan arqueológicamente las del s. XVI, dicho el verso blanco en el perfecto inglés de los actores del *Globe* y respetando escrupulosamente las acotaciones del *Bardo*, pensadas, de hecho, para un cierto tipo de escenario, un cierto tipo de convención escenográfica y un cierto tipo de público, habituado a intervenir de viva voz en el transcurso de las representaciones? Cuando pongamos en escena los textos de Plauto, ¿deberemos informar a los espectadores de que gran parte de su producción es fruto de la aplicación de una técnica denominada *contaminatio*, consistente en mezclar asuntos, personajes y tramas de los textos heredados de la comedia nueva de Menandro? ¿Hemos de recuperar los modos de expectación propios de los corrales del Siglo de Oro y abuchear cuando aparezca sobre las tablas el malvado Comendador Fernán Gómez, en la medida en que el propio Lope y los dramaturgos de su tiempo contemplaban durante la redacción de sus textos la acogida verbal e *in situ* de los espectadores? Por otro lado, ¿dónde incluimos aquellas puestas en escena que no contemplan texto entre sus elementos configuradores y se limitan a poner en escena espectáculos de *clown*, pequeñas escenas de *commedia dell'arte* donde la importancia del texto cede paso a la viveza de lo performativo?

Frente a este modelo, Hamilton opone el *modelo de los ingredientes*, cuyos impulsores, entre los cuales se alinea él mismo, que los textos utilizados para puestas en escena teatrales son *ingredientes*, “fuentes de palabras y otras ideas para puestas en escena, junto a otros ingredientes que están disponibles desde una variedad de otras fuentes” (Hamilton 2007: 31). La idea de la autonomía estatutaria e independencia creativa del teatro se articula así a lo largo de las siguientes cinco tesis: (1) los montajes escénicos no son presentaciones de obras de literatura, ni tampoco textos adaptados para su escenificación por la transformación de un texto escrito, ni ejecución de trabajos que son iniciados en texto escrito de clase alguna; (2) la identidad de las propuestas escénicas se establece en referencia a “aspectos de” o “hechos sobre” la puesta en escena misma y algunas veces “a aspectos” de o “hechos sobre” otras realizaciones escénicas –como cuando comparamos, por ejemplo, la *Médée Matériau* de Heiner Muller, en la puesta en escena de Anatoli Vassiliev (2002) y la puesta en escena del mismo director, con la misma actriz protagonista, Valérie Dréville, estrenada en el Théâtre National de Strasbourg en el 29 de abril de 2016–; (3) una realización escénica no tiene por qué guardar el criterio de fidelidad, de cualquier clase que sea, puesto que eso tan sólo respondería al interés de determinar de qué trabajo anterior es una puesta en escena: en ese sentido, la fidelidad, como estándar comparativo, se colapsa desde la tesis (1); (4) las realizaciones escénicas son obras de arte de pleno derecho; (5) un texto utilizado como fuente verbal podría gozar de vida propia como obra de arte literario, pero no lo necesita y, de hecho, si la tuvieran es una cuestión que lógicamente no se relaciona con el uso de cualquier material de ese texto en una realización escénica.

Como se puede apreciar, ambos modelos son completamente antagónicos en el asunto de la autonomía: inexistente, en el caso del modelo literario, donde se exige fidelidad de la puesta en escena al texto y se niega, incluso, su propia consideración

como obra de arte; definitoria, en el caso del modelo de los ingredientes, donde la fidelidad no es un asunto exigible, como tampoco un estándar para la propia definición. Personalmente, considero que el enfoque planteado desde el modelo de los ingredientes es el que mejor se aproxima a la realidad vital del teatro, a sus intimidades y a la manera en que los directores de escena, compañías, actores y un número muy significativo de autores se refieren a su trabajo. Por otro lado, creo que ahora estamos en posición de abordar la perspectiva de la autonomía del teatro desde la posición de los autores de vanguardia, toda vez que hemos asumido la tesis de Hamilton según la cual no es posible exigir la independencia creativa del teatro sin tomar en consideración el modo como el texto de la realización escénica es trabajado. En las dos próximas secciones analizaré fundamentalmente la forja europea del concepto vanguardista de *reteatralización del teatro* como uno de los más importantes en cualquier discusión contemporánea sobre la autonomía del teatro, en la medida en que marcará marcaría un antes y un después en la propia determinación de los distintos entramados estatutarios del teatro y que, en buena medida, ayuda a explicar el asunto.

3. Autonomía y legalidad propia del teatro en la contribución de Georg Fuchs

Diez años antes de que Marinetti publicara en *Le Figaro* las bases de su proyecto artístico, el periodista y crítico artístico Georg Fuchs publicaba un artículo titulado *Discurso contra los literatos en materia de poesía dramática (Sermon wider die Literaten in Dingen der dramatischen Dichtkunst)*, en el que atacaba las bases mismas del teatro naturalista decimonónico y, en particular, la reducción del mismo a la ilustración escénica del drama en clave ilusionista. Ya en el tumultuoso año de 1909, la editorial fundada seis años antes por Georg Müller, con sedes en Munich y Leipzig, sacó a la luz dos libros de enorme interés y relevancia: *La otra parte. Una novela fantástica (Die Andere Seite. Ein phantastischer Roman)*, donde Alfred Kubin presentaba a sus lectores la ciudad imaginaria de Perla, “allí donde se han reunido todos los descontentos de la cultura moderna” (Molinuevo 2001: 61), y casi al mismo tiempo el texto *La revolución del teatro (Die Revolution des Theaters)*, obra firmada por el mismo Georg Fuchs, que constituía una revisión ampliada y corregida de una obra anterior de 1905, de menor difusión e influencia, titulada *El teatro del futuro (Die Schaubühne der Zukunft)*. Fuchs había sido desde 1907 el impulsor de la Unión del Teatro de Artistas de Munich (*Verein Münchner Künstler-Theater*), creada, entre otros propósitos, con el objeto de costear la construcción de un nuevo teatro experimental a imitación del Teatro de Arte de Moscú, que Vladímir Nemiróvich-Dánchenko había fundado en 1897. Finalmente, en mayo de 1908, se había inaugurado bajo la dirección del propio Fuchs el Künstler-Theater de Munich, edificio en clave *art nouveau* firmado por el prestigioso arquitecto Max Littmann, quien ya se había encargado del diseño de la Residenztheater en la misma ciudad, además de haber asumido anteriormente otros importantes encargos relacionados con las artes escénicas y, en particular, con el teatro, como el Schillertheater de Berlín (1906) o la reforma del Deutsches Nationaltheater und Staatskapelle de Weimar (1907). Rodeado así de un grupo importante de artistas y seguidores, Fuchs se decide a poner en orden desde allí sus experiencias y planes de futuro, entre los que se encontraba la renovación total del arte escénico y, al menos desde 1899, su liberación.

La contribución de Fuchs a la voluntad de autonomía del teatro se fundamentaba en la puesta en circulación de un concepto con el que designarla: “reteatralizar el teatro” (en francés en el original), o sea, de un proceso de *reteatralización*. En términos generales,

Fuchs acusaba la falta de una subversión generalizada de las relaciones estatutarias que marcaban la red de producción y recepción del arte teatral a imitación de lo que ya había sucedido en otras prácticas artísticas, poniendo para ello especial hincapié en la doble circunstancia que afectaba al teatro e impedía su evolución propia: de un lado, la dependencia “del yugo de la literatura y de todas las obligaciones externas”, un tipo de servidumbre creativa que, en segundo lugar, no encontraba justificación alguna “en su particular legalidad puramente artística” (*in ihrer besonderen rein-künstlerischen Gesetzmässigkeit*) (1909: XII). Con ello se ponía de relieve una distinción de base entre los cauces de expectación y creación propios de la literatura y aquellos del teatro, al tiempo que se orientaba el objetivo de la lucha hacia un foco de alienación artística más concreto, apuntándose: el Teatro Literario del modelo romántico alemán, heredado de las teorías dramáticas de G.E. Lessing (2004 [1767/1769]; Löb 1974: 24sq.) e impulsado en los campos de la interpretación actoral por influyentes teóricos como Johann Jakob Engel, autor de unas *Ideas sobre una Mímica* (*Ideen zu einer Mimik*, 1785; Fischer-Lichte 2011: 160-163). En suma, la reteatralización del teatro suponía (1) desplegar un frente de batalla específico contra la *alienación literaria*, e implicaba también (2) una ruptura de relaciones con el propio arte dramático como máxima expresión poética de la literatura dramática y causante de su *alienación dramática*. Así, no sólo se acusaba un estatus inapropiado para el teatro –haciéndolo depender del arte literario–, sino que se acusaba igualmente una manera concreta de realizarlo escénicamente –el arte dramático y sus variantes naturalistas fundamentalmente a partir de la segunda mitad del s. XIX–. Con ello pretendía devolver a la obra de literatura dramática su estatus de obra literaria, siempre susceptible de ser representada o ejecutada escénicamente, pero no ya bajo una legalidad (*Gesetzmässigkeit*) ajena, marcada por las poéticas propias de la praxis literaria –y, por lo tanto, más orientadas hacia los placeres de la lectura que a los suscitados en la expectación teatral–, sino bajo la legalidad desplegada por las poéticas escénicas. Poéticas que, en principio, estarían por hacer, al margen de aquellas que, como la de J.J. Engel, tan sólo servían para una manera de entender la puesta en escena como ilustración de lo literario.

Ya en 1905 el actor y director de escena Edward Gordon Craig dejaba escrito que “[...], el teatro no puede depender eternamente de tener una obra que representar: tiene que representar al mismo tiempo obras de su mismo arte” (1999 [1905]: 85). La ruptura con las poéticas literarias implicaba, entre otras cosas, romper abruptamente con el dominio de las preceptivas clasicistas y, en particular, con las de cuño aristotélico, reconociendo en la herencia de sus comentaristas un discurso sobre la creación artística orientado fundamentalmente a la composición *literaria*, de la que su representación escénica había sido relegada a una sola de sus dos *modalidades* de presentación, lo que impedía su cualificación como entidad artística autónoma. El mismo Aristóteles ya había asentado que “la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores” y que, de hecho, de todos los elementos que constituyen cualitativamente los géneros dramáticos, el “espectáculo” (ὄψις) “es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética” (Aristóteles 1450b18-20; Sánchez 1999: 9-27; 2002: 13-24; Veinstein 25-30). Contrariamente a las ideas dominantes de la escena alemana del s. XIX, el modelo de expectación que oponía Georg Fuchs al enfoque literario, marcado por placeres empático-sentimentales del espectador, era así el de la fiesta y el carnaval (1909: 29; 1899a: 483-486), el de la celebración ceremonial y artística de la vida, con la idea de recuperar para los ciudadanos de su tiempo los

placeres insustituibles de la reintegración del espectador en el espectáculo como condición definitoria del mismo, insistiendo así en la importancia de la “actualidad” (*Gegenwärtigkeit*) del hecho escénico como una cualidad performativa que se define *en* y *por* la copresencia mutua de actores y espectadores en el marco de una fiesta que se da irreductible y determinadamente aquí y ahora.

Compartiendo rasgos de semejanza con la generación de las vanguardias, Fuchs tenía algo de profeta, pero no en el desierto. En sus deseos de romper con el teatro “en su forma convencional” (Fuchs 1909: 23) se apreciaba en realidad la presencia efectiva de una cierta “atmósfera de teoría artística” (Danto 1964: 580) basada en la reivindicación de un teatro autónomo de la literatura y que fuera verdaderamente popular, de masas, rememorador de formas medievales de teatro festivo, de rito y ceremonia (Fischer-Lichte 2005: 46-49). Las bases para el mismo venían auspiciadas por tres factores: en primer lugar, la gran influencia cultural que habían ejercido ciertos autores de la escena intelectual europea sobre su propio punto de vista, entre los que el propio Fuchs citaba a Arthur Schopenhauer, Hyppolite Taine y Friedrich Nietzsche – por lo tanto, cabría incluir aquí la influencia de Richard Wagner (Fischer-Lichte 2005: 46-47)–, y a Anselm Feuerbach, Wilhelm Liebl y Arnold Böcklin, por el lado de los artistas (Fuchs 1909: 23); en segundo lugar, la imitación para el teatro del modelo rupturista de los *secesionistas* plásticos de su tiempo contra el arte institucional: la Secesión de Munich (1892) escindida de la Asociación Múniquesa de Arte (Münchner Künstlergenossenschaft), a la que seguirían los grupos de Viena (1897) dentro de la Asociación de Artistas Visuales de Austria (Vereinigung Bildender Künstler Österreich) y de Berlín (1898) contra la Gran Exposición de Arte de esa ciudad (Große Berliner Kunstausstellung). Y, por último, su amistad con el arquitecto Peter Behrens, quien compartía con Fuchs no sólo las mismas ideas en torno al teatro y la fiesta como lugares de expresión cultural y catártica de la comunidad, sino igualmente la necesidad de construir un nuevo teatro físico que, incluso desde la propia perspectiva de su diseño arquitectónico, favoreciera un retorno a la idea artística de la asamblea coral de los griegos, como referente obligatorio de sus planteamientos.

Paralelamente al *Sermon* de Fuchs de 1899 contra el naturalismo, Peter Behrens había contribuido hasta en tres ocasiones a la controversia sobre la autonomía del teatro frente la literatura y la poética naturalistas (Anderson 2000: 56-62), escribiendo tres textos: (1) un primer ataque en el artículo *La decoración de la escena* (*Die Dekoration der Bühne*, 1900), donde condenaba el uso escénico de la pintura en clave ilusionista, apoyando en su lugar un uso decorativo, amplificador del carácter artístico –y, en esa medida, artificioso– de la propia puesta en escena, autorreferencial y meramente decorativo; (2) una declaración programática bajo el título *Festivales de vida y arte. Una consideración del teatro como el más alto símbolo cultural* (*Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols*, 1901a), en cuyas páginas proponía desde una reconceptualización del teatro como evento originariamente ceremonial y ritualizado, asambleario y festivo, hasta la construcción *ad hoc* de un espacio que optimizara ese tipo de espectáculos; y, por último, (3) un artículo titulado *La feria de la vida de Richard Dehmel como un juego festivo* (*Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel*, 1901b), escrito a propósito de la cantata compuesta por su amigo y poeta Richard Dehmel, *Eine Lebensmesse. Dichtung für Musik*, un montaje que presentaba como ejemplo escénico de sus propuestas –al margen de su propia contribución en la puesta en escena de un texto del propio Fuchs, *El signo* (*Das Zeichen*), estrenada el 15 de mayo de 1901 con

ocasión de una exposición celebrada en Darmstadt (sobre el particular, Perone 2015: 226)–. En síntesis, tanto Behrens como Fuchs consideraban que el teatro ya no podía limitarse a la *representación* de vidas ajenas para un conjunto selecto de espectadores que pusiera entre paréntesis la suya propia en el ínterin empático de la contemplación, sino que debía aspirar a convertirse en *presentación* ritualizada y asamblearia de la vida propia en el contexto de una ceremonia extática de ensalzamiento de lo comunitario. Ahora bien, esa experiencia comunitaria debía apoyar no sólo la liberación del teatro de sus formas *individualistas*, sino que incluía también la liberación del espectador de los agotadores efectos del principio de individuación nietzscheano. En cierto modo, el precio de los compromisos burgueses con el individualismo generaban toda una serie de frustraciones tumorosas cargadas de una tensión que era preciso descargar en una experiencia cercana a las modernas fiestas *rave*: “el propósito del teatro” era así “generar una exaltada tensión y descargarla de nuevo” (Fuchs 1909: 54), *vivir* una experiencia *transformadora desde y en* la propia comunidad (Fischer-Lichte 2011: 105-106), en cuyo diseño se habían ya dinamitado todas las cláusulas poéticas de producción y recepción específicas del teatro literario. En cierto modo, buscaban una revolución cultural en el contexto asambleario teatral, con el objetivo de desplazar los efectos de la experiencia a otros lugares, en un proceso de empoderamiento ciudadano “de la calle, de la ciudad o de la vida” (Rancière 2010: 21).

En resumen, los procesos de *reteatralización* propuestos por Behrens y Fuchs contribuyeron fundamentalmente a la apertura de la discusión en torno a qué *es* el teatro y a qué *significa* lo teatral y la teatralidad. Apuntaban hacia la redefinición del teatro como un evento estrictamente comunitario, donde arte y política se daban la mano en un contexto protagonizado por una concepción estética de la ciudadanía. Aunque también es preciso indicar, a efectos prácticos, que sus innovaciones escénicas y proclamas culturales tuvieron más valor y relevancia en el contexto de las razones teóricas que las articulaban e impulsaban que en el de prácticas concretas, debido en parte a la idiosincrasia específica de la retórica de vanguardia, a la enorme maquinaria cultural a la que se enfrentaban, aunque también, y en parte no pequeña, al estallido de la Primera Guerra Mundial. En este sentido, es característica distintiva del discurso de vanguardia: adquirir la forma trópica de un puñetazo en la mesa para terminar licuándose en otra metáfora, la de una gota de lejía que de forma inexorable y silenciosa acabaría contaminando todo el medio artístico, marcando un antes y un después en la cronología del mismo. Sin embargo, es menester recalcar su aventura al mando del modesto Künstler-Theater, que aunque breve, fue muy fructífera.

La sala se construyó de acuerdo con las teorías de Behrens y bajo la batuta rectora del arquitecto Max Littmann. Hoy desaparecida, su diseño se realizó tomando como elemento nuclear un gran espacio diáfano y una distribución de las gradas en pronunciada inclinación hacia el escenario, trazando una estructura desprovista de palcos y ornamentación, que rememora los antiguos teatros griegos y potencia, finalmente, esa idea de los espectadores como miembros de la misma asamblea. El mismo año en que se inauguró lograrían sumar al proyecto al joven director austríaco Max Reinhardt, con quien Fuchs compartía además las mismas convicciones programáticas de introducir al teatro en la senda de su autonomía artística, incluyendo a su vez una idea común al pensamiento de muchos de los renovadores escénicos de principios de siglo: la creación de un teatro del pueblo que permitiera celebrar, precisamente, los vínculos vitales de esa comunidad como respuesta al modelo de vida

y expectación burgués. Para ello pusieron en marcha el proyecto de un *Volks-Festspiele*, un festival de teatro “del pueblo” que sirviera como espacio para el intercambio de propuestas y experiencias entre profesionales de distintos ramos, con la asistencia y participación activa –y masiva– de espectadores de todo rango y condición. La celebración del festival constituyó, a ojos del propio Fuchs, un triunfo personal en el camino de la exportación del teatro como forma artística autónoma, por lo que no tardará mucho en utilizar decididamente el término “secesión” (*Sezession*), en este caso, del arte teatral frente a la literatura y el arte dramáticos, a imitación de las que ya habían tenido lugar en el ámbito de las artes plásticas en Munich, Viena o Berlín. Por otro lado, este festival sirvió al propio Reinhardt para articular un primer ensayo de lo que hasta entonces habían sido tan sólo ideas expresadas en alguna tertulia (Fischer-Lichte 2005: 47; Fetting 1973: 61): el Teatro de los Cinco Mil (Theater der Fünfstausend). Éste fue posible, entre otras cosas, gracias a las reformas realizadas en la sala de música del Theresienhöhe, cuyo interior se adaptó para la construcción de un enorme escenario en forma de arena de circo. Allí estrenó dos de sus más memorables montajes, aldabonazos sobre la puerta de la tradición teatral europea: el *Oedipus Rex* de Sófocles –bajo versión dramaturgica de Hugo von Hofmannsthal, con quien ya había trabajado en la puesta en escena de su obra de 1905 *Ödipus und die Sphinx*– y, en 1911, la *Oresteia* de Esquilo.

4. La autonomía del teatro en la reflexión estética española: la “reteatralización” de Pérez de Ayala y el “hecho insustituible” de Ortega y Gasset

El 25 de noviembre de 1915 apareció en el semanario *España* un artículo de Ramón Pérez de Ayala titulado *La reteatralización*, dentro de su sección sobre crítica teatral *Las máscaras*, cuyo objetivo era anteponer “el estudio de los actores y de las condiciones escénicas a la crítica de autores y obras” (1915: 4; Sánchez 1999: 427-429). El concepto, extraído en sus propias palabras de un artículo del crítico inglés Huntly Carter, permite situar la reflexión española sobre las artes escénicas a la altura de los debates contemporáneos en torno al estatuto del teatro, que también manifestaba síntomas de una crisis muy aguda en España. Sin embargo, “lo que empresarios, cómicos y autores denominan crisis teatral es simplemente una crisis económica, cuyas causas achacan al cinematógrafo”, pero cuyo alcance alcanzaba cotas de una crisis más profunda, “de concepto y evolución”. Prosigue Ayala indicando que el estancamiento del teatro tiene su origen en la antigua competencia entre el “arte teatral, como literatura y arte dramático, y una forma genuina y real de arte teatral popular” (1915: 4), más divertido, dinámico y arriesgado que el anterior. En una entrevista de 1927 concedida a Luis Calvo Andaluz sobre el surrealismo escénico, volvería a insistir en la urgencia del retorno del teatro “a su territorio y centro de gravedad, a la restauración de los géneros esencialmente teatrales” (1927: 11), describiendo cuáles eran los peligros para el desarrollo de su propia legalidad creativa: (1) la consideración del *arte teatral* como oficio o conjunto de técnicas auxiliares del *arte dramático*, (2) la reducción del primero a género literario, alienando no sólo a los creadores, sino al propio espectador en sus modos de expectación y, por último, (3) el problema de la fidelidad al texto, “incompatible con la naturaleza intrínseca de la obra teatral” (1927: 10). Al arte dramático convencional oponía así Ayala los dinamismos propios de la teatralidad, de “la danza, la pantomima, la ópera”, como géneros escénicos propiamente teatrales, e incluía también “algunos números de variedades”, como los protagonizados por

la bailarina Carmen Tórtola Valencia, cuyo trabajo, basado en danzas antiguas y orientalistas, no tardó en ubicarse dentro de aquellas manifestaciones artísticas próximas a las nuevas corrientes coreográficas, fundamentalmente a la Nueva Danza proveniente de la renovación alemana (sobre el particular, véase Cavia Naya 2001: 17-25).

La dicotomía entre la gran tradición literaria del arte dramático y los cafés de variedades o *music-hall* tiene algo de gamberro y canallesco, aunque recogía un sentir generacional. Paralelamente al modelo propuesto por Fuchs, en otras alturas de la misma “atmósfera de teoría” se reconocía en los espectáculos de variedades, en el circo o los *cabarets* un valor singular y una potencia específicas para la regeneración de las artes escénicas. Las principales voces italianas del teatro *sintético y futurista* concretaron gran parte de sus propuestas escénicas en la creación o, más bien, la sustitución de las antiguas poéticas en favor de una nueva, articulada a la luz del manifiesto *El teatro de variedades* (Marinetti 1999 [1913]: 114-120), y en la que se consideraban prácticas estúpidas (*sic*) “escribir cien páginas donde bastaría una sola” o “preocuparse de la verosimilitud” (Marinetti, Settimelli & Corra 1999 [1915]: 123-124): “Nosotros sentimos una inevitable repugnancia por el trabajo realizado sobre la mesa, *a priori*, sin tener en cuenta el ambiente en que tendrá que ser representado. La mayor parte de nuestros trabajos han sido escritos en el teatro” (1999 [1915]: 122). Ni los futuristas, ni Pérez de Ayala rechazaban la redacción de textos *ex novo*, bajo la única condición de que fueran escritos con la mente puesta en el escenario, en el ambiente de representación o, incluso, *durante* la misma representación. Y tampoco condenaba la puesta en escena de los clásicos, sino tan sólo ciertos modos escénicos en la manera de abordarlos. En esta línea, el propio Marinetti proponía, por ejemplo, representar “en una única velada todas las tragedias griegas, francesas, italianas, condensadas y cómicamente mezcladas”, “reducir a Shakespeare a un solo acto” y “hacer otro tanto con todos los autores más venerados” (Marinetti 1999 [1913]: 118). No obstante, retomando el enfoque deflacionario que indicábamos al comienzo de este artículo en relación a los aportes vanguardistas, los manifiestos de 1913 y 1915 de Marinetti fueron más bien “puntos de inflexión” retóricos en la reflexión sobre el teatro, que terminaron concretándose en propuestas concretas, más sugerentes que rupturistas, y despertando “un renovado interés sobre tópicos tradicionales teatrales como drama, interpretación, y puesta-en-escena” (Puchner 2000: 131). Dicho en otras palabras, bajo las voladuras futuristas se abrieron nuevos cauces por los que reflexionar serenamente. Se forjaba así una relación donde lo literario adquiriría el papel de ingrediente unas veces desconstruido, otras descentralizado, pero en todo caso ya no imprescindible.

Una de tales propuestas nació, curiosamente, al calor del muy naturalista Teatro de Arte de Moscú dirigido por Konstantin Stanislavsky. Según tradición bien asentada en el mundillo teatral ruso, los miembros de cada compañía teatral organizaban una especie de veladas nocturnas durante el Gran Ayuno cuaresmal que marca el fin de la temporada de invierno. Al suspenderse la contratación, las veladas venían a ser un paliativo de los efectos laborales de la prohibición y un modo de estimular cierta actividad teatral, aunque fuera en el contexto privado de bodegas o cafés. Uno de los grupos más famosos fue el que organizó la propia *troupe* de Stanislavsky. Y su éxito fue tal que dos de sus maestros de ceremonias, Nikita Baliev y Nikolai Tarasov, abrieron el 29 de febrero de 1908 un local subterráneo con espacio para cuarenta localidades. A imitación del famoso *Fledermaus Cabaret* de Viena, bautizaron al suyo

como *El Murciélago* (*Letuchaya Mysh*) (Sullivan 1986/87: 17), constituyendo así las bases de la futura revista teatral *La Chauve-Souris*, compuesta por *gags* cómicos, escenas de pantomima, ejercicios de malabarismo y acrobacia, *clown*, danza sincronizada en la célebre parada de los soldaditos de plomo, danzas folklóricas rusas... en suma, un conjunto de números breves, unidos entre sí por una misma estrategia escénica basada en la plasticidad, el colorido, la indumentaria y, sobre todo, la acción escénica.

Las primeras noticias que llegaron a España del espectáculo vinieron de la mano del crítico guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, en una crónica del espectáculo publicada en *ABC* el 20 de julio de 1921 bajo el título “Lo que es el famoso murciélago”. Poco después, el 28 de septiembre de ese mismo año se anunciaba en el mismo diario que el actor y empresario teatral Gregorio Martínez Sierra había programado para esa temporada en el Teatro Eslava de Madrid la llegada de “algún otro espectáculo nuevo en España y de penetrante sabor artístico”, en referencia a *La chauve-souris* de Nikita Baliéff (*sic*) tras un exitoso periplo por París, Londres y San Sebastián. Gracias al poeta Corpus Barga sabemos que en 1921 asistió al espectáculo en el Teatro Fémina de París otro intelectual de la época: José Ortega y Gasset (1921: 1; Tordera 2008: 66). Y poco tiempo después escribirá su “Elogio del Murciélago”. Allí consideró el espectáculo como la prueba fehaciente de potencia creativa de las artes escénicas cuando renuncian a *representar* el texto para *presentar* sus propias formas de narrar o de mostrar, anticipando incluso los principios del teatro-danza, pues incluso en el abordaje de clásicos como Shakespeare o Calderón debía acentuarse “cuanto yace en el tema para un *ballet* o pantomima” (2004[1921]: 446):

Es preciso que en la obra teatral sea lo necesario y sustantivo el teatro; por lo tanto, que la obra escénica consista primordialmente en un suceso plástico y sonoro, no en un texto literario; que sea un hecho insustituible ejecutado en la escena. Entonces no tendremos más remedio que salir de casa para ir al teatro, so pena de renunciar a un placer intransferible. [...]. Lo propio acontece con *El Murciélago*: no podemos referir lo que en él hemos visto. Esto significa que ambos espectáculos son verdaderamente teatro y no literatura.

Resulta curioso ver en el teatro a alguien que casi nunca iba al teatro, tal y como él mismo confesaría años después “sin darle mayor importancia” (Ortega y Gasset 2004 [1939]: V, 441; Ferrari 2011: 182). En esto coincide con Javier Marías. Sin embargo, su perspectiva es más fina, por cuanto arroja razones que se mantienen en el estricto marco de un enfoque escénico, compartido con Pérez de Ayala. En este sentido, tres son los problemas de Ortega con el teatro de su tiempo, escritos en clave de filosofía del arte: (1) el teatro se había convertido en un añadido al texto dramático, resolviéndose como “un estorbo”, como algo “inesencial” para el *lector* (1921: 445): si el teatro era tan sólo la ilustración en movimiento del texto, el placer resultante “se obtiene con menos riesgo y esfuerzo mediante la lectura” (1921: 446); esto conllevaba (2) que el teatro había perdido su condición de alternativa de cultura para consumidores conscientes de su posición de espectadores, capaces de distinguir entre el *arte teatral* y el *arte literario*, a lo que había que añadir también (3) la pérdida de su consideración como alternativa de ocio, pues los placeres derivados de la lectura eran superiores: Hamlet gana “con la vaguedad y la lejanía” que abre el texto en el espacio de la imaginación, mientras que el Hamlet escénico pasa a convertirse en algo trivial, que “vagando por la escena pintada, no es más, sino menos” (1921: 445). Once años antes ya había expresado su desconcierto

ante el hecho de que la interpretación actoral no se hubiera modernizado todavía, a imitación de otras artes, y siguiera sin ser capaz de vivir con independencia de aspectos que eran esenciales para la poética realista del siglo anterior, como el “argumento y los rasgos individuales de los personajes” (2004 [1910]: I, 104), pero que parecían aspectos secundarios, cuando no indiferentes, para la nueva sensibilidad creadora. Por último, una abundancia en los criterios naturalistas de producción termina condicionando un tipo de recepción específica, acomodaticia, basada fundamentalmente en juegos empáticos del espectador con los personajes, procesos que sólo pueden darse como resultado de una detallada cartografía de los personajes que responda a “la ficción de realidades humanas” (Ortega y Gasset 2004 [1925]: 852), tal y como el propio Javier Marías parece sancionar en el artículo con que arrancábamos esta reflexión. Sin embargo, el camino de la creación escénica parecía apuntar hacia otro lado, tal y como no muchos años después certificaría en *La deshumanización del arte*.

Un trabajo escénico desarrollado al amparo de su propia legalidad creativa en tanto que forma artística autónoma podía acarrear un alejamiento de otras prácticas artísticas y una toma de posesión del territorio de la experimentación. De hecho, no fueron pocos los casos en los que la praxis escénica, siguiendo el ejemplo de las artes plásticas, abandonó las estrategias de la representación donde “veía amenazada su supremacía”, para enclaustrarse en el reducto de su “pura esencia: no fuera que por defender el reino perdiese la morada” (Rubert de Ventós 1997 [1963]: 25). Este nuevo posicionamiento favoreció la deflación de las poéticas del ilusionismo, que pasaron a ser vías legítimas, aunque optativas. Así, por ejemplo, son célebres los espectáculos contruidos sobre una estrategia puramente formalista producidos en el seno del Taller de Teatro de la Bauhaus una vez que Oskar Schlemmer llega a la dirección del mismo: en el *Triadisches Ballett*, estrenado en Stuttgart el 30 de septiembre de 1922, *ya no se cuenta nada, ya no se expresa ningún sentimiento, ya no se simboliza nada*. La obra ha de ser afrontada desde una pura y consistente opacidad que dificulta su traducción simbólica, sentimental o narrativa, y produce en el espectador la irritación característica del que no entiende nada, o el placer insospechado de quien sin esperar nada extraartístico, lo encuentra todo en el seno de una alegría incondicionada y sólo explicable en el desarrollo de una pura y desinteresada experiencia estética. En síntesis, cuando el teatro ya no tiene *nada que representar*, al espectador no le queda más salida que enfrentarse a la opacidad de la obra, a su dimensión autorreferencial, al presentarse a sí y por sí misma. En este sentido, Ortega coincidía de nuevo con Pérez de Ayala en la necesidad de una reteatralización, lo que en su caso pasaba por la reivindicación y puesta a punto de un *teatro teatral* que, aparentemente, coincidía en el punto de partida de ese otro *arte artístico* al que hará referencia en 1925. Bajo esta luz, cabría preguntarse si Javier Marías habrá cambiado de opinión... o se habrá dado cuenta de que el teatro no le gusta.

5. Conclusiones

Las tesis vanguardistas de la *reteatralización* de Fuchs, tras los fuegos de artificio de su abrupto y canallesco lenguaje, marcaron un antes y un después en la consideración de la autonomía artística. Muestran que aquella exigencia de autonomía debía ser causante, ante todo y sobre todo, de un espacio específico para la renegociación de las antiguas jerarquías entre lo textual y lo escénico y, extensivamente, de las relaciones estatutarias jugadas por autores, directores, actores y espectadores. El colapso de la

ilustración escénica del texto dramático, por un lado, y de los programas naturalistas en su versión naturalista, por otro, como criterios creativos dominantes, permitía la reconsideración del teatro como una praxis artística sin objeto definido, pero con un modo específico de desarrollarse en el mundo: escénico o, si se prefiere, realizativo *de sus propios trabajos*. El proyecto de esa nueva legalidad implicó una renegociación entre los espectadores, los creadores y los propios teóricos del arte y del teatro, filósofos y estetas, en torno a (1) qué es el teatro y (2) cuál debía ser la nueva relación del mismo con su propia historia, en la que se había limitado a “realizar la obra literaria” (Ortega y Gasset 2004 [1983]: 325).

No obstante, es preciso indicar que la conversión de la escena en praxis autónoma, independiente de otras, no implicaba una ruptura o una guerra con sus propias tradiciones, aunque sí que acarrearía la caída del imperio de los tradicionalismos. Tomando en este contexto de discusión la propuesta de definición de arte despejada recientemente por el filósofo alemán Georg W. Bertram, el teatro de principios de siglo XX decidió hacerse cargo de su propia historia al servicio del drama y del texto, pero concibiéndose a sí mismo como una praxis artística autónoma y, por lo tanto, (1) dotada de legalidad específica y distinta de otras praxis artísticas, (2) esencialmente vinculada a sus propias tradiciones, pero no “en el sentido de un tradicionalismo [...], sino de modo estructural” y, por último, (3) indeterminada, indicando así que el teatro, como toda praxis humana, queda *impregnado* por la esencial indeterminabilidad que afecta a cada una de sus prácticas en el contexto de una forma de vida, lo que se traduce en la sujeción del mismo a continuas “revisiones y renegociaciones” (Bertram 2016: 38). En esta línea, se puede considerar que el nacimiento de una nueva manera de entender la escena teatral a comienzos de siglo XX no constituyó tanto una ruptura total en favor de una ciega independencia artística, como más bien una continuidad creativa basada en la *revisión* y la *renegociación* de sus estatutos básicos en tres órdenes: relación con otras artes, producción y recepción. El teatro dejaba entonces su estatus de “simple traducción del texto o como la inscripción de éste en una realidad escénica regida por la tradición o la imitación” (Dort 1988: 178), para ganar tres nuevos horizontes de acción: (1) colonizar el terreno de la experimentación artística; (2) consolidar la dimensión autorreferencial como espacio para el juego artístico entre actores y espectadores y, en consecuencia, para la apertura de la libre demora estética del espectador sin que ésta se circunscriba a procesos de identificación; y, por último, (3) liberar el propio texto dramático de ciertas formas de “teatro rutinizado” (Lehmann 2006: 52), tanto en el abordaje de nuevos textos, como de autores clásicos.

Un caso interesante para comprobar la vigencia del nuevo paradigma lo constituyen aquellas propuestas que, a juicio del propio Javier Marías, constituyen una afrenta contra la fidelidad al texto y contra la credibilidad naturalista. Él mismo menciona la estrategia de la inversión de sexos en el juego actoral. Este ejercicio consiste en interpretar personajes de sexo opuesto al del actor o la actriz (*cross-gender casting*), diferente por lo tanto de aquellos casos en los que un personaje ha de hacerse pasar por otro del sexo opuesto por motivos de la propia trama (*crossdressing*). Procurando no salir de España, un ejemplo de ambas modalidades lo hallamos en el montaje dirigido por Jorge Lavelli de *La hija del aire* de Calderón, estrenado en el Teatro Español el 17 de diciembre de 2004. Fue la actriz Blanca Portillo quien hubo de asumir en este caso no sólo el papel de la reina Semíramis, que en el transcurso de la trama ha de hacerse pasar por su hijo Ninias para poder mantenerse en el trono, sino también el papel de

éste. Así, aun cuando el esfuerzo técnico resultara similar en ambos casos, la primera inversión de género respondía a razones estrictamente dramáticas exigidas por la propia fábula, mientras que la segunda se correspondería con un típico caso de *cross-gender casting*. Y, por cierto, no es el único de la actriz. El 12 de abril de 2009 se estrenaría en las Naves del Español una revisitación de *Hamlet* por parte del director esloveno, recientemente fallecido, Tomaž Pandur. Es de notar que el prestigioso crítico teatral Marcos Ordóñez juzgaba el trabajo de “espectaculoso casi operístico que debería girar por medio mundo, como giró en su momento, dejando muy alto nuestro pabellón, la *Yerma* de Nuria Espert [...]” (2009). La referencia a la actriz catalana no es casual, pues también ella había interpretado el mismo personaje en 1960 en el Teatre Grec de Barcelona, a las órdenes del actor y también director Armando Moreno (Ordóñez 2002; Howard 2007: 206-210). Otra coincidencia: en 1983, el mismo Lavelli que dirigirá a Portillo en 2004, llevó a escena *La Tempestad*, otro clásico de Shakespeare, esta vez sobre las tablas del Romea (en aquel entonces sede del desaparecido Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya). De nuevo sería Nuria Espert la actriz protagonista, en este caso abordando hasta dos papeles masculinos: Próspero y Ariel. Y, por último, la misma actriz volvió a protagonizar un papel masculino, en este caso Lear, bajo la dirección de Lluís Pasqual, en un montaje estrenado el 15 de enero de 2015 en el Teatre Lliure de Barcelona.

Javier Marías focalizó sus ataques contra la inversión de géneros en dos propuestas: la de José Luis Gómez, que había estrenado en 2016 su montaje de *La Celestina* en el Teatro de la Abadía, asumiendo el papel de la trotaconventos; y la de Blanca Portillo, quien interpretó al personaje de Segismundo a las órdenes de la directora Helena Pimenta en un montaje estrenado el 5 de julio de 2012 en el Hospital de San Juan, dentro de las actividades programadas para el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. En palabras del columnista, “no me tentó ver a Blanca Portillo en el papel de Segismundo [...]. Lo lamento, pero si uno va al teatro hoy en día está expuesto a cualquier sobresalto. Y a cualquier sandez de no pocos directores”. Para Helena Pimenta, sin embargo, el personaje de Segismundo no sólo “representa el recorrido vital de un ser humano, su despertar a la conciencia y su capacidad [...] para reconstruir la dignidad”, sino que, gracias a la interpretación de Blanca Portillo, se convierte también en la reivindicación de un derecho no sólo vivido por los hombres, sino también por las mujeres (García 2012). Es evidente que el trabajo actoral de Portillo no renunciaba, en este caso, a la irreductible feminidad de su propio cuerpo, como tampoco a la caracterización masculina del joven príncipe: en realidad, esta circunstancia contribuyó a generar una enriquecedora tensión estética en la que un espectador dispuesto al juego artístico podía vislumbrar las profundidades de significado que abría el propio trabajo actoral en el proceso de corporización del joven príncipe que llevó a cabo la actriz, en tanto que forzaba a un singular distanciamiento en el que los límites de Hamlet, por así decir, quedaban desdibujados en una región en la que sus temores, sus pasiones y sus dudas ya no eran los de un joven soñador, sino los de cualquier persona, al margen de cualquier criterio. Ahí radica una de las fuentes que hacen de Hamlet un ser universal. Y ahí tenemos una posible estrategia para traer esa experiencia oceánica sobre las tablas.

La inversión de sexos ha cambiado de estatus en la propia historia de las artes escénicas, siendo una necesidad exigida por las propias compañías ante la ausencia imprevista de algún miembro del elenco, una arraigada y antigua convención sobre

los límites de la intervención femenina en el teatro –en el caso paradigmático de las antiguas tragedias atenienses o de los grandes dramas isabelinos–, para terminar adquiriendo el estatus nuevo de una opción poética, cuyo cauce de intereses no sólo se circunscribe al de motivaciones genuinamente estéticas, sino que se abre también a consideraciones ideológicas, sociales o culturales (Fischer-Lichte 2011: 179-181). En suma, la interpretación actoral del sexo opuesto (1) no es un fenómeno nuevo en las artes escénicas y, en la actualidad, (2) permite poner a prueba ciertas determinaciones de la práctica teatral contemporánea, abriendo espacios de revisión y renegociación en torno a, por ejemplo, los sentidos específicos que ciertos personajes clásicos tienen para el público actual, desde una perspectiva que logra trascender los límites ineludibles de la sexualidad del actor o de la actriz para adentrarse en cuestiones de calado universal que trascienden, también, la sexualidad de los personajes.

Fuentes citadas

- Barga, C. 1921. “El Murciélago de Moscú y el búho del Escorial”. *El Sol*, 19 de febrero de 1921, p. 1.
- Behrens, P. 1901a. “Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel”. *Die Rheinlande. Monatsschrift für deutsche Kunst* I, 4, pp. 28-40.
- 1900a. *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als Höchsten Kultursymbols*. Leipzig: Eugen Diederichs.
- 1900b. “Die Dekoration der Bühne”. *Deutsche Kunst und Dekoration* 6, pp. 401-405.
- Calvo Andaluz, L. “El surrealismo en el teatro”. *ABC*, 31 de marzo de 1927, pp. 10-11.
- Engel, J.J. 1785. *Ideen zu einer Mimik*. Berlin: Mylius.
- Fuchs, G. 1911. *Die Sezession in der dramatischen Kunst und das Volksfestspiel, mit einem Rückblick auf die Passion von Oberammergau*. München & Leipzig: Georg Müller.
- 1909. *Die Revolution des Theaters*. München & Leipzig: Georg Müller.
- 1905. *Die Schaubühne der Zukunft*. Berlin: Schuster & Loeffler.
- 1901. Das Zeichen. Festliche Dichtung in Koch, A. & Fuchs, G. (eds.), *Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901. Ein Dokument Deutscher Kunst*. Koch: Darmstadt, pp. 63-67.
- 1899a. “Die Schaubühne - Ein Fest des Lebens”. *Wiener Rundschau* III, 20, pp. 483-486.
- 1899b. “Sermon wider die Literaten in Dingen der dramatischen Dichtkunst”. *Wiener Rundschau* III, 13, pp. 298-303.
- García, R. 2012. “La princesa Segismundo”. *El País*, 30 de junio.
- Gómez Carrillo, Enrique. “Lo que es el famoso Murciélago”. *ABC*: 20 de julio de 1921, p. 4.
- Craig, E.W. *El arte del teatro: primer diálogo*. Pp. 83-95, en José Antonio Sánchez (ed.): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- Lessing, G.E. 2004 [1767/1769]. 2ª edición. *Dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Ortega y Gasset, J. “Shylock”. *O.C.*, I. Madrid: Taurus, pp. 104-107.

- Pérez de Ayala, R. 1915. “La reteatralización”. *España. Semanario de la vida nacional*, 25 de noviembre, 44, p. 4.
- Puchner, H.M. 2000. “Screeching Voices: Avant-Garde Manifestos in the Cabaret”. Pp. 113-136, en Dietrich Scheunemann (ed.): *European Avang-Garde: New Perspectives*. Amsterdam: Rodopi B.W.
- Ortega y Gasset, J. 2004[1921]. “Elogio del *Murciélago*”. *O.C.*, II. Madrid: Fundación Ortega y Gasset/Santillana, pp. 441-448.
- 2004[1925]. *La deshumanización del arte. O.C.*, III. Madrid: Fundación Ortega y Gasset/Santillana, pp. 847-878.
- 2008. *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*. Ed. Antonio Tordera. Madrid: Biblioteca Nueva.

Estudios

- Anderson, S. 2000. *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*. Cambridge/London: The MIT Press.
- Berghaus, G. 1998. *Italian Futurist Theatre*. Oxford: Clarendon Press.
- Bertram, G.W. 2016. *El arte como praxis humana. Una estética*. Granada: Comares.
- Bulman, J.C. (ed.). 2008. *Shakespeare Re-Dressed. Cross-Gender Casting in Contemporary Performance*. Madison (US-NJ): Fairleigh Dickinson University.
- Cavia Naya, V. 2001. “Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España”. *Cairon* 7, pp. 7-28.
- Danto, A. C. 1964. “The artworld”. *The Journal of Philosophy* LXI, 19, pp. 571-584.
- Donat, B. 2016. “Mujeres por hombres en el teatro y viceversa”. *Culturplaza*, 26 de octubre, en: <http://valenciaplaza.com/mujeres-por-hombres-en-el-teatro-y-viceversa>.
- Ferrari Nieto, E. 2011. *Diccionario del pensamiento estético de Ortega y Gasset*. Zaragoza: Mira Editores.
- Fischer-Lichte, E. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- 2005. *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring forms of political theatre*. London & New York: Routledge.
- García, R. 2012. “La princesa Segismundo”. *El País*, 18 de junio, en: https://elpais.com/cultura/2012/06/26/actualidad/1340720831_441409.html
- Hamilton, J.R. 2007. *The Art of Theatre*. New York and London: Blackwell Publishers.
- Hospers, J. 1969. *Introductory Readings in Aesthetics*. New York: Free Press.
- Howard, T. 2007. *Women as Hamlet: Performance and Interpretation in Theatre, Film and Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Klett, E. 2009. *Cross-Gender Shakespeare and English National Identity. Wearing the Codpiece*. New York (US-NY): Palgrave MacMillan.
- Lehmann, H.T. 2006. *Postdramatic Theatre*. London & New York: Routledge.
- Löb, L. 1974. *From Lessing to Hauptmann: Studies in German Drama*. London: University Tutorial Press.
- Marías, J. 2017. “Ese idiota de Shakespeare”. *El País Semanal*, 22 de enero, en: <http://elpaissemanal.elpais.com/columna/javier-marias-shakespeare/>
- Ordóñez, M. & Espert, N. 2002. *De aire y fuego: memorias*. Madrid: Aguilar.
- 2009. “Santa Blanca portillo sube a los cielos”. *El País*, 28 de marzo.
- Pavis, P. 2007. *La mise-en-scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. París:

Armand Colin.

- Perone, E. 2015. "L'avvenimento teatrale come festa. La prima teoría teatrale di Georg Fuchs". *Spazio Filosofico* 14: 221-232.
- Prest, J. 2006. *Theatre under Louis XIV: Cross-Casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera*. New York (US-NY)/Hampshire (UK): Palgrave MacMillan.
- Puchner, H.M. 2000. "Screeching Voices: Avant-Garde Manifestos in the Cabaret". Pp. 113-136, en Dietrich Scheunemann (ed.): *European Avant-Garde: New Perspectives*. Amsterdam: Rodopi B.W.
- Rancière, J. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Sánchez, J.A. 1999. *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- *Dramaturgias de la imagen*. 2002. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla La Mancha.
- Stolnitz, J. 1960. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: a critical Introduction*. Boston: Houghton Mifflin.
- Sullivan, L. 1986. "Nikita Baliev's Le Théâtre de la Chauve Souris: An Avant-Garde Theater". *Dance Research Journal* XVIII, 2, pp. 17-29.
- Veinstein, A. 1962. *La puesta en escena. Teoría y práctica del teatro*. Buenos Aires: Fabril.

¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud?

What would have been of Oedipus without Aristotles and without Freud?

Sebastián Gámez Millán*

Resumen

Edipo rey, de Sófocles, no se hubiera convertido en una tragedia “modélica” si no hubiera gozado de una amplia y reconocida recepción, sobre todo, por parte dos de sus intérpretes más decisivos e influyentes: Aristóteles y Freud. En este artículo analizamos los principales argumentos que ofrece Aristóteles en la *Poética*: a) la forma más apropiada de reconocimiento; b) el uso del coro; c) la argumentación verosímil; d) la concentración necesaria. Freud descubre en esta tragedia una estructura antropológica del deseo inconsciente de los seres humanos. Por último, expondremos los argumentos filosóficos de Kaufmann: a) la inseguridad radical del ser humano; b) la ceguera; c) la maldición del conocimiento; d) la inevitabilidad de la tragedia; d) el cuestionamiento de la justicia.

Palabras clave: Edipo, modélica, Sófocles, Aristóteles, Freud

Abstract

Oedipus king, by Sophocles, would not have become a “model” tragedy if he had not enjoyed a wide and recognised reception, especially by two of his most decisive and influential interpreters: Aristotle and Freud. In this article we analyze the main arguments that Aristotle offers in the *Poetics*: a) the most appropriate form of recognition; b) the use of the choir; c) the plausible argumentation; d) the necessary concentration. Freud discovers in this tragedy an anthropological structure of the unconscious desire of the human beings. Finally, we will expose the philosophical arguments of Kaufmann: a) the radical insecurity of the human being; b) blindness; d) the curse of knowledge; d) the inevitability of the tragedy; e) the questioning of justice.

Keywords: Oedipus, model, Sophocles, Aristotle, Freud

Edipo rey, seguramente la más conocida tragedia de Sófocles, no sería modélica si algunos pensadores que han ejercido una muy poderosa influencia, como Aristóteles en la Edad Antigua y Freud en la Edad Moderna, por ejemplo, no la hubieran considerado de un modo u otro así. Los efectos de la historia de esta tragedia escrita por Sófocles, sobre todo a través de sus grandes intérpretes, entre los que sin duda se encuentran los anteriormente mencionados, ha incrementado los significados de la obra. Leer *Edipo rey* es ya, por tanto, leerlo bajo las sombras tutelares de Aristóteles y Freud, entre otros muchos¹. Claro que esto no es tanto la causa de por qué *Edipo rey* no es una obra modélica, como de por qué ha llegado a serla, más allá de sus méritos

1 Antes del siglo XX el mito de Edipo había sido abordado por más de veinte autores. Después de Freud, ha sido abordado al menos otras dieciséis veces más. Esta lista aparece citada en el estudio en español más completo y actualizado que conocemos acerca de este asunto, García Gual 2012: 205-206.

* UNED, España. sebastiangamezmillan@gmail.com
Artículo recibido: 5 de junio de 2017; aceptado: 27 de septiembre de 2017

literarios y estilísticos.

Se podría decir que *Edipo rey*, la tragedia de Sófocles, no empezó a ser modélica hasta después de la lectura de Aristóteles en la *Poética*, o mejor, tras los seguidores, comentaristas e intérpretes de Aristóteles y la *Poética*, que acabarían por canonizarla. A partir de entonces, y con la posterior interpretación de Freud y la de otros pensadores modernos, escritores como Hofmannsthal, filólogos como Albin Lesky o filósofos como Walter Kaufmann, *Edipo rey*, con razón, se ha convertido en modélica, ejemplar, canónica.

Modélica al menos en un doble sentido: en primer lugar en el sentido de haberse convertido en “modelo”, “ejemplo” de otras obras, interpretaciones, versiones, adaptaciones... hasta el punto de que como ha señalado Colette Astier: “Los *Edipos* de Corneille, de Voltaire, de Gide, de Cocteau, o de Eliot no se conciben sin la sombra de Sófocles, y no se dirigen a otros públicos más que a los que lo conocen” (en García Gual 2012: 204).

Sin dejar de lado la anterior acepción, *Edipo rey*, de Sófocles, es modélica, porque esta tragedia, como ha advertido André Green, “se ha vuelto para toda una civilización en la tragedia por excelencia, y ha servido de tela de fondo a una reflexión incesantemente renovada de Aristóteles a Heidegger” (en García Gual 2012: 203). Esta acepción puede considerarse una consecuencia más o menos lógica de la anterior. Pero, ¿por qué *Edipo rey*, de Sófocles, se ha convertido en obra modélica? ¿De qué nos habla –y cómo– para no dejar de interpelar a las distintas generaciones de lectores? Estas son algunas de las preguntas que trataremos de abordar aquí.

Es sabido que las obras, en cierta medida, arrastran sus lecturas. En palabras de Borges, “*Hamlet* no es exactamente el *Hamlet* que Shakespeare concibió a principios del siglo XVII, *Hamlet* es el *Hamlet* de Coleridge, de Goethe y de Bradley. *Hamlet* ha sido renacido. Lo mismo pasa con el *Quijote*. (...) Los lectores han ido enriqueciendo el libro”². Lo mismo, pero cambiando los nombres, repetimos, cabe decir de *Edipo rey*, y no sólo de *Edipo rey*, sino de todas las obras que traspasan la época en la que fueron escritas y son interpretadas y reinterpretadas, adaptadas y transfiguradas por generaciones y generaciones de lectores, especialmente de otros autores, artistas, críticos y estudiosos.

Así pues, si de una obra pueden emerger otras obras, esas otras obras posteriores, además de enseñarnos a leer y reparar en determinados aspectos de la obra de la que parten, la recrean y transfiguran, incrementándola y enriqueciéndola. No es solo una silenciosa labor del tiempo; también lo es de estos autores que, a partir de otras obras, prolongan su obra³.

Y aún más que otras, tal como se imaginará, las obras arrastran sus interpretaciones canónicas. Las consecuencias de ello, sin embargo, no siempre son favorables para la misma obra, aunque tienda a incrementar su ser, puesto que si, por una parte, unas veces esas interpretaciones nos invitan a reparar en destacados y provechosos lugares que tal vez no hubiéramos visto o en los que no nos hubiéramos detenido de no ser por tales interpretaciones, por otra parte, esas mismas interpretaciones canónicas nos

2 Jorge Luis Borges, “El libro”, incluido en Borges 1999: 22-23.

3 Borges escribió: “El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”, en “Kafka y sus precursores”, en *Otras inquisiciones* (Borges 2005: 711-712). También “Pierre Menard, autor del Quijote” (Borges 2005: 444-450).

impiden ir más allá de ellas, ya sea porque nos conformamos –en el doble sentido del término– con ellas, acabando con el deseo de llevarla por otras lindes, ya sea porque al modo de una censura, ejercen una violencia simbólica, la de la autoridad que, en ocasiones, sin ser reconocida como autoridad emancipadora, señala y marca los caminos por los cuales se admite discurrir.

De tal modo que si nos salimos de estos caminos, nos suspenden o desaprueban, sosteniendo que esa interpretación no está *dentro* de Aristóteles, como si Aristóteles o el autor consagrado que sea tuviera la última palabra o, lo que viene a ser lo mismo, como si estos intérpretes hubieran establecido de una vez y para siempre los límites de lo permitido en una interpretación. Y ello a pesar de que desde la hermenéutica, y no la ontológica de Gadamer, sino la metódica de Schleiermacher, se parte del presupuesto de que un intérprete puede descubrir en la lectura de una obra aspectos relevantes de los que el autor no es consciente.

Sea como sea, las lecturas, las interpretaciones, acaban enriqueciendo las obras, aunque en ocasiones sea difícil distinguir entre si ha supuesto un enriquecimiento o ha fijado unos límites. Digamos, al margen de cualquier juicio de valor, que estas lecturas, estas interpretaciones, son unas condiciones de posibilidad de comprensión de la obra y, al mismo tiempo, unos límites. Se nos preguntará acaso por qué establecen unos límites de la interpretación. Pues bien, establecen unos límites en tanto que si pretendemos traspasar los confines de las exégesis e interpretaciones predominantes y canónicas de una determinada obra, nos convertimos en un hereje, en un transgresor, bajo la razón, que más bien parece un pretexto o una excusa, de que no estamos siendo fieles a las autoridades competentes en la materia. Mas las transgresiones, con el tiempo, y como bien saben los herejes, crean escuela y se vuelven fecundas. De tal manera que sin herejes cualquier tradición, y no sólo las religiosas, sino también las filosóficas, científicas o artísticas, se apagaría. Lo mejor de las religiones, decía Ernst Bloch, es que crean herejes. Contamos con abundantes ejemplos para ilustrar esto.

En otros términos, lo que queremos decir es que *Edipo rey* no es una obra modélica si no hay lectores, alentados o no por otros, que la consideren modélica. Aquí sólo expondremos algunos motivos que algunos clásicos, como Aristóteles y Freud y, por otro lado, estudiosos más recientes, como Kaufmann y García Gual, que se hace eco de numerosos testimonios, aducen de por qué *Edipo rey* es una obra modélica.

Por razones cronológicas, podemos comenzar por Aristóteles. Aristóteles distingue tres formas de reconocimiento del personaje durante la tragedia: en primer lugar, aquel que se efectúa con conocimiento de lo que sucede, “como Eurípides creó a Medea matando a sus hijos”; en segundo lugar, aquel otro reconocimiento que procede de que el personaje cometa algunas desgracias infames, debido a su ignorancia, y las reconozca posteriormente, “como el *Edipo* de Sófocles”; y, por último, aquella forma de reconocimiento que procede de que el personaje, también debido a su ignorancia, encontrándose próximo a cometer alguna desgracia infame, no llegue a cometerla porque justo antes de actuar reconoce ciertas amenazadoras consecuencias que se desprenderían de la acción en el caso de cometerla (Aristóteles 2004: 68-69).

De estas tres posibilidades, a Aristóteles le parece que “el mejor reconocimiento de todos es el que resulta de los hechos mismos, al producirse la sorpresa por circunstancias verosímiles, como en *Edipo* de Sófocles y en la *Ifigenia*” (Aristóteles 2004: 78). Se diría que el reconocimiento que surge “de los hechos mismos” es el más natural, y la naturalidad, junto con la verosimilitud, dota a las obras de credibilidad,

requisito esencial para los espectadores. Y ya veremos cómo para Aristóteles los mejores argumentos son los verosímiles, por imposibles que a veces parezcan.

Aristóteles también considera modélico el uso del coro en Sófocles, en tanto que ejerce la misma función que uno de los actores, en tanto que es, por consiguiente, una parte del conjunto, y en tanto que contribuye al desarrollo de la acción (Aristóteles 2004: 85). ¿Qué es en particular lo que Aristóteles elogia del uso del coro en *Edipo rey* de Sófocles?

Aristóteles elogia la oportuna disposición y el interés dramático de los cantos corales de las tragedias de Sófocles. El coro, como es sabido, nunca interviene en la acción, pero con sus cantos líricos la comenta y ofrece así una especie de trasfondo a la actuación de los personajes (García Gual 2012: 190).

Según algunos estudiosos “los cantos del coro sirven para marcar una distancia entre los cinco sucesivos episodios, al tiempo que sugieren reflexión y una tonalidad emocional de fondo, respondiendo a lo sucedido en la escena anterior” (García Gual 2012: 192). Asimismo, a través de los coros se despliega lo que C. Segal ha denominado “la dimensión teológica o religiosa de la tragedia griega, su afán por explorar el sentido de la existencia humana en una perspectiva cósmica” (García Gual 2012: 192).

Esta dimensión religiosa de la tragedia griega, con su intención de explorar el sentido de la existencia humana desde una perspectiva más amplia, a veces hasta cósmica, puede apreciarse claramente en la última intervención del coro, sobre la que luego volveremos:

¡Ciudadanos de Tebas, mirad! Este es Edipo,
el que sabía los famosos enigmas y que fue un hombre muy poderoso,
y no había ciudadano que no observara sus hechos sin envidia.
¡Ved en qué abismo de terrible infortunio ha caído!
De modo que no consideréis feliz a ningún mortal
hasta contemplar su última jornada, hasta que haya
franqueado el final de su vida sin haber sufrido gran dolor (Sófocles 2012: 66).

Más adelante, a propósito de cómo deben desarrollarse los argumentos, Aristóteles indica: “hay que preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble; y los argumentos no deben componerse de partes irracionales, sino ante todo no deben tener nada irracional, o de lo contrario, lo irracional ha de estar fuera de la trama, como que Edipo no supiera cómo murió Layo” (Aristóteles 2004: 107). Si no fuera como Aristóteles recomienda, la acción resultaría inverosímil para los espectadores, con lo que la credibilidad de estos así como la fuerza persuasiva de la tragedia flaquearía, viniéndose abajo la representación. De ahí la importancia decisiva de la verosimilitud, que nos mantiene en un estado de credibilidad y tensión.

Aristóteles prefería que la representación de los personajes, sin alzarse demasiado por encima de lo humano, mostrara una acción superior a las que llevan a cabo el común de los mortales. De este modo el espectador tendría en el personaje un modelo de comportamiento, alguien con quien identificarse y poder admirar, alguien que, siendo intelectualmente superior a nosotros, sin embargo, no deja de ser azotado por el destino. Asimismo, el *éleos* (lástima, compasión) y *phobos* (espanto, temor) que ha de producir la tragedia será más eficaz, ya que si seres de mayor prudencia que nosotros se ven envueltos y arrastrados por la fuerza ciega del Hades, qué no será de nosotros, deducirán los espectadores.

Hacia el final de la *Poética*, ante la posibilidad de que el *Edipo* de Sófocles se pusiera en tantos versos como la *Iliada*, Aristóteles se muestra contrario, porque piensa que “lo que está más concentrado es más agradable que lo que se extiende a lo largo de mucho tiempo” (Aristóteles 2004: 118), reconociendo además que la claridad de la representación “es superior porque se produce la imitación con una extensión menor” (Ibid.). Esto último puede tener varios sentidos: podría referirse a que la obra gana en claridad cuando la representación no es demasiado extensa, porque si es demasiado extensa puede dificultar al espectador la tarea de ir recogiendo todos los hilos de la trama, tarea que incluso podría fatigarle.

Como buena parte de lo que dice Aristóteles, esto también goza de vigencia: se ha teorizado acerca de la imposibilidad de llevar *El Quijote* de Cervantes a las tablas sin al mismo tiempo desmantelarlo, y algo semejante o igual cabe decir respecto al *Fausto* de Goethe, por citar dos conocidos ejemplos. El caso de esta segunda es más extraño y sorprendente porque no es una novela, sino una obra de teatro. Sin embargo, por su extensión, es muy difícil representarla de forma completa. De aquí podemos deducir que los géneros no son simples convenciones, sino que también se eligen o resultan más adecuados en función de aquello que se quiera representar a través de ellos.

Por otra parte, puede referirse a que una imitación o representación estará más lograda mientras más concentrada esté, es decir, que si con unas cuantas hojas basta para representar lo esencial de un personaje a lo largo de su vida, ¿por qué extenderse en cientos y cientos de hojas? Es lo que se podría entender como condensación poética. En el idioma alemán es significativo el parecido fonético y gráfico entre el sustantivo *Dichtung*, poesía, y el verbo *Dichten*, condensar. La poesía se caracteriza precisamente por ser un lenguaje esencialmente condensado. Lo poético, en cualquiera de sus manifestaciones, es aquello que dice más con menos medios⁴.

Según Kaufmann, la admiración de Aristóteles por *Edipo rey* descansaba en su perfección argumental, y antes de escribir la *Poética*, el estagirita ya sabía alrededor de qué modelo de tragedia teorizaría y a qué modelo de tragedia debían imitar las demás: “Su ideal, como es costumbre en él, no está en ningún paraíso celestial, como las formas platónicas, sino que se encuentra en la experiencia, y se trata, en este contexto, de *Edipo rey*” (Kaufmann 1978: 109).

En cambio, el motivo por el que *Edipo rey* de Sófocles es para Freud una obra modélica, incluso de valor universal, se debe a otras razones, tal como le declara a Fliess en una carta de 1897:

Ser completamente franco consigo mismo es un buen ejercicio. Así surgió en mí un único pensamiento de valor universal. He hallado también en mí el enamoramiento de la madre y los celos frente al padre, y ahora lo considero un acontecimiento común a la primera infancia (...). De ser esto así, se comprende muy bien el poder impresionante que ejerce el *Edipo rey*. (...) La leyenda griega hace suya una compulsión que cada cual reconoce por haber sentido su existencia en sí mismo. Cada uno de los oyentes fue alguna vez, de forma germinal y fantástica, un Edipo así y todo el mundo retrocede espantado ante el cumplimiento real de este sueño, poniendo en juego todas sus provisiones de represión, lo que separa su estado infantil del adulto actual (en García Gual 2012: 249).

4 Una de las corrientes estéticas contemporáneas, enunciada por Mies van der Rohe, y practicada más allá de la arquitectura (piénsese, por ejemplo, en Samuel Beckett en la literatura), según la cual *less is more*, está estrechamente vinculada con la condensación y con lo poético en el sentido que apuntamos.

Por consiguiente, la fuerza de *Edipo rey* estribaría para Freud en su poder de “alcanzarnos”, ya que realiza en la representación aquellos oscuros deseos con los que, según el psicoanálisis, todos los seres humanos hemos soñado y fantaseado: el deseo de poseer al objeto primero de nuestro amor, la madre, y matar al rival que la posee, el padre. De modo que encarnamos el mismo drama que, sin saberlo, protagonizó y padeció Edipo. Una vez más, el arte y, en particular, la tragedia, como proyección y sublimación de los deseos inconscientes.

Si el destino de Edipo nos conmueve es porque habría podido ser el nuestro y porque el oráculo ha suspendido igual maldición sobre nuestras cabezas antes de que naciéramos. (...) El rey Edipo, que ha matado a su padre y ha tomado a su madre en matrimonio, no es sino la realización de nuestros deseos infantiles. (...) Como Edipo, vivimos en la ignorancia de aquellos deseos inmorales que la Naturaleza nos impuso y al descubrirlos quisiéramos apartar la vista de las escenas de nuestra infancia⁵.

Sin acaso proponérselo, Freud está enunciando de manera implícita una estrategia retórica a la que debe obedecer una obra para captar la atención de los individuos: representar los deseos que sentimos todos, o casi todos, y no nos atrevemos a declarar por algún tabú o por cierta prohibición socio-moral o cultural. Tal es la razón por la que esta obra de Sófocles resuena en nosotros, por encima de circunstancias históricas y sociales. De ahí, quizá, la universalidad y la vigencia de esta obra, como si hubiera logrado representar una estructura antropológica del deseo inconsciente de los seres humanos.

Por tanto, si la célebre obra de Sófocles no deja de representarse y “alcanzarnos” se debe, según Freud, a que el poeta trágico ha logrado representar en ella “una estructura antropológica del deseo inconsciente” de los seres humanos. Por eso hoy, como ayer y como mañana, esta tragedia de Sófocles nos seguirá “alcanzando”, diciendo, expresando, por encima de condiciones históricas y socio-culturales.

Pues, según Eugenio Trías, que interpreta al tiempo que expone la teoría de Freud, “en el inconsciente humano, concebido como sistema de representaciones mediatizadas por el deseo, se halla la clave siniestra que permite explicar el efecto estético –de belleza y sublimidad– que produce la tragedia griega de Edipo” (Trías 1982: 135). Por nuestra parte, no decimos que no sea universalizable, como otras grandes obras de la literatura, pero dudamos de que sea universal, de que represente la realización de un oscuro deseo con el que todo ser humano ha soñado y fantaseado.

Dicho de otro modo, su supuesta universalidad es algo que tendría que confirmarse a través de cada uno de los que se viera “alcanzado” por la obra, explicitando las razones por las cuales estima que se ve afectado, hasta el punto de reconocerse en ella. Solo que este método pasa por alto las serias dificultades, si es que no imposibilidades, que tenemos gran parte de los seres humanos para acceder a lo inconsciente, que es donde según Freud podríamos encontrarnos con Edipo.

En cualquier caso, no deja de ser misterioso e inquietante que, desde hace más de dos milenios, multitud de generaciones se vean “alcanzadas” y se sigan reconociendo en esta obra. ¿Es por las razones que indica Freud o tal vez no? Sea como sea, “después de Sófocles –y quizá junto con Aristóteles– nadie ha hecho más por la fama de Edipo que este moderno pensador vienés, que descubrió en él un motivo fundamental del

5 *La interpretación de los sueños*, (Freud 2006: 507-508).

inconsciente humano” (García Gual 2012: 248).

Además del parricidio y del incesto, de los que Freud se vale para elaborar su teoría del complejo de Edipo, vibran unos sorprendentes parecidos entre algunos pasajes de la tragedia de Sófocles y la teoría psicoanalítica de Freud, como aquel en el que Yocasta, dirigiéndose a Edipo, dice:

Pero ¿por qué ha de sentir temor el hombre, sobre quien imperan los antojos de la fortuna, y no tiene presciencia cierta de nada? Lo mejor es vivir al azar, como buenamente se pueda. Y tú no tengas miedo en punto a la boda con tu madre. Pues son muchos ya los mortales que en sueños han yacido con su madre, y es el que hace caso omiso de estas cosas quien sobrelleva con más felicidad la vida (Sófocles 1974: 148).

Pasajes como este debieron de turbar a Freud mientras los leía. Incluso nos atrevemos a aventurar que si Freud los acogió fue porque, en cierto modo, ya andaban engendrándose en él. Hasta tal punto pudo ser así que G. Paduano ha escrito, en la que puede entenderse como una crítica contra el complejo de Edipo, que “la tragedia de Edipo no representa el complejo de Edipo, sino más bien una imagen suya plasmada en un espejo” (en García Gual 2012: 253).

Esta penetrante lectura a la vez que crítica contra el complejo de Edipo de Freud puede estar inspirada en una concepción de la lectura: el libro o, lo que aquí es lo mismo, el acto de leer, como un espejo que nos puede o no devolver nuestra imagen. Un ejemplo de esta concepción lo encontramos en los agudos y sabios aforismos de G. Ch. Lichtenberg: “Un libro es un espejo; si un mono se mira en él, el reflejado no podrá ser un apóstol. No tenemos palabras para hablar de sabiduría con el necio. Ya es sabio quien entiende al sabio” (Lichtenberg 1990: 127).

No es, por cierto, la única crítica que ha recibido el complejo de Edipo formulado por la teoría psicoanalítica de Freud. El crítico Harold Bloom lanzó una provocadora hipótesis:

Todos nosotros nos creemos en posesión de la *libido*, pero tal entidad no existe: de hecho no existe una energía sexual específica. Si Freud hubiera decidido alimentar la pulsión de la muerte con *destrudo*, un concepto que desarrolló en una época, todos nosotros acarrearíamos ahora no sólo nuestro complejo de Edipo y nuestra *libido*, sino también nuestro *destrudo* (Bloom 2002: 395).

A pesar de la seriedad y el rigor, la cautela y la meticulosidad con la que trabajaba Freud, que poco o nada dista de la de cualquier científico honesto, la presunta neutralidad no es más que un mito. No hay, a pesar de Kant, recepciones desinteresadas: si toda recepción que merezca considerarse acaba en una apropiación es precisamente porque lo que se apropia ya estaba, quizá de una manera vaga y amorfa, engendrándose en el receptor⁶.

Las críticas a la interpretación de *Edipo rey* por parte de Freud no terminan ahí. Paul Ricoeur, que estudió detenidamente la obra de Freud y que incluso lo consideró uno de los tres maestros modernos de la hermenéutica de la sospecha, al tiempo que critica la visión del psicoanálisis ofrece una lectura alternativa: la creación de Sófocles

6 Desde otra perspectiva, Nietzsche ha criticado “el juicio estético desinteresado” de Kant, por ejemplo, en Nietzsche 1998: 135-136.

del personaje de Edipo no es la simple manifestación del drama infantil que lleva su nombre, sino la invención de un símbolo nuevo del dolor de la conciencia de sí. Ese símbolo no repite nuestra infancia, sino que explora nuestra vida adulta (en García Gual 2012: 259). Ricoeur, por lo tanto, se distancia de la interpretación de Freud y se aproxima a la lectura socrático-platónica:

Tal conexión entre la cólera de Edipo y el poder de la verdad es el núcleo de la verdadera tragedia de Edipo. Ese núcleo no es el problema del sexo, sino el de la luz. Apolo es su símbolo; quizás podríamos decir que es el mismo Apolo quien llama a Edipo a conocerse a sí mismo y quien incitó a Sócrates a examinar a los otros hombres y a sí mismo y a decir que una vida no examinada no es digna de ser vivida (en García Gual 2012: 262).

Como recuerda Platón en la *Apología*, Sócrates, desde que se encontró con el frontispicio del oráculo de Delfos, en el que aparecía la inscripción: “Conócete a ti mismo”, emprendió la búsqueda del conocimiento de sí mismo, con el fin, como ha interpretado penetrantemente Michel Foucault (1994)⁷, de ocuparse y cuidar lo mejor posible de sí mismo. Y en tanto que cuidar de sí correctamente implica cuidar de los otros, es una ética que afecta al cuidado de los otros y de la *polis*.

Es la idea, asentada en la antigua Grecia, del intelectualismo moral, la identificación entre el conocimiento y la acción. De manera que para actuar correctamente es necesario primero conocer qué es el bien, o lo bueno, o lo correcto; solo entonces podremos comportarnos así. El intelectualismo moral, como es sabido, fue criticado por Aristóteles, que si bien aceptaba que para comportarse correctamente es necesario conocer qué es lo correcto, consideraba que no es suficiente: es necesario, además, adquirir el hábito adecuado para comportarse de modo correcto. Así pues, a pesar de que a veces no ignoramos qué es lo injusto, no por ello nos comportamos de acuerdo con ese saber.

Según esta interpretación, el comportamiento de Edipo nos conmueve porque, a pesar de que recibe las insistentes recomendaciones de Tiresias, de acuerdo con las cuales no debe indagar en su pasado, ya que puede ser perjudicial, él se afana en descubrir la luz de la verdad. En esa búsqueda que ha emprendido para conocerse a sí mismo descubre, horrorizado, que ha matado a su padre y que se ha acostado con su madre.

¿Podría haber elegido seguir el consejo del sabio Tiresias y no continuar con esa búsqueda, que era una búsqueda de sí? No lo sabemos, quizá ello forma parte del destino o, mejor dicho, del constante entrecruzamiento entre el carácter y el destino. Seguramente hubiera sufrido menos no habiendo descubierto el parricidio y el incesto. Pero justamente ahí reside el coraje y la valentía de Edipo, en querer saber la verdad de lo acontecido, aunque pueda ser muy dolorosa.

Albert Camus, en una interpretación que mantiene ciertos vínculos con la de Foucault y Ricoeur, escribió que “Edipo obedece primeramente al destino sin saberlo, pero su tragedia comienza en el momento en que sabe” (Camus 1967: 95). Sin embargo, si Edipo puede erigirse en símbolo de la voluntad de descubrir la verdad sobre sí mismo, no es porque comience a saber, sino más bien porque en ningún momento abandona la

7 Un estudio sobre esta interpretación de M. Foucault puede leerse en Nehamas, “Un destino para la razón de Sócrates: Foucault y el cuidado de sí”, en Nehamas 2005: 243-291.

búsqueda de saber, a pesar de que sus consecuencias serán devastadoras.

Uno de los primeros, si no acaso el primero que vislumbró esta perspectiva, fue Arthur Schopenhauer, que en una carta a Goethe fechada el 11 de noviembre de 1815, comparando la actitud filosófica con la actitud de Edipo, escribe:

Es el valor de llegar hasta el fondo de los problemas lo que hace al filósofo. Debe ser como el Edipo de Sófocles que, tratando de elucidar su terrible destino, prosigue infatigablemente su búsqueda, incluso cuando adivina que la respuesta no le reserva sino horror y espanto. Pero la mayoría entre nosotros lleva en su corazón una Yocasta que suplica a Edipo por el amor de los dioses que no siga en su indagación (en García Gual 2012: 159).

De esta manera, “esa búsqueda denodada de la verdad le llevará a la catástrofe. Y arrastrará consigo a la desdichada Yocasta, que se suicida ahorcándose en su dormitorio, al saberse culpable del incesto insospechado. Luego Edipo, a la vez juez y verdugo, se arrancará los ojos” (García Gual 2012: 269), en un gesto simbólico. ¿Qué se podría simbolizar con ello? La inutilidad de la visión, como símbolo de la luz del conocimiento, que de nada le ha servido para esquivar la fatalidad del destino. Esta es una de las constantes y perdurables lecciones de las tragedias griegas.

Veamos ahora la interpretación de Kaufmann. Este intérprete destaca cinco aspectos esenciales de la obra (Kaufmann 1978: 186-212)⁸. Cada uno de los cinco aspectos destacados es designado de una particular forma y a continuación pasa a argumentarlo razonablemente. No vamos a detenernos en estas argumentaciones porque las expresiones con las que Kaufmann recoge cada uno de estos cinco aspectos que destaca nos parecen orientadoras y suficientemente claras.

En primer lugar, subraya que *Edipo rey* es una obra sobre la *inseguridad radical del hombre*. Y en este sentido, Edipo nos representa a todos o todos somos como él en tanto que estamos atravesados por una inseguridad radical. Significativamente, *Edipo rey* termina con unas palabras de Corifeo a modo de glosa final que hemos citado más arriba y que, en resumen, nos advierten de la imprudencia de juzgar antes de su muerte si un ser humano ha sido o no feliz, pues basta con estar vivo para que de un momento a otro se tuerza el destino y la suerte de cualquiera.

Kaufmann recuerda que otra tragedia “comienza con el viejo proverbio de que nadie puede juzgar la vida de un hombre hasta que su propia muerte haya acaecido”, viejo adagio que, según Pierre Aubenque, era común en la sabiduría griega, donde no se debía formular un juicio sobre la vida de un hombre hasta que este no hubiera muerto, ya que mientras el hombre no muere está expuesto a los dictámenes de la necesidad y el azar, de manera que su suerte puede mudarse (Aubenque 1981: 447-451).

El adagio llega por lo menos hasta Montaigne, quien titula unos de sus ensayos así: “Sobre si es preciso o no juzgar de nuestra felicidad hasta después de la muerte”. En este breve ensayo, Montaigne, al igual que Aristóteles en la *Ética* a *Nicomaco* (Aristóteles 2004: 65-66), recuerda a Solón: “Los hombres, por mucho que les sonría la fortuna, no pueden ser llamados felices hasta que se les haya visto pasar el último día de su vida (...) y ello por la incertidumbre y versatilidad de las cosas humanas, que

8 Son interesantes, asimismo, los comentarios de Kaufmann sobre la interpretación de Freud acerca de *Edipo rey*, en Kaufmann 1978: 173-178.

con ligero movimiento cambian de un estado a otro muy distinto” (Montaigne 2000: 45-46)⁹.

Aunque estas líneas parecerían oponerse a lo que Aristóteles quisiera que las tragedias provocaran en los espectadores, en sentido estricto no se oponen, porque toda prudencia, reiteramos, parece escasa para afrontar la vida a la altura del azar. Más bien apunta a lo que antes denominamos la falta de experiencia que nos constituye.

El segundo aspecto que Kaufmann destaca es que “Edipo es la tragedia de la *ceguera humana*”. Al parecer, a Sófocles le fascinaba la ceguera, de modo que no es casual que en *Edipo rey* encontremos a un ciego adivino, Tiresias, y a un hombre que sin esta deficiencia biológica, Edipo, que ve, pero, sin embargo, como todos nosotros, no percibe suficientemente como para conducir su vida conforme su voluntad: es un modo paradójico y revelador de advertirnos que no basta con ver a través de los ojos, esos órganos que al final de la obra, en forma de castigo y quizá también en señal de su inutilidad para haber visto cuando tenía que ver, Edipo se arranca.

Algunos estudiosos han observado que “la ironía está aquí en cada contraste, en cada paso y en el argumento todo: ignorancia-conocimiento, realidad-ilusión, grandeza-miseria, el sabio que resolvió el enigma de la Esfinge ignora su propio ser, el parricida se propone vengar a Layo “como si fuera su propio hijo”, el contaminador de Tebas es su celoso protector”¹⁰. Nada es lo que parece. Si la ironía y la ambigüedad es signo de riqueza expresiva y literaria, en pocas obras podemos encontrar tanta o más que en *Edipo rey* de Sófocles.

Por otro lado, ese juego irónico que conduce de la ceguera a la visión, de la ignorancia al conocimiento, junto con el acto simbólico de arrancarse los ojos Edipo, es una sutil forma de advertirnos que por mucho que veamos, incluso por astutos que seamos, nunca nos basta para liberarnos de las trampas del destino. Pues por donde quiera que vayamos aparece de manera imprevisible. Y todo ello lo hace Sófocles, como quería Aristóteles, mostrándolo mediante la acción, no diciéndolo a modo de relato por boca de alguno de los personajes, lo que sin duda es más persuasivo y eficaz.

Kavafis, en un poema titulado “Edipo”, parece interpretarlo por esta vía de la ceguera humana: Edipo, en efecto, es capaz de adivinar la pregunta de la Esfinge, y salvar con ello al pueblo de la peste, pero no puede vislumbrar el destino que le aguarda. Como bellamente condensa el epifonema con el que Kavafis cierra el texto, esas son “preguntas de imposible respuesta” (Kavafis 1997: 252). Preguntas de imposible respuesta que nos afectan en mayor o menor medida a todos los seres humanos por esa falta de experiencia que nos constituye. Y por la que en todo tiempo estamos ávidos de las experiencias de los otros, sedientos de vidas ejemplares.

En tercer lugar, Kaufmann destaca que “Edipo rey es la tragedia de la *maldición de la honradez*”. Esta es quizá la designación que puede inducir a más equívocos de las cinco que destaca Kaufmann, por lo que sería conveniente aclararla. Por honradez Kaufmann parece entender aquí esa constante e incesante búsqueda de saber que caracteriza a Edipo durante toda la obra, a pesar de que tanto Tiresias, como Yocasta o el pastor, le insisten en que abandone esa búsqueda por el bien de su felicidad.

Pero para Edipo parece no haber felicidad ni salvación que no vayan acompañadas

9 En la traducción de J. Bayod Brau este capítulo se titula “Que nuestra suerte debe juzgarse sólo tras la muerte”, en Montaigne 2008: 79-83.

10 María Rosa Lida, citada en García Gual 2012: 130.

de la verdad. De tal manera insiste en esa afanosa búsqueda de la verdad que poco a poco va descendiendo a los abismos de su hasta entonces desconocido pasado. Y, sin embargo, pese al sufrimiento de conocer eso que se presenta ahí, Edipo no puede detenerse y persevera continuamente hasta dar con la verdad, que le depara al mismo tiempo la tranquilidad de quien ha llegado a conocerla y el horror de haberlo conocido.

¿Hay que pagar tan alto precio por conocer la verdad? ¿Merecía la pena pagarlo? Consideramos que no es tanto una elección como una fatalidad: parece que estamos condenados a buscar la verdad, al precio que sea, sin percatarnos a menudo de que puede ser muy inconveniente para los intereses de la vida. Ni siquiera la posibilidad de ser feliz le persuadió a Edipo, cuyo fondo insobornable le impedía apartar la mirada de la verdad: esa constante e incesante búsqueda de la verdad, repetimos, es una fatalidad y una elección.

Tal vez podría haber vivido feliz, dentro de los estrechos márgenes que a los humanos no es posible serlo, si no hubiera sabido que no sabía algo sobre su pasado, pero descubre que sabe algo que no sabe, y, con actitud filosófica, desciende a los abismos de la memoria en la búsqueda de ese algo que sabe que no sabe. Edipo comete la honradez de no volver los ojos a la verdad, pero esta acaba arrancándoselos.

Según Kaufmann, “ello es parte de su grandeza y de su merecida admiración, precisamente porque es verdad que la honradez suprema no siempre hace feliz al hombre honrado” (Kaufmann 1978: 200). Aristóteles estaría de acuerdo con esta valoración. Porque, ¿vale la felicidad a cualquier precio? La felicidad que brota de la inconsciencia y que es o acaba siendo inconsecuente no vale, por supuesto, lo mismo que aquella que brota de la consciencia y es o acaba siendo consecuente. La primera es una felicidad responsable, la segunda, no.

Por tanto, “la fuerza central de la acción de la tragedia de Sófocles no es la del destino, sino que es la imperiosa pasión por conocer la verdad” (Kaufmann 1978: 196-199), como hasta en tres ocasiones repite Kaufmann. Dicho esto, esperamos que se entienda a qué se refiere este autor con “la maldición de la honradez”: en no apartar la mirada de la verdad o de la búsqueda de la verdad, a pesar de que pueda resultar muy doloroso. Sin embargo, tal vez hubiera sido más preciso haber denominado a este aspecto “la maldición del conocimiento” o “la maldición de la honradez de conocer”.

Este aspecto de la interpretación de Kaufmann mantiene curiosas similitudes con la no menos esclarecedora interpretación del Edipo llevada a cabo por Michel Foucault (1986: 18-19). Por otros testimonios que hemos podido recoger, deducimos que esta línea de interpretación sobre el personaje de *Edipo* propuesta por Foucault no es un caso aislado de la época: algunos años antes, Cioran había anotado:

La búsqueda de Edipo, la persecución sin miramientos –incluso sin escrúpulos– de la verdad y la obstinación en su propia ruina recuerdan el proceder y el mecanismo del Conocimiento, actividad eminentemente incompatible con el instinto de conservación (Cioran 2004: 81).

Se podría decir que vivimos en tanto perduran nuestras ficciones. Pensemos en Don Quijote, que en cuanto decae su fabulosa imaginación vuelve a ser Alonso Quijano, enfermando de muerte después de haber vivido, poco antes del fin, el sueño de su vida gracias a esa saludable locura de encarnar un sueño tardío, atreverse, bajo el nombre de Don Quijote de la Mancha, a imitar por fin a los caballeros que tanto había

leído, admirado y amado durante sus febriles e interminables lecturas.

Por el contrario, Hamlet, según el diagnóstico primero de Goethe y luego de Nietzsche, muere a causa de su insobornable lucidez, es decir, de la incapacidad de su inteligencia para engañarse. Como Edipo, sabe que no sabe, y sabe que la manzana del conocimiento puede ser mortífera, pero sin embargo no abandona la búsqueda. Como Edipo, quiere indagar en la muerte de su padre, quiere ir hasta el fondo de lo ocurrido, quiere saberlo todo, y en busca precisamente de ello encuentra su muerte. En este sentido, Hamlet, al igual que Edipo, también está poseído por la maldición de la honradez del conocimiento.

Frente a una larga tradición que ha visto en el conocimiento un signo de luz, existe otra tradición que reconoce en el conocimiento una parte oscura y terrible. Esta segunda tradición podría remontarse a algunos pasajes de la *Biblia*, como el *Job* o el *Eclesiastés*, donde se dice que en el mucho conocimiento (traducción que preferimos a la de sabiduría para no confundir sabiduría con conocimiento) hay mucho dolor, y mientras más se sabe, más se sufre. Esta corriente de pensamiento pasa por el Romanticismo, concretamente por Giacomo Leopardi y lo que Bertrand Russell, inspirándose en el apellido de un conocido poeta romántico inglés, llamó la “infelicidad byroniana” (Russell 2003: 25-42), hasta alcanzar a Nietzsche y Cioran, por trazar un amplio marco histórico y simplificar el recorrido en unos cuantos nombres y contextos.

De aquí podemos deducir que no queremos conocer siempre. ¿Hasta qué límites estamos dispuestos, hasta dónde realmente queremos conocer? “¡Me parece tan necio querer tener razón al precio del amor!” (en Rüdiger Safranski 2002: 218), exclamaba, razonablemente, Nietzsche. Por esto, para captar esa escisión humana que nos atraviesa y divide entre el deseo de conocer y la voluntad de ignorar, Nietzsche distinguirá entre el sujeto de conocimiento y la voluntad de ignorancia, pues como sabia y prudentemente reconoce, a pesar de que hizo de su vida una profundísima experiencia de escritura y pensamiento: “Muchas cosas, quede dicho de una vez por todas, quiero no saberlas; la sabiduría marca límites también al conocimiento” (Nietzsche 2009: 34).

De esta forma distingue entre el conocimiento o, como también lo llama de manera más precisa, el conocimiento trágico, que se caracteriza porque una vez que somos marcados por lo que conocemos no podemos volver atrás y actuar como si nada, y la sabiduría, que más que en un enorme cúmulo de experiencia, consistiría en saber cuándo, para los intereses de nuestra vida, nos conviene saber y cuándo, por el contrario, no. Esto es lo que no supo a tiempo Edipo, a pesar de los repetidos avisos que recibió de Yocasta y de Tiresias.

Porque, obviamente, teniendo presente los efectos del conocimiento trágico, que es irreversible, no en todo tiempo saber es beneficioso para los intereses de la vida de uno. La historia de Edipo es un ejemplo paradigmático de ello. En otras palabras, podríamos decir que la ilusión, la voluntad de ignorancia, el olvido, son necesarios para seguir sobreviviendo. De esta línea de interpretación emerge una lectura de Jorge Luis Borges de *Edipo rey*, o al menos eso podemos deducir a la luz de este soneto titulado *Edipo y el enigma*:

Cuadrúpedo en la aurora, alto en el día
y con tres pies errando por en vano
ámbito de la tarde, así veía
la eterna esfinge a su inconstante hermano,

el hombre, y con la tarde un hombre vino
que descifró aterrado en el espejo
de la monstruosa imagen, el reflejo
de su declinación y su destino.

Somos Edipo y de un eterno modo
la larga y triple bestia somos, todo
lo que seremos y lo que hemos sido.

Nos aniquilaría ver la ingente
forma de nuestro ser; piadosamente
Dios nos depara sucesión y olvido¹¹.

Una vez más, somos Edipo, pero ahora no por nuestra inseguridad radical ante lo que nos pueda deparar eso que llamamos destino o bien por eso que hemos denominado la maldición de la honradez del conocimiento, sino porque todos, en mayor o menor medida, necesitamos “sucesión y olvido” para vivir, pues “nos aniquilaría ver la ingente / forma de nuestro ser” de golpe, como si no pudiéramos asimilar lo que hemos sido y somos sin unos tragos de olvido e ignorancia.

Si no pudiéramos olvidar, ¿cómo podríamos perdonar o perdonarnos tanto de lo que hacemos como de lo que nunca llegamos a hacer? Gracias a la capacidad de olvidar, en efecto, podemos perdonar y perdonarnos. Paradójicamente, si el conocimiento nos permite deliberar y la deliberación nos conduce a poder elegir, un conocimiento exhaustivo y perfecto, conocimiento que sólo podemos imaginar como hipótesis, tal como soñó Laplace y ha postulado más recientemente Daniel Dennet (2004), tal aniquilaría de raíz la libertad, para muchos, con razón, nuestro don máspreciado.

Aún más, sin la capacidad de olvidar, así como de la de ignorar –justo lo que Edipo no acierta a saber cuándo elegir–, el ser humano difícilmente podría sobrevivir. ¿Se tratará acaso de un mecanismo de defensa? Puede que lo sea incluso de supervivencia. Asimismo, sin olvido y sin ignorancia difícilmente podría ser feliz, ni siquiera en los estrechos cauces en los que le es posible al ser humano¹², porque demasiado conocimiento, hasta el extremo de alcanzar la lucidez, puede ser un estado insoportable y mortífero.

Por todo ello la argumentación de Kaufmann en este punto que hemos subrayado carece de cierta precisión conceptual. Pensamos que Edipo es astuto, pero no “extraordinariamente sabio”, como lo califica Kaufmann (1978: 195), sin distinguir entre el que posee conocimientos y el sabio en el sentido al que hemos apuntado, aquel que posee el raro arte de saber conducir la vida. Estamos más bien de acuerdo con Aristóteles: Edipo no es “ni especialmente virtuoso ni especialmente sabio”.

Curiosamente, Kaufmann, al calificar a Edipo de sabio quizá no estaba sino siguiendo las huellas del autor de *El nacimiento de la tragedia*:

El personaje más doliente de la escena griega, el desgraciado Edipo, fue concebido por Sófocles como el hombre noble que, pese a su sabiduría, está destinado al error y

11 “Edipo y el enigma”, en Borges 2005: 929.

12 Una de las reflexiones más agudas que conocemos sobre la inexorable necesidad de olvidar, hasta el punto de considerarla una “forma de la salud vigorosa”, cuestión que luego reaparecerá en G. Deleuze, se encuentra en Nietzsche, en el primer parágrafo del Tratado segundo de *La genealogía de la moral* (1998: 75-77).

la miseria, pero que al final ejerce a su alrededor, en virtud de su enorme sufrimiento, una fuerza mágica y bienhechora, la cual sigue actuando incluso después de morir él. El hombre noble no peca, quiere decirnos el profundo poeta¹³.

Tanto Nietzsche como Kaufmann, en efecto, describen a Edipo como sabio y noble. Pero, a nuestro entender, pueden estar en lo cierto en cuanto a lo de noble, no, en cambio, en cuanto a lo de sabio. Porque si Edipo hubiera sido realmente sabio tendría que haber sabido renunciar a tiempo a la cadena del conocimiento trágico, tendría que haber sabido cuándo debía abandonar la búsqueda del saber, cuándo apartarse de la indagación de lo ocurrido, más terrible de lo que podía imaginar. Edipo no supo “captar lo que conviene en el instante presente” (Píndaro). No tuvo, por consiguiente, sentido de la oportunidad, esencial para el comportamiento prudente de acuerdo con Aristóteles.

Es posible que Kaufmann no acierte al elegir de guía para la descripción de este rasgo al Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, donde se encuentra en germen una parte considerable de lo que será la obra Nietzsche, tan brillante y penetrante, pero donde todavía no se encuentra plenamente desarrollada, tan sólo balbuceante y confusa, esta certera distinción entre el conocimiento trágico y la sabiduría, esta escisión humana por la que a menudo nos sentimos divididos entre el sujeto de conocimiento y la voluntad de ignorancia.

Edipo, recapitulemos, llega a saber algo que no sabe, y se precipita en su búsqueda sin saber que esa indagación por la verdad de su pasado acabará convirtiéndolo en un desgraciado, desobedeciendo incluso a Tiresias, que le avisa de que el conocimiento es terrible “cuando no trae consigo ningún provecho para el hombre sabio”. Es como si el conocimiento por el conocimiento careciera de finalidad y de sentido. El conocimiento ha de arrastrar consigo un bien, un provecho, una utilidad, ya sea para la vida privada como para la vida pública.

Según Kaufmann, “en cuarto lugar Edipo es una obra sobre una situación trágica: un drama que nos muestra de qué manera algunas situaciones se caracterizan por la *inevitabilidad de la tragedia*” (Kaufmann 1978: 202). Es la fatalidad de la existencia humana, ese impredecible azar que nos hace aparecer y desaparecer a su antojo, y entre un momento y otro nos zarandea, indiferente, oponiéndose a los caminos que elegimos.

Este cuarto aspecto destacado por Kaufmann es, en líneas generales, un lugar común en la historia de las lecturas de *Edipo rey*, mas no por ello deja de ser cierto. La existencia humana es trágica porque hay acontecimientos dentro de ella que no los podemos anticipar mediante la razón ni tampoco elegir, acontecimientos, como el nacimiento o la muerte, que sobrevienen y que son inevitables e irreversibles.

Frente a esto, el poder de la razón nunca parece suficiente. En la extensa red de la racionalidad el azar siempre encuentra agujeros por donde penetrar y alterar nuestras vidas al tiempo que las dota de libertad. Porque, insistimos, si lo supiéramos todo sobre nuestras vidas de antemano, como se viene anunciando con los últimos hallazgos científicos en neurología y en genética, la vida humana estaría determinada desde el principio y se cumpliría un anti-destino.

En quinto lugar, Kaufmann subraya que “Edipo rey es una obra sobre la justicia”,

13 Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, (1990: 89). Allí Nietzsche habla antes “del sabio Edipo” (1990: 52).

en tanto que se pone en tela de juicio si son justos los destinos de Edipo, Yocasta, Layo... Actuaron de manera involuntaria e inconsciente, y el destino, indiferente, parece recordarles dónde y cómo erraron. Pero, ¿acaso merecen lo que les ocurre? Eso, parece decir la tragedia, no importa; ocurre, eso es todo. Con lo que se pone en tela de juicio la fuerza de las leyes, de la justicia y de la moral, siempre girando alrededor de ese ciego azar, el destino.

Por último, Kaufmann agrega que estos cinco aspectos que ha destacado de *Edipo rey* están presentes también en otras tragedias, y que en resumen podrían simplificarse en tres, que podrían constituir la esencia de la tragedia. Así, la ceguera y la inseguridad radical del ser humano confluyen en lo que se entiende por la finitud. Por otro lado, la maldición de la honradez del conocimiento o la maldición de la virtud está estrechamente relacionada con la idea de que una vida moral no nos aparta de la desgracia. Y que la tragedia sea inexorable y fatal es un tópico dentro de los estudios sobre el asunto (Kaufmann 1978: 210) hasta el punto de que uno de los significados de tragedia es fatalidad.

Bibliografía citada

- Aristóteles, 2004. *Poética*, trad. Alicia Lecumberri, Madrid: Alianza.
- 2004. *Ética a Nicómaco*, Introducción, traducción y notas de José Luis Calvo Martínez, Madrid: Alianza.
- Aubenque, P. 1981. *El problema del ser en Aristóteles*, trad. Vidal Peña, Madrid: Taurus.
- Bloom, H. 2002. *El canon Occidental*, trad. Damián Alou, Barcelona, Anagrama.
- Borges, J. L. 1999. *Borges oral*, Madrid: Alianza.
- 2005. *Obras completas I*, Barcelona: RBA-Instituto Cervantes.
- Camus, A. 1967. *El mito de Sísifo*, trad. Luis Echávarri, Buenos Aires: Losada.
- Cioran, E. M. 2004. *Desgarradura*, trad. Amelia Gamoneda, Barcelona: Tusquets.
- Dennet, D. 2004. *La evolución de la libertad*, trad. Ramón Vilà Vernis, Barcelona: Paidós.
- Fish, S. 1989. “Reteniendo la parte que falta: Psicoanálisis y retórica”, pp. 305-347, reunido en S. Fish, *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional*, trad. J. L. Fernández-Villanueva, Barcelona: Destino.
- Foucault, M. 1986. *La verdad y las formas jurídicas*, trad. Enrique Lynch, México: Gedisa Mexicana.
- 1994. *Hermenéutica del sujeto*, trad. J. Varela, Madrid: La Piqueta.
- Freud, S. 2006. *La interpretación de los sueños*, en S. Freud, *Obras completas I*, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Barcelona: RBA.
- García Gual, C. 2012. *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*, Madrid: F.C.E.
- Kaufmann, W. 1978, *Tragedia y filosofía*, trad. Salvador Oliva, Barcelona: Seix Barral.
- Kavafis, K. 1997. *Poesías completas*, trad. José María Álvarez, Madrid: Hiperión.
- Lichtenberg, G. Ch. 1990, *Aforismos*, trad. Juan del Solar, Barcelona: Edhasa.
- Montaigne, M. E. 2008. *Los ensayos*, trad. J. Bayod Brau, Barcelona: Acantilado.
- 2000. *Ensayos I*, trad. Juan G. de Luaces, Barcelona, Folio.
- Nietzsche, F. 2009. *Crepúsculo de los ídolos. Cómo se filosofa con el martillo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza.
- 1990. *El nacimiento de la tragedia*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid:

Alianza.

— 1998. *La genealogía de la moral*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza.

Nehamas, A. 2005. “Un destino para la razón de Sócrates: Foucault y el cuidado de sí”, pp. 243-291, en A. Nehamas, *El arte de vivir. Reflexiones socráticas de Platón a Foucault*, trad. Jorge Brioso, Valencia: Pre-textos.

Russell, B. 2003. *La conquista de la felicidad*, trad. Juan Manuel Ibeas, Madrid: El País.

Safranski, R. 2002. *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, trad. Raúl Gabás, Barcelona: Tusquets.

Sófocles, 2012, *Edipo rey*, trad. Carlos García Gual, Madrid: F.C.E.

Trías, E. 1982, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Seix Barral.

Como actores en el gran teatro del mundo

Like actors in the great theatre of the world

Roger Ferrer Ventosa*

Resumen

La vida singular y la sociedad comparada con una obra teatral resulta una metáfora recurrente. En el artículo se comentarán algunas de las ramificaciones de la idea, con primer acto más sincrónico, que dará las pautas del conjunto, junto a una teoría del cambio de lo ritualístico a lo performático formulada por el antropólogo Victor Turner, con la que explicar las relaciones sociales. A continuación, diacrónicamente, se explicarán en un segundo acto algunas de las variantes históricas más relevantes de esa intuición humana que ve el universo como una representación teatral, con escenas protagonizadas por la Antigüedad griega, el renacimiento hermético, el *Theatrum mundi* barroco o el posmodernismo cinematográfico.

Palabras clave: Teatro, *Theatrum mundi*, Representación, Ritual, Performance

Abstract

The comparison of singular life and society to a play is a recurring metaphor. In this article, I am going to talk about some ramifications of this idea, with a more synchronic first act. It will set the guidelines of the whole, along with a theory of the change from the ritualistic to the performative, formulated by anthropologist Victor Turner and aimed to explain social relations. After that, diachronically, there will be a second act that explains some of the most relevant historical variations of that human intuition that sees the universe as a theatrical representation. For that, I will use scenes featuring Greek antiquity, the hermetic Renaissance, the baroque *Theatrum mundi* and cinematographic post-modernism.

Keywords: Theatre, *Theatrum mundi*, Representation, Ritual, Performance

¡El gran Teatro de Oklahoma os convoca!
¡No convoca más que hoy, sólo una vez! (...)
¡Quien quiera ser artista que se presente! (Kafka 2000: 379).

1.1 Pasen y vean (y actúen)

¡El mundo es un gran escenario
y simples comediantes los hombres y mujeres!
(Shakespeare 1998: 228).

Uno de los mitemas recurrentes en la historia de la cultura consiste en comparar la vida y la sociedad con una obra teatral en la cual cada actor representa su papel, tan habitual que la encontramos en múltiples momentos históricos y culturas. El teatro

* Universidad de Girona, España. roger.ferrer@udg.edu
Artículo recibido: 1 de junio de 2017; aceptado: 15 de septiembre de 2017

deviene en él poderosa *imago mundi* cuyo poder de persuasión han compartido desde el *rishi* vedántico hasta el dramaturgo barroco, el hermético renacentista o el cineasta posmoderno, según se desplegará.

La traslación de los órdenes humanos al escenario, con sus jerarquías, sus ambiciones, victorias y derrotas, sus poderes así como sus miserias, conforman un motivo recurrente durante la historia tanto en Occidente como en otras culturas, por ejemplo en la India. Según la metáfora, la vida en sociedad se basa en la representación de papeles (Gómez de Liaño 1989: 45-58; Vinatea Serrano 2005: 385; Panikkar 2012: 364). A cada actor le corresponde una máscara, en la ficción cada cual actúa según un papel –o, cada vez más en la posmodernidad, según varios.

Como el espejo, nos refleja a nosotros y al resto, sobre las tablas podemos duplicarnos, ser conscientes de nuestra naturaleza doble; según esta manera de ver el mundo, somos actores y al mismo tiempo espectadores. Nuestra capacidad de empatía nos permite identificarnos con otra vida cuya esencia se muestra sobre el escenario del mundo. En el teatro o en el arte en general, podemos ser otros sin dejar de ser nosotros mismos, millonarios sin necesidad de ganar ningún premio o herencia, enfermos sin estarlo, muertos sin, detalle importante, necesidad de fallecer; aprendemos las enseñanzas de todas esas experiencias sin sufrir sus riesgos. Al interpretar o al contemplar, se suspende la propia personalidad durante el tiempo de la función para colocarse diversas máscaras (Bachelard 2013: 46; Vinatea Serrano 2005: 401-405).

La idea de nuestra existencia como una representación ya aparece formulada en Plotino, por ejemplo, quien la expone según sus principales lineamientos. Al reflexionar sobre la existencia de la muerte y para justificar su planteamiento basado en la reencarnación, Plotino expresa la idea de la vida como obra teatral. Según el filósofo:

Es como si aquél de entre los actores que ha sido muerto en el escenario vuelve a entrar, tras cambiar de disfraz, caracterizado de otro personaje. No, ese actor no ha muerto de verdad. Si, pues, el morir es un cambio de cuerpo como allá de indumentaria o incluso, para algunos, un despojarse del cuerpo como allá la salida final de escena –por entonces– de un actor que volverá a representar en otra ocasión (...) Mas las matanzas y todas las muertes y las tomas y saqueos de ciudades deben ser contemplados exactamente como en los escenarios de los teatros (*Enéada* III, 2, 15, 20 y ss., en Plotino 1985: 71-72 y ss).

El argumento de Plotino, que se inspira en el platonismo más orientalizante, remite con claridad a otros similares planteados en las metafísicas orientales. En el neoplatonismo o en el vedantismo se piensa en el alma como un actor de teatro, nadie tomaría como una tragedia la muerte de un personaje sobre el escenario, porque sabemos que el actor no ha fallecido y que podrá representar nuevos papeles. Esta cosmovisión revela el sentido de la existencia mediante la anamnesis, desapegándose de la literalidad de lo material, y lo hace tanto en la vertiente europea platónico-neoplatónica como en la oriental vedántica, tanto en la ficción de cuentos u obras de teatro como en las reflexiones filosóficas o místicas. Y es que desde el yoga y del pensamiento metafísico hindú, se concibe a la sociedad y al ser humano como actor o como obra, pero precisamente para liberarlo en la iluminación, para que se emancipe de las ataduras inconscientes que lo atan a la gran obra.

El historiador del arte Ananda K. Coomaraswamy, quien con su mirada pansofista unió entre muchas otras fuentes el vedanta advaita con el platonismo-neoplatonismo,

también se refirió a la capacidad de observación del teatro del mundo como eje de una ontología del ser de claras resonancias con esas dos escuelas:

Nuestra parte divina, nuestro Sí real, o “Alma del alma”, es el espectador impassible del destino de los vehículos psicofísicos, que evidentemente no está “interesado” ni implicado en sus vicisitudes y no las toma en serio, del mismo modo que un aficionado al teatro no se toma en serio los personajes del escenario y, si lo hace, difícilmente se podrá decir que está contemplando la obra, sino que más bien estará implicado en ella. Es con esta parte más elevada de nosotros con la que nos identificamos si “sabemos quiénes somos” (Coomaraswamy, 2001: 179-180).

La metáfora está permeada de intuiciones psicológicas, permite la lectura del misterio vital según profundidades psicológicas, en una doble mirada entre lo físico y lo simbólico. Con el recurso de identificarse uno mismo con un actor sobre un escenario se produce un distanciamiento respecto al papel representado y hacia las situaciones vividas. Se crea un espacio de desidentificación que aporta perspectivas diferentes y un apaciguamiento de las emociones. Con ello la metáfora del teatro del mundo no solo se aplica al macrocosmos social; podemos encontrar igualmente una versión dirigida a la psique microcósmica, un teatro de la mente con el que potenciar la memoria mediante *imagenes agentes*. Por ejemplo, en el *Teatro de la memoria* de Camillo, sobre el que profundizaremos más adelante.

Su versatilidad para adaptarse a lo personal y a lo social, a lo psicológico y a lo colectivo, a lo individual y a lo cósmico, explica el largo éxito de la metáfora en los cuatro puntos cardinales y en tantos periodos históricos diferentes. En mi opinión, la metáfora puede entenderse como una variante del proceso místico de Realización y Autorización, sistematizados por Jeffrey Kripal. El teórico de la filosofía religiosa explica la Realización como la insólita experiencia de que uno mismo, su vida, está siendo escrita, mientras que para él la Autorización constituye percatarse de que ese proceso puede tomar un aire más creativo al hacerse consciente (Kripal 2015: pos. 1792). Un proceso de deconstrucción-reconstrucción objetivada al ser pensada en la metáfora teatral.

1.2. El ritual performático según Victor Turner

Muchos antropólogos han estudiado la relación entre lo ritualístico y su peso en la constitución del individuo y de la sociedad, pero se hace imposible no analizarlo en esos aspectos y en su vínculo con lo artístico sin comentar brevemente los puntos de vista de Victor Turner –enriquecidos por las ideas sobre la fenomenología religiosa del filósofo Raimon Panikkar y algunos apuntes estéticos del teórico del arte José Jiménez.

Como antropólogo, Turner prácticamente se especializó en el pensamiento simbólico y en lo performativo como derivado del ritual; estudió atentamente los fundamentos del ritual y su evolución en el formato teatral en sociedades cada vez más complejas. El antropólogo lo relaciona con los ritos de paso, piensa en el componente performático del ritual, la consumación de un acto que posee un componente religioso constitutivo (Turner 1982: 79-80); ambos tipos de acciones están conectadas con crisis de quien las vive, que suponen un cambio en el estatus social para estos (Turner 1982: 24)¹. Pero no solo les afecta a ellos: los rituales colectivos en las sociedades

1 Jiménez subraya ese nexo que une el ritual a la *performance*, o de los ritos de paso a las acciones artísticas (Jiménez

preindustriales apelan a toda la comunidad, conciernen al grupo que comparte cultura. Toda narración de este tipo resulta un drama social, incardinado en el grupo.

Turner está interesado en cómo los rituales performativos influyen en las comunidades, con un valor de experiencia asociado a la representación. Cree también que, como ya hemos indicado, en la obra de teatro, el poema, la narrativa, se experimenta un suceso sin vivirlo directamente, al observar la representación ritual de la obra. El teatro permite llevar a lo simbólico los problemas del mundo y de cada espectador, otorga sentido a la vida cotidiana. La imaginación ayuda a comprender la situación escenificada (Turner 1982: 13 y 122).

El antropólogo traza un linaje etimológico de experiencia, con un vínculo directo de *performance* con la raíz indoeuropea *per*, intentar, arriesgar, que pasa al griego *peira*, experiencia, al verbo griego *perao*, atravesar, al latín *periculum*, peligro, o en esta misma lengua, a *experientia*, juicio, prueba, experimento, así como a *experiri*, probar o intentar (Turner 1982: 17-18).

Turner establece una pauta en los momentos de cambio de una comunidad, en la que se repite el rito. Los dramas sociales acontecen en cuatro fases: brecha social, crisis, reparación y desenlace con las consecuencias positivas y negativas. La solución puede ser una paz retomada o una aceptación del cisma. Pero profundicemos en dichas fases: primero se produce una discusión en el grupo social, por diferencias entre grupos o individuos, lo que crea una crisis. Aparecen críticos de esta crisis, asociados a los estamentos que quieren mantener el *statu quo*, indagan en las causas del problema – brujería, desagrado de los dioses, y otras –, instauran un ritual terapéutico, un sacrificio colectivo, y lo celebran festejando los valores comunitarios, la moral del grupo, los intereses comunes. Retorna la paz social, aunque pueda haber grupos de disidentes enviados al ostracismo. Así pues, el conflicto se va gestando, estalla, abre una brecha en la comunidad, que el ritual logra cerrar. En ese ritual están las raíces del teatro (Turner 1982: 10-11, 107-111). Creativos como son, los momentos de crisis son aquellos en los que nuevos símbolos, paradigmas y estructuras surgen de lo que estaba latente, eclosionan en el gran huevo de una sociedad y su cultura para ocupar un nuevo espacio en el eje de su comunidad (Turner 1982: 28)².

Los que viven el rito de paso, una transición de un estado a otro, adquieren un estatus liminal, de transición, por *limen*, en latín, umbral (Turner 1982: 24 y 41). Pero además de liminal, Turner propone otra etiqueta, *liminoid*, referida a aquellas ideas formadas alrededor de estos rituales liminales, sean como las superestructuras, sean como antiestructuras que plantean cambios o se rebelan ante lo liminal (Turner 1982: 32-33). En las sociedades capitalistas el teatro es un proceso *liminoide* realizado en el tiempo de ocio, un entretenimiento cuando no se trabaja.

En ambos, *liminal* y *liminoid*, los participantes viven una experiencia de flujo, *flow*, caracterizada por la imposibilidad de crear una dualidad (el actor consciente de ser consciente mientras hace la acción); también por centrar la atención en el acto; o por perder el ego mientras actúa, ya que los que intervienen sienten ser uno con todos los

2002: 49 y 182). El arte posterior a Duchamp intenta reactualizar esa dimensión ritualística en lo estético, por ejemplo en el *body art* o los happenings y performances; en esas formas en ocasiones se hace presente la vida, ya sea en forma de animales vivos o del cuerpo del artista (Jiménez 2002: 49). La acción evidencia el vínculo entre rito y arte.

2 En un proceso que resulta autónomo a la voluntad consciente del ser humano individual (Panikkar 2009: 407).

demás, con todas las cosas, con la propia experiencia, con el flujo por tanto; otro punto consiste en que se sienten con un control absoluto sobre lo que pasa, ya que se poseen las habilidades requeridas para que pase la experiencia; además, se conocen las normas requeridas por la acción, unas reglas muy precisas conocidas por los participantes; por último, lo vivido en el flujo hace feliz sin necesidad de objetivos o de recompensas más allá de ella misma. La sensación de participación mística o de no dualidad son experiencias de flujo (Turner 1982: 55-59; Panikkar 2009: 310). Tanto las comunidades como los individuos comparten esas experiencias de flujo

Incluso en la cotidianidad la representación performática cimienta las relaciones sociales. De acuerdo con la teoría de otro antropólogo, Erving Goffman, las relaciones sociales se ordenan como de una puesta en escena para dar una imagen de uno mismo; la persona se divide en actuante –que hace la acción– y personaje –figura a quien se evoca con la acción–; se sugiere al personaje con el propósito de impresionar a los demás, junto a aportar informaciones dentro de un marco cultural compartido. La analogía con la escena teatral no es completa, ya que uno apela a la realidad del individuo, se actúa en ella, mientras que en la dramaturgia se representa a otro carácter en un marco no real (Goffman 1981: 268-271), pero la técnica de creación de imagen es la misma.

El último aspecto de la propuesta de Turner que conviene destacar es que plantea una inversión respecto a la creencia general: “*Life, after all, is as much an imitation of art as the reverse*” (Turner 1982: 72).

2.1. Espectadores del dios

A partir de este punto vamos a proponer diacrónicamente seis grandes momentos históricos en los que la idea de *Theatrum mundi* o también la de un flujo unitario sobre el escenario, revelador de la quintaesencia de la vida, han sido más relevantes culturalmente.

La práctica dramaturgica tal y como la conocemos actualmente comenzó en la Grecia de la Antigüedad, como derivación de los mitos dionisiacos, al menos por lo que concierne a la tradición europea. Parece que el sentido simbólico de teatro sería mirar al dios, a Dionysos, en este caso (Santiago Bolaños 2005: 16). En su forma clásica nació como herramienta de lo dionisiaco cultural y religioso en Grecia, según el lema del dios de “hazte todos”, con un propósito mágico –el aforismo de Nietzsche: “La transformación mágica es el presupuesto de todo arte dramático” (Nietzsche 2000: 86)–, en que se mezcla el misterio ritual con la práctica artística, y en el que también se enlaza con la reflexión de la condición humana mediante el jeroglífico artístico. Esa forma específica parece nacer de los ditirambos cantados en honor de Dioniso en sus misterios³.

Dándole una vuelta mística a su significado etimológico, el Pseudo-Plutarco planteaba que *theatron*, teatro, venía del vocablo griego *theos*, por lo que el objetivo primordial de la dramaturgia era honrar a los dioses, como pasaba en las fiestas dionisiacas de Éfeso. Por su parte, drama provendría del griego *dran*, hacer, actuar. Provee un conocimiento por experiencia, producido por la acción⁴.

3 Siguiendo la teoría de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, con un coro que canta desde “el corazón del mundo” (Nietzsche 2000: 88; Snell 2007: 179).

4 Etimología de teatro: Panikkar 2012: 555. Etimología de drama: Turner 1982: 87.

En su *Poética* Aristóteles detalla brevemente la historia de la dramaturgia en Grecia en una doble vía, con comedias y tragedias. Sitúa el origen de la tragedia en la improvisación de los que entonaban el ditirambo, y por tanto en los rituales dionisiacos. Luego pasa a explicar los cambios impuestos en la forma trágica por Esquilo o por Sófocles (*Poética* 1449a, en Aristóteles 1974: 138-140).

En este, como en otros aspectos de la realidad cultural, no se ha producido una sustitución, como pensó la historia de la cultura en términos evolucionistas – la sustitución por antonomasia sería magia, religión, ciencia–, sino una progresiva acumulación de estratos, a los que pueden seguirse repitiendo los rituales originales, pero se incorporaron nuevas prácticas, en una progresiva complejización social, fruto de la acumulación histórica y del incremento demográfico.

En las representaciones se suspende la lógica racional por un espacio de tiempo, lo que permite encantarse por el juego de apariencias según el cual lo que está allí, elevado en el escenario, no es un hombre en un vestido ridículo sino el dios Dionisos. El arte sirve de brecha por la que introducir una mirada más profunda a lo real. En el coro encarna la voz de la sangre y de la tierra, pero también la voz de lo impersonal que se torna saber al adoptar la forma sonora. Nada en la tragedia es comprensible sin tener en cuenta el papel de lo sobrenatural: dioses y daimones que intervienen en ellas.

Con ese bagaje, se comprende que las tragedias adaptaban ritos ancestrales, en un proceso de suavización de lo sagrado que le otorgó cada vez más valor a lo estético.

2.2. Sombras que hablan

Los orígenes de las sombras chinescas no se han esclarecido, si es que puede lograrse algún día (Santiago Bolaños 2005: 50; Valentí Bohigas 1994: 464-465). Su denominación europea viene determinada por la procedencia de su llegada al suelo de ese continente, ya que, pese a llamarse teatro de sombras chinescas, tal vez no resulte autóctono de ese país sino que es posible que fuera tomado en préstamo de la India, aunque luego lo adaptaran, confeccionando unas figuras más articuladas, añadiendo elementos de decorado, mobiliario o animales, y con un repertorio enteramente basado en leyendas autóctonas.

En el contexto asiático las diversas representaciones basadas en sombras resultan indisociables de su carácter religioso, en unas obras ejecutadas para toda la familia pero sin renunciar a ese factor sagrado. Las compañías asiáticas aún existentes actúan durante festividades religiosas y evocan el mundo de los muertos o de los dioses (Pimpaneau y Pimpaneau [2013]: 4, 45-46.). Quizá debido a proyectarse en ese marco, en Indonesia, Camboya o Tailandia su repertorio se basa en las grandes epopeyas de la India, sobre todo *Mahabharata* y *Ramayana*. Seguramente por ello en Odisha –anteriormente conocida como Orissa, en la India– se respeta tanto a las marionetas que cuando se terminan de fabricar, se les rinden ofrendas como si de divinidades se tratara (Pimpaneau y Pimpaneau [2013]: 12; Valentí Bohigas 1994: 477-481)⁵.

Las figuras varían de tamaño en cada tradición regional. Si las figuras chinas son pequeñas y su acabado es preciosista, en Andra Pradesh (India) miden metro y medio;

5 Enlace con teatro de sombras en Odisha: OdishaLive. (22 diciembre 2013). “‘Ravana Chhaya’ - Indian Shadow Puppetry - Part 1”. [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=yMTU5OxgRP0> [última consulta 28-5-17].

en Tailandia se fabrican más o menos del mismo tamaño, aunque pueden llegar a excederlo en algunos casos (Pimpaneanu y Pimpaneanu [2013]: 17 y 40). En muchos de los países todavía se acompañan los espectáculos con orquestas, y las pantallas se iluminan con antorchas o lámparas de queroseno, pero en otros ya se ha experimentado con la luz eléctrica y la música grabada y reproducida, aunque los resultados no siempre han sido satisfactorios (Valentí Bohigas 1994: 482-483).

Representaciones similares pueden encontrarse en muchas culturas. El antropólogo Clifford Geertz explica el caso de Indonesia, en Java o en Bali, con las obras de wayang, realizadas por el *dalang*, el titiritero, y protagonizadas por los héroes del larguísimo poema épico del *Mahabarata*, a los que se suman más la participación de los seres feéricos originarios de la cultura de balinesa y javanesa, como Semar, espíritu guardián al tiempo que bufonesco. La obra constituye al mismo tiempo un entretenimiento artístico y un rito religioso. Puede extenderse desde las nueve de la noche hasta el amanecer. Según Geertz, el público puede comprender las largas obras como microcosmos de las que extraer reflexiones metafísicas (Geertz 1995: 122-129).

En cuanto a su introducción en Europa y a su repercusión, llegó al continente importado por sacerdotes jesuitas desde China, de ahí que, como ya se indicó, en territorio europeo adquiriera tal denominación. Las décadas de finales del XVIII y principios del XIX pueden considerarse su era dorada, con su eclosión en cuanto a seguimiento público, con un éxito que se prolongó décadas, aunque las despojaron en buena medida de su elemento ritual, convertido en un juego de sociedad a menudo para audiencia infantil.

Entre otros, dos nombres propios ayudaron a difundirlas. El primero fue un Goethe fascinado por la técnica, que se había empezado a difundir por Europa poco antes; se trata de un caso singular, puesto que en Europa siempre quedó restringida a ese público infantil al que se dirigió, sin la proyección religiosa (Pimpaneanu y Pimpaneanu [2013]: 5). En cuanto al segundo, se trata de Heinrich von Kleist, quien escribió un célebre ensayo sobre el teatro de títeres –no específicamente el de sombras–, en el cual defendía la perfección de los títeres sobre el actor humano al no tener conciencia y ser sus actos un fruto directo de la acción y de la materia, con lo que evitaban la afectación (Kleist 2011: 90-91).

Para concluir la segunda escena del drama, apuntaremos dos obras que se remiten a ese patrimonio histórico, una de forma explícita, *Papageno* –Lotte Reininger. 1935–⁶ como ejemplo del peculiar estilo de cine de la realizadora alemana de cine de animación, protagonizada por uno de los protagonistas de la ópera *La flauta mágica*, de Mozart, y en donde se incluye alguna de sus arias más famosas. En segundo lugar, una escena de *En el curso del tiempo* –Wim Wenders. 1975. *En el curso del tiempo (Im Lauf der Zeit)*–, en el que se resalta el punto de unión entre las sombras chinescas –en este caso la sombra de los propios actores humanos–, con los orígenes del cine y con el mito platónico, tal y como ya realizara Gorki en su célebre artículo relatando su viaje al reino de las sombras cinematográficas⁷. Y es que acudir a una representación teatral de sombras chinescas lleva a pensar inmediatamente en el mito de las cavernas platónico,

6 Oguz Sagdic. (6 febrero 2012). “Lotte Reininger - Papageno - (1935).m4v”. [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=zCR-GFKmMGU> [última consulta, 28-5-11].

7 Alejandro Valencia. (14 agosto 2016). “En el curso del tiempo. Sombras chinescas”. [Archivo de vídeo]. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?time_continue=75&v=eQsRfIyIuIE [última consulta 28-5-17].

tal y como se relata en el séptimo capítulo de la *República*.

2.3 Una obra memorable

Otro periodo histórico y corriente intelectual por la que resulta ineludible pasar referido a este tema es el renacimiento hermético, dispuesto en el lugar central del drama. A partir del *Quattrocento* la metáfora teatral pasó a organizar la forma de entender la existencia, hasta el punto de que Garin afirma que esa metáfora podría ser el título de toda la filosofía de Ficino (Garin 1981: 107). Un ejemplo se encuentra en su importante papel en dos de las grandes narraciones inmersas en las coordenadas herméticas: *El sueño de Polifilo* y *Las bodas alquímicas de Christian Rosenkreuz*, con momentos cruciales de ambas novelas marcados por el teatro, episodios de interpretación entre metafísica y metaliteraria.

Hermetismo y alquimia del XVI y del XVII utilizaron a menudo el símil con el teatro para explicar su idea de procesos psíquicos. El uso de la expresión “teatro” aplicada a libros servía para referirse a algo dispuesto ante los ojos del lector, de una manera ordenada y que permitía una visión de la propuesta, la introducción obligada de un elemento sensorial. Destaca sin duda entre esas obras el *Amphitheatrum sapientiae aeternae* de Heinrich Khunrath (1595), con sus hermosos grabados y textos de compleja interpretación hermético-cabalística-alquímica. Otra obra que adaptó la metáfora teatral fue la antología sobre alquimia *Theatrum chemicum*, texto alquímico en seis volúmenes editados a partir del 1602. El *Theatrum Chemicum Britannicum*, compilado por Ashmole en el 1652, tomó su ejemplo, y recopiló textos alquímicos para difundirlos entre la comunidad de lectores de la ciencia.

Pero probablemente dentro de este marco de referencias donde más se aprovechó la metáfora fue en las técnicas para fortalecer la memoria. Desde el siglo XVI hasta mediados del XVII se puso de manifiesto una inclinación sostenida hacia dichas técnicas. En las artes mnemotécnicas del renacimiento el teatro sirvió tanto para ello como para disponer un sistema con el que exponer una idea del mundo así como por fines epistemológicos. Las imágenes se utilizaban para estimular el recuerdo. Encontramos teatros de la memoria como el de Bruno, o el Atrio del Tabernáculo de Dios, en la *Rhetorica Christiana* de Diego de Valadés, cuyo objetivo era recordar los libros de la Biblia (Chaparro Gómez 2002: 132 y ss.), o el de Robert Fludd. En su método memorístico recomendaba situar un escenario en el ojo de la mente, sobre él, el sujeto debía colocar aquello que quisiera recordar.

Explicaremos un poco más en detalle el método de Giulio Camillo, pese a que su propio autor intentó mantener siempre en la sombra dicho funcionamiento, y no se lo reveló a nadie, a excepción del rey de Francia (Vinatea Serrano 2005: 249-253). La idea de la conversión en un teatro de las realidades sutiles o de los procesos mnemotécnicos fue el aspecto más destacado en la vida de Camillo, nacido en 1481. Hombre polifacético a la manera renacentista, combinó la filosofía con la alquimia, la retórica con la ficción literaria. El texto que se publicó en el 1550 es un bosquejo de su teatro.

El propósito que subyace en el Teatro de Giulio Camillo resulta tan ambicioso como el de concebir un sistema que logre integrar todas las ciencias de su época. El intelectual italiano fusionó en su tratado a la Biblia, la mitología griega, el platonismo-pitagorismo-neoplatonismo de Plotino o Jámblico, la *Hermetica* del *Corpus hermeticum* y del *Asclepio*, la astrología, el arte combinatorio, los tratados de Lull, la retórica

ciceroniana, la Cábala..., en un crisol que revela el espíritu de la época.

Los teatros servían para potenciar la memoria entendida como una de las potencias principales del alma. Como otros sistemas memorísticos renacentistas inspirados en el acervo hermético, el de Camillo opera con imágenes dispuestas frente al observador, que las objetiva como si estuviera en un auditorio y las imágenes estuvieran sobre el escenario. Las imágenes se utilizan como técnica sintética, y de operatividad retórica. Cicerón aconsejaba poner imágenes en los conceptos para que así activaran la memoria (Bolzoni 2006: 13). Las imágenes han de clavarse en la memoria para modificarla, reactivos que transforman al anfitrión.

El sistema mágico mnemotécnico de Camillo funciona con la creación de imágenes mentales, a las que se aplican las fuerzas astrales escogidas, en una transferencia basada en las analogías entre los diversos elementos de la creación. “Las imágenes, que tienen su funcionalidad en el seno del discurso, adquieren una suerte de valor talismánico, al revelar la cadena de los seres las calidades mágicas de su condición astrológica” (Flor 1996: 223). Sus representaciones por la vía de la simbología astrológica adquieren un sentido cosmológico. Como ilustra D. P. Walker, si se pretende transmitir energía de bravura o realeza, se piensa en un león, cuyo planeta apropiado es el sol. Entonces, “*the activated lion-thought will powerfully affect your audience, making them leonine, which effect is part of the total effect of making them solarian*” (Walker 2003: 142). Para ello, Giulio Camillo propuso imaginar un teatro vitrubiano con siete gradas cruzadas por siete pasarelas, en referencia a los siete planetas y a los siete días míticos de la creación en el *Génesis*. Por tanto, el teatro de Camillo se insertaba en una cosmovisión por correspondencias, con equivalencias entre los planetas, los sefirots, los ángeles...

El punto de vista planteado invertía al de un teatro convencional, con el usuario en el escenario en lugar de en el auditorio. Desde allí tenía que observar el anfiteatro; en él se ubicarían las imágenes a recordar. También en la puerta de cada grada había símbolos *ad hoc*. Bajo las gradas, deberían disponerse unos cajones con papeles para el contenido de aquello que debe memorizarse, básicamente con discursos de Cicerón.

En esa disposición, con el espectador en el punto axial en el que converge todo lo desplegado en las gradas del teatro, remite en mi opinión a uno de los fragmentos de un libro renacentista capital, el *Discurso sobre la dignidad del hombre*, en el que Pico della Mirandola, igual que Camillo, unió la cultura clásica con el hermetismo, la cábala o el cristianismo. En él escribió que Dios había puesto al ser humano en el centro del mundo para que pudiera observar aquello contenido en el universo. A continuación presentó un argumento de autoridad con una cita del *Asclepio* hermético sobre el *magnum miraculum* encarnado por el ser humano (Pico della Mirandola 2004: 22 y ss.)

El teatro creado por Giulio Camillo se concretó en una pieza de madera, decorada por pintores de la talla de Tiziano, en la que había muchas imágenes incluidas en 49 casillas, siete horizontales multiplicadas en siete niveles verticales, simbolizados los siete planetas del orden clásico y los diversos niveles existenciales. En la maqueta de madera de inspiración en Vitruvio cabían dos espectadores simultáneamente. Por desgracia, las maquetas no se han conservado (Vinatea Serrano 2005: 322-323).

El sistema servía para una interiorización de los objetos del mundo exterior con la que componer un libro-mundo gracias al poder del símbolo; el método puede incluirse dentro de los objetivos de una pansofía hermética (Flor 1995: 376), con su ambicioso anhelo de obtener un conocimiento sobre el todo. Sus proyecciones fantasmáticas unían el símbolo metafísico con la alegoría intelectual; las imágenes llevadas al escenario

del teatro de la memoria emblematicaban no solo el mundo interior del sujeto que las utilizaba sino realidades inteligibles, que con la plasmación en la maqueta se materializaban para el usuario. Con ello, se exponía una visión de la realidad micro y macrocósmica que debía de englobar la totalidad. Según dijo Yates: “representaba todo cuanto la mente puede concebir y todo cuanto está oculto en el alma –todo lo cual puede ser percibido de un solo vistazo examinando las imágenes” (Yates 1974: 188).

2.4. El *Theatrum mundi* como mitema fundamental del discurso barroco.

¡venid, mortales, venid / a adornaros cada uno /
para que representéis / en el Teatro del mundo!
Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*.

Pero la idea no fue utilizada únicamente por los pensadores de la tradición hermética renacentista y barroca. Durante la Edad Media la metáfora se citó a menudo para transmitir una visión que primara las cosas del espíritu: lo mundano carecía de valor absoluto divino, se trataba de una simple representación teatral. Con todo, fue quizá en el XVII cuando el uso de la metáfora del *Theatrum mundi* alcanzó un desarrollo cultural más amplio, diverso y sostenido, heredera del planteamiento anterior. Si en la Antigüedad las peripecias humanas consistían en una representación hecha para goce de los dioses, en el barroco pasó a pensarse de similar manera pero para solaz de Dios.

La metáfora de la vida como una gran obra de teatro cristalizó de nuevo por entonces, en un proceso que incorporó una teoría de lo político, de lo que ahora se diría sociológico o de lo político; lo teatral se filtró a muchas de sus prácticas artísticas tan escenográficas, los programas dramáticos, las procesiones o el influjo notorio en la pintura, tanto en la de corte como en las naturalezas muertas, dispuestas con su elevado nivel simbólico ante el receptor.

Y el teatro de Calderón de la Barca destaca entre las versiones artísticas más logradas y explícitas de uso de la metáfora, de hondo regusto medieval al tiempo que perfectamente contemporánea para su época; especialmente destaca en este sentido una obra que toma incluso el título de la metáfora: *El gran teatro del mundo*, con el *Theatrum mundi* como modelo y punto de partida. La forma de entenderlo de Calderón encapsula la sensibilidad del momento.

De hecho, en el drama más célebre del autor, *La vida es sueño*, ya se hace patente la idea: si la vida es sueño, como se plantea Segismundo, el sueño devendrá una representación teatral en la que cada uno pone en escena un papel. Es más, incluso utiliza la expresión del título del auto sacramental en uno de los parlamentos del mencionado protagonista: “Salga a la anchurosa plaza / del gran teatro del mundo...” (Calderón de la Barca 1990: 158).

En el primer acto de *El gran teatro del mundo* la Tierra reparte características y atributos a personajes alegóricos antes de que dé comienzo la función, con principios o prototipos comunes en el drama social de la época, como el labrador, el rey, la belleza, la miseria o la dicha, Todos ellos han de aceptar el papel que les distribuye el demiurgo de la función, el Autor, en una puesta en escena en abismo, con el teatro que sirve de alegoría de la existencia y a su vez la existencia es alegorizada como una gran representación. Precisamente esas pasarelas con lo metateatral han hecho fascinante la idea del *Theatrum mundi* en la dramaturgia del siglo XX y XXI.

Los personajes alegóricos del auto sacramental plasman los valores contrarreformistas. En un cambio muy significativo de la evolución operada entre el siglo XVI y el XVII, le piden al rey del mundo que imagine; él sueña entonces con hazañas que aumentan su patrimonio y su gloria, pero entonces entra en escena una personificación de la muerte: el ensueño acaba, los ánimos se oscurecen: la morbosidad asociada a lo mortal oscurece las potencias de lo imaginativo, algo quintaesencial del barroco: la muerte iguala.

Incluso cuando su poder mundano parece absoluto, como el del poder político (el rey), incluso ese ser humano continúa a merced de ella, y su existencia es cosechada igualmente por una muerte que podemos suponer representada alegóricamente con sus atributos del sudario y la guadaña “Rey de ese caduco imperio, / cese, cese tu ambición, / que en el teatro del mundo / ya tu papel se acabó” (Calderón de la Barca, s.d.). Una de las expresiones artísticas barrocas por excelencia, las *vanitas*, ya tenían a menudo ese tema expuesto de formas simbólicas tremendamente sutiles y complejas. La muerte despierta abruptamente a los vivos del engaño del mundo, en un sentimiento que aún lo cristiano con lo gnóstico (Mellén 2016: 152).

En muchos otros de los diálogos enunciados en la obra de Calderón quedan fijados los principios teóricos barrocos, como el discurso de la belleza, dominado por el barroquismo contrarreformista, con su duda de las apariencias contrarias a lo divino al pertenecer al reino de la carne, o el ya referido triunfo de la muerte sobre el poder o la belleza, un discurso alejado de los valores no-duales del renacimiento hermético.

Incluso en artistas de otras sensibilidades coetáneos de Calderón, como Rembrandt, se mantiene la idea de representación social. Sobre él apunta Simon Schama en su estudio monumental:

Para Rembrandt, al igual que para Shakespeare, el mundo entero era un escenario, y conocía a la perfección la estrategia de la representación: el pavoneo, la afectación, el vestuario, el maquillaje, el repertorio de gestos y muecas, los movimientos de las manos, los ojos en blanco, la risa con el vientre y el sollozo entrecortado (Schama 2002: 20).

Otra forma artística barroca que permitió trazar analogías con la vida, filtrarla y entenderla según ella, fue la *Commedia dell'Arte*. Permitía distribuir los caracteres humanos en tipologías como el inocente enamorado, el astuto carnal, la avispada pícara...; además, quienes representaban dichos papeles prototípicos del Arlequín, el Pierrot, la Colombina y otros, utilizaban las mismas galas—trajes especiales y máscaras—para ayudar a una identificación visual instantánea entre vestimenta y carácter, proceso que además podía efectuarse desde el principio de cada obra: el arlequinado, el blanco y el resto (Nicoll 1977: 48). Igualmente, la gestualidad o los malabarismos de Arlequín poseían una gran importancia para tal propósito.

Sin embargo, pese a vestir igual y tener el mismo carácter, cada personaje fue cambiando con los siglos y adquiriendo valencias distintas durante los diversos siglos de gloria de la *Commedia*, incluidos por las diferentes relaciones y circunstancias (Nicoll 1977: 33-34); el ejemplo prototípico y más exitoso de esa tendencia fue Pierrot, un mimo enamorado de la Luna.

El binomio Pierrot inocente enamorado y Arlequín espabilado todavía ha perdurado hasta el arte contemporáneo, con ejemplos como las diversas variaciones

en Watteau o los arlequines de Picasso. Un ejemplo de calidad y originalidad sería el corto de Kenneth Anger *Rabbit's moon* (Kenneth Anger, 1950, 1979), los cortos más bien, puesto que existen dos versiones, la segunda más breve y con banda musical rock, llena de referencias metacinematográficas y existenciales, en la que el puro Pierrot pierde una vez más a su enamorada Colombina (enlace)⁸.

Aún en el XVIII se mantuvo la tendencia. Según el historiador John Brewer, especializado en la Inglaterra del siglo XVIII; así metaforizaban a la sociedad en ese reino y periodo quienes querían seguir unas pautas de buena educación, formando lo que el pensador de la época Addison llamó una fraternidad de espectadores, consistía en pensar el mundo como un teatro y comportarse como si uno estuviera actuando en dicha obra (Brewer 2000: 103). De nuevo la metáfora en otro medio intelectual muy diferente al de Calderón.

2.5. Cruel como la vida misma. La estética dramaturgica de Artaud

Lejos de haber desaparecido con el mundo capitalista, en el siglo XX perduró la idea de un teatro de fuerte contenido ritual que revelara lo esencial de la vida, con la doble dirección de espejo entre individuo-sociedad y teatro. Fue por ejemplo objeto de largas reflexiones en las vanguardias de principios de siglos, especialmente en dadaísmo y surrealismo, con su fuerte componente performático. Una de sus formas teóricas y prácticas más sobresaliente fue la defendida por Antonin Artaud con su teatro de la crueldad, explicado en su *El teatro y su doble*. Un breve resumen de su estética teatral ocupará la siguiente escena de este estudio del drama cósmico.

La crueldad reclamada por Artaud consiste en percatarse de que no somos libres, de que el mundo puede ser devastador, y ser capaces de transmitirlo así desde el escenario. El dramaturgo pretendía crear obras talismánicas que impulsaran a la energía, unas fuerzas de la vida que él encontraba en el totemismo, en la unión de las palabras religadas con las cosas, por ello, no se trata de una exaltación de una vida sin conflictos, sino a ella como abismo, como peste, como matanzas, un impulso perverso indisolublemente ligado a ella desde la fragmentación inicial del Uno. De ahí su planteamiento de una representación cruel, que adquiere un sentido diferente al literal (Artaud 2015: 36-39 y 106).

Artaud quería crear una pantomima que no representara palabras sino que encarnara ideas, actitudes, aspectos de la naturaleza y generara imágenes mentales de gran intensidad. El teatro que proponía hace actuar a los intérpretes como jeroglíficos vivientes, cuyos gestos transmiten signos en operaciones mágicas que pertenecen a los dioses, en el que el escenario y el gesto condensaran estados espirituales (Artaud 2015: 49-50 y 78-82). De ahí que M^a Fernanda Santiago Bolaños apunte: “el cuerpo del actor es “espacio escénico”, y la puesta en escena, un jeroglífico (o un ideograma) que se “capta” en un absoluto que incluye tanto el intelecto como el cuerpo” (Santiago Bolaños 2005: 143).

El teatro occidental psicológico, en cambio, se ha caracterizado por emplear la palabra en un sentido único y definido. En cambio él proponía mostrar vida liberada de los condicionamientos individuales, crear mitos, imágenes del aspecto universal de la vida (Artaud 2015: 154-157), con lo cual retornaría al verdadero propósito del

8 Roberto Leopoldino. (19 enero 2016). “Kenneth Anger - Rabbit's Moon / 1950 / 1979 version”. [Archivo de video]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=glyxIhpLGQk> [última consulta 28-5-17].

teatro, es decir, la creación de mitos, extraer de la existencia unas imágenes reveladoras que permitieran al ser humano conocer; en un planteamiento esencialista, para él los temas míticos o cosmogónicos eran los mismos que para los hindúes, judíos o aztecas, unos temas míticos que llevan a esa esencia universal y que prueban la realidad de imaginación y sueños. Sobre ello, Artaud pensaba que en el arte se manifiestan fuerzas vivientes que afectan igual que sucede en un sueño. La función del dramaturgo radica en proponer imágenes con la potencia anímica de lo onírico; a ese tipo de crueldad característica de lo soñado se refiere el dramaturgo (Artaud 2015: 112-113).

Para Artaud, el mundo y el escenario son como la doble cara de un único movimiento, doble el uno del otro. En el resurgir de lo primigenio que propuso Artaud, lo mítico –y por tanto lo mágico– sirve de base imprescindible, y su idea de la crueldad, el ir al fondo de las cosas, tiene que utilizarse como combustible para la metamorfosis que ha de generar cualquier obra genuina.

El peso de Artaud es más notorio en cómo influyó en las generaciones siguientes de dramaturgos que si lo medimos en las escasas ocasiones en las que pudo representar algo similar a su idea. Por ejemplo, en toda la creatividad de las *performance* y el *body art*, antes referidos, o en la crueldad derivada del dionisismo que busca la *zoe* de la vida infinita y no la *bios* particular, en el nietzscheano *Teatro de orgías y misterios*⁹, del accionista vienés Hermann Nitsch, consistente en: “La fiesta suprema de la humanidad, la gran fiesta del mundo, el cumplimiento y la superación de la historia (...) se realiza la anunciación y la auténtica experiencia de nuestro universo (...) El AHORA vivido, nos arrebató del estado de tibia vegetación y aporta a nuestra vida la dimensión de eternidad” (Nitsch 1996: 15). Todo ello puede captarse gracias a la experiencia aportada por el *Teatro de orgías y misterios* de Nitsch, cuya ceremonia se extendía por varios días de duración.

2.6. Morir en el gran teatro del mundo. Una ilusión cinematográfica

En este último apartado nos detendremos en algunos ejemplos de películas; en ellas, el sentido final de lo que sucede es explicado por la idea central de nuestro estudio, revelando de esta manera en el filme qué se ha querido decir o cómo se articula el mundo expuesto en la trama.

Que las formas barrocas de entender la sociedad siguen pulsando un mensaje recibido por el presente evidencia de nuevo las pasarelas mentales entre ambos periodos. Omar Calabrese habló de neobarroco y se refirió a los puntos en común. Igualmente, Benjamin tan precursor él, fue uno de los primeros pensadores en trazar las muchas analogías entre el barroco y el capitalismo en la modernidad, de cuya fase la presente es la máxima expresión, también respecto a la cuestión de la escenificación de la vida, con la espectacularización de la mercancía con su despliegue en los escaparates.

La idea de la teatralidad de lo social adquiere con el pensamiento crítico contracultural un marchamo de alienación de las masas, de producto planificado para sedarlas con juegos de colores, con el fin de que acepten el régimen imperante. *La sociedad del espectáculo* de Debord sería el ejemplo por antonomasia de esa tendencia platónica. En la contraculturalidad situacionista o similares la representación se utiliza con fines de engaño, sin su posible contrapunto metafísico; se trata de un juego del

9 UbuWeb. (s.d.). “6 Tage Spiel - Das Orgien Mysterien Theater. Day 3: Day of Dionysus (Excerpt) (1989)”. [Archivo de vídeo]. Obtenido de http://ubu.com/film/nitsch_six.html [última consulta 28-5-17].

poder para que lo real pierda consistencia, de espejismos alienantes de una sociedad que crea simulacros como opiáceo adormecedor.

Entre los diversos aspectos que comparte barroco con la sociedad capitalista en sus fases avanzadas se puede contabilizar el uso de la metáfora del *Theatrum mundi*. El género fantástico ha aprovechado la idea del teatro como drama sobre el mundo y lo cósmico se ha convertido en ficciones en la narrativa fantástica. Por ejemplo, el autor que sirvió como germen de la moderna ciencia-ficción, Charles Fort, pensaba en el mundo como una representación, una película proyectada sobre el escenario de la Tierra desde el espacio exterior (Kripal 2015: pos. 1724).

La intuición gnóstica de interpretar la vida como una representación interviene en varias películas de las últimas décadas. Por ejemplo, en *La Montaña Sagrada* –Alejandro Jodorowsky, 1973. *La Montaña Sagrada (The Holy Mountain)*–, que termina metacinematográficamente mostrando el artificio de la puesta en escena. Cuando el grupo de protagonistas, unos personajes que quieren ser inmortales, alcanza la cima de la montaña que se lo permitirá, el maestro que los ha guiado pide a la cámara que se aleje¹⁰.

De esta manera, se les revela a ellos (y al espectador) que en realidad se trata de personajes de una película; les rodean técnicos y material de filmación, son el resultado de una limitación de los sentidos, condicionados para no salirse de su radio de acción como personajes, lo mismo que el espectador, que solo ha tenido la panorámica necesaria para no romper la ficción. Esa focalización ha permitido mantener el sueño, prisioneros de la obra de teatro-película, producto de Maya, como especifica el maestro. Lo que deben hacer ahora, aconseja, es retornar a la realidad, ser personas en lugar de personajes, romper con los hilos del condicionamiento astral.

Pero sin duda el autor que ha jugado más con el símbolo del *Theatrum mundi* ha sido David Lynch. Son varios los filmes en los que el escenario se convierte en espacio ritual en el que ser transformado o espacio metafísico para conectar con otra realidad. Incluso en una película, *Inland Empire* –David Lynch. 2006–, esa dimensión entre post-mortem y metaforizadora de lo real-ilusión cinematográfica vuelve a hacerse presente, cuando la protagonista, interpretada por Laura Dern, se siente morir para darse cuenta entonces de que, quien lo está haciendo, es un personaje de película.

¿Por qué David Lynch utiliza sistemáticamente una secuencia relacionada con la representación teatral o con las proyecciones de películas en un escenario? El propio cineasta no ofrece respuestas consistentes a ello (Rodley 1998: 297). Como en tantas ocasiones, prefiere explicarse más por el poder audiovisual de sus creaciones que traduciéndolo a un lenguaje verbal lógico, ya que este destruiría la fuerza. Hay que preservar el misterio y ofrecerlo de la manera más potente posible. Ahora bien, las metafísicas asociadas al esoterismo, al yoga o a la meditación pueden aportar datos significativos para comprender lo que se oculta en la imagen de un teatro, unos personajes sobre el escenario y alguien que los contempla, como ya se ha apuntado.

Según se ha visto, una de las tesis vedánticas es que la relación entre los diversos niveles de la persona desde el Ser central hasta el alma personal vinculada a la colectiva y al ego; el alma puede observar al personaje social como quien contempla un espectáculo sobre un escenario. La vida social es puro teatro, juegos de ego y de vanidad social,

10 Anthony Haynes. (8 mayo 2012). "Holy Mountain". [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=agw27HhB4H4> [última consulta 28-5-17].

personajes en un teatrillo que un observador-meditador puede contemplar desde las gradas. El alma vería al ego representar su papel, y así mismo ella sería objeto de contemplación por parte del Sí mismo, según varias de las metafísicas orientales, como ya se ha apuntado en la introducción.

Ese esfuerzo de objetivación del yo se produce en la meditación trascendental, uno de cuyos principios consiste en ver la mente (en cuanto ser racional) desde fuera y en consecuencia dejar de identificarse con ella. De ahí también la imagen del teatro y el espectador. El personaje en el escenario equivaldría al yo, al ser social y a la personalidad; quien observa sería el alma. Podemos razonablemente inferir que cuatro décadas de práctica de David Lynch con la Meditación Trascendental pueden haber llevado al cineasta a estar habituado a esa forma de explicar el ser y de experimentarse a uno mismo.

A propósito del escenario el crítico de cine Chion anota: “Pero no podemos contentarnos con permanecer como espectadores y, tarde o temprano, hay que subir” (Chion 2003: 252). Aunque de hecho el cineasta lo plantea a la inversa: el personaje ya se ha pasado todo el metraje en el escenario; se trata justamente de que se baje de él y observe y se observe desde la platea, convirtiéndolo en una fuente de sabiduría.

Para la escena final y definitiva de esta recopilación de cápsulas metafísicas sobre las tablas de un escenario hemos escogido una de las escenas climáticas de *Mulholland Drive* –David Lynch. 2001– sita en el metafísico club Silencio, espacio bardo (budismo tibetano) o barzaj (islamismo místico sufi) más allá de lo físico. El argumento de la obra se detiene, lo diegético queda en suspenso, y se escenifica el contenido emocional de la historia. Ello deriva en *Crying* de Roy Orbison, traducida al español y cantada por la Llorona de Los Ángeles. Silencio, el amigo del meditador, viaje a la profundidad de la introspección. No hay banda.

Todo está grabado, declama el presentador, puesto que todo el drama que viven los seres está grabado en el alma, según la psicología de buena parte de los yogas; lo cual quita dramatismo a las experiencias. Como en Platón o en Plotino, el alma sólo tiene que recordar lo que ya sabe, en un eterno retorno anímico, mientras el Espíritu observa la representación. “Todo es una ilusión”, declara, un juego de Maya para la visión del Espíritu, con el título de *El gran sufrimiento de la existencia*, tal y como canta la Llorona de Los Ángeles. *Crying*. La cantante llora por el amor de su amado, que no sólo adquiere un sentido metafísico –el alma llorando por el Espíritu, en la tradición mística de San Juan de la Cruz– sino que se vincula al nuevo eje de la suicida Betty y su amor lastrado por la envidia de la turbia Camilla¹¹. Ahora bien, ¿serán todas las personas y personajes, todos los relatos y discursos alguna otra cosa que un relato?

La estancia metafísica en el club Silencio constituye la última escena de un artículo en el que se ha investigado uno de los grandes temas y motivos iconográficos del arte, de la filosofía y del pensamiento religioso: la metáfora que compara a la vida y a la sociedad como una representación teatral, y al ser humano como alguien que puede estar simultáneamente en ambos lados de las tablas. Hemos profundizado en ello mediante la propuesta antropológica de Victor Turner, el teatro de la memoria de Camillo, el *Theatrum mundi* barroco o las propuestas estéticas de Artaud y de Lynch.

Correremos el telón con una frase de las *Upanishads* hindúes que Lynch utiliza

11 Roman Strobel. (1 junio 2011). “Mulholland Drive – Club Silencio”. [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=dtLU4m8etAY> [última consulta 28-5-17].

en su *Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*: “Sabed que la Naturaleza entera es un teatro mágico, / que la gran Madre es la gran maga, / y que este mundo lo pueblan sus numerosas partes” (Recogido en Lynch 2008: 25).

Bibliografía

- Aristóteles, 1974. *Aristotelous peri poietikēs = Aristotelis ars poetica = Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos.
- Artaud, A. 2015. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Bachelard, G. 2013. *La poética de la ensoñación*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. [E-book].
- Bolzoni, L. 2006. “El espectáculo de la memoria”. Pp. 9-40, en Giulio Camillo: *La idea del teatro*. Madrid: Siruela.
- Brewer, J. 2000. *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Calderón de la Barca, P. 1990. *La vida es sueño*. Barcelona: Círculo de lectores.
- (s.d.). *El gran teatro del mundo*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gran-teatro-del-mundo--0/html/ff39e206-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_ [última consulta 27-5-17].
- Camillo, G. 2006. *La idea del teatro*. Madrid: Siruela.
- Chaparro Gómez, C. 2002. “El Atrio del Tabernáculo de Dios, un ejemplo de teatro de la memoria en la Rhetorica Christiana de Diego Valadés”. Pp. 121-140, en Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.): *Los días de Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*. Barcelona: José J. de Olañeta.
- Chion, M. 2003. *David Lynch*. Barcelona: Paidós.
- Coomaraswamy, A. K. 2001. *El Vedanta y la tradición occidental*. Madrid: Siruela.
- Flor, F. R. de la. 1995. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza.
- 1996. *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Garin, E. 1981. *El zodiaco de la vida. La polémica astrológica del Trescientos al Quinientos*. Barcelona: Península.
- Geertz, C. 1995. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Goffman, E. 1981. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gómez de Liaño, I. 1989. *La mentira social: imágenes, mitos y conducta*. Madrid: Tecnos.
- Jiménez, J. 2002. *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos / Alianza.
- Kafka, F. 2000. *El desaparecido [América]*. Madrid: Cátedra.
- Kleist, H. von. 2011. “Sobre el teatro de titelles”, en *Sobre el teatro de titelles i altres escrits*. Girona: Accent, pp. 86-96.
- Kripal, J. 2015. *Mutants and Mystics: Science Fiction, Superhero Comics, and the Paranormal*. Chicago: University of Chicago Press. [E-book].
- Lynch, D. 2008. *Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*. Barcelona: Mondadori.
- Mellén, I. 2016. “Cartografías conceptuales de la emblemática”, en *Revista Sans Soleil – Estudios de la imagen*, vol. 8, pp. 145-163.
- Nicoll, A. 1977. *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell’arte*.

- Barcelona: Barral.
- Nietzsche, F. 2000. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Panikkar, R. 2009. *Mite, símbol, culte*. Barcelona: Fragmenta.
- . 2012. *El ritme de l'ésser. Les Gifford Lectures*. Barcelona: Fragmenta.
- Pico della Mirandola, G. 2004. *Discurs sobre la dignitat de l'home*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- Pimpaneau, J. y Pimpaneau, S. [2013]. *Sombras da Ásia*. [Lisboa]: Fundação Oriente.
- Plotino. 1985. *Enéadas II (III-IV)*. Madrid: Gredos.
- Rodley, C. ed. 1998. *David Lynch por David Lynch*. Barcelona: Alba.
- Santiago Bolaños, M^a F. 2005. *Mirar al dios. El teatro como camino de conocimiento*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Shakespeare, W. 1998. *El mercader de Venecia / Como gustéis*. Madrid: Cátedra.
- Snell, B. 2007. *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*. Barcelona: Acantilado.
- Turner, V. 1982. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.
- Valentí Bohigas, L. 1994. *Les ombres* [parte de tesis doctoral, sin datos de las otras partes].
- Vinatea Serrano, E. 2005. *Memoria, imaginación y sabiduría en Gómez de Liaño* [tesis doctoral]. Madrid.
- Walker, D.P. 2003. *Spiritual & Demonic Magic, from Ficino to Campanella* University Park: Pennsylvania University Press.
- Yates, F. A. 1974. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus.

Películas citadas

- Kenneth Anger. 1950, 1979. *Rabbit's moon*.
- Alejandro Jodorowsky. 1973. *La Montaña Sagrada (The Holy Mountain)*.
- David Lynch. 2001. *Mulholland Drive*.
- David Lynch. 2006. *Inland Empire*.
- Lotte Reininger. 1935. *Papageno*.
- Wim Wenders. 1975. *En el curso del tiempo (Im Lauf der Zeit)*.

Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno

*Mahagonny: surrealism and dialectics of anarchy. Notes from
T.W. Adorno*

Marcelo Jaume Teruel*

Resumen

Este artículo aborda aspectos estéticos y políticos de la ópera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930), con libreto de Bertolt Brecht y Música de Kurt Weill. Lo hace a partir del texto Mahagonny (1930) de T.W. Adorno, desde la condición surrealista que este le atribuye y a través de elementos musicales y de la trama. Argumentaremos la presencia de una estética de lo político o una política de la estético en la obra, prohibida por los nazis poco después su estreno y mostrada como ejemplo de arte degenerado en una de las primeras exposiciones de *Entartete Musik* organizada en Düsseldorf en 1938.

Palabras clave:

ópera, Brecht, Weill, Mahagonny, Adorno

Abstract

This article examines aesthetic and political aspects of the opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930), with libretto by Bertolt Brecht and music by Kurt Weill. Taking as starting point the text Mahagonny (1930) by T.W. Adorno, it interpretes its surrealist condition attributed by him through elements of plot and music. We will justify the presence of an aesthetic of the political or a politics of aesthetics in the work, prohibited by the Nazis soon after its premiere and shown as an example of degenerate art in one of the first exhibitions of *Entartete Musik* organized in Düsseldorf in 1938.

Keywords:

opera, Brecht, Weill, Mahagonny, Adorno

1. Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny

Porque como una se acuesta, duerme
Y no le echa una manta Belcebú
Y si alguien da patadas, seré yo
Y si alguien las recibe serás tú
(Brecht [1930] 1989: 172)

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (1930) es una ópera en tres actos con libreto de Bertolt Brecht y música de Kurt Weill que, aunque no forma parte del repertorio operístico más frecuentado, tiene representaciones ocasionales como la del Teatro Real en 2010 con la escena a cargo de La Fura dels Baus. Aunque, como señala Rubio (1989: 129), “todo teatro es político en sentido amplio”, el carácter político de *Aufstieg*

* Universitat de València, España. marcelo.jaume@gmail.com
Artículo recibido: 6 de junio de 2017; aceptado: 27 de octubre de 2017

und Fall der Stadt Mahagonny (de ahora en adelante *Mahagonny*) es, como la mayor parte de la obra de Brecht, explícito. En este texto trabajaremos, tras unas notas generales sobre la obra, dos cuestiones de las que se ocupó T.W. Adorno en *Mahagonny*¹, texto publicado originalmente en *Der Scheinwefer, Blätter der Städtischen Bühnen Essen III*, cuaderno 14 (1930). Estas son tanto de orden estético –la condición surrealista que le atribuye Adorno– como político –sus elementos argumentales y críticos– y nos llevarán a concluir que en el caso de *Mahagonny* podemos hablar de una estética de la político o una política de lo estético.

La ópera comenzó a gestarse a partir del libreto de Brecht escrito en 1927 y la partitura fue terminada por Weill en 1929². Su estreno como producción final –previamente existe una obra embrionaria llamado *Mahagonny-Songspiel*– coincide con un momento histórico crítico en la República de Weimar, en el que el ascenso del nazismo ya era un hecho, junto a la inestabilidad política generada por la presencia de Brüning en la cancillería (Parker 2014: 276). En estas circunstancias, el estreno de *Mahagonny* en el Neue Theater de Leipzig terminó con uno de los grandes escándalos del teatro de la república de Weimar, con todo tipo de silbidos, abucheos e incluso escaramuzas entre el propio público (Gutman 1930:32). A pesar de que la obra sí fue un éxito en ciudades como Frankfurt, los autores recibieron amenazas directas de Fritz Stege, editor del *Zeitschrift für Musik*, y la pieza se mostraría después como muestra de arte degenerado en la exposición *Entartete Musik*, organizada en 1938 por Adolf Ziegler en Düsseldorf.

La acción de la ópera es contemporánea a su escritura y se desarrolla en la costa oeste de Estados Unidos, donde unos fugitivos fundan una ciudad llamada Mahagonny en la cual prácticamente todo está permitido y cuya economía tiene como base los bares y burdeles. Aunque inicialmente atrae multitud de pobladores, pronto hay una crisis que coincide con el anuncio de la llegada de un huracán a la ciudad. A pesar de que finalmente el huracán se desvía y no destruye la ciudad, pronto los excesos causan diversas víctimas y uno de sus habitantes es condenado a muerte por no tener dinero para sobornar a los jueces y ser abandonado por sus amigos. Tras su ejecución, la ciudad finalmente cae en el caos y la ópera termina con diversas comitivas manifestándose.

La música de Kurt Weill resulta particularmente interesante por la manera en la que se distancia de los planteamientos de la música operística y de *ballet* del momento, tanto aquellos atonales –*Wozzek*, de Alban Berg (1933) o *Von heute auf morgen*, de Schoenberg (1930)– como los que continúan en una estela más próxima a la tradición –*Oedipus Rex*, de Stravinsky (1927)–. Como música escénica, *Mahagonny* bebe principalmente del lenguaje de la canción popular y del *music-hall*, si bien estos coexisten con citas a la música del canon, tanto textuales (el acorde Tristán) como procedimentales (el contrapunto escolástico). Por ello, más que temas o *leitmotiven* que articulan las relaciones de los personajes y la trama, nos encontramos a menudo con canciones aisladas. Una de ellas, *Alabama Song*, ha alcanzado una celebridad más que considerable a través de versiones como las de The Doors, David Bowie o Marilyn Manson. Aquí nos ocuparemos, partiendo del texto de Adorno, tanto de los aspectos que ligán la ópera al surrealismo como de aquellos que implican una crítica del sistema

1 Utilizaremos *Mahagonny* en cursiva para hacer referencia a la ópera y Mahagonny para referirnos a la ciudad en sí o el texto de Adorno.

2 Para más detalles puede consultarse Brecht (2007:79).

capitalista, además de ponerlos en relación.

2. El surrealismo como montaje de lo muerto

Es mi desnudez la noche
 las estrellas son mis dientes
 me arrojo adonde los muertos
 revestido de blanco sol
 (Bataille 1982:26)

Se ha llegado a decir que el surrealismo “a pesar de su teatralidad innata, mostró tan solo un interés menor por el teatro como forma artística por derecho propio” (Bradley 1999: 67). Esto se explica en parte por la desconfianza de Breton, que lo consideraba “burgués y orientado exclusivamente hacia el beneficio económico” (íbid., 69). A pesar de ello, existen obras con firmes vinculaciones surrealistas como las creaciones de Jean Cocteau *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921), *La machine infernale* (1934) –desarrollada a partir del mito de Edipo– y *Orphée* (1926), una sátira del propio movimiento surrealista escrita en un momento en el que el autor había discutido con Breton y Soupault³. Por otra parte, Antonin Artaud llegó a poner en marcha una compañía para producir teatro surrealista, llamada Théâtre Alfred Jarry en memoria del dramaturgo autor de *Ubu Roi* (1896) y que funcionó entre 1927 y 1929, año en el que cayó en bancarota. En un lugar muy diferente respecto al surrealismo deberían colocarse las aportaciones posteriores de Artaud desde el teatro de la crueldad a partir de la publicación de *Le théâtre et son double* (1938), a las que nos referiremos más adelante y precedentes como *Les Mamelles de Tirésias* (Apollinaire, 1917)⁴. En las creaciones escénicas que hemos comentado, el contenido surrealista lo albergan tanto el argumento como la escenografía ya que, aunque la música ocupó un lugar importante en las creaciones surrealistas, su relación directa con el movimiento es ambigua. Quizá esto pueda derivarse de la diferencia esencial a la hora de producir significado respecto al universo lingüístico y visual que Freud explicaba así:

Las obras de arte, empero, ejercen sobre mí poderoso influjo, en particular las creaciones poéticas y escultóricas, más raramente las pinturas. Ello me ha movida a permanecer ante ellas durante horas cuando tuve oportunidad, y siempre quise aprehender a mi manera, o sea, reduciendo a conceptos, aquello a través de lo cual obraban sobre mí de ese modo. Cuando no puedo hacer esto –como me ocurre con la música, por ejemplo–, soy casi incapaz de obtener goce alguno. Una disposición racionalista o quizás analítica se revuelve en mí para no dejarme conmovir sin saber por qué lo estoy, y qué me consume ([1914] 1991: 217).

Esta imposibilidad de reducir la música a conceptos que explica Freud y que se ha tratado de explicar por su cercanía a lo real lacaniano (Morales 2013) es lo que hace que sobre la música no puedan realizarse ciertas operaciones surrealistas que sí funcionan sobre lo visual o lo lingüístico. Respecto a lo que nos ocupa de manera

3 Esta obra no debe confundirse con la película del mismo título que Cocteau dirigiría en 1950 y con la que tiene similitudes pero también diferencias sustanciales.

Por cuestiones de espacio no hablaremos del teatro surrealista español y sus particularidades, pero nos remitimos al texto clásico de Bárbara Sheklin Davis (1967).

más inmediata, las relaciones entre Adorno y el surrealismo son complejas y hasta cierto punto ambiguas, como dejan ver los ensayos de Adorno, Rita Bischoff y Elisabeth Lenk contenidos en *The challenge of surrealism: The correspondence of Theodor W. Adorno and Elisabeth Lenk* (Gillespie 2015), por lo que nos limitaremos aquí a sus reflexiones sobre la ópera que nos ocupa. La manera en la que Adorno aborda la presencia del surrealismo musical en *Mahagonny* –primera ópera surrealista según el autor– resuelve parte de estos problemas a los que nos hemos referido puesto que hace del surrealismo propiamente musical una derivación del gesto del absurdo del planteamiento argumental. Para Adorno, lo surrealista argumental en *Mahagonny* es el sistema social representado, “de la misma manera que en las novelas de Kafka el mundo burgués medio parece absurdo y deforme contemplado desde la perspectiva secreta de la libertad” (Adorno [1930] 2008:125). En *Mahagonny*, el mundo burgués será presentado según Adorno “como ya muerto en el momento del pavor y demolido en el escándalo en que su pasado se manifiesta”. Este surrealismo como montaje de lo muerto que se verá reflejado en la música puede compararse con la manera en la que Bataille explica el *jazz* con las siguientes palabras:

Es inútil buscar por más tiempo una explicación de los *coloured people* rompiendo súbitamente, con locura incongruente, un absurdo silencio de tartamudos: nos pudrimos neurasténicamente bajo nuestros techos, cementerio y fosa común de tantos patéticos fárragos; por tanto, los Negros que se han civilizado con nosotros (en América o en otras partes) y que hoy bailan y gritan, no son más que emanaciones cenagosas de la descomposición que se han inflamado encima de este inmenso cementerio: en una noche negra, vagamente lunar, asistimos entonces a una excitante demencia de fuegos fatuos turbios y encantadores extraños y chillones como estallidos de risa. Esta definición evitará toda discusión (citado en Carles y Comolli 1973:7).

Aunque Adorno no profundiza demasiado en otros aspectos de la naturaleza surrealista del argumento de *Mahagonny*, quizá podamos realizar algún apunte que nos ayude a comprender mejor de qué manera late este desde lo siniestro, esto es, el regreso inquietante de lo ya conocido. La presencia de esta categoría está presente en el surrealismo desde el propio *Manifeste* de Breton, que utilizaba para referirse a esta sensación el término *dépaysement* (citado en Ballabriga 1995:117). Los vectores principales de esta inquietud fueron lo mecánico –a través generalmente de la idea del autómatas– y lo reprimido –el *Il est dangereux de se pencher au-dedans* de Buñuel– que por supuesto retrotraen al seminal texto de Freud *Das Unheimliche*, publicado originalmente en 1919. En el caso de *Mahagonny*, lo mecánico podría verse en la reificación de las relaciones personales representada por la prostitución, motor económico principal de la ciudad. Esto se observa explícitamente en el texto, por ejemplo cuando en la escena 4 los hombres que llegan a la ciudad dicen “¡Vamos a Mahagonny! / El aire es frío y fresco / Carne de caballo y de mujer / Whisky como refresco.” (Brecht, [1967] 1989: 119). La liberación de lo reprimido estaría presente en el boxeo y la comida sin medida que termina causando la muerte de Joseph y Jacob.

Adorno es claro al hablar de la relación argumento-música, al afirmar que “las intenciones surrealistas de *Mahagonny* las sustenta una música que, desde la primera hasta la última nota, equivale al *shock* que produce la repentina presentación del mundo burgués en descomposición (Adorno [1930] 2008:131). Pero el *shock* no se debe a una música de carácter rupturista, sino todo lo contrario. Como continuación del

surrealismo argumental que muestra lo muerto, la música de *Mahagonny* arrastraría “los enseres gastados, deteriorados, del salón burgués a un parque de juegos infantil donde los enveses de las viejas mercancías expanden en cuanto figuras totémicas el terror” (Adorno [1930] 2008:131). Así, según el autor, *Mahagonny* operaría la destrucción del material musical burgués, los “escombros de la antigua música” a través de su reutilización irónica y la constatación de su situación límite si, siguiendo su razonamiento, consideramos que “sólo la música más progresista de la dialéctica propia del material, la de Schönberg, se sale de esta compilación de cascos transparentes del espacio musical burgués” (Adorno [1930] 2008:131). En este gesto y en algunos elementos argumentales estaría presente, también, el humor negro surrealista (Haynes 2006). La reapropiación de la que habla Adorno es precisamente, como defiende Terry Eagleton, consustancial a la crítica. En palabras de Eagleton:

Una de las tareas de la crítica radical, tal como Marx, Brecht y Walter Benjamin la concibieron, es salvar y redimir para las prácticas de la izquierda política lo que todavía es factible y valioso en los legados de clase de los que somos herederos. “Utiliza lo que puedas” es un lema que suena suficientemente brechtiano, eso sí, con el corolario implícito de que lo que se ha vuelto inservible en dichas tradiciones debe echarse por la borda sin atisbo alguno de nostalgia (2011: 59).

Por tanto, aunque Adorno criticó, por ejemplo la escritura automática (Subirats, 1999), en lo que coincide con Bataille –quien llegó a decir que le aburría o solo podía divertirse torpemente (2008:129)– sí que dejó claro en *Mahagonny* que ciertas operaciones típicamente surrealistas, como el montaje de lo muerto que hemos comentado, pueden ayudar a la crítica.

3. Representación del capitalismo desde la dialéctica de la anarquía

El precio de la sangre
Thesaurus de las buenas obras
 El salario que se le debe al sacerdote
 Pluto como dios de la riqueza.

Vínculo del dogma de la naturaleza resolutoria del saber,
 propiedad para nosotros que lo hace, a la vez, redentor y verdugo,
 y el capitalismo: el balance como saber redentor y destructor
 (Benjamin [1921] 2010: 3)

Más allá del surrealismo presente en el argumento, Adorno hace hincapié en que la obra funciona como una traslación real, no simbólica, del espacio capitalista donde vivimos en el que todo está permitido menos no tener dinero. Según el autor: “la anarquía de la producción de mercancías de la que el análisis marxista se ocupa aparece proyectada como anarquía del consumo” (Adorno [1930] 2008:126). Por otra parte, continúa Adorno:

El contrasentido del derecho de clases se demuestra, de un modo muy parecido a como hace Kafka, en un proceso judicial en el que el ministerio fiscal vende las entradas como su propio portero. Todo es puesto en una óptica desplazada según reglas, la cual deforma la figura superficial de la vida burguesa hasta convertirla en la mueca de una realidad que las ideologías de ordinario tapan. [...] La representación del capitalismo

es, más exactamente, la de su hundimiento en la dialéctica de la anarquía que le es inherente (Adorno [1930] 2008:126-127).

Aunque podríamos trazar un paralelismo inicial entre Mahagonny y las ciudades de Sodoma y Gomorra, urbes bíblicas que caen en el libertinaje pecador y son castigadas, quizá es más adecuada la comparación con la alegoría moral de *Le avventure di Pinocchio* (Collodi, 1883), en la que aparece un *Paese dei balocchi* (País de los juguetes) libre de autoridad y en el que los niños pueden hacer cualquier cosa sin obligaciones de ningún tipo, por lo que pasan todo el día jugando y comiendo dulces. En la versión animada de Disney, estrenada aproximadamente una década después de *Mahagonny*, la libertad se amplía notablemente en la análoga *Pleasure Island*, pues los niños tienen a su disposición tabaco y alcohol y entre las diversiones se incluyen una carpa en la que se pegan entre ellos “solo por diversión”, además de lugares consagrados al vandalismo, en los que se llega a mostrar una desfiguración de la Gioconda que recuerda poderosamente al *L.H.O.O.Q* de Duchamp. En ambos casos, los niños sufren una metamorfosis que los convierte en burros y en la versión animada son finalmente vendidos a circos ambulantes. A pesar del similar planteamiento inicial, la gran diferencia entre *Mahagonny* y *Pleasure Island* es que si Mahagonny termina por hundirse en la propia anarquía que proponía en *Pleasure Island* esta anarquía no es más que el preludio a la esclavitud de los niños. Quizá podría trazarse un símil entre la metamorfosis y esclavitud de los niños –su destrucción como seres humanos– y la destrucción de Mahagonny con la que amenaza el huracán. Irónicamente, aunque el huracán vira y no llega a la ciudad esta ya está perdida por la anarquía inherente a sus estructuras de funcionamiento.

La forma en la que germina esta anarquía es precisamente que Mahagonny lleva hasta sus últimas consecuencias la fantasía capitalista de la libertad total de mercado. Como explica Rendueles:

el mercado es una institución muy peculiar porque es central en nuestra sociedad, pero no tiene ningún actor colectivo asociado. Por eso da la sensación de ser un entorno donde se da una completa libertad. Es una ficción, por supuesto. De hecho, en los mercados reales intervienen de forma soterrada otras instituciones y organizaciones colectivas que son necesarias para su supervivencia (Rendueles 2016:87-88).

Al realizar su propia ficción, el capitalismo, como explica Adorno, no sobrevive a la anarquía en la que él mismo parece creer. El ensayo de este discurso ficticio es lo que propone *Mahagonny*, junto con la exploración de la contradicción de una libertad tan vasta como falaz, pues todo se puede únicamente con dinero. Por supuesto, el motivo último de la mentira, la necesidad del dinero, guarda una relación palpable con escritos clásicos de la época como *Kapitalismus als Religion* (*El capitalismo como religión*, 1921) de Benjamin. Agamben resume de la siguiente forma la tesis central del texto:

el capitalismo es una religión en la que el culto se ha emancipado de todo objeto y la culpa de todo pecado y, por tanto, de toda posible redención. Así, desde el punto de vista de la fe, el capitalismo no tiene objeto: cree en el hecho puro de creer, en la pura creencia (*believes in pure belief*), es decir: en el dinero. El capitalismo es, por ello, una religión en la cual la fe –la creencia– ha sustituido a Dios. En otras palabras, en tanto

que la forma pura de la creencia es el dinero, es una religión cuyo Dios es el dinero⁵ (Agamben 2013: 9).

Precisamente Mahagonny coincide en el tiempo con la brutal crisis de fe del capitalismo que supuso la crisis financiera de 1929, año en el que se estrena, de la misma manera que este texto coincide con las consecuencias, aún tangibles, de la crisis de 2008 que también ha generado producciones escénicas de carácter crítico que tratan de interpelar políticamente al espectador. Vale la pena considerar dos aportaciones de Rancière acerca de la manera en la que el teatro puede político. Como elemento preliminar, el autor distingue en *El espectador emancipado* dos formas de tornar al espectador de teatro un sujeto activo. La primera, que se corresponde con el teatro épico de Brecht trata de presentar al espectador un enigma que haga “intercambiar la posición del espectador pasivo por la del investigador o el experimentador científico que observa los fenómenos e indaga las causas” (2010: 12). La segunda, resumida en el teatro de la crueldad de Artaud, trata de abolir la distancia y arrastrarlo al “círculo mágico de la acción teatral” (ibid., 12). Estos dos polos son, pues, la toma de la distancia de Brecht como forma de participación y la pérdida de toda distancia en Artaud. Una vez se consigue interpelar al espectador, cabe preguntarse de qué manera se le puede convertir en actor consciente de su emancipación.

Rancière plantea el dilema que pesa sobre el proyecto del arte crítico al señalar, por una parte, que la comprensión por sí misma puede hacer menos que la confianza en el hecho de poder cambiar la situación y, por otra, que incluso la obra que hace comprender elimina la extrañeza que hace intolerable esa situación (2012: 59). En palabras del autor:

el arte crítico que invita a ver los signos del capital detrás de los objetos y los comportamientos cotidianos corre el peligro de inscribirse él mismo en la perennidad de un mundo donde la transformación de las cosas en signos se ve redoblada por el exceso mismo de los signos interpretativos que hace que se desvanezca toda resistencia de las cosas (2012: 59-60).

Aunque podría aparecer contradictoria, la posición de *Mahagonny* respecto a esta paradoja no es tan diferente a la de Rancière, pues no plantea tanto una estética como revelación con consecuencias políticas sino que las relaciones entre lo estético –los procedimientos surrealistas– y lo político –la traslación no simbólica del capitalismo– están imbricados, como hemos visto a lo largo del texto, de una manera que podríamos considerar una estética de lo político o una política de la estético, esto es, el recorte de dos esferas particulares de experiencia que comporten un espacio común en tanto a “suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible (Rancière 2012: 33). Creemos que, en un nuevo momento de crisis de fe del capitalismo (por utilizar la expresión de Benjamin) como en el que fue estrenada Mahagonny y en el que incluso presenciamos el ascenso de posiciones políticas similares a las de su época, la vigencia de esta obra como dispositivo crítico debe considerarse muy seriamente, puesto que las artes escénicas y el arte de hoy deben enfrentarse a las contradicciones e incógnitas de este siglo haciendo acopio de todas las experiencias e instrumentos

5 Traducción propia.

heredados de los pasados.

Bibliografía citada

- Agamben, G. 2013. “Un commento, oggi”. En *Lo Straniero*, núm. 155, 7-10.
- Ballabriga, M. 1995. *Sémiotique du surréalisme: André Breton oy la cohérence*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Bataille, G. 1982. *Lo Arcangélico y otros poemas*. Madrid: Visor.
- . 2008. *La religión surrealista*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Benjamin, W. 2010. *Kapitalismus als Religion*. Traducción en: <http://www.gramscimania.info/ve/2010/12/el-capitalismo-como-religion.html>
- Bradley, F. 1999. *Surrealismo: movimientos en el arte moderno*. Madrid: Encuentro.
- Brecht, B. 1989. *Teatro completo* vol 3. Madrid: Alianza.
- . 2007. *Rise and Fall of the City of Mahagonny*. London: Bloomsbury Academic.
- Carles, P. y Comolli, J. 1973. *Free jazz. Black power*. Barcelona: Anagrama.
- Eagleton, T. 2011. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Freud, S. 1991. *Obras Completas* [vol. XIII]. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gillespie, S.H. 2015. *The challenge of surrealism: The correspondence of Theodor W. Adorno and Elisabeth Lenk*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gutman, H. 1930. “Mahagonny and other novelties”. En *Modern Music*, núm. 7, 32-36.
- Haynes, D. 2006. “The persistence of irony: interfering with surrealist black humour”. En *Textual Practice*, vol. 20, núm. 1, 25-47.
- Morales, F. 2013. La música y su cercanía a lo real. *Revista Borromeo*, núm. 4 en: <http://borromeo.kennedy.edu.ar/Articulos/MoralesMontielmusicayreal.pdf>
- Parker, S. 2014. *Bertolt Brecht: A Literary Life*. London: A&C Black.
- Rancière, J. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- . 2012. *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual.
- Rendueles, C. 2016. *En bruto. Una reivindicación del materialismo histórico*. Madrid: Catarata.
- Rubio, J. 1989. “Melodrama y teatro político en el siglo XIX: El escenario como tribuna política”. En *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 14, 129-149.
- Sheklin, B. 1967. El teatro surrealista español. En *Revista Hispánica Moderna*, núms. 3-4, 309-329.
- Subirats, E. 1999. Surrealists, cannibals and the other barbarians: (On the aesthetics of simulacra). En *Nuevo Texto Crítico*, núms. 23/24, 169-177.

Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo

Nauman, Mirecka, Rainer: between body and sign

Laura Maillo Palma*

Resumen

¿Existe un lenguaje físico, que subsuma al lenguaje verbal? Para plantear esta pregunta, en toda su amplitud, primero, nos detendremos en la observación del *cuerpo* como objeto y sujeto artístico a partir de tres piezas realizadas por el *performer* Bruce Nauman, la actriz Rena Mirecka y la bailarina Yvonne Rainer, respectivamente. En lo que sigue, continuaremos adentrándonos en el territorio de lo corpóreo –ya explorado pero aún inexorable– con la ayuda de Jean-Luc Nancy. Y, finalmente, buscaremos conexiones con el territorio del signo, estudiado por Umberto Eco y por Erika Fischer-Lichte, en su caso, en directa aplicación al campo de la realización escénica.

Palabras clave: Nauman, Mirecka, Rainer, cuerpo, signo, Nancy

Abstract

Is there a physical language that subsumes the verbal language? To bring this question up, in all its amplitude, first, we will detain in the observation of the body as an artistic object and subject after three pieces carried out by the performer Bruce Nauman, the actress Rena Mirecka and the dancer Yvonne Rainer, respectively. As of what follows, we will continue to get into the territory of the body – already explored yet still inexorable – with help of Jean-Luc Nancy. And finally, we will search for connections with the territory of the sign, studied by Umberto Eco and Erika Fischer-Lichte, in whose case, in direct application to the performance fields.

Keywords: Nauman, Mirecka, Rainer, body, sign, Nancy

1. Nauman, Mirecka, Rainer

Hagamos un experimento. Reproduzcamos simultáneamente tres vídeos en los que aparecen diferentes grabaciones de prácticas artísticas que son a su vez ejecuciones físicas. Observemos las sucesiones de fotogramas como si formasen un único vídeo. Imaginemos que queremos componer un *collage* con las tres filmaciones para descubrir qué ocurre. ¿Qué es lo que vemos?

Tres individuos están de pie en habitaciones aisladas y vacías, exceptuando, en una de ellas, un espejo, un taburete y algunos objetos tirados por el suelo. Parecen lugares de ensayo, salas para el entrenamiento, destinadas a servir de espacio de búsqueda en plena génesis del trabajo creativo de los actuantes. Nadie mira a cámara. Vemos a dos mujeres de perfil, giradas hacia el lado derecho, desde la perspectiva del espectador. Vemos a un hombre de espaldas, situado al lado derecho del plano. Van vestidos con prendas casi neutrales, prendas propias del día a día en países como EEUU o Polonia. Típicas camisetas de algodón, cómodos pantalones o *jeans*, comunes y cotidianos.

* Universidad de Málaga, España. lauramp_92@hotmail.com / morarenelbosque@protonmail.com
Artículo recibido: 2 de junio de 2017; aceptado: 30 de octubre de 2017

No alcanzan las imágenes a mostrar los techos, pero sí los suelos amplios y lisos. En uno de ellos, sobre el que se yergue la figura del hombre vuelto 180° con respecto a nuestra mirada, el perímetro de dos cuadrados –uno inserto dentro del otro– se dibuja con cinta blanca, delimitando un espacio. Las dos mujeres comienzan a mover los brazos, una de ellas elevándolos con un impulso que los hace girar con respecto a sus ejes y golpear varias veces su cuerpo; la otra, dibujando formas ondulantes que se contagian al tronco y a la cabeza. Cambian de posición, ya miran hacia nuestro lado izquierdo. Mientras, en la tercera filmación, el hombre ha comenzado a caminar muy despacio, adelantando un pie en línea justo delante del otro pie y contoneando las caderas. Sus pasos siguen los márgenes del cuadrado externo trazado en el suelo. Podríamos continuar con este experimento y veríamos cómo en ciertos momentos los movimientos se sincronizan casualmente entre las mujeres, o cómo, de repente, el hombre desaparece de la escena al avanzar metódicamente por el margen del cuadrado que escapa a nuestra perspectiva. Podríamos continuar..., no obstante, ya es momento de revelar los títulos de estas filmaciones.

En primer lugar según el orden cronológico, *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* (1967-1968), fue realizada en su totalidad por Bruce Nauman. Es un artista estadounidense transdisciplinar cuya obra abarca un gran número de géneros y medios: trabajos esculturales, dibujos, grabados, esculturas arquitectónicas (corredores, túneles, pasajes, habitáculos), instalaciones sonoras, instalaciones lumínicas de neón, además de textos (Blume 2010: 57). Produce, así mismo, filmes en conjunción con sus *performances*. En general, revela una preocupación por la fisionomía. Elabora moldes corporales, estructuras para ser ocupadas, y emplea su propio cuerpo, que aparece frecuentemente autorretratado en soportes audiovisuales. Al periodo de entre 1967 y 1969 pertenecen sus *studio films*, películas de estudio, de entre las cuales una de ellas es la obra ya citada, cuya traducción al castellano sería “Caminando de manera exagerada por el perímetro de un cuadrado”. Ésta acción rigurosa de recorrido y desplazamiento en torno a una dimensión marcada, puede ser entendida como un experimento paracoreográfico, junto a “*Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (Danza o ejercicio en el perímetro de un cuadrado, 1967-1968), y el hermosamente pueril ejercicio antigravitacional *Revolving Upside Down* (Girando al revés, 1969).” (Lepecki 2009: 46)

El segundo título a revelar es *The Plastiques* (1976), un extracto de la película *Acting Therapy*, dirigida por Pierre Rebotier, en el que vemos actuar a Rena Mirecka. En 1959, Mirecka había entrado a formar parte del Teatro de las 13 Filas, fundando por Jerzy Grotowski y Ludwik Flaszen en Opole (Polonia). Permaneció en la compañía hasta la disolución del rebautizado Teatro Laboratorio¹ en 1984, participando en todas las obras dirigidas por Grotowski. Además de realizar numerosos papeles, fue la responsable de enseñar “movimiento”, que era una parte del entrenamiento actoral de los talleres que organizaba el grupo. Desde 1976, junto a Zymunt Molik y Antoni Jaholkowski, se involucró en el ciclo *Acting Therapy*, del cual surge la película de Rebotier como memoria documental (Fiałkiewicz y Kosiński 2012a). El ciclo fue concebido con la idea de servir de asistencia profesional para eliminar las dificultades que los actores con formación técnica seguían padeciendo a la hora de enfrentar su trabajo: bloqueos

1 “Teatro Laboratorio” es la traducción del nombre que tomó la compañía cuando se hubo trasladado de Opole a Wrocław, donde quedó establecida (Grotowski [1968] 2009).

en la voz, el cuerpo, la respiración o la gestión de la energía (Fiałkiewicz y Kosiński 2012b). Tanto Mirecka como Molik habían trabajado estrechamente con Grotowski y, por tanto, sus prácticas nacían de la concepción del “teatro pobre”, según la cual:

...se pone siempre el acento en primer lugar en el *cuerpo* y sólo secundariamente en la *palabra*, sentida como instrumento que ayuda a ocultarse y a enmascararse más que a revelarse. Además, recuerda Grotowski, también la palabra nace del cuerpo y por tanto, sin una preparación física adecuada, tampoco la voz podrá ser usada correctamente más allá del restringido y ahora estéril *cliché* naturalista-declamatorio (De Marinis 1988: 119).

En tercer lugar, *Trio A* fue coreografiado en 1966 por Yvonne Rainer y ejecutado por ella ante la cámara doce años después, bajo la producción de Sally Banes (*Trio A. The Mind is a Muscle, Part I*, 1978). Esta coreografía fue parte de un montaje realizado, en su versión completa, en 1968 en el Judith Anderson Theater de Nueva York frente a unos doscientos espectadores. (Wood 2007: 1). *The Mind is a Muscle* se dividía en ocho escenas. *Trio A* era la primera de ellas. Esta pieza había sido concebida para que la realizasen tres bailarines simultáneamente, pero no al unísono. Tres individuos de pie –Steve Paxton, David Gordon y Rainer– aparecían en escena y comenzaban a balancear sus brazos desde los hombros en un movimiento controlado, pero natural, haciendo círculos alrededor del tronco: era el principio de una secuencia de unos cuatro minutos y medio de duración en la que se sucedían variaciones de movimiento, en un continuo flujo de energía (Wood 2007: 7). En la filmación de Banes, Rainer ejecuta *Trio A* en solitario. La coreografía ha sido realizada en vivo infinidad de veces, tanto por la misma artista, como por otros bailarines profesionales (ya sea en solitario o en grupo) e incluso no profesionales. Jimmy Robert y Ian White la bailaron durante su propuesta *6 things we couldn't do and we can do now* en la Tate Britain en 2004 (Wood 2007: 94).

Yvonne Rainer quiso ser actriz antes de mudarse a Nueva York, en donde inició sus estudios de danza con Edith Stephen y, más tarde, con Marta Graham. En 1960 asistió a un curso impartido por Anna Halprin en San Francisco y conoció en él a Trisha Brown (Wood 2007: 67). También trabajó con Simone Forti y tomó clases con Merce Cunningham (Banes 1987). En definitiva, durante su formación entró en contacto con los más conocidos creadores de la danza moderna, y formó parte del contexto emergente de la danza postmoderna norteamericana. Su práctica artística se desarrolló en el Judson Church Theater. En 1981, *Trio A* se presentó en el Judson Revival. Al igual que para Nauman y para Mirecka, el concepto clave que tenía Rainer presente es; que el cuerpo, tomado en toda su complejidad, es más importante que cualquier concepto. Es más, la mente es un músculo que ha de ejercitarse. Esta vía de exploración artística es un lugar común para muchos artistas de la época (y lo sigue siendo hoy). Se instituye como nuevo paradigma, lo cual en el campo de la danza neoyorquina se puede ver muy claramente. El “nuevo lenguaje dancístico formulado por en el Judson representaba una aserción de la primacía del cuerpo, del cuerpo como *locus* vital de la experiencia, el pensamiento, la memoria, el entendimiento...”² (Wood 2007: 17).

Volvamos al experimento que se proponía más arriba. Juguemos a comparar

2 Traducción propia de la cita original en inglés.

las tres piezas elegidas. En el caso, no sólo de Rainer en *Trio A*, sino también de Nauman en *Walking in an...*, sus energías son un todo continuo, en el que no hay picos ni descensos. Sin embargo, en su ejercicio de improvisación, Mirecka salta abruptamente de movimientos delicados ejecutados con una energía templada y contenida, a movimientos convulsivos y fuertemente enérgicos. Es ella también la que muestra un rostro más expresivo y teatral, a veces sugiriendo un estado de profunda concentración, otras veces sorpresa, curiosidad e incluso podría decirse que tristeza. No se observa algo parecido en las otras dos filmaciones: los rostros de Nauman y Rainer son neutrales y se mantienen inmutables. Normalmente los cuerpos de los tres artistas están en posición vertical. En alguna ocasión, Rainer se acerca al suelo, llega a tumbarse o ejecuta alguna pequeña acrobacia. A pesar de todas las diferencias que las tres piezas independientes presentan entre sí, parece, al reproducir los vídeos al unísono, como si todos, cada uno a su modo, estuviesen realizando la misma actividad. Como si bailaran juntos, en silencio, formando una misma composición. El resultado de este experimento, pues, podría ser la constatación de que las investigaciones artísticas en el ámbito de lo escénico durante un periodo determinado se hallaban buscando algo parecido y sus procesos llegaban a confluír, independientemente de que los artistas perteneciesen o proviniesen del campo del arte visual, del teatro o de la danza.

2. Problemas no resueltos

Desde la filosofía, concretamente desde una estética de lo *performativo*, una pregunta pertinente con la que comenzar a pensar, bien pudiera ser, precisamente: ¿Qué se puede pensar en la actualidad sobre las artes escénicas? Para contestar a este interrogante, habría que identificar cuáles son los desafíos que, hoy, las artes escénicas plantean a la teoría estética e incluso a la práctica artística. ¿Cuáles son, pues, los desafíos actuales para una estética de lo *performativo*? En este punto, habría que saber, primero, cuál es la actualidad de las artes escénicas o *performativas*. Y ello presupondría el conocimiento acerca de la procedencia de estas artes –pues, identificar el lugar en el que nos situamos no es posible sin conocer el recorrido atravesado hasta llegar a él–. Como suele ocurrir cuando se comienza a problematizar sobre cualquier asunto, una pregunta conduce a otra pregunta.

Entre las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XX las prácticas teatrales y dancísticas, junto con las recientes invenciones del *happening* y de la *performance*, iniciaron conjuntamente un nuevo paradigma artístico para el mundo occidental³. Ello supuso el inicio de un proceso que aún no ha terminado, y por tanto, que es imprescindible conocer para comprender los fundamentos de lo *performativo* hoy, y los retos que plantea. Existe entonces, actualmente, la exigencia de pensar, no solamente en las creaciones que se realizan en la actualidad, sino en las creaciones que son condición de posibilidad de las mismas. En la medida en que el gran afán de experimentalidad y las innovaciones, que se introdujeron con las revoluciones del albor de la postmodernidad, aún no se han agotado, y en la medida en que, a pesar de tal cambio paradigmático, toda la tradición escénica dieciochesca y decimonónica aún

3 En países orientales también aparecieron corrientes artísticas experimentales que presentan paralelismos con las occidentales. Un ejemplo es el grupo japonés Gutai, tan influyente para el movimiento Fluxus. Sin embargo, el contexto relativo a las tradiciones escénico-teatrales orientales es bien diferente al europeo y estudiar las artes *performativas* orientales de la contemporaneidad requeriría una investigación específica.

sigue arraigada a nuestra cultura –de tal modo que dos modelos muy diferentes siguen enfrentados y conviven de algún modo, a veces incluso muy cerca–; hay que plantear ciertos problemas no resueltos.

Estas cuestiones sin zanjarse, que conservan para el siglo XXI la relevancia que tuvieron antes de él, habían comenzado a perfilarse ya en el período de las vanguardias históricas, y por supuesto a partir de Vsévolod Meyerhold y Antonin Artaud, a quienes los artistas del paradigma contemporáneo reconocen como referentes. Pero trazar esa genealogía sería materia para otro artículo. Veamos cuáles son algunos de los problemas propios de segunda mitad del pasado siglo y que aún no se han resuelto.

Primero, el desvanecimiento de unos límites fijos entre diferentes disciplinas dio y da lugar a hibridaciones en el espacio de la escena. Ello brinda posibilidades excelentes, a la vez que revela dificultades y resistencias de integración entre danza, teatro, *happening*, música, vídeo, arte digital, etcétera. Segundo, otro tema por resolver tiene que ver con preguntarnos si es o no necesaria una innovación constante en las formas y conceptos con los que se elaboran los proyectos artístico-escénicos, pues la repetición excesiva de recursos puede afectar negativamente a la calidad estética y disminuir la potencia subversiva de las piezas, acciones o acontecimientos. Es decir, sigue siendo un problema, e incluso de cobrada importancia, saber cómo aprovechar la disponibilidad perceptiva de los receptores; interrogante que lanza Marco de Marinis (1988) al hilo de su riguroso estudio sobre el *nuevo teatro*. En la misma línea, algo que fue muy investigado en los 60/70, desde la práctica, fue cómo plantear la relación entre actuantes y receptores. El espectador ha desempeñado papeles tanto pasivos como activos, convirtiéndose sucesivamente en partícipe o en testigo del acontecimiento escénico⁴. Encontrar el grado de participación adecuado que se ajuste a los objetivos propuestos, sigue siendo un problema al que toda creación se enfrenta. Este dilema enlaza con el siguiente: parece que nos encontramos ante la diatriba de dirigirnos a un público masivo e indiferenciado o a uno minoritario y selecto, es decir, a una élite. Por último, hoy es tan importante como ayer plantearse la asociación entre acción artística y acción política.

Todo lo anterior sirve para mostrar, brevemente, la constelación de lo que se puede pensar hoy acerca de las creaciones escénicas. Pero lo que verdaderamente nos interesa aquí es hacer una propuesta concreta sobre la que se cree que deberían ir dirigidos grandes esfuerzos filosóficos y teóricos. La pregunta por las posibilidades de significación de las artes *performativas* contemporáneas no ha sido suficientemente atendida hasta ahora. Si las concepciones de las que nacen la danza y el teatro se vuelven cada día más coincidentes; si se han tendido, por fin, firmes puentes entre cuerpo y palabra, entre gesto y voz; si se ha producido una efectiva independencia de lo escénico con respecto a lo literario; ¿de dónde emerge el sentido?, ¿es el cuerpo significante?, ¿hay una significación de la gestualidad?, ¿qué correspondencias hay entre signicidad y materialidad? ¿Existe un lenguaje físico, que subsuma al lenguaje verbal? Se ha partido de la observación del *cuerpo* como objeto y sujeto artístico a partir de las filmaciones del *performer* Bruce Nauman, de la actriz Rena Mirecka y

4 Hay que aclarar que *lo escénico* es un concepto extensivo a otros dominios más allá del significado ordinario que alude al “escenario”. La escena puede situarse dentro o fuera de un teatro, una institución, o un edificio. Cualquier espacio puede convertirse en escena, lo que permite establecer diferentes relaciones espaciales con respecto a los receptores.

de la bailarina Yvonne Rainer. En lo que sigue, continuaremos adentrándonos en el territorio de lo corpóreo –ya explorado pero aún inexorable– con la ayuda de Jean-Luc Nancy. Y buscaremos conexiones con el territorio del signo, estudiado por Umberto Eco (entre otros) y por Erika Fischer-Lichte, en su caso, en directa aplicación al teatro.

3. Tres cuerpos que tocan nuestros cuerpos

Si se trata de pensar en los problemas no resueltos de las creaciones escénicas, ¿por qué tomar unos vídeos como punto de apoyo? La recepción de un arte en vivo es muy diferente a la recepción visual de una película por muchas razones. No hay duda de que un requerimiento indispensable para que una realización escénica sea considerada como tal es la *copresencia* física entre artistas y receptores –susceptibles de convertirse en los artistas inherentes que todos son, como proclamaba Joseph Beuys–. De esta condición necesaria se deduce el carácter temporal de cualquier *performance* o actuación. Se trata de un arte, en esencia, efímero, pues “toda realización escénica *acontece* entre actores y espectadores, esto es, que no es fijable ni transmitible, sino fugaz y transitoria.” (Fischer-Lichte 2011: 68). Precisamente porque es fugaz y transitoria, no hay otra manera de aproximarse a ella que acudiendo a presenciarla durante el lapso de tiempo de su acontecer. La otra posibilidad que queda de conocer y estudiar las artes *performativas* es el acceso a través de memorias, testimonios, descripciones, registros audiovisuales, fotografías, documentos, etc. Cuanto más, si nos queremos acercar a las artes que iniciaron el paradigma de las prácticas escénicas contemporáneas, hace cuarenta años, no cabe otra que conformarse con una percepción sesgada y fragmentada de ellas. No obstante, si así no fuere (si no nos conformásemos), las limitaciones reducirían al absurdo la cantidad de material disponible para emprender una investigación. En la mayoría de las ocasiones, lo único con lo que contamos son las huellas de lo que ya fue.

Nauman, Mirecka y Rainer se dedicaban a la producción de artes acontecimentales, y no es de extrañar que hubiese una preocupación por conservar parte de sus obras mediante filmaciones. Mas los acontecimientos artísticos son irreductibles a imagen, presentan una resistencia a ser tomadas como objeto de captura visual. Cuando nos enfrentarnos a las filmaciones es evidente que muchas cosas se interponen entre las acciones de los artistas y nosotros: el tiempo, el espacio, la cámara, la elección de los planos, la edición, e incluso la propia imagen. Lo que vemos pues, es más virtual que actual, más mediado que inmediato. En resumen, los factores más importantes que son fundamento de esteticidad de las creaciones escénicas, se desvanecen. Así también le ocurre al cuerpo: la imagen produce un efecto de *descorporeización*,

Sin embargo, aquí no nos interesa el discurso sobre “un mundo de apariencias, de simulacros, de fantasmas, sin carne y sin presencia” (Nancy [1992] 2016: 32). Aquí...

...hay una promesa de que debe *hacer acto* el cuerpo, de que se *va* a tratar de él. [...] Lo queramos o no, los cuerpos se tocan en esta página, o bien ella misma es el punto de contacto (de mi mano que escribe, de las vuestras que sostienen el libro) [...] Queda el ínfimo y rebelde grano, tenue, el polvo infinitesimal de un contacto por todas partes interrumpido y por todas partes reanudado. Al final, vuestra mirada toca los mismos trazos de caracteres que toca ahora la mía, y vosotros me leéis, y yo os escribo. *En alguna parte*, eso tiene lugar. (Nancy [1992] 2016: 40)

En alguna parte tiene lugar el contacto entre los cuerpos, que caminan, gesticulan

o bailan, la luz que capta la cámara, la mano que la sostiene mientras graba, la cinta magnética, el conversor analógico-digital que alguien utiliza, la pantalla que nuestra mirada percibe. Todo está en contacto. Es lo que en el 31 indicio sobre el cuerpo, de entre los “58 indicios sobre el cuerpo” (Nancy [1992] 2016), se llama:

Cuerpo cósmico: poco a poco, mi cuerpo lo toca todo. Mis nalgas mi silla, mis dedos el teclado, silla y teclado la mesa, mesa el suelo, el suelo los cimientos, los cimientos el magma central de la tierra y los desplazamientos de las placas tectónicas. Si voy en el otro sentido, por la atmósfera llego a las galaxias y finalmente a los límites sin fronteras del universo. (110)

Al final, los tres cuerpos de Nauman, Mirecka y Rainer tocan nuestros cuerpos, incluso movilizan nuestros cuerpos. Todo esto puede parecer confuso, o forzado, pero ¿no fuerza siempre el cuerpo al pensamiento? Jean-Luc Nancy escribe: “En el pensamiento del cuerpo, el cuerpo fuerza al pensamiento a ir siempre más lejos, siempre *demasiado* lejos: demasiado lejos para que aún sea pensamiento, pero nunca lo bastante lejos para que sea cuerpo.” (2016: 30).

Con respecto al establecimiento de una relación entre las prácticas artísticas que se vienen describiendo y la filosofía de Nancy, estaría de acuerdo Eugene Blume (director del Museum für Gegenwart de Berlín), para quien el cuerpo de Nauman en sus *studio films* coincide con el “*corpus*” descrito por el filósofo francés (Blume 2010: 52). *Corpus* es un cuerpo teórico del cuerpo, que contiene un conjunto de definiciones, metáforas, nociones, conceptos e ideas que se aglomeran entre sí formado un texto complejo, rico, cargado de intuiciones, aunque a la vez poco ortodoxo. Una de las afirmaciones que se encuentran en la escritura de Nancy es que el cuerpo es un espacio abierto. ([1992] 2016: 16) Un cuerpo no es nunca solamente *un* cuerpo, son muchos cuerpos, una multiplicidad de aberturas que entran en contacto con otras zonas abiertas. El cuerpo es pura exterioridad. Para Nancy no hay interioridad en sentido estricto – “Yo me toco de fuera, no me toco de dentro.” ([1992] 2016: 95) –, como tampoco la hay para Maurice Merleau-Ponty ([1945] 2001). No nos agotemos en el concepto biológico del cuerpo: estructura física y material del ser humano. Ni en su nivel anatómico, atómico, celular, molecular. Los gestos, las acciones y las interacciones son también parte del *afuera* de la corporeidad. Un *corpus* completo acabaría convirtiéndose en una lista infinita. “Como si yo digo: pie, vientre, boca, uña, llaga, golpear, esperma, seno, tatuaje, comer, nervio, tocar, rodilla, fatiga...” (Nancy [1992] 2016: 44); mezclando verbos infinitivos con los nombres de estados, marcas y fluidos del cuerpo.

¿Y verbalizar? ¿Esta acción forma parte del *corpus*? Sí, en la medida en que es algo que el cuerpo (espacio abierto) hace; en la medida en que verbalizar es “acto de habla”. La teoría de los actos de habla fue propuesta por John L. Austin en un ciclo de conferencias celebrado en la Universidad de Harvard en 1955. Las transcripciones de las ponencias están recogidas en *Cómo hacer cosas con palabras*. De ellas han tomado los académicos el término *performatividad*, cuya traducción más precisa al castellano es “realización”. Hablar es un acto: algo que se realiza (con el cuerpo), al igual que se realiza (con el cuerpo) cualquier secuencia de movimientos. No obstante, el “nuevo teatro” de los sesenta, heredero del “teatro de la crueldad”, entra en conflicto con el habla, entra en lucha con las palabras, a causa de una reacción contra una tradición escénica demasiado literaria y alejada de la inmediatez de la carne. En el prefacio que

el director de teatro británico Peter Brook redacta para introducir el libro *Hacia un teatro pobre* (Grotowski [1968] 2009), sostiene que el trabajo de Grotowski es esencialmente no verbal. Dice así: “Verbalizar significa complicar y hasta destruir los ejercicios que son simples y claros cuando se indican mediante un gesto”. (Grotowski [1968] 2009: XV-XVI). Por eso, a Rena Mirecka la descubrimos inmersa en la exploración de la gestualidad, de la plasticidad del gesto, ajena a la verbalización.

Sabemos que también se habla, se escribe, se lee, se dialoga, se discute, se grita, e incluso, se piensa con el cuerpo. Sin embargo parece que no se significa con el cuerpo y, claro está, que el cuerpo no significa. ¿Los significados no se tocan con el cuerpo? ¿Sólo se piensan? ¿No toca el pensamiento, acaso, lo que significa? ¿No hay signos que emerjan en el espacio abierto de los cuerpos?

4. Postergar la significación o devenir signo

Establecer conexiones entre el territorio del cuerpo y el territorio del signo es sumamente arriesgado. La relación entre signicidad y materialidad ofrece siempre resistencias. Parece que los signos son entidades incorpóreas y, por tanto, que un cuerpo no puede convertirse en signo. Sin embargo, muchas veces se tiene la impresión de que los cuerpos hablan, o al menos, enuncian. Para comenzar a hacer frente a la pregunta por las posibilidades de significación de las artes *performativas* contemporáneas, vamos a proponer dos vías o dos modos de pensar el problema. El primer modo consiste en negar la relación entre *performatividad* y *semiotividad*: en el acontecimiento artístico, la opacidad del cuerpo impide el reconocimiento del signo, por lo que la significación queda postergada. El segundo modo consiste en negar que *performatividad* y *semiotividad* se excluyan mutuamente: en el acontecimiento artístico, el cuerpo, sobre todo el gesto corporal, deviene signo. Estos modos de pensar el problema de la significación son también dos modos de percepción cognitiva posibles para un receptor que se sitúe frente a un cuerpo que realiza acciones y gestos –en un contexto artístico, pero también en la vida cotidiana.

4.1. Postergar la significación

“De un cuerpo no hay nada que descifrar –salvo esto, que la cifra de un cuerpo es ese mismo cuerpo, no cifrado, extenso”, escribe Nancy ([1992] 2016: 37). Y más adelante: “Con todo, que no se pretenda que los cuerpos son inefables, que el acceso a ellos se hace a través de lo inefable.” (2016: 45) Un cuerpo no se descifra porque no está codificado, no hay nada que traducir. Sin embargo hay algo que descifrar: el propio cuerpo, que es indescifrable. La paradoja acaba por hacernos pensar que hay algo en el cuerpo que se nos escapa y que no puede ser atrapado por ningún sistema de signos. De todos modos, ello no quiere decir que no se pueda escribir sobre el cuerpo. Las palabras pueden dar acceso al cuerpo. Lo que no se puede es hacer el camino inverso: desde el cuerpo no se puede acceder a las palabras.

En conexión al territorio del cuerpo, el problema de la significación se puede plantear de la siguiente manera. Las sensaciones forman cohesiones entre ellas que dan lugar a una multiplicidad de sentidos. Que el sentido es inmanente a los datos sensibles es algo que fue propuesto por Merleau-Ponty ([1945] 2001). Hay un estadio en la recepción de la acción corporal en el que el sentido coincide con las sensaciones, efectos y afectos fisiológicos; y en el que la significación, como proceso semiótico de producción de signos –susceptibles a ser repetidos, compartidos y reconocidos–,

queda postergada. Muchas prácticas artísticas desde las vanguardias han intentado, intencionalmente, conducir la experiencia estética y psicológica del receptor hacia este estadio de percepción “en bruto”, en el que no haya espacio para el cómodo asentamiento en el dominio cognoscitivo sobre la obra de arte, esto es, sobre la experiencia vivida y presente. Por tanto, postergar la significación es no dar cabida al signo y, con ello, a cualquier distracción que nos aleje de la pura inmediatez del impacto del cuerpo (del cuerpo que percibo y del mío propio, que percibe). Pero postergar la significación no implica negar la emergencia de un sentido inmanente a la sensación, que inevitablemente acompaña a toda percepción. De hecho, se puede decir incluso que “el cuerpo significante *obstaculiza* el sentido.” (Nancy [1992] 2016: 52) Desde esta perspectiva, no hay significación hasta trascender este primer estadio perceptivo. Cuando una realización escénica llega a su fin, y ya no la estamos viviendo a tiempo presente, surge el intento de entenderla y significarla; tras *sentir* el *sentido*. Ello “genera un texto autónomo que, a su vez, pide ser entendido.” (Fischer-Lichte 2011: 320) Entramos en las elaboraciones significativas de la reflexión discursiva.

Ahora bien, Merleau-Ponty también llega a afirmar que “la significación nace en la cuna de lo sensible⁵.” ([1945] 2001: 28) Esto no quiere decir que todas las percepciones sensibles sean significativas, pero sí que toda percepción significativa nace de lo sensible. Aunque hay quien sostiene que: “Las cosas significan aquello que son o aquello como lo que aparecen. Así pues, percibir algo como algo quiere decir percibirlo como significativo.” (Fischer-Lichte 2011: 282). Un signo, según las definiciones asumidas por Peirce (1974) y Umberto Eco (1994), tiene la función elemental de ponerse en el lugar de otra cosa. Es signo lo que está ahí *por* un objeto o algún aspecto del objeto. Por tanto, algo que significa lo que ese mismo algo es, no es un signo, pues hace referencia a sí mismo y no a otra cosa.

4.2. Devenir signo

A medio camino entre el sentido que emerge de la experiencia y el signo ya fijado –por las convenciones culturales–, hay un “devenir-signo⁶”. La potencia expresiva del cuerpo (y de su gestualidad) es un espacio abierto al horizonte de la significación. Todo es susceptible de convertirse en signo. Devenir signo es atravesar un proceso por el que los sentidos posibles, inmanentes a las sensaciones percibidas, se asocian con los recuerdos, las ideas, y los signos previos. Tenemos un signo cuando ha entrado en un sistema de relaciones, a la vez que su uso se ha establecido por repetición. De aquí se deduce que el significado es un “sentido [o conjunto de sentidos] relativamente estable entendido por todos.” (Fischer-Lichte 1999: 16).

Entre los territorios del cuerpo y del signo, se halla el gesto. Es propio de las teorías que argumentan a favor de la existencia de un lenguaje corporal, “definir el gesto como la unidad mínima con significado.” (Fischer-Lichte 1999: 86). Incluso para Merleau-Ponty, los movimientos propios del cuerpo están investidos de una cierta significación ([1945] 2001: 59). Así ocurre con los gestos corporales y faciales de la actriz Rena Mirecka. Es difícil negar que se trate de movimientos significativos, porque se pueden

5 Traducción propia de la cita original en francés.

6 El concepto de “devenir-signo” surge como variación de los conceptos que Gilles Deleuze y Félix Guattari inventan en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, uniendo la palabra “devenir” con diferentes términos. Por ejemplo: devenir-animal, devenir-mujer, devenir-molecular...

vincular fácilmente con emociones. Se trata de un cuerpo pático, que padece, que se muestra abierto y afectivo. Sus movimientos expresivos devienen signos. Quizá signos mímicos y signos proxémicos, si nos remitimos a la clasificación de signos teatrales que propone Fischer-Lichte⁷.

Como se dice más arriba, una vía para pensar la cuestión de la significación en relación a las creaciones escénicas implica dejar de entender que la *semiotividad* y la *performatividad* estén en contradicción. Esta idea se apoya en las investigaciones más recientes de Fischer-Lichte, que ha tendido un puente entre su filosofía de la significación de los años 90 y su actual preocupación por lo *performativo* (2011). En su *Semiótica del teatro* la filósofa alemana otorgaba al teatro la tarea de producir signos, al igual que cualquier otro sistema cultural (1999: 15). Estos signos pueden ser: comunicativos, es decir, emitidos intencionalmente; o expresivos, o sea, emitidos espontáneamente. Umberto Eco también distingue los signos emitidos intencionalmente de los no emitidos intencionalmente ([1973] 1994: 14). Los segundos parecen escapar a la codificación. Pero basta con pensar, por ejemplo, que un actor puede gesticular espontáneamente de cierto modo que –según nuestra cultura– indique feminidad, para probar que estos gestos espontáneos están codificados de alguna manera (Fischer-Lichte 1999: 42).

En la filmación de Bruce Nauman, es inevitable que el contoneo de caderas provocado por su exagerada manera de caminar sugiera el andar de una mujer. Esto no es porque una mujer camine naturalmente contoneando las caderas, sino porque hay cierta codificación de la gestualidad, que prescribe el comportamiento de los roles masculino/femenino. El movimiento corporal de Nauman puede ser percibido en su opacidad y tener un sentido que no vaya más allá de la autorreferencialidad (la acción de caminar remite a la misma acción de caminar), o puede devenir signo. El artista parece negar la preconización de la no-significación propia del Minimalismo (Blume 2010: 16). Tanto sus esculturas como sus *performances* son minimalistas sin que por ello se vuelvan asignificativas o sin sentido, presas de la estetización de una forma sin contenido. Lo que ocurre es que, en el devenir-signo del gesto, la significación pasa por el receptor. En las artes *performativas* contemporáneas, el receptor es partícipe en la producción de signos. Nauman había estudiado matemáticas, física y arte, pero además tenía intereses estrictamente filosóficos y, especialmente en torno a la filosofía de Ludwig Wittgenstein en ambas etapas. Según André Lepecki, Nauman invoca el solipsismo wittgensteiniano en sus películas de estudio (2009: 22). Además, el *performer* ejecuta las tareas que los títulos de las filmaciones enuncian; las acciones “*constituyen esencialmente la visualización de una serie de instrucciones.*” (2009: 53) Esto es muy interesante si se piensa en las consideraciones en torno a los enunciados realizativos o *performativos* y la *performatividad* de la acción.

Por su parte, *The Mind is a Muscle* de Yvonne Rainer, supone un desplazamiento de la noción de significado traído por la expresión de una interioridad individual, a un modo de significado que puede ser generado colectivamente. Rainer entendió el lenguaje como fue formulado por el segundo Wittgenstein: un intercambio social entre usuarios que participan en “juegos de lenguaje” sobre los que se funda la significación.

7 Los signos teatrales se clasifican en: signos de la acción (cinéticos, ya sean mímicos o gestuales; y proxémicos, es decir, signos que se realizan como desplazamiento), signos acústicos (sonidos, ruidos, música, habla, signos paralingüísticos), aspecto físico (máscara, peinado y vestuario) y espacio (escenografía, accesorios e iluminación). (Fischer-Lichte 1999: 37)

(Wood 2007: 10, 34). El teórico del signo Charles W. Morris divide la consideración del signo en semántica, sintáctica y pragmática (Eco [1973] 1994: 28). Wittgenstein propone una pragmatización de los criterios en los que se funda la significación. En *Investigaciones Filosóficas*, escribe: “Todo signo parece *por sí solo muerto*. ¿Qué es lo que le da vida? – *Vive en el uso*.” (Wittgenstein [1953] 2008: §432, 309). Para Catherine Wood, las doscientas personas que participaron en la versión de *The Mind is a Muscle* de 1968, constituyen una especie de comunidad que comparte en un determinado momento un lenguaje. En la lista de ejemplos que Wittgenstein daba de los posibles juegos de lenguaje, uno de ellos era “actuar en teatro.” ([1953] 2008: §23, 41). Cualquier creación escénica puede considerarse, pues, un juego de lenguaje. “Tomen una hoja de papel y empiecen a escribir: “¿En qué consistirá el diálogo entre mi pie derecho y mi pie izquierdo?” Es estúpido. No se obtendrán resultados porque se ha pensado con la mente y no con el pie que posee su propio lenguaje.” (Grotowski [1968] 2009: 164)

5. Para no concluir...

Si junto a Umberto Eco, afirmamos que “tan pronto como se instaura una forma observable e interpersonal de comportamiento signico visible, existe un lenguaje” ([1973] 1994: 108) ⁸, entonces cabría considerar la existencia de un lenguaje físico, gestual o corporal que sirve de instrumento a las realizaciones escénicas, e incluso que es generado por ellas mismas. La discusión está en decidir cuáles son los criterios bajo los que se reconoce una forma de comportamiento signico visible. La significación puede quedar postergada, los signos pueden tímidamente comenzar a ser visibles, o puede que ya se haya consolidado un código entre los miembros de una comunidad. ¿Hasta qué punto lo que se está denominando “lenguaje físico” es realmente un *lenguaje*? El objetivo de este artículo era plantear con toda la amplitud y complejidad posibles, este problema no resuelto, propio de un paradigma inaugurado hace décadas, al que la escena actual debe mucho ganado y también mucho por ganar. Nada se concluye todavía. Confiemos en el desarrollo de futuras investigaciones.

Bibliografía

- Austin, J. L. 1990. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Banes, Sally. 1987. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Blume, E. 2010. *Bruce Nauman*. Ed. de Friedrich Christian Flick Collection. New York: Dumont.
- Deleuze, G. y Guatarri, F. 2008. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- De Marinis, M. 1988. *El nuevo teatro, 1947-1970*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Eco, U. 1994. *Signo*. Barcelona: Editorial Labor.
- Fischer-Lichte, E. 1999. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco Libros.
- 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Fiałkiewicz, S. y Kosiński, D. 2012a. “Mirecka, Rena”. *Encyclopedia. Grotowski en:*

8 Incluso hay quienes afirman que hay una semiótica del mundo natural y fenómenos tales como la manera de andar de una persona nos permiten interpretar el mundo en el que vivimos. La *kinésica* es el estudio del lenguaje corporal.

- <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/mirecka-rena>
- 2012b. “Molik, Zymunt”. *Encyclopedia. Grotowski* en: <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/molik-zygmunt>
- Grotowski, J. 2009. *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Lepecki, A. 2009. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Galego; Barcelona: Mercat de les Flors; Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Merleau-Ponty, M. 2001. *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard.
- Nancy, J. 2016. *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Peirce, C. S. 1974. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Salinas Araya, A. (2009) “Toque. A propósito de la noción de sentido”. *Hybris: Revista de filosofía*, vol. 1, núm. 1: 28-41.
- Wood, C. 2007. *Yvonne Rainer. The mind is a muscle*. London: Afterall.
- Wittgenstein, L. 2008. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Editorial Crítica.

El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno

Newton's relational space and transformation of stage practices in modern theatre

Raúl Pérez Andrade*

Resumen

Entre los siglos XVI y XVIII la revolución científica transformó el esquema cosmológico del universo. Esto, que tuvo consecuencias filosóficas, políticas e incluso artísticas, cambió la noción de espacio y permitió que en el teatro apareciera la caja escénica, una burbuja de espacio vacío y relativo donde se desarrollaba la fábula como si fuera la vida real. El teatro, en su evolución hacia la efectiva construcción de la ilusión escénica, encontró la herramienta filosófica y espacial definitiva que hizo nacer al teatro moderno. El nacimiento del teatro moderno se produce con la transformación del concepto del espacio escénico que, con la aparición de la caja escénica en el teatro a la italiana, pasó de ser una apropiación de una arquitectura teatral a una construcción de un espacio escénico que debía ser vivido en el desarrollo perfecto de la ilusión escénica. A su vez el nacimiento de la ciencia moderna se produce gracias al trabajo de Isaac Newton que inaugurando un nuevo método científico transformó el esquema del universo y con él la noción de espacio. El presente artículo se propone ver qué influencia ha podido tener la nueva noción espacial de Isaac Newton en el nacimiento del teatro moderno.

Palabras clave: Artes escénicas, Teatro moderno, revolución científica, ilusión escénica, espacio relativo.

Abstract

Between the XVI and the XVIII centuries, the scientific revolution transformed the way of thinking about the universe. This had philosophical, political and even artistic consequences, which changed the notion of space and enabled the stage house to appear: an empty, relative bubble of space where the story would unfold as if it was real life. Theatre, in its evolution to the effective construction of scenic illusion, found the ultimate philosophical, space tool that gave birth to modern theatre. The birth of modern theatre happens along with the transformation of the notion of stage space, which, with the appearance of the stage house (Renaissance-theatre structure), went from being an appropriation of a theatre architecture to the building of a stage space that had to be 'lived' in the perfect development of the scenic illusion. At the same time, the birth of modern science takes place thanks to Isaac Newton's work, who transformed the way of understanding the universe and, with it, the notion of space thanks to a new scientific method. The present article intends to find out how this Newton's new space notion could have influenced the birth of modern theatre.

Keywords: theatology, modern theatre, scientific revolution, scenic illusion, relational space

El teatro y la filosofía han caminado de la mano a lo largo toda su historia alimentándose, influyéndose y contaminándose. El teatro es filosofía en acción o acción filosófica. En su ejecución y debate nos encontramos una plasmación viva de

* Máster en Filosofía y Cultura Moderna. Universidad de Sevilla, España. raulperezandrade@gmail.com
 Artículo recibido: 30 de mayo de 2017; aceptado: 3 de octubre de 2017

muchas discusiones filosóficas, y puede que muchos argumentos que han seguido alimentando estas discusiones hayan nacido encima de los escenarios.

En esta relación podemos encontrarnos, por ejemplo, la tradicional lucha entre idealismo y materialismo, cristalizada en la pugna entre la existencia física del actor y la construcción semiótica y corporal del personaje. También existen planteamientos políticos en cuanto a la relación de poder que se establece entre el equipo creativo y el público, ese contrato social por el cual el espectador de una función teatral cede temporalmente ciertas libertades en pro del desarrollo de la ilusión escénica, y acepta el establecimiento de un acto de comunicación unidireccional autoritario en el que él sólo puede participar como mero receptor. Y como último ejemplo, se puede encontrar, a lo largo de toda la historia de las artes escénicas, una aplicación práctica del debate filosófico sobre el espacio.

La noción de espacio escénico y su introducción dentro de una arquitectura teatral ha sufrido una evolución, desde sus inicios en el *theatron* griego hasta la actualidad, al igual que el concepto filosófico de espacio desde los planteamientos clásicos de Platón y Aristóteles, hasta el espacio-tiempo de la teoría de la relatividad. El acontecimiento teatral construye, a partir de la unidad espacio temporal de la fábula, todo un universo en el que el espectador se introduce, participa y se relaciona. El modo en el que lo ha hecho ha variado y dependido de visiones teológicas, políticas, filosóficas e incluso cosmológicas.

Dentro de toda esta evolución, existe un cambio muy significativo en el diseño de este universo, y se produce en la modernidad. Hasta el nacimiento de los teatros a la italiana y el concepto de ilusión escénica, el acontecimiento teatral se desarrollaba en una arquitectura que era utilizada por los actores y el público. La sociedad que se establecía en este acontecimiento se apropiaba de un espacio existente y se le proponía, a través de convenciones escénicas pactadas, una unidad espacio-temporal en la que la fábula era expuesta sin modificar ningún elemento del espacio físico y real existente. De este modo, las tragedias y comedias de la Antigua Grecia se apropiaban de la estructura de arcos, puertas y columnas del *theatron* griego y la utilizaban para hacer *Electra*, *Edipo* o *Las Troyanas*, independientemente de si la fábula se desarrollaba en Tebas, Micenas, Troya, un palacio, un jardín o una playa. El espacio físico (el *theatron*) siempre era el mismo, y el semiótico (Tebas, por ejemplo) era propuesto a través de descripciones orales por parte del coro o de algún personaje. El mismo planteamiento base se establecía, con más o menos recursos escenográficos o de tramoya, en el teatro romano, en las plazas e iglesias medievales, en los salones de las cortes renacentistas, en los corrales de comedia o en los teatros isabelinos.

Pero este planteamiento va desapareciendo poco a poco cuando surge la práctica moderna de la ilusión escénica que expone una imitación de la realidad que debe ser considerada como real y verdadera. Esta práctica fue acompañada de una arquitectura concreta, el teatro a la italiana, que ofrecía una caja escénica, un receptáculo neutro y vacío, en el que se producía una unidad espacio temporal ajena a la de la sala de espectadores. La fábula ya no se apropiaba de un espacio preexistente, sino que producía uno propio en el espacio vacío de la caja escénica. Este cambio tiene una multitud de implicaciones artísticas y filosóficas, y establece el formato predominante de las prácticas escénicas narrativas hasta la actualidad.

Erika Fischer-Lichte expone dos conceptos que nos ayudarán a la hora de entender y explicar el cambio espacial ocurrido: “la presencia fenomenológica” (2011) y “la

presencia semiótica” (2011). La autora expone que durante la práctica escénica se desarrolla una tensión entre la presencia fenomenológica del actor (su estar en el mundo) y su presencia semiótica (su cuerpo como signo escénico que significa al *embodiment* del personaje). A lo largo de la historia del teatro, han existido diferentes maneras de gestionar esta tensión y esto ha producido corrientes artísticas variadas. El concepto de ilusión escénica no es más que una gestión de dominio de la presencia semiótica frente a la fenomenológica, ya que dicha ilusión presenta el signo como si fuera la realidad, y por lo tanto exige una neutralización de la presencia fenomenológica a favor de la semiótica. Esta tensión, que la autora centra en la corporalidad del actor, es extrapolable a los conceptos de espacio y tiempo. La ilusión escénica no sólo obliga a neutralizar la corporalidad física, real, del actor en pro de una construcción signica del personaje, sino que desarrolla un espacio escénico cuyas características espacio-temporales están neutralizadas, una caja escénica negra y vacía, para que la obra produzca y despliegue, frente al espectador, el espacio y el tiempo semiótico a modo de realidad.

¿Qué ocurrió en la modernidad para que se produjera este cambio? ¿Dónde se encontraba el debate filosófico sobre el espacio en ese momento? ¿Qué ideas nuevas surgieron? ¿Pudieron influir estas ideas en las artes escénicas?

Felisa de Blas da una posible respuesta:

Desde Copérnico hasta Newton el espacio de la representación teatral se funda así, en la voluntad de figurar el espacio, el “espacio vacío”; primero como espacio ilusorio que quiere sustituir la realidad a través de la perspectiva con el punto de vista en el ojo del príncipe –en el rey sol–, como continuación de la vida y de la sala aparece la escena en continuidad; más tarde se quiebra la continuidad del espacio sala-escenario, la escena es entonces simulación de espacio para crear ilusión de realidad, un espacio relativo. (De Blas 2009)

De Blas expone en este fragmento una relación entre la teoría espacial newtoniana, en la que se retoma la noción de espacio vacío y aparecen las de espacio absoluto y espacio relativo, y la producción de una simulación de realidad en el espacio vacío de la caja escénica, definiendo este lugar como un espacio relativo.

1. El espacio

Definir qué es el espacio, qué características tiene, qué vínculos establece con los cuerpos etc. ha sido el objeto de un arduo debate dentro de la historia del pensamiento y de la física, aunque actualmente parece existir la creencia de que no necesita ser definido. A esta seguridad general Juan Calduch la llama, “la concepción ingenua del espacio” (2010) y la define como:

Algo previo a las cosas que se encuentran en él. A diferencia de las ideas o pensamientos, los objetos se ubican en el espacio como los libros en una estantería (...) El espacio es como el vacío que hay entre las cosas, susceptible de extenderse uniformemente igual en todas las direcciones. Vivimos ocupando espacio, nos movemos en él y nos lo imaginamos como un contenedor neutro, siempre igual, uniforme. Como un receptáculo que está ahí esperando ser ocupado por algo. (Calduch 2010)

Frente a esta concepción ingenua, el autor presenta diferentes maneras de afrontar la idea del espacio: el espacio pragmático (escenario de las acciones humanas), el

espacio perceptivo (determinado por nuestra visión), el espacio existencial (creado a partir de esquemas mentales), el espacio cognoscitivo del mundo físico (donde todos los seres físicos encuentran su lugar), el espacio abstracto-matemático y el espacio expresivo.

Según la perspectiva de la física, las ideas de espacio y de materia no pueden ser tratadas aisladamente. Se relacionan y alimentan la una a la otra, y la concepción del espacio dependerá de la relación que se establezca entre ambos elementos.

¿Espacio y materia son lo mismo? ¿Son partes de un todo? ¿Son cosas distintas? ¿Pueden existir por separado? A lo largo de la historia, podemos encontrar distintas respuestas que producen diferentes definiciones: el espacio físico como una de las tres categorías de la existencia (el espacio de Platón), como el límite de la materia inseparables el uno del otro (el lugar de Aristóteles), como la propia materia (la extensión de Descartes), como el punto de referencia para el movimiento de los cuerpos (el espacio absoluto de Newton) o como categoría necesaria para asimilar la materia como realidad (el a priori de Kant). Incluso el debate sobre el espacio vacío es un debate sobre la posibilidad de una existencia por separado.

El estudio de la relación del espacio y la materia nos lleva a la astronomía y al estudio de los cuerpos celestes (materia), su situación en el universo (espacio) y el movimiento de estos cuerpos en este espacio. Desde esta perspectiva, el espacio es un elemento fundamental para el estudio del movimiento, porque ya no se trata únicamente de definir dónde encuentran los cuerpos su lugar, sino establecer el punto fijo desde el cual esos cuerpos realizan el desplazamiento. La estructura de este universo resulta, pues, primordial a la hora de pensar el concepto de espacio, ya que no será lo mismo un universo cerrado que uno infinito, o una visión geocéntrica que una heliocéntrica.

2. El lugar de Aristóteles

En la Grecia del siglo IV a.C. se produjeron las primeras tentativas de explicar la situación de la tierra en el Universo. Se realizaron observaciones astronómicas y aparecieron los primeros sistemas cosmológicos, esquemas conceptuales que servían para englobar la mayor parte de estas observaciones en una teoría sobre la estructura del universo. Se desarrollaron varias cosmologías en la época, pero el esquema conceptual que trascendió históricamente, hasta la polémicamente llamada revolución científica, fue el universo de las dos esferas. La teorización de esta cosmología perduró en el tiempo gracias a que Aristóteles presentó en su trabajo de física una recopilación de todas las posturas e ideas. Esta obra (*Física*) es considerada la cosmología “más completa detallada e influyente desarrollada en el mundo antiguo” (Kuhn 2010). En ella desarrolló, en su libro IV, el concepto de lugar negando la existencia del vacío.

El concepto de lugar en Aristóteles viene determinado por la refutación de la teoría de espacio de Platón. Para Platón existían tres categorías de existencia: las cosas, las ideas y el espacio. “Lo que nace o es engendrado (las cosas), aquello en que esto es engendrado (el espacio) y aquello a cuya semejanza se desarrolla lo engendrado (las ideas)” (Platón 2011). El espacio o nodriza, como él lo llamó, sería el lugar que recibía y acogía a las cosas físicas. Esta nodriza no podría, según su teoría, tener la misma naturaleza que las cosas. Sería independiente a ellas, solo podría ser recibida por la razón, no por los sentidos, y sería algo inmortal e inmutable. El espacio sería una categoría de existencia independiente a las cosas, un vacío donde la materia física encontraba un lugar de acomodo. Para Aristóteles, en cambio, el espacio no era una

categoría independiente a la materia. Para él, el espacio vacío no existía puesto que para aceptar la existencia del vacío habría que aceptar la existencia del infinito, algo que, según su pensamiento, iba en contra de toda razón. Esta existencia del vacío tenía como consecuencia la aceptación del espacio como categoría previa y prioritaria a cualquier existencia física puesto que: “El vacío no es más que una extensión en la que no se encuentra ningún cuerpo sensible” y “aquello sin lo cual ninguna cosa existe y que existe sin las otras cosas es prioritario necesariamente” (Aristóteles 2002).

Para Aristóteles, no se podía establecer una diferencia entre el lugar y la materia. Juan Calduch en su libro *Temas de composición arquitectónica: espacio y lugar* lo explicaba con el siguiente razonamiento: Si los seres tienen una naturaleza geométrica tridimensional, entonces el lugar donde estos seres se sitúan también deberá tener una naturaleza geométrica. Si un cuerpo ocupa un lugar en tres dimensiones, una superficie ocupará un lugar de dos dimensiones, y por esta misma razón, un punto ocupará un lugar puntual. Si no podemos establecer la diferencia entre el punto y el lugar del punto... “si para el punto el lugar no es diferente a la cosa, tampoco lo será en las otras cosas, y el lugar no es nada independiente de cada una de ellas” (Calduch 2010).

Para este filósofo, el lugar tenía una relación con la materia como el continente con su contenido. El lugar era el límite entre las cosas, el punto de contacto entre dos cosas que no pueden estar en el mismo lugar.

El lugar no es ni materia ni forma, ni intervalo entre cosas, ni vacío espacial entre cuerpos. Es un límite común entre cuerpos contiguos que puede ser ocupado sucesivamente por cosas físicas, igual que el aire ocupa el lugar del vino en la vasija cuando ésta está vacía. (Calduch 2010)

El espacio en Aristóteles era lo que limitaba a los cuerpos y los separaba los unos de los otros. Cada cosa tenía un lugar, y este lugar era contiguo al lugar de la cosa colindante. Estos lugares podían unirse en otros más grandes, como un juego de matrioskas, hasta llegar a formar el lugar común de toda la materia, el cosmos, concretado en la esfera celeste. La esfera celeste era el último límite, el último lugar. Más allá de ella nada existía.

El concepto aristotélico de lugar venía determinado por la teoría cosmológica del universo, finito y cerrado, de las dos esferas. En ella el cosmos estaba compuesto por esferas concéntricas contenedoras de materia. Cada esfera transportaba un astro y limitaba el lugar de ese cuerpo celeste. Estaban llenas por una substancia etérea o divina llamada quinto elemento o éter. La materia de este cosmos estaba limitada por estas esferas que permitían imaginar perfectamente el lugar que ocupaba. Eran fronteras supuestamente reales que chocaban y friccionaban, y de cuya fricción nacía el movimiento de las mismas. El concepto de lugar desarrollado por Aristóteles se podría corresponder precisamente con esas esferas, ese límite, esa frontera que establecía la separación entre una cosa y otra. Era una consecuencia de la estructura conceptual del cosmos, este universo lleno de éter, que estaba perfectamente delimitado por la esfera celeste y que contenía diferentes niveles de delimitación de la materia. Si este universo hubiese sido vacío e infinito, el concepto de espacio no se habría pensado como límite de la cosa física, sino al modo platónico, como un contenedor vacío previo a la materia, que esperaba ser ocupado por ésta (como se pensó siglos más tarde).

3. El concepto de lugar en las artes escénicas

El concepto aristotélico de lugar, al ser inseparable de la materia física, impedía cualquier disociación mental entre el espacio y la realidad, puesto que el lugar era el límite que definía las partes de esta realidad, delimitándolas. Al negar la existencia del espacio vacío, negaba la posibilidad de concebir un espacio ajeno a la materia.

A nivel teatral este factor era importante ya que el espacio escénico (espacio utilizado para la fábula), concebido durante los siglos en los que la teoría aristotélica seguía teniendo vigencia, no podía disociarse del espacio teatral arquitectónico. La estructura arquitectónica del edificio suponía la materia que este lugar delimitaba. El concepto aristotélico de lugar, al ser una idea de espacio indisociable de la materia, obligaba a los actores a utilizar los elementos reales de la estructura arquitectónica en el juego teatral establecido.

Explicado utilizando los términos de Erika Fischer-Lichte, la presencia fenomenológica del espacio teatral y arquitectónico no podía ser neutralizada, ni ocultada. La presencia semiótica del espacio fabular quedaba supeditada a la presencia fenomenológica de la arquitectura. El signo no sustituía al objeto, sino que hacía referencia a él para que el espectador lo proyectase en su mente. Aunque el espacio dramático se desarrollase en un bosque durante la noche, el lugar teatral nunca dejaba de ser el *theatron* griego, o la plaza medieval o el corral de comedias barroco.

A diferencia de las prácticas ilusorias que, en la caja escénica que compone el escenario, recrean icónicamente el espacio y el tiempo de la fábula, desplegando ante el espectador un espacio-tiempo semiótico totalmente ajeno a su espacio-tiempo fenomenológico, en las prácticas teatrales previas a la revolución científica, el espacio tiempo de la fábula era propuesto como una convención que exigía el pacto y la imaginación del público. Cuando el actor, en el corral de comedias, salía a escena con una capa y un candil y describía oralmente el bosque en el que se encontraba y la luna que veía ante sus ojos, proponía al público una convención escénica que identificaba el candil con la noche y la capa con un espacio exterior.

Para esta práctica escénica con un espacio tiempo fenomenológico concreto, el corral de comedia a las 16h de la tarde, era imposible, según el concepto aristotélico de lugar, recrear iconográficamente el espacio semiótico descrito, puesto que el lugar era inseparable de la materia. La imposibilidad no respondía a una incapacidad técnica ni económica, sino a una cuestión puramente filosófica. El espacio percibido era el fenomenológico y cualquier construcción semiótica que intentase sustituir la materialidad arquitectónica de ese espacio sensorial era simplemente impensable, ya que la asociación aristotélica de lugar y materia no lo permitía.

¿Qué ocurrió en el ámbito filosófico para que se produjese la transformación del teatro moderno?

4. La Revolución copernicana

La cosmología del universo de las dos esferas fue el esquema conceptual que explicó la estructura del universo hasta la llamada revolución científica iniciada por Nicolás Copérnico a mediados del siglo XVI. Esta teoría mantuvo su vigencia durante siglos, a pesar de la existencia de cosmologías alternativas y de un hecho que se mantenía sin explicación: el movimiento de retrogradación de los planetas.

Intentar resolver este problema astronómico fue el motor del trabajo de Copérnico, y lo que le llevó a plantear el movimiento de la tierra alrededor del sol. Esta modificación

de la organización de los cuerpos celestes en el universo no implicó inmediatamente la teorización de una cosmología nueva, ya que Copérnico lo que realizó fue una teoría heliocéntrica que se mantenía en el universo cerrado y finito de las dos esferas. Pero a pesar de no plantear él mismo una nueva cosmología, asentó, con su obra, las bases para la desaparición del universo de las dos esferas y la teorización de un nuevo universo infinito, proceso que culminó con Isaac Newton.

¿Por qué los cuerpos pesados siempre caen sobre la superficie de la tierra si ésta se mueve alrededor del sol? ¿A qué distancia están situadas las estrellas y cuál es su función en la estructura del universo? ¿Qué mueve a los planetas? ¿De qué modo, si no existen esferas, se mantienen en sus órbitas? La astronomía copernicana aniquilaba las respuestas tradicionales a tales cuestiones, pero no ofrecía nada nuevo para sustituirlas. Eran necesarias una nueva física y una nueva cosmología (...) De este modo el copernicanismo dio una nueva libertad al pensamiento cosmológico, cuyo resultado fue una nueva concepción especulativa del universo que sin duda habría horrorizado a Copérnico y a Kepler. Un siglo después de la muerte de Copérnico, el marco de referencia proporcionado por el universo de las dos esferas había sido reemplazado por otro cosmos en el que las estrellas se hallaban diseminadas en un espacio infinito. (Kuhn 2010)

Con el movimiento de la tierra alrededor del sol se ponía en cuestionamiento la existencia de la esfera celeste, y con ella la finitud del universo. Las estrellas quedaban fijas, ya que era el globo terráqueo el que giraba, y la esfera celeste perdía su función y su sentido. Con el heliocentrismo de Copérnico, se encontró la explicación a la retrogradación de los planetas y se abrieron las puertas a una concepción vacía e infinita del universo. Pero seguía existiendo una incógnita sin resolver: ¿por qué se mueven los planetas?

La respuesta la dio Isaac Newton con su ley de gravitación universal, publicada en 1687, con la que culmina esta revolución científica al presentar, además de un método matemático capaz de explicar y predecir los movimientos de los cuerpos celestes, una estructura cosmológica capaz de dar sentido a todos los acontecimientos astronómicos observados hasta el momento. Se establece así la idea de un universo heliocéntrico, infinito y vacío, cuyos cuerpos celestes se mueven inercialmente a causa de la ley de la gravitación.

¿Cómo afecta este nuevo universo al concepto de espacio?

5. Espacio relativo newtoniano

La revolución científica, al otorgarle nuevas características al universo, heliocéntrico, infinito y vacío, modifica irremediabilmente el concepto de espacio. La idea aristotélica de lugar, indisociable de la materia y delimitadora de los cuerpos, deja de satisfacer filosóficamente, al ser sustituida la visión cosmológica en la que se sustentaba. Por ejemplo, un concepto espacial unido a la materia deja de tener sentido en un universo vacío, ya que éste supone un espacio sin materia.

Recordemos que el espacio supone una herramienta para calcular el movimiento de los cuerpos. Fijando un punto espacial de partida, se puede calcular la trayectoria y la velocidad de desplazamiento. El universo ptolemaico, con una tierra estática en su centro, permitía establecer a nuestro planeta como punto de referencia en cualquier movimiento celeste. También se podía utilizar cualquier punto fijo de la superficie

terrestre para un movimiento producido en su interior. Pero esto cambia en un sistema heliocéntrico. La tierra deja ser estática, y se produce una separación entre la experiencia sensible y la realidad inteligible. Al estar ésta en movimiento, pierde su carácter referencial y, con ella, también lo hacen todos los puntos fijos de su interior. El faro deja de servir como referencia porque, aunque parezca estático, participa del desplazamiento del planeta. La experiencia sensible nos afirma que el faro es un punto fijo pero la realidad inteligible es que se encuentra en movimiento.

Newton, al percatarse de ello, divide, en el escolio de su libro, el concepto de espacio en dos: el espacio relativo y el espacio absoluto.

El espacio absoluto, por su naturaleza y sin relación a cualquier cosa externa, siempre permanece igual e inmóvil; el relativo es cualquier cantidad o dimensión variable de este espacio, que se define por nuestros sentidos según su situación respecto a los cuerpos, espacio que el vulgo toma por el espacio inmóvil; así, una extensión espacial subterránea, aérea o celeste definida por su situación relativa a la tierra. (Newton 2011)

El espacio deja de ser entendido únicamente mediante la experiencia sensible, y se introduce una noción abstracta y puramente intelectual del mismo. Surge así, por un lado, la existencia de un espacio más allá de lo sensible y, por otro, la posibilidad de pensar y proyectar un espacio ajeno al existente. Éste deja de ser una categoría únicamente objetiva y absoluta, y se introduce la relatividad del concepto y, con ella, la subjetividad. El lugar, que Newton definió como “la parte del espacio que un cuerpo ocupa” (2011), podría variar dependiendo del punto de referencia que se estableciera, aunque el cuerpo no se hubiese movido.

Por otro lado, la teoría de Newton y la aceptación de su esquema conceptual, instauraba el vacío del espacio de una manera incuestionable. El movimiento inercial, básico en su explicación del universo, exigía el espacio vacío, ya que, de lo contrario, los cuerpos encontrarían resistencias y no podrían tener un movimiento constante.

De esta manera el concepto aristotélico de lugar, indisoluble de la materia, delimitador de los cuerpos e incompatible con el vacío, fue sustituido por los conceptos de espacio absoluto y espacio relativo de Newton. El lugar fue redefinido como aquella parte del espacio que un cuerpo ocupa, y el espacio podía ser pensado como un receptáculo vacío que podía ser, o no, llenado por la materia, algo más cercano a la idea platónica de lugar.

6. El espacio newtoniano en las artes escénicas

(...) en la evolución del teatro en occidente, se produjo un punto de inflexión a partir del cual la fuerza de la mencionada presencia, la interacción viva entre actores y público, empezó a diluirse en aras de una mayor ilusión en la representación de las ficciones, provocando en la recepción del público un progresivo olvido del factor presencia en beneficio del factor ilusión. (Abellán 2006)

Este proceso, que se fue produciendo en paralelo a los avances de la llamada revolución científica, se fue materializando en importantes cambios en las prácticas escenográficas.

Ese punto de inflexión se produjo con el descubrimiento de la perspectiva pictórica

en los albores del Renacimiento. En ese momento, el sentido de la vista, de ocupar el tercer lugar que se le daba en la jerarquía medieval de los sentidos, tras el oído y el tacto, pasa a ocupar el primero. (...) A partir de la perspectiva, el arte escénico se lanza al desarrollo de sus capacidades de concentrar el discurso en espacios perfectamente acotados a la mirada. No en balde, a partir del Renacimiento, el mayor campo de experimentación de lo teatral en el mundo occidental es la tratadística arquitectónica y escenográfica. La técnica se lanza a la consecución del artefacto ideal para crear ilusión en escena y acotar la mirada del espectador para hacer efectiva esa ilusión. Una tarea que se extenderá en el tiempo hasta el mismo siglo XIX. (Abellán 2006)

A diferencia del teatro isabelino o los corrales de comedias, donde el escenario era un tablado de madera envuelto por el público, el diseño de los teatros de la edad moderna empezó a incluir una caja escénica cerrada donde se desarrollaba toda la ilusión. El espectador accedía a ella visualmente por medio de la llamada boca de escena. Entre esta boca de escena y los espectadores existía el llamado proscenio, que los actores utilizaban para interpretar, ya que, acostumbrados a tener una relación directa con el público, era el espacio donde se sentían más cómodos. El uso del proscenio por parte de los actores rompía la ilusión escénica que quería ser creada dentro de la caja, y por eso la mayor parte de los teóricos y arquitectos teatrales fueron modificando las dimensiones de dicho proscenio en un intento de anularlo. Por su parte, los actores se negaban a interpretar dentro de la escena, ya que se sentían muy separados del público y sus voces se perdían en una arquitectura que era cada vez más grande.

Esta polémica se solucionó con la segunda revolución industrial y la llegada de la luz de gas, a principios del siglo XIX. Esta innovación permitió rebajar la intensidad de la iluminación de sala a media luz y concentrar la atención en el actor. De esta manera se le escuchaba mejor y el intérprete accedía a introducirse en la caja escénica, incorporándose a la creación de la famosa ilusión.

Este acontecimiento supuso un cambio sustancial en el público y en la esencia del teatro, y fue rematado por Richard Wagner cuando consiguió dejar todo el auditorio completamente a oscuras. Con ello buscaba la atención total en la escena y eliminar cualquier estímulo exterior.

La introducción de la ilusión escénica en la lógica teatral, con la consecuente anulación de la presencia fenomenológica en favor de la semiótica, implicó la transformación radical del espacio teatral. Con ella, se convirtió a la caja escénica en una burbuja espacio-temporal donde la ilusión se desplegaba a modo de realidad en prácticamente todos sus aspectos. En esta nueva concepción teatral, el espacio semiótico era construido materialmente de manera que el espectador pudiera percibirlo sensorialmente a través, principalmente, de la vista pero también del olfato y del oído.

Los decorados realistas impulsan una nueva actitud del actor, le invitan a utilizar y manosear los objetos, a vivir el espacio. Los objetos del atrezzo se movilizan, interaccionan con los cuerpos y las miradas en un nuevo diálogo; se dotan de una nueva vida dentro de la escena. La idea y el proyecto del espacio guían la acción dramática. (Abellán 2006)

Esta transformación fue posible por la nueva noción de espacio surgida con la teoría gravitacional de Newton. Con su trabajo, el espacio se convirtió en un contenedor que podía albergar, o no, cuerpos. Ya no era definido como el delimitador de estos,

y dejaba de estar vinculado a la materia, como lo hacía con Aristóteles. Aplicado a las artes escénicas, este cambio implicó la posibilidad de desvincular el espacio de la fábula de la arquitectura teatral. Gracias a la consolidación del espacio vacío, se podía concebir la caja escénica como esa burbuja en la que se introducían los cuerpos que construían el espacio semiótico. Pero esta transformación no solo era posible por el vacío. Newton, al dividir el espacio en relativo y absoluto, permitió la posibilidad de construir y percibir el espacio semiótico como ajeno al fenomenológico. Le otorgó autonomía, ya que permitió la relatividad. Si el espacio que se percibía sensorialmente se volvía relativo, si podía variar según el punto de referencia que se tomase, si se convertía en subjetivo, y se separaba del absoluto y objetivo; nada nos obligaba a seguir manteniendo una relación de sumisión o dependencia entre lo semiótico y lo fenomenológico, nada nos impedía poder presentar un espacio semiótico como si fuera “real”. Se podría realizar un paralelismo mediante el cual, durante la representación teatral, la presencia fenomenológica se correspondería con una noción absoluta del espacio, y la semiótica con una noción relativa, teniendo como referencia la posición y perspectiva del espectador. La noción absoluta, que según Newton era meramente inteligible, podría ser anulada temporalmente en pro de la experiencia sensorial del espacio relativo. De esta manera, la nueva noción espacial de Newton permitía el dominio de la ilusión y la supresión de la presencia.

Por todo ello, la teoría de Newton hizo que la caja escénica se convirtiese en un contenedor vacío en el que se podía construir materialmente todo un espacio relativo, totalmente autónomo, por y para la visión del espectador.

7. Conclusión

La revolución científica fue un largo proceso que dio origen a la ciencia moderna. Durante los siglos en los que se desarrolló, se transformó radicalmente el esquema del universo y con él la forma de pensar el espacio. De un universo geocéntrico, cerrado y finito, se pasó a un universo heliocéntrico, infinito y vacío; y de un espacio único, sensorial y delimitador de los cuerpos, se pasó a dos ideas de espacio vacío, uno absoluto comprensible por la razón y otro relativo perceptible por los sentidos. Esta transformación tuvo consecuencias científicas, filosóficas, políticas, económicas, sociales e incluso culturales y artísticas. Al cambiar la noción de espacio, se abrió la puerta, en el teatro, a nuevas prácticas escénicas, a nuevas formas de producir la representación. El teatro, en su evolución hacia la efectiva construcción de la ilusión escénica, encontró la herramienta filosófica definitiva que hizo nacer al teatro moderno.

Ante esto cabría preguntarnos: si la cosmología afecta a la noción de espacio, y ésta a las prácticas escénicas, si Newton, y su nueva definición del espacio, aportó la herramienta para el nacimiento del teatro moderno, ¿podríamos pensar que Einstein y su noción de espacio-tiempo también afectó a las prácticas escénicas? ¿Abrió Einstein la puerta del teatro contemporáneo?

Bibliografía citada

- Abellán, J. 2006. “El teatro visual”. Pp. 75-87, en José A. Sánchez (eds.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, Cuenca: UCLM.
- Aristóteles. 2002. *Física*. Madrid: Gredos.
- Calduch, J. 2010. *Temas de composición arquitectónica: espacio y lugar*. Alicante: Editorial Club Universitario.

- De Blas, F. 2009. *El teatro como espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Fischer-Lichte, E. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Kuhn, T. 2010. *La revolución copernicana: la astronomía planetaria en el desarrollo del pensamiento*. Barcelona: Ariel.
- Newton, I. 2011. *Principios matemáticos de la filosofía natural*. Madrid: Alianza.
- Platón. 2011. *Timeo*. Madrid: Gredos.

*Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare**Sturm und Drang. The drama of the genius and Shakespeare*

Milagros García Vázquez*

Resumen

El objetivo de este artículo es exponer los vínculos existentes entre el arte dramático y el origen del movimiento literario alemán *Sturm und Drang* a partir de la propia denominación inspirada en el título de una obra teatral y de la figura de Shakespeare como prototipo del genio, siendo éste uno de los conceptos capitales en la poética de los componentes de dicho grupo literario. De este modo, las artes escénicas se presentan como marco para una de las corrientes de pensamiento estético que prepararán el terreno al Romanticismo, así como de uno de los grandes impulsos en el desarrollo del sujeto moderno, como es el *Sturm und Drang*

Palabras clave: *Sturm und Drang*, genio, Goethe, Herder, Shakespeare

Abstract

The goal of this article is to show the ties between the drama and the origin of the German literary movement *Sturm und Drang*, from its denomination, that is inspired by the title of a play, and from the works and personality of Shakespeare as prototype of the genius, one of the cardinal concepts on the poetics in the above mentioned literary group. In this way, the drama presents itself as a frame for one of the bigger impulses at the development of the modern individual, as it is the *Sturm und Drang*.

Keywords: *Sturm und Drang*, genius, Goethe, Herder, Shakespeare

“Nadie, dicen los redactores de *Bibliothek*¹, negará que la escena alemana debe agradecer gran parte de su mejora al profesor Gottsched.

Yo soy ese nadie, lo niego. Hubiera sido deseable que el Sr. Gottsched no se hubiera mezclado nunca con el teatro. Sus sospechosas mejoras o bien introducen superfluas pequeñeces, o suponen verdaderas degradaciones.

Cuando apareció la Neuberin², lo hicieron otros sintiendo la llamada a comprometerse con el mundo de la escena, sin embargo, esto parece haber resultado bastante lamentable para nuestra dramaturgia. No hubo reglas, ni preocupación por tener un modelo. Nuestras acciones patrióticas y heroicas estuvieron llenas de disparates,

1 Se refiere Lessing aquí a la publicación *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste* (1756-1806), fundada por Friedrich Nicolai.

2 Frederike Caroline Neuber. Actriz alemana que fundó una compañía de teatro junto con su marido Johann Neuber en 1728, representando obras según el estilo francés. Gottsched veía en esta compañía la ocasión para llevar a cabo su reforma del teatro alemán.

* Universidad Complutense de Madrid, España. engelsis@yahoo.es
Artículo recibido: 31 de mayo de 2017; aceptado: 16 de septiembre de 2017

“Nadie, dicen los redactores de *Bibliothek*¹, negará que la escena alemana debe agradecer gran parte de su mejora al profesor Gottsched.

Yo soy ese nadie, lo niego. Hubiera sido deseable que el Sr. Gottsched no se hubiera mezclado nunca con el teatro. Sus sospechosas mejoras o bien introducen superfluas pequeñeces, o suponen verdaderas degradaciones.

Cuando apareció la Neuberin², lo hicieron otros sintiendo la llamada a comprometerse con el mundo de la escena, sin embargo, esto parece haber resultado bastante lamentable para nuestra dramaturgia. No hubo reglas, ni preocupación por tener un modelo. Nuestras acciones patrióticas y heroicas estuvieron llenas de disparates, ampulosa, basura y chabacanería. Nuestras comedias consistían en vestuario y efectos; y las trifulcas eran las ocurrencias más chistosas. Para ser capaz de ver estas depravaciones, no se necesita tener precisamente el espíritu más alto y refinado. Tampoco fue el Sr. Gottsched el primero que lo reconoció, tan sólo fue el primero que tuvo la fuerza suficiente para ser capaz de ponerles remedio. ¿Cómo lo puso por obra? Entendía un poco de francés y comenzó a traducir, daba vida a todo lo que rimaba, aunque al traducir sólo pudiera entender *Oui Monsieur*. Procedió en su *Cato* con tijeras y pegamento, como dice un crítico de arte suizo; [...] en pocas palabras, no quiso tanto mejorar nuestro viejo teatro como ser el creador de uno nuevo. Y ¿qué tipo de nuevo teatro era? Uno afrancesado; sin cuidar si este teatro afrancesado se adaptaba al modo de pensamiento alemán o no.

Pudo haber comprobado ampliamente en nuestras antiguas piezas dramáticas, que dejó de lado, cómo debemos más al gusto inglés que al francés. [...]

Si se hubieran traducido a nuestro alemán las piezas maestras de Shakespeare, con algunas sencillas modificaciones, sé con seguridad que las consecuencias hubieran sido mejores que al dar a conocer tanto a Corneille y a Racine. En primer lugar, el pueblo habría encontrado en aquél más gusto que en este otro; y, en segundo lugar, si se hubieran sabido apreciar, otras mentes entre las nuestras habrían despertado. Porque un genio sólo puede ser inspirado por otro genio, y de un modo mucho más luminoso por aquellos que parecen tener que agradecer todo sencillamente a la naturaleza, no habiendo sido templados por las esforzadas perfecciones del arte.

Si se trata además de elegir entre los modelos antiguos, Shakespeare es, con mucho, mejor dramaturgo que Corneille. A pesar de que éste ha conocido a los antiguos muy bien y aquél apenas. Corneille se acerca a ellos mecánicamente y Shakespeare de forma esencial. El inglés alcanza el fin de la tragedia casi siempre, así eligió de manera tan especial su propio camino; y el francés no lo logra casi nunca, si bien recorre los caminos abiertos por los antiguos. Después del *Edipo* de Sófocles, no hay en el mundo ninguna pieza teatral que haya tratado con mayor fuerza nuestras pasiones como *Otelo*, *El Rey Lear*, *Hamlet*, etc.”³ (Lessing 1979: 48)

En el año 1759 Lessing escribía esta carta, la famosa número diecisiete, que sería recogida en sus *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, un elocuente testimonio de

-
- 1 Se refiere Lessing aquí a la publicación *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste* (1756-1806), fundada por Friedrich Nicolai.
 - 2 Frederike Caroline Neuber. Actriz alemana que fundó una compañía de teatro junto con su marido Johann Neuber en 1728, representando obras según el estilo francés. Gottsched veía en esta compañía la ocasión para llevar a cabo su reforma del teatro alemán.
 - 3 Traducción propia de la autora del artículo.

la especial y significativa consideración adquirida por Shakespeare en el panorama literario alemán. Dicha categoría no será otra, sino la ya introducida aquí por el propio Lessing, como es la de *genio*, concepto que alcanzará en el *Sturm und Drang* alemán uno de sus momentos más espléndidos en la historia de las ideas estéticas, no en vano nos acercamos al *Geniezeit*, y lo haremos, como vamos a ver, de la mano de la dramaturgia doblemente, pues estas dos palabras claves, *Sturm* (tormenta) y *Drang* (impulso, anhelo, deseo) son, en origen, el título de una obra teatral. Así, es en el ámbito de las artes escénicas sobre el papel y las tablas donde madura el personaje del espíritu genial que declamará su papel en el teatro de la vida.

Lessing forma parte del conjunto de profetas que vaticinan con sus afirmaciones la llegada de este tiempo del *genio*, cuya semblanza interior parece quedar extraordinariamente definida con la expresión formada por aquellas dos citadas palabras, bajo la cual se conoce este periodo en el ámbito literario y cultural alemán, comprendido aproximadamente entre 1767, año de la publicación de el *Über die neuere deutsche Literatur*, de Herder y 1784/86, años de la publicación de *Kabale und Liebe*, de Friedrich Schiller, y del viaje a Roma realizado por Goethe, respectivamente, y en el que la figura de Shakespeare tendrá un papel, como se ha anunciado ya, absolutamente esencial.

Desconocía F. M. Klinger el sentido decisivo que adquiriría aquel título de su pieza teatral, ni siquiera puesto por él mismo⁴. Cuando estaba a punto de terminarla, escribe desde Weimar a Schleiermacher en una carta fechada el 4 de septiembre de 1776: “Escribo una comedia, *Wirrwarr*, que estoy a punto de terminar, cuyos personajes, Wild, Blasius y La Feu, te van a encantar. He reunido a los más genialmente originales”⁵ (Klinger 1970: 75). En enero del año siguiente, esta vez desde Dresde, aparece la siguiente frase en otra carta enviada al mismo destinatario: “Mi genio ruge con ardor y a raudales en *Sturm und Drang*” (Klinger 1970: 75). Originalidad y genio son convocados así a escena en esta obra, cuyo argumento e historia ha quedado a la sombra del movimiento al que da nombre, antesala insoslayable del Romanticismo alemán.

Así pues, un dramaturgo, Shakespeare, y una obra de teatro –al menos su título–, alimentarán en estas décadas centrales y finales del siglo XVIII la progresiva construcción del ser del *genio*, que parece venir a desbancar a la que fuera la nueva diosa en el Olimpo de los hombres ilustrados, la diosa *razón*. Un nuevo “Prometeo” se decide a arrebatarse su poder, a transformar su frialdad en el fuego original para dárselo a los hombres.

Uno de los atributos más íntimos y propios del *genio* será, precisamente el de la originalidad, que el mismo Klinger adjudicaba a sus personajes. Lessing vio ya, según recoge en el texto que nos ha servido como introducción, esa originalidad en Shakespeare, quien no se limita a emular a los clásicos –como hacían los, por algunos, encomiados franceses–, sino que se decide a seguir “su propio camino”. La implicación directa de esta elección es la ruptura con las reglas establecidas, en este caso en el

4 Fue una recomendación de Christoph Kaufmann (1753-1795), conocido como “Gottesspürhund” (*sabueso de Dios*), personaje excéntrico, que si bien no publicó nada, ejerció una notable influencia en los ambientes culturales de la Alemania del momento. Con él mantiene J. M. R. Lenz un interesante diálogo sobre las artes en la obra *Lenz* (1839) de George Büchner.

5 Traducción propia de la autora del artículo.

teatro (unidad de acción, tiempo y lugar), para seguir las concedidas por sí mismo a sí mismo, y es que el *genio* es aquel cuya grandeza espíritu le concede la libertad necesaria para procurarse a sí la norma a seguir.

Este espíritu genial y libre, ejemplificado por Shakespeare, tendrá ardientes defensores y resueltos detractores. Entre los primeros encontramos a otros dos de los *Stürmer*, a los que ya mencionábamos antes, Herder y Goethe; y entre los segundos, precisamente al también ya nombrado Gottsched.

En primer lugar, dentro la recopilación de textos considerada como manifiesto del *Sturm und Drang*, aparecida bajo el título *Von deutscher Art und Kunst* en 1773, Herder incluía un escrito apologético de la obra y persona del dramaturgo inglés, ya redactado un par de años antes. En segundo lugar, Goethe, también en 1771, el 11 de octubre, pronunciaría en Frankfurt el discurso *Zum Schakespears Tag*, donde sólo se encuentran palabras de elogio para el protagonista de la disertación. Esta coincidencia no será casual, pues uno de los momentos fundacionales del movimiento *Sturm und Drang* será, para muchos, el encuentro entre ambos autores en Estrasburgo en 1770. El propio Goethe lo relata en su autobiografía *Poesía y verdad*. Tras describir cómo en los años de juventud los éxitos iniciales le conducían a él y a sus compañeros a caer en la autocomplacencia, afirma considerarse afortunado gracias a “un encuentro inesperado”:

El acontecimiento más relevante que iba a tener para mí las más importantes consecuencias fue el conocer a Herder [...]. Había estado acompañando en sus viajes al príncipe de Holstein-Eutin, que se encontraba en un triste estado de ánimo, y había llegado con él hasta Estrasburgo. En cuanto supo de su presencia, nuestra sociedad sintió un gran deseo de aproximarse a él, y yo fui el primero al que de una forma insospechada y casual le fue deparada esta suerte: había ido a la posada *Zum Geist* para ir a buscar a no sé qué distinguido forastero. Nada más llegar, al pie de la escalera, di con un hombre que también se disponía a subir por ella y al que habría podido tomar por un religioso. [...] No me dejó ninguna duda de que éste tenía que ser el famoso recién llegado, y la forma en que me dirigí a él debió de convencerlo de inmediato de que yo lo conocía. [...] El caso es que al despedirnos le pedí permiso para ir a verlo, permiso que también me concedió con gran amabilidad. Yo no dejé de hacer uso repetidas veces de este favor y me sentí cada vez más atraído por él. [...] Sin embargo no pasó mucho tiempo para que el rasgo desabrido que había en su ser saliera a la luz y me sumiera en un considerable disgusto. [...] La mayor parte de su humor contestatario, amargo y arisco procedía sin duda de su problema (en la vista) y de las dolencias que le ocasionaba. [...] Visité a Herder por la mañana y por la noche. A veces me quedaba días enteros con él y pronto me acostumbré tanto más a sus reprensiones y críticas en la medida en que cada día aprendía a valorar más sus cualidades grandes y hermosas, su vasta erudición y su profundo conocimiento. La influencia que tuvo en mí este bienintencionado pendenciero fue grande y significativa (Goethe 2017: 412).

En estos encuentros Herder descubrió a Goethe un mundo nuevo, tal como afirma él mismo: “me había resultado ajeno todo lo sucedido en los últimos años en el vasto mundo literario. Y ahora, de pronto, Herder me estaba familiarizando con todos los nuevos impulsos y todas las orientaciones que este mundo parecía adoptar” (Goethe 2017: 415). Le da a conocer algunas de sus obras, *Fragmente über die neuere deutsche Literatur* y *Kritische Wälder*, así como otros textos, bíblicos, poesía hebrea, poesía

popular, o la obra de Hamann, cuya influencia será además esencial en el desarrollo de las ideas estéticas surgidas y propagadas en el círculo de los *Stürmer und Dränger*. Entre estas nuevas fuentes de inspiración que Herder muestra a Goethe, se encuentra también la figura y obra de Shakespeare.

Fruto de estas reflexiones serán las ideas y cuestiones presentadas por Herder en aquel ensayo, *Shakespeare*, publicado en la colección de ensayos arriba mencionada, *Von deutscher Art und Kunst*. El encargado de la edición será Johann Joachim Bode, traductor de la mayoría de las novelas inglesas entonces al alemán y editor en Hamburgo, a quien Herder conoce en esta ciudad en 1770 y al que promete enviar algún escrito a la revista *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*, editada por él y dirigida por Heinrich Wilhelm von Gerstenberg. Una publicación salida a la luz al tiempo que los *Fragmente* de Herder, en 1766, con la intención, en la línea de *Briefen, die neueste Litteratur betreffend* de Lessing, de aportar ideas y fuentes de inspiración suficientemente sugerentes para renovar el panorama literario alemán a partir de lo más genuino y propio de su literatura, o de las influencias más afines, como resulta ser el propio Shakespeare⁶, leíamos, en palabras del mismo Lessing, frente a la presencia de la cultura mediterránea, reivindicando la distintiva del norte de Europa. Bode recuerda a Herder su promesa en una carta fechada el 20 de julio de 1771, a la cual Herder responde inmediatamente poniéndose manos a la obra transcribiendo sus reflexiones, no sólo sobre Shakespeare, sino también sobre Ossian. Finalmente no fueron incluidas en la edición de la revista, pero Bode tenía especial interés en la publicación del texto sobre Ossian, y para darle más peso realizó finalmente una edición separada uniendo a este ensayo, *Auszug aus einem Breifwechsel über Oßian und die Lieder alter Völker*, el *Shakespeare; Von deutscher Baukunst*, de Goethe; un extracto del texto de Paolo Frisi *Versuch Über die gothische Baukunst y Deutsche Geschichte* firmado por Justus Möser.

En este ensayo sobre Shakespeare, Herder ensalza su carácter modélico, pues lo mismo que Sófocles escribe el drama perfecto para su época, el inglés lo hace pensando en la suya sin imitar el drama griego, tal como hacían los franceses tan alabados por Gottsched. Describe los dos polos de opinión respecto al dramaturgo, unos se posicionan frente a él desde la crítica negativa, prefiriendo el teatro de Sófocles o Corneille; mientras que otros se limitan a “absolverlo, divinizando su grandeza”, creando así las dos posturas una “caricatura”, por eso escribe este texto para “quitar simplemente una nube de los ojos o, por lo más, corregir la posición del cuadro sin modificar nada” y presentar al verdadero Shakespeare a los alemanes (Herder 1982: 252).

No puede, ni debe, darse en el Norte, argumenta, un teatro como el griego, pues las condiciones culturales son totalmente diferentes, así como lo son los antecedentes propios que lo constituyen como tal, de cuyas premisas surge la regla de las tres unidades. Esa era su naturaleza, se hacía

sin artificios ni sortilegios, de forma tan natural e intrínseca en ella, que no podía menos de ennoblecerlo todo. [...] Es cierto que se puede tomar lo antiguo o ir incluso a buscar lo extraño de otras naciones revistiéndolo con las formas dadas. Pero no

6 El propio Gerstenberg fue un gran entusiasta de Shakespeare, del cual aplaudía sobre todo su libertad frente a las leyes clásicas y la combinación de géneros (tragedia, comedia) en sus obras. Intentará aproximarse al inglés, si no aún en la ruptura con las reglas, sí al menos en la puesta en escena y en el temperamento, con su drama *Ugolino* (1768).

produce el mismo efecto y, en consecuencia, no hay en ello la misma alma ni es, por tanto (¿a qué jugar con las palabras?) la misma cosa. Imagen, imitación, simio, estatua, donde únicamente la más recogida cabeza descubriría el demonio capaz de darles vida (Herder 1982: 253).

Por eso el teatro de los franceses, “los nuevos atenienses de Europa”, como los tilda Herder, no puede considerarse tragedia griega, pero tampoco francesa. Los héroes de Corneille, refiere, no pueden considerarse ni franceses ni romanos. Son obras que imitan, les falta “espíritu, vida, naturaleza y verdad”.

Una vez expuestas sus razones para estimar como lo hace al teatro francés, pasa a la descripción de aquél al que considera un genio, por haber sabido hacer exactamente lo que busca en un genuino autor de teatro:

Pues bien, si en época tan distinta hubiese alguien como los antiguos, un genio, que de modo tan natural, grandioso y original extrajera de su propia cosecha una creación dramática, igual que los griegos la extrajeron de la suya; si tal creación alcanzase por el camino más diferente el mismo sentido. [...] ¡Feliz hijo de Dios con su empresa! Shakespeare instruye, conmueve y forma hombres nórdicos. [...] Como ante un mar de acontecimientos donde las olas estallan en nuevas olas, así se presenta su teatro. Las escenas de la naturaleza avanzan y retroceden. Su acción se confunde, por muy distintas que parezcan. Producen las olas y se destruyen, con el fin de que se cumpla el propósito del creador, que parecía haberlas puesto juntas en un designio de embriaguez o de desorden, pequeños símbolos oscuros, como grieta solar de una teodicea divina (Herder 1982: 259-261).

Shakespeare es para Herder, eso, un *genio*, capaz de ser él mismo, original y honesto con los hombres de su época, ofreciéndoles aquellos temas, acciones, personajes, intrigas, en armonía con sus circunstancias, llevando de nuevo lo natural al escenario, sin esos artificios imitativos, origen de un teatro sin vida. Claro que Herder se pregunta entonces si la propuesta, y asunción, de este modelo supone o pide la imitación, pues se caería en el mismo error cometido con los franceses respecto a los griegos. Explica cómo los alemanes no deben hacer lo mismo que los franceses con los griegos respecto a Shakespeare, sino revivirlo de forma original, es decir, tomando no sus temas, estilo o lenguaje, sino su audacia para crear el drama para su tiempo, con su tiempo y por su tiempo.

Un primer testimonio en este conducirse al escribir una obra de teatro, teniendo presente el modelo de Shakespeare, lo va a traer, ni más ni menos, que el propio Goethe. También el año 1771 elabora dos textos, el citado discurso sobre Shakespeare, *Zum Schäkespears Tag*, leído el 14 de octubre de este año en Frankfurt, y una obra de teatro, *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*. En el primero adopta, como decíamos, la misma postura enaltecida hacia la figura del autor inglés mantenida por su maestro Herder, describiendo así su encuentro con el dramaturgo:

La primera página que leí me unió a él para toda la vida, y cuando acabé la primera obra, me quedé parado como un ciego de nacimiento a quien una mano milagrosa le hubiese otorgado la vista en un instante [...]. No dudé ni un momento en abandonar el teatro regular. La unidad de lugar me parecía tan angustiada como estar en una cárcel; las unidades de tiempo y acción, odiosas cadenas de nuestra imaginación [...]. El teatro de Shakespeare es una hermosa caja de rarezas, la historia del mundo pasa

por delante de nuestros ojos imbricada en el hilo invisible del tiempo. Sus planes son tratados siempre con el mismo estilo, sin embargo, sus piezas giran en torno a un punto misterioso (que ningún filósofo ha podido aún descifrar), en el cual lo propio de nuestro yo, la pretendida libertad de nuestro deseo, choca con el curso necesario del todo⁷ (Goethe 1960: 185).

Por otra parte, y junto a lo anterior, lo sucedido con la obra de teatro, lejos de ser anecdótico, resulta igualmente fundamental para comprender tanto el papel de Shakespeare en el panorama literario alemán del *Sturm und Drang*, como su contextualización en el afianzamiento también aquí de la idea de *genio*. Se trata de un drama histórico basado en la autobiografía del caballero imperial del siglo XVII Gottfried (Götz) von Berlichingen, publicada en 1731, y es muestra de cómo en Alemania comienza a existir ya una predilección por los temas extraídos del pasado propio frente a los tomados de mundos ajenos, como podían ser los griegos para autores como el ya citado –y criticado– Racine. Goethe envió la dramatización a Herder, que tuvo a bien devolvérsela al autor junto a una carta con comentarios críticos y sarcásticos –según algunas conjeturas, pues la carta se ha perdido. Sí se puede leer, en cambio, la respuesta de Goethe, fechada en 1772, en la cual admite las objeciones de su mentor, y tras lo cual rectifica y le envía la nueva versión que a Herder sí gusta. Le censuraba éste a su pupilo el haberse basado en ese Shakespeare idealizado como hacían otros y como apunta –y de lo que huye–, lo veíamos, en su ensayo, de lo cual es testimonio la cita extraída del discurso pronunciado por el avezado discípulo que acabamos de leer. De este modo, esta obra teatral de Goethe se convierte, para muchos, la primera gran obra del *Sturm und Drang*.

Así pues, desde que Lessing escribiera aquella carta, y a pesar de los desprecios contra él provenientes del que fuera el orientador del gusto literario de la época, Gottsched, tanto la figura de Shakespeare como el interés por la literatura inglesa en general fue en aumento en las letras alemanas durante el correr del siglo XVIII. Tras algunas traducciones parciales y adaptaciones, la edición realizada por William Warburton de las obras de Shakespeare en 1747 servirían de base a Wieland en la que sería la primera de las traducciones más cuidadas en lengua alemana, con un total de veintidós títulos, ampliada después por J. J. Eschenburg entre 1775 y 1782. Una vez que estas ediciones hacen mella en el ambiente literario alemán, se ponen en escena y paralelamente aparecen los ensayos y críticas de autores como Lessing, Herder y Goethe.

El influjo del escritor inglés será imparable sobre los autores integrantes del grupo que darán vida al *Sturm und Drang*, H. L. Wagner, F. Müller, J. A. Leisewitz, el propio Klinger y el autor del que será, junto con los escritos de Herder y Goethe, el tercer texto más importante de la época sobre Shakespeare: J. M. R. Lenz. Sus *Anmerkungen übers Theater* constituirán el corpus teórico más significativo del movimiento, en ellas se incide de nuevo en la calidad del teatro shakespeariano frente al francés, cuyos autores fracasan en el escenario al querer copiar historias y modos que no les corresponden, poniendo ante los espectadores unidad de acción, tiempo y lugar, pero ni un sólo carácter en sus personajes.

Y si este texto tiene una relevancia vital en la difusión de la obra y figura de

7 Traducción propia de la autora del artículo.

Shakespeare en Alemania, otro de su mano resulta al mismo tiempo, por originalidad y planteamiento, atrevido y revelador del estado de la realidad que, junto al papel del autor inglés en la literatura alemana, estudiamos en este artículo, la del *genio*. Nos referimos a la original composición *Shakespeare Geist, ein Monologe* (1776), en la cual el propio dramaturgo habla por sí mismo, de sí mismo y de su obra. Aparece sobre las tablas en el momento en que es interpretada una de las escenas de *Hamlet*, comienza a hablar inmediatamente, dirigiéndose al público, maravillado de ver su obra ante sí, sus creaciones, lo que había dentro de su alma; para acabar agradeciendo a Dios, fuente de todos los dones, haberle concedido su talento.

Llegados a este punto, podríamos preguntarnos aquí, ¿quién habla realmente en este último texto? ¿Es Shakespeare de forma rotunda e intransferible? ¿No podría ser la misma voz del poema *Selbst*⁸ de Herder, o la del primer *Prometeo* de Goethe⁹? ¿La de un yo que se debate entre el agradecimiento a los cielos y la competencia creadora? Ante estos escritos donde el sujeto creador se manifiesta de viva voz, a los que nos ha ido conduciendo el análisis de la figura del autor inglés en el universo las letras germanas del siglo XVIII, cabe preguntarse: ¿es la persona de Shakespeare realmente el *genio* al que admiran y quieren emular todos ellos, o es el *genio* que lo habita el espíritu inmortal al que desean imitar, capturar y poseer para sí “la prueba elocuente de la más alta conciencia del universo” (Rühle 1992: 50)? Una breve composición de Herder, fechada en 1769, condensaba premonitoriamente este anhelo en pocas palabras:

¡A mí me canto! El mundo y Dios, ¡un todo en mí!
 Para mí soy Dios
 y el canto y el mundo
 y Phobo soy para mí.
 Yo soy yo (Herder 1879: 413)¹⁰.

El yo del poeta afirma su presencia, su ser, su acción, su voz frente a lo ajeno establecido por otros, su espíritu es movido por un impulso –*Drang*–, en medio de la vorágine de la historia y su confrontación con ella –*Sturm*–. Este es el *genio*, el personaje al que Herder, Goethe y los *Stürmer und Dränger*, desean ver no ya –o tan sólo– actuar sobre un escenario corporeizando un espíritu genial como fuera el de Shakespeare, sino ver vivir; y desean no tanto verlo ante sí, como serlo ellos mismos, habiendo “sentido todo lo que la Creación ha hecho y todo lo que el hombre ha sentido” (Klinger 1970: 46), como dice de sí mismo Wild, el propio protagonista de la obra teatral que daba después nombre al movimiento.

Las sensaciones, las experiencias, esencialmente humanas, pero vistas como irracionales por los hombres ilustrados amantes de lo griego y lo “greco-francés”, como lo era Gottsched, son las principales y verdaderas protagonistas de los dramas de Shakespeare, creadas por su *genio* con una audacia y osadía profundamente envidiada por aquellos poetas, habitantes de las postrimerías del siglo XVIII presos aún, obligados a llevar un lastre de normas y premisas que, como el águila compañera de la condena

8 Publicados ambos por vez primera en: *Die sechste Sammlung der Zerstreuten Blätter*, 1797.

9 El propio Goethe en su ensayo *Zum Shakespeare Tag*, habla sobre la rivalidad entre Shakespeare y Prometeo, pues, “¡no hay naturaleza tan plena como los hombres shakespearianos![...] Compite con Prometeo, modela a los hombres a su imagen, trazo a trazo, sólo que en dimensiones colosales” (Goethe 1960: 187).

10 Traducción propia de la autora del artículo.

a Prometeo, retorna una y otra vez en la historia a destruir sus entrañas, su ser interior, su fuerza creadora únicamente equiparable al fuego de los dioses.

Decía Lenz en sus *Anmerkungen*, que en cada país podía encontrarse un maestro propio de sus letras, fuente de inspiración para la creación teatral, y que, por esta razón, una vez más, no podía ser Aristóteles; así en Italia lo era Dante, en Inglaterra, Shakespeare y en Alemania, Klopstock. Hemos comprobado que los alemanes adoptan también para sí al creador de *Hamlet* como arquetipo de espíritu libre y genial, pero, y así nos lo recuerda aquí el malhadado Lenz, no podemos olvidar que, junto a Herder y Goethe, adalides de la causa shakespearina, otro nombre en la literatura alemana de este siglo será igualmente relámpago que anuncie la tormenta, será otro buscador de ese espíritu de los *genios*, de ese *yo* creador, habitante de “cabezas que penetran todo lo que tienen ante sí como si lo hubieran percibido todo en una sola idea, o con siete sentidos a la vez”¹¹ (Lenz 1774: 15). Nos referimos al citado F. G. Klopstock, a quien nos atrevemos a mencionar junto al que sería el maestro del propio Herder: J. G. Hamann. Ambos, junto a Goethe, Herder, Lenz y el fantasma de Shakespeare, ejercerán el impulso suficiente que eclosiona en la tempestad.

Klopstock puso sobre la mesa, en su texto *Zur Poetik* (1774), el deseo de encontrarse con una poesía en la que no faltara la pasión, junto a la acción y la narración. Decía que “un poema sin acción ni pasión, es como un cuerpo sin alma”¹² (Klopstock 1774: 320), le faltará vida, aunque los teóricos consideren, según sus palabras, la cualidad de la pasión principalmente un elemento prescindible y sin importancia. A ello se añade su recomendación de que sea de la propia poética de donde surjan las reglas, ella misma ha de dárselas a partir de la experiencia de la naturaleza, pues no es la norma la generadora de un poema con un efecto determinado, sino la propia experiencia del poeta la que derivará en un efecto sobre el lector no establecido por una regla ajena, sino por la naturaleza misma del poema y el *ingenio* del autor.

Estas serán las bases teóricas escritas por Klopstock rozando el final de su trayectoria, como un ordenamiento de todo aquello reflejado y elaborado ya en sus odas y poemas, en sus primeros cantos del *Mesias* (1751-1781) o en sus *Geistliche Lieder* (1758). Así es como se convierte en la cabeza de aquella corriente literaria predecesora y profética del *Sturm und Drang*, la intraducible –si se quiere hacer mención con propiedad– *Empfindsamkeit*¹³. Son los primeros pasos hacia la aparición de este *yo* literario, *yo* creador de su obra y de su ley, alentado por su carácter único y su intransferible visión del mundo, que no hace otra cosa sino bajar al lugar definido por Hamann, padre espiritual de Herder, como “los infiernos del autoconocimiento” (Rühle 1992: 13).

Para el Mago del Norte, con quien se abren las puertas de la autoreflexión¹⁴ a partir de su crisis personal, el hombre es no sólo dueño de razón –o, podría decirse también, no es la razón dueña del hombre–, sino de razón encarnada en sentimientos, pasiones

11 Traducción propia de la autora del artículo.

12 Traducción propia de la autora del artículo.

13 Esta denominación proviene de la traducción del relato de viaje *Sentimental Journey* (1768) del escritor inglés Laurence Sterne (1713-1768), que pasó a tener el título en alemán: *Yoriks Empfindsame Reise*, traducción que corrió a cargo del mismo Bode en ese año de 1768.

14 El autoanálisis propio del sujeto moderno encuentra en la trayectoria y escritos de Hamann una referencia obligada, que vendrá después desarrollada por obras como *Ununveränderte Fragmente aus dem Tagebuch eines Beobachtes seiner Selbst* (1773) de J. C. Lavater.

y, también, en sinrazones y contradicciones, por mucho que entonces para no pocos, para “quienes más atentan contra sí mismos [...], los peores enemigos de la naturaleza” (Hamann, 1999: 289), no gozaban de la mejor reputación, mas “si las pasiones son algo deshonoroso ¿dejan de ser por ello armas de la humanidad?”. Ya no son vistas por esta generación como falsedades que obstaculizan el conocimiento de la verdad, sino como hitos válidos en el camino hacia el autoconocimiento del ser interior del hombre, y también del mundo en su relación con él. Son las mismas que vive el *genio* reivindicado en este *Geniezeit*, y que Shakespeare pone ante el espectador haciendo cobrar vida al ser del hombre en todas sus dimensiones, tras la reflexión intransferible y subjetiva, que si bien tiene como objeto lo universal –la duda, la contradicción, el deseo, el amor, la nostalgia...–, lo reviste de lo particular, como lo es cada hombre, como lo es Hamlet, el Rey Lear o Macbeth. Esto es el *genio* para Hamann, aquel que “lo sondea todo, incluso las profundidades de Dios” (Wellek 1959: 210). Y lo hace mediante el lenguaje, ese instrumento creador de carácter divino para Hamann, la palabra, con la que el hombre pone de manifiesto todo cuanto fluctúa en el interior de su alma, y que, en el caso que nos ocupa, crea personajes, a imagen del autor –como decía Goethe sobre Shakespeare asimilándolo a Prometeo–, buscando en quien reconocerse.

Este autoconocimiento supone la liberación frente a la impostura, el regreso a la naturaleza de las pasiones y a la profundización y valoración del reino del espíritu, de las mociones íntimas de los actos humanos, lejos de la idealización obligada bajo forma de normas ajenas al fluir de la historia, entendida como el ser de un pueblo, y del espíritu que la anima, pues además la nueva experiencia del *yo*, que se hace consciente de sí, trae consigo una nueva experiencia del mundo. No se trata de una rebelión gratuita ante el dominio de la razón, sino una reivindicación del hombre total, dotado de racionalidad sensible y sensibilidad lúcida, en el que cuerpo, alma y espíritu constituyen la expresión indivisible de la unidad de su ser, el fundamento esencial de su persona. Prometeo encadenado quiere liberarse, volver a poseer el fuego y sacar a la luz un universo desconocido.

Así es el *genio* universal venerado en Shakespeare, es quien “abarca con el brazo cien incidentes, ordena con la mirada, llena con el alma, un alma que atraviesa con su hálito el uno y que unifica todo y que no arrebatada la atención sino el corazón, el alma entera de principio a fin” (Rühle 1992: 45). La grandeza de las obras deja ahora de ser medida en función de su correspondencia con unas normas, de su grado de semejanza en la imitación de una naturaleza idealizada; su altura la establece su capacidad de conmover al lector o espectador, y no ya tanto por la obra en sí, sino por cuanto el autor ha puesto de sí en el ejercicio libre de su imaginación, de su impulso creador y de su experiencia de la vida, independizándose de las normas establecidas. Este es el poeta, el artista *genio*, es, en definitiva, el artista moderno.

El punto de inflexión hacia la definitiva aparición del *genio* tras el telón de la creación artística va a ser, como vemos, esta tormenta que irrumpe y aleja con el impulso de su fuerza las nubes cargadas de normas antiguas. Se abren los cielos claros de posibilidades nuevas para los poetas y artistas, y para los espíritus afines que los buscan y se buscan a sí mismos en ellos. Este camino, indicado sin reservas ni complejos por los componentes de la *troupe* del *Sturm und Drang*, había comenzado a ser buscado y abierto por algunos predecesores de la primera mitad del siglo, luz de guía en la noche de los sentimientos, adonde la memoria había olvidado mirar, pues las *lucis* estaban puestas en el altar de la *razón*. Así, podemos citar a Friedrich

Trescho (*Betrachtungen über das Genie*, 1754), preceptor de Herder, al mismo Wieland (*Betrachtung über den Menschen*, 1755), J. G. Sulzer (*essai sur le genie*, 1757), o a F. G. Resewitz (*Versuch über das Genie*, 1759)¹⁵.

Las primeras reflexiones de todos ellos, junto a las aportaciones de Lessing, Klopstock, Hamann, Herder, Goethe, Lenz, van descubriendo el ser de este nuevo espíritu, protagonista en el escenario de la vida poética del siglo XVIII y prolegómeno de excepción para la aparición del elenco romántico. “¿Qué es el genio?” se pregunta también Lavater¹⁶, “el que percibe, ve, siente, piensa, habla, actúa, forma, canta, poetiza, crea, compara, se asombra, une, deduce, sanciona, da y toma; todo ello como si un *genius*, un ser invisible se lo dictara de un modo maravilloso. Eso es *genio*, cuando uno mismo es ese ser maravilloso”¹⁷ (Lavater 1778: 80).

Un modelo puede ser Shakespeare, pero, en cualquier caso, se trata de un espíritu superior, no dotado meramente de facultades, sino de una misión, muy cercana a lo divino, cuya pautas a seguir no son otras que las dadas por su ley interior. Almas grandes con ideas originales, penetrantes, puestas en juego, no para el deleite ni la edificación, sino para la conmoción de otras almas. Esa es su misión, llevada a cabo en la inesperada e impetuosa agitación de una espontaneidad desbordante y apasionada, y corporeizada en su obra como confesión íntima y reflejo de su espíritu. Su viva sensibilidad es su distintivo, su notable capacidad para percibir las realidades más sutiles que afectan al corazón humano es su enseña, emblemas beligerantes ante la tiranía de las reglas, que se presentan para abrir las puertas del dominio de la subjetividad.

Entra en juego así no ya el papel de la realidad, sino lo que ésta remueve y despierta en quien la recrea y en quien contempla la recreación, un sujeto despierta a otro sujeto, el *genio* al hombre total –racional y sensible–, el artista moderno al hombre moderno. Los sentimientos originales y los suscitados pueden surgir ante lo bello, o no, pueden emerger también ante lo terrible, ser temor, alegría o miedo, o todo ello al mismo tiempo. En su *tournée* por la vida y la historia, los *Stürmer und Dränger* descubren así, en su búsqueda y captura del espíritu genial, un nuevo género: el drama de la vida misma, que ha trascendido ya el de la vida poética, donde el aire que se respira es el del límite de sus propias aspiraciones vividas sin límites. El *genio* actúa sobre el escenario de la naturaleza, revestido por el decorado de un paisaje nuevo, el de ese límite infinito, que es ya el de lo sublime. Y es que en estos años comienzan a escucharse también los ecos de este término inagotable, pues en 1773 llega la primera traducción al alemán de la obra de Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), con el título *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Pero este sería tema para un segundo acto.

Bibliografía citada

Goethe, J. W. 1960. *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*. Berlin: Aufbau.
 ——— 2017. *Poesía y verdad*. Barcelona: Alba Editorial.

15 Paralelamente en Inglaterra el tema del *genio* está siendo también objeto de debates numerosos y fructíferas disertaciones entre las que destacan: *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725) de Francis Hutcheson (1694-1746), *An Inquiry Concerning Virtue or Merit* (1745) de A. A. C. Shaftesbury, *Dissertation on Genius* (1755) de William Sharpe (1724-1783) y *Conjectures on Original Composition* (1759) de Edward Young (1683-1765).

16 En su obra *Physiognomische Fragmente* (1755) estudia las relaciones entre el rostro, la expresión del alma y el ánimo, dedica al tema del *genio* el fragmento número 10.

17 Traducción propia de la autora del artículo.

- Hamann, J. G. 1999. "Aesthetica in nuce". Pp. 273-301, en Vicente Jarque Soriano, Catalina Terrasa Montaner (trads.): *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Barcelona: Alba Editorial
- Herder, J. G. 1879. *Werke. Erster Theil. Gedichte*. Berlín: Weidmann.
- 1982. *Obra selecta*. Madrid: Alfaguara.
- Klinger, F. M. 1970. *Sturm und Drang*. Stuttgart: Reclam.
- Klopstock, F. G. 1774. *Die deutsche Gelehrtenrepublik. Ihre Einrichtung. Ihre Geseze. Geschichte des letzten Landtags. Auf Befehl der Aldermänner durch Salogast und Wlemar*. Hamburg: Bode.
- Lavater, J. C. 1778. *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. Leipzig und Winterthur: Weidmanns Erben und Reich, und Heinrich Steiner und Compagnie.
- Lenz, J. M. R. 1774. *Anmerkungen übers Theater, nebst angehängten übersetzen Stück Shakespears*. Leipzig: Weigand.
- Lessing, G. E. 1979. *Briefe, die neueste Literatur betreffend*. Stuttgart: Reclam.
- Rühle, V. 1997. *En los laberintos del autoconocimiento: el Sturm und Drang y la Ilustración alemana*. Madrid: Akal.
- Wellek, R. 1959. *Historia de la crítica moderna (III). La segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Gredos.

LOCOONTE

MISCELÁNEA





Velázquez y el origen de la modernidad filosófica

Velázquez and the origin of philosophical modernity

Carlos M. Madrid Casado*

Resumen

Este artículo explora la pintura de Velázquez en relación con el nacimiento de la modernidad. Analizamos, en primer lugar, las interpretaciones al respecto de José Ortega y Gasset, Antonio Machado, José Antonio Maravall y Michel Foucault, que equiparan a Velázquez con Descartes, Kant o Galileo. A continuación, nos detenemos en la comparación entre el *Discurso del método* y *Las meninas*, en especial en cómo las tres ideas filosóficas tradicionales (el Ego, el Mundo y Dios) aparecen en cierto modo representadas en el famoso cuadro de Velázquez. Si el lema cartesiano por excelencia era “*Cogito, ergo sum*”, podríamos decir que el lema velazqueño sería “*Pingo, ergo sum*”. Finalmente, concluimos el artículo estudiando hasta qué punto los retratos de Velázquez representan la *res cogitans* cartesiana, pero también sus afectos e instituciones.

Palabras clave: Velázquez; Descartes; *Las meninas*; *Discurso del método*; modernidad

Abstract

This paper explores the connection between Diego Velázquez's painting with the rise of Modernity. First, I analyze the hermeneutic approaches of José Ortega y Gasset, Antonio Machado, José Antonio Maravall and Michel Foucault, which equate Velázquez with Descartes, Kant, or Galileo. Then, I focus on the comparison between the *Discourse on Method* and *Las Meninas*. I analyze the way in which the three traditional philosophical ideas (the *Ego*, the *World* and *God*) are somehow represented in the famous Velázquez's canvass. If the quintessential Cartesian motto was “*Cogito, ergo sum*”, I defend that Velázquez's slogan could be “*Pingo, ergo sum*”. Finally, I conclude studying how Velázquez's portraits represent the Cartesian *res cogitans*, but also their affections and institutions.

Keywords: Velázquez; Descartes; *Las Meninas*; *Discourse on the Method*; Modernity

...que tanto quedó parecido,
que se niega pintado, y al reflejo
te atribuye que imita en el espejo.
Francisco de Quevedo, Silva *El pincel*.

1. El nacimiento de la modernidad

El presente artículo trata de interpretar la pintura de Velázquez y esa obra maestra que es *Las meninas* dentro de la historia del pensamiento. No siempre es fácil percibir el giro revolucionario que la filosofía moderna (personificada en Descartes, Hume o Kant) imprimió en relación con la filosofía griega antigua y la filosofía cristiana

* Dpto. Matemáticas – IES Diego Velázquez de Torreloredones. Dpto. Estadística e Investigación Operativa II – Universidad Complutense de Madrid. Investigador Asociado – Fundación Gustavo Bueno. cmadrid@ccee.ucm.es
Artículo recibido: 8 de enero de 2017; aceptado: 5 de octubre de 2017

medieval. El objetivo de estas líneas es ilustrar este cambio radical sirviéndonos del famoso cuadro de Velázquez, por cuanto una imagen vale en ocasiones más que mil palabras...

Ahora bien, conviene advertir desde el principio que la relación de la pintura velazqueña con la modernidad filosófica ha sido ya advertida por diversos autores bien conocidos, cuyos análisis traeremos a colación. En este sentido, el artículo pretende, sin ánimo de originalidad, orientar y ordenar sistemáticamente lo que ya se sabe. No obstante, también intentaremos, como señalaremos hacia el final, dejar constancia de la problematicidad de las tesis enunciadas por los autores que se discuten, de los riesgos que se corren cuando se proyectan ideas filosóficas sobre el cuadrilátero que da cabida al arte pictórico.

Si consideramos las tres Ideas filosóficas por excelencia de la metafísica tradicional (Dios, el Mundo y el Yo o Ego), podemos esquematizar –inspirándonos en una exposición del filósofo Gustavo Bueno (2016)– las líneas principales de la filosofía pre-moderna de la siguiente forma. (Existen, como es natural, otras alternativas para plantear el giro ontológico que supuso la modernidad dentro del complejo teología–filosofía, pero la virtualidad de las coordenadas filosóficas que hemos elegido descansa en que exponen el asunto de una manera muy esquemática, sin adherencias ideológicas.) La filosofía griega se caracterizaría por el esquema:

Mundo → Yo → Dios

Donde el Mundo es el objeto primero de estudio (la *physis*) y acoge tanto a los Hombres (la *polis*) como a los distintos dioses. La filosofía cristiana puso a Dios en primer lugar, un Dios de raigambre aristotélica que rompe a hablar y crea el Mundo a la medida del Hombre:

Dios → Mundo → Yo

La ruptura que supone la filosofía moderna con respecto a la filosofía medieval, sin perjuicio de sus lazos de continuidad, se plasma en la inversión completa de este orden, tomando al Yo como punto de partida. Un Yo que se enfrenta al Mundo armado con todo el saber de su siglo –la nueva ciencia y las nuevas técnicas– y, posteriormente, al Dios de la teología natural y de las religiones reveladas:

Yo → Mundo → Dios

Pues bien, lo que Velázquez plantea con respecto al punto de vista en *Las meninas* es, como vamos a ver, análogo a lo que los filósofos modernos (Descartes, Hume o Kant; pero también, por ceñirnos a la tradición hispana, Gracián o Calderón) postulan con respecto al papel del Yo en relación con las otras dos Ideas filosóficas clásicas: Dios y el Mundo. La inclusión del propio pintor e, incluso, del espectador en el cuadro casa bien con esa corriente de la filosofía moderna que pone de relieve al Hombre, al Yo, en cuanto agente ordenador –racional– del mundo y no sólo mero observador. *Las meninas* ocultan toda una estructura de conocimiento en que el espectador se hace partícipe dinámico de la representación.

Nuestra interpretación podría parecer gratuita, traída por los pelos; pero conviene

advertir que ya Ortega y Gasset, Antonio Machado o Michel Foucault repararon – cada uno a su manera– en ella. No se trata de que los filósofos ejercieran influjo sobre los artistas, sino de una suerte de actuación al unísono. Una ideología que estaba disuelta en el ambiente de la Europa de los siglos XVI-XVIII; por cuanto, por ejemplo, españoles y portugueses eran plenamente conscientes de que habían logrado hazañas nunca soñadas por los antiguos, por griegos y romanos, desde circunnavegar la Tierra a observar el Cielo desde el hemisferio austral (Maravall: 1966).

2. Ortega y Machado ante Velázquez

Velázquez (1599-1660) y Descartes (1596-1650) son, como subrayó Ortega hacia 1943, dos de los más conspicuos representantes de esa generación “moderna” que nace en torno al 1600. Ambos se enfrentaron a la tradición pictórica y a la tradición escolástica anteriores. Empleando sus palabras:

Uno y otro ejecutan la misma conversión en sus contrapuestas disciplinas. Como Descartes reduce el pensamiento a racionalidad, Velázquez reduce la pintura a visualidad (Ortega y Gasset [1943] 2006: 47).

Si uno apostó por la pintura como ejercicio de la visión, el otro hizo lo propio apostando por la filosofía como ejercicio de la razón. Ambos toman una perspectiva personal, subjetiva e inalienable: la suya propia. El realismo velazqueño estaría íntimamente relacionado con el racionalismo cartesiano aunque únicamente fuera porque la evocación naturalista de la luz y el color iba ligada a la estructuración geométrica de la realidad. Velázquez, escribió Ortega, sustituyó así el carácter táctil de la pintura española del momento por uno eminentemente visual: “*Las meninas* vienen a ser algo así como la crítica de la pura retina” (Ortega 2006: 39). (Nótese el guiño kantiano: de la razón pura a la pura retina.)

Hacia 1936, Juan de Mairena (*alter ego* de Antonio Machado) había esbozado una teoría paralela:

Si Kant hubiera sido pintor, habría pintado algo semejante a *Las meninas* y una reflexión juiciosa sobre el famoso cuadro del pintor sevillano nos lleva a la *Crítica de la pura razón*, la obra clásica y luminosa del maestro de Königsberg. Cuando los franceses tuvieron a Descartes, tuvimos nosotros –y aún se dirá que no entramos con pie derecho en la edad moderna– nada menos que a un pintor kantiano, sin la menor desmesura romántica. Esto es mucho decir. No nos estrepitemos, sin embargo, que otras comparaciones más extravagantes se han hecho –Marx y Cristo, etc.– que a nadie asombran. Además, y por fortuna para nuestro posible mentir de las estrellas, ni Kant fue pintor ni Velázquez filósofo (Machado [1936] 2009: 211-212).

Kant sostenía que las intuiciones, sin conceptos, son ciegas; y que los conceptos, sin las intuiciones sensibles, son vacíos. Quizá, como retomaremos más adelante a propósito de sus retratos, gran parte de la grandeza de Velázquez radique en haber sabido conjugar ambos elementos, en haber filtrado el realismo naturalista a través de un tamiz conceptista. Velázquez está tan lejos de la descripción minuciosa de la pintura holandesa como de la realidad idealizada del clasicismo. Ni realismo grosero, ni idealismo metafísico. Un idealismo trascendental, en el sentido “realista” kantiano, que lleva al lienzo los cuerpos que el espíritu percibe como apariencias en la jaula

encantada del espacio y del tiempo, aquí y ahora. Para Machado, Velázquez alcanza en la historia del arte un significado similar al que Descartes o Kant alcanzan en la historia de la filosofía en cuanto liquidadores de la tradición y desveladores de la modernidad.

En la estela de Ortega, José Antonio Maravall conectó en la década de los 60 el proceder velazqueño con el método de la nueva ciencia galileana: la realidad es siempre lo que se le aparece a un sujeto como objeto, la experiencia empírica (Maravall 1999: 85). Velázquez, con sus manchas y borrones, desaloja las substancias del mundo de los cuadros y se limita a pintar una realidad funcional de fenómenos, a la manera que los nuevos filósofos naturales se atenían exclusivamente a lo dado, a los datos y las evidencias que se manifestaban ante el tribunal de su entendimiento.¹ Por mucha que sea la diferencia entre la pintura y la física, Velázquez, al igual que Galileo, es para Maravall (1999: 152) uno de los fundadores del mundo moderno.

Siguiendo al historiador de la ciencia Juan Pimentel (2014), podríamos aquilatar esta ligera comparación entre Velázquez y Galileo (otros historiadores, como William R. Shea y Mariano Artigas (2003: 138-139), incluso especulan que ambos pudieron conocerse durante la segunda estancia del pintor en Italia). De igual manera que Mario Biagioli (1993) presentaba a un Galileo cortesano: un profesor de matemáticas que busca legitimar su carrera en la corte de los Medici autoconstruyéndose como astrónomo; Jonathan Brown (1986) nos presentaba a un Velázquez también cortesano: un pintor que persigue dignificar su oficio y convertirse en caballero en la corte de Felipe IV. Aún más, como ha estudiado Samuel Edgerton (1984), es conocido que Galileo se interesó por la técnica de la pintura naturalista de su época en cuanto medio para descifrar las imágenes en claroscuro que veía al telescopio. Otra intersección más entre la historia del arte y la historia de la ciencia (Madrid Casado: 2014).

3. Foucault y *Las meninas*

Pero regresemos al cotejo entre Velázquez y Descartes. El *Discurso del método para conducir bien la propia razón y buscar la verdad en las ciencias* fue publicado de forma anónima en 1637 como prólogo galeato –esto es, por decirlo con el Padre Isla, con morrión, como casco a fin de protegerse de los males que aquejaron a Galileo– a tres ensayos sobre geometría, óptica y meteoros. *La familia de Felipe IV* –el nombre originario que recibió el cuadro de *Las meninas* con anterioridad a la sensibilidad romántica– fue, por su parte, acabada en torno a veinte años después, en 1656.

¿Qué se ve en *Las meninas*? O, mejor dicho, ¿qué nos deja entrever Velázquez? Los reyes, reflejados conforme a las leyes de la perspectiva en el espejo², han permanecido durante un tiempo posando ante el pintor en su estudio del Alcázar, que los retrata en presencia de la infanta Margarita, acompañada por sus damas de honor y bufones. Cuando los reyes deciden dar por terminada la sesión todas las miradas se dirigen hacia ellos. Velázquez interrumpe su labor y Pertusato despierta al mastín español que ha de seguir a su ama. El aposentador real, abriendo la puerta del fondo en cumplimiento de sus funciones palaciegas, indica que las personas reales se disponen

1 Una visión de Maravall compartida por Enrique Lafuente Ferrari (1960: 112) y por Luis Díez del Corral (1979: 287).

2 Un recurso pictórico del que Velázquez también se sirve en *La Venus del espejo* y que pudo tomar prestado del *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* de Jan van Eyck.

a cruzar el espacio representado para salir. (Algunos autores –como subraya Brown (1986: 259)– se inclinan por interpretar la imagen del espejo como un reflejo del lienzo que está pintando Velázquez y el movimiento de los reyes como una entrada al taller del pintor.) En suma, una instantánea o fotografía casi atmosférica. La teología de la pintura, según exclamó Lucas Jordán, queriendo con ello decir que este cuadro era la obra cumbre del arte pictórico, al modo en que la teología era la primera de las ciencias.

Pero hay más. Mucho más. Cuando el espectador se posiciona delante de *Las meninas*, no puede evitar que le sobrevenga la sensación de que se encuentra justo donde están los reyes, en el proscenio, porque casi todos los personajes –desde el propio Velázquez a la infanta Margarita o la enana Mari Bárbola– lo miran a él.

En este punto es interesante rescatar otra lectura filosófica de *Las meninas* bien conocida. En 1966 Foucault publicó su libro *Las palabras y las cosas*, donde realizaba una arqueología de las ciencias humanas, buscando desvelar la estructura o el orden de las cosas sobre el que se construye el pensamiento occidental, ese lazo oculto que une el lenguaje con el mundo. Y su descubrimiento fue que las condiciones subyacentes de verdad del discurso se han visto drásticamente modificadas en los últimos siglos. El pensamiento occidental no ha sufrido una evolución continua, sin sobresaltos, desde el Renacimiento, como tendemos a creer. Y una de las metáforas, si no la principal, de que se sirve Foucault para ilustrar esta tesis es *Las meninas*.

Después de inspeccionar a fondo el cuadro, Foucault concluye que el objeto representado por el pintor es doblemente invisible: está fuera del cuadro y tampoco podemos verlo en el lienzo que pinta porque la tela está vuelta, del revés (como también nos es hurtada la ventana, es decir, la fuente de luz que posibilita toda la representación). Este juego de imágenes y reflejos crea en el espectador la sensación de que es él mismo el objeto de la representación, el otro:

[Velázquez] fija un punto invisible, pero que nosotros, los espectadores, nos podemos asignar fácilmente ya que este punto somos nosotros mismos: nuestro cuerpo, nuestro rostro, nuestros ojos [...] la mirada del pintor, dirigida más allá del cuadro al espacio que tiene enfrente, acepta tantos modelos cuantos espectadores surgen [...] en el fondo del espejo podría aparecer –debería aparecer– el rostro anónimo del que pasa (Foucault [1966] 1968: 14, 18 y 28).

Pero el centro de la representación sí aparece en el cuadro, en el espejo del fondo: son los reyes Felipe y Mariana. Ahora bien, el lugar donde domina el Rey con su esposa es, para Foucault, el lugar del artista (el de Velázquez trabajando en la tela) y, simultáneamente, el del espectador. Un lugar vacío, el del Rey, hoy ocupado por los visitantes del Museo del Prado y, antes, mucho antes, por el propio Velázquez, hacedor del lienzo y del artificio barroco que encapsula.

Mientras que *Don Quijote* de Cervantes fue la obra literaria que recogió cómo los signos y las cosas habían dejado de enroscarse con las similitudes consabidas durante el Renacimiento, cómo la prosa del mundo se había vuelto indescifrable, *Las meninas* de Velázquez significaron la consagración de una nueva manera de representar acorde ya con la modernidad (y no se olvide que Cervantes, al igual que Velázquez, recurre al repliegue de la obra sobre sí misma, al incluir como personajes en la segunda parte de la novela a lectores que han leído la primera parte). Desde la óptica de Foucault, *Las meninas* son el paradigma de la *episteme*, del acceso a la verdad, canonizada por el discurso

científico y filosófico moderno: el objeto de estudio no se representa directamente sino oblicuamente, mediante esos espejos que son los axiomas, las ecuaciones y las taxonomías. Con otras palabras, los modelos geométricos, mecánicos o naturales entronizados por Descartes, Newton y Linneo. Como en el cuadro de Velázquez, la realidad se duplica, confundiendo la representación con lo representado, las fórmulas matemáticas con el Mundo.

Sin embargo, esta *mathesis* universal dejó un espacio en blanco, sin tocar, el del Rey en *Las meninas*, porque:

Este sujeto mismo –que es él mismo [Velázquez]– ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación (Foucault 1968: 30).

Un vacío que fue ocupado a finales del siglo XVIII por el Hombre, como sujeto gnoseológico y sujeto temático, como juez y parte de esa representación que aspiraba a ser pura, a ser una mirada sin ojos que miren, números sin matemático que los escriba. Para Foucault, el Hombre sería el lugar vacío donde se sitúa quien ve *Las meninas*, una idea que recobraba sugerencias de Husserl, Heidegger y Sartre (Foti: 1996).

Pero el filósofo francés tal vez quisiera afinar demasiado, presentando con erudición y desparpajo una tesis demasiado atrevida. No del todo gratuita. Probablemente, más que el Hombre serían las Ciencias del Hombre, la antropología y demás disciplinas afines, en cuanto corpus positivo, lo que constituiría la novedad, la invención reciente. Además, Foucault por desgracia se cuela, ya que al “democratizar” el cuadro se olvida de que estaba destinado para el goce privado de un único espectador: el Rey. Lo que no es anecdótico.³

4. *Pingo, ergo sum*

Para Jonathan Brown (1999: 85-88) las diversas interpretaciones que ha suscitado esta obra maestra se clasifican bajo cuatro grandes rúbricas: la interpretación realista (que equipara *Las meninas* con una fotografía, divulgada por Carl Justi y superada cuando Francisco Javier Sánchez Cantón, subdirector del Museo del Prado, publicó en 1925 un artículo sobre la biblioteca de Velázquez); la social (defendida por Brown y que, como reconoce, es deudora de los estimulantes escritos de Ortega); la filosófica (que hizo furor tras la aportación de Foucault); y las aparentemente trascendentales que aparecen cada cierto tiempo (como la fallida de Manuela Mena).

En cualquier caso, Velázquez coloca al espectador –sea quien sea– como foco de su atención, invitándolo a participar en la representación, al tiempo que lo lleva –nos lleva– hacia el fondo de la estancia, hacia el espejo donde aparecen los reyes o la escalera guarnecida por el aposentador. Un fondo impenetrable que nos hace rebotar y nos devuelve al primer plano, a la manera como Descartes en el *Discurso del método*, tras mirar al Mundo, termina por mirarse a sí mismo para reafirmarse: *Cogito, ergo sum*

3 Véanse Brown (1986: 259, nota 11) y Bennisar (2012: 179). A nuestro entender, *La familia de Carlos IV* de Goya, que remite indiscutiblemente a *Las meninas*, encaja mucho mejor con la teoría de Foucault. En efecto, el Hombre espectador de *Las meninas* es, en realidad, el Rey. Un Rey que en el cuadro de Goya está ya presente. Y, entonces, sí que deja espacio al Hombre como espectador. Pero, ¿qué Hombre? El Hombre resultante de la Revolución Francesa, es decir, el Ciudadano del nuevo Estado-Nación. No en vano, este cuadro anti-jacobinos fue proyectado por Godoy ante la inminente llegada del embajador francés, Luciano Bonaparte, en 1800, a fin de mostrar al representante de la República francesa que los Borbones españoles eran los supervivientes a la guillotina.

(*Pienso, luego existo*). El filósofo como cosa pensante de sí mismo; el pintor que se pinta en el cuadro que está pintando... *Las meninas* son, desde luego, una exaltación de la personalidad del autor (Brown 1986: 262).

Y nos encontramos, de nuevo, con las tres Ideas filosóficas por excelencia que mencionamos en la introducción: el Yo, el Mundo y Dios. En efecto, retengamos estas semejanzas: las que median entre el Yo cartesiano y el Espectador velazqueño, entre el Mundo y la Representación y, en especial, entre la “duda metódica” y el movimiento de ida y vuelta de la mirada que pide el cuadro y que tanto recuerda al movimiento de *progressus* y *regressus* que desde Platón caracteriza a la filosofía (la salida y la vuelta a la caverna).

Tras poner en cuestión la herencia aprendida, Descartes y Velázquez construyen su propio método para comprender y representar, respectivamente, el mundo. Y, para no pillarse los dedos, lo hacen apoyándose en la existencia de Dios o la autoridad del Rey. El Rey desempeña en la pintura velazqueña un papel similar al que Dios juega en la filosofía cartesiana. Una semejanza que en su día percibiera Díez del Corral (1979: 101) al escribir: “los Monarcas rigen el cuadro disponiendo maravillosamente la trabazón de las múltiples componentes de la circunstancia, como el Dios de Malebranche”. Y poco después añadía en sintonía con nuestra tesis, aunque sin precisar demasiado: “*Las meninas* constituyen un paralelo del *Discurso del método*” (Díez del Corral 1979: 108). Si Dios garantizaba para Descartes el conocimiento veraz del mundo frente al genio maligno, el Rey es quien garantiza para Velázquez el estatus social de la pintura, su rango como arte no servil sino liberal. Una reivindicación implícita en *La fragua de Vulcano* pero ya explícita en *Las meninas*, cuando –según cuenta Palomino– se pintó la cruz de Santiago por orden del Rey, con lo que la pintura pasaba de arte gremial a arte ennoblecido y el pintor de artesano a caballero (y, andado el siglo XIX, genio) (Brown 1986: 260). *Pinto, luego existo* (*Pingo, ergo sum*).

5. Retratando la *res cogitans*

Resta un hilo del que tirar. Otro punto de contacto entre Velázquez y Descartes sería considerar algunos de los retratos velazqueños como síntesis perfecta de la *res extensa* y la *res cogitans* cartesianas. Estamos pensando concretamente en su retrato del papa Inocencio X (1650), que al contemplarlo terminado hizo exclamar a su protagonista: “Troppo vero” (“Demasiado real”). No en vano, Ortega mantuvo que la pintura de Velázquez consiste en “hacer que la pintura toda fuera retrato, es decir, individualización del objeto e instantaneidad de la escena” (Ortega y Gasset 2006: 239). Una serie de características que ya hemos detectado en *Las meninas*.

La mayoría de retratos clásicos buscaban una adecuación, un equilibrio, entre los aspectos físicos y psicológicos del personaje retratado. Podríamos tomar como paradigma *El papa Paulo III* de Tiziano (1543), del que Velázquez se sirvió como modelo para su obra genial.⁴ En cambio, el retrato de vanguardia, tal y como puede quedar simbolizado por el *Estudio del papa Inocencio X de Velázquez* de Francis Bacon (1953), una de las cuarenta y cuatro variaciones que el pintor británico llegó a realizar, prima los elementos psicológicos frente a los figurativos (así, Bacon transformará

4 Un Tiziano digno de admiración por cuanto, al igual que a Apeles (capaz de engañar con sus uvas pintadas a los pájaros), le sucedió que al poner a secar su cuadro *Paulo III con sus sobrinos* los transeúntes saludaban como si el Papa en persona estuviera asomado a la ventana.

obsesivamente el cuadro de Velázquez en un grito de impotencia y soledad, con un papa cadavérico y desdibujado entre rejas) (Vélez 2009: 17). Por su parte, el retrato fotográfico contemporáneo es de carácter fiscalista, poniendo de relieve los aspectos epiteliales, a la manera de la *imago* romana, de la máscara mortuoria con su *rigor mortis* –como la de Ortega en la portada del *ABC*– o, simplemente, de los viejos “fotomatones”.

Pero en su retrato de Inocencio X Velázquez conjuga felizmente la faz del personaje con su psicología –las pasiones que afectan a la *res cogitans*⁵– y, atención, con las instituciones que lo constituyen: el trono, el anillo, el bonete y el manto encarnados, los faldones con puntilla, la nota entre las manos... Este retrato de excelente factura expresa la conducta taimada del retratado, que se refleja en su mirada inquisitiva, a través del rostro, el gesto y, empero, el porte de su indumentaria institucional. Es el atuendo institucional lo que hace precisamente reconocible al retratado, como sumo pontífice. Y esto es lo que nos impone el cuadro: que estamos ante un papa de armas tomar...

Un recurso al que Velázquez recurre también en su retrato a caballo del Conde-Duque de Olivares (1638), donde el cuerpo pícnico y la conducta despótica –por decirlo con Gregorio Marañón– se superponen a los atributos institucionales: la armadura, el caballo, la banda, la vara de mando o el humo en la lejanía... La inestable postura en diagonal de jinete y montura contrasta profundamente con la del retrato ecuestre del Duque de Lerma a cargo de Rubens (1603). No estamos aquí ante un hombre de paz, que vuelve de la guerra, sino ante un hombre de mando, decidido y valeroso, que se lanza al combate en pos de la reputación. Según esto, el talento probado de Velázquez para el retrato se sustentaría en la composición de esta terna de elementos –físico, psicología, instituciones– a fin de “sacar de nuevo a la luz” o “hacer revivir” al personaje (lo que significa, etimológicamente, “retratar”).

Desde estas coordenadas, *El pensador* de Rodin no podría interpretarse como un retrato de Aristóteles, ni siquiera del *noesis noeseos* del Acto Puro. Basta comparar a este supuesto filósofo –reflexivo pero desnudo e indocumentado– con los filósofos –dialogantes, vestidos y ataviados de libros y compases– que pueblan *La escuela de Atenas* de Rafael. Son los atributos institucionales –como la cruz de Santiago pintada *a posteriori* sobre el pecho de Velázquez– los que conforman al retratado, a cada uno de nosotros. Para Ortega, por ejemplo, el cuadro que más estrictamente representaba la figura del filósofo era –según relataba su discípulo Fernando Vela– el *San Ildefonso* del Hospital de la Caridad de Illescas, debido a El Greco, que tiene la nariz en alto, como un podenco de ideas que las oliera en su tránsito ingravido por el aire y que con la pluma las punzara y clavara como mariposas en el papel en blanco que tiene sobre su mesa.

6. Conclusión

La historia de la pintura occidental muestra cómo se ha ido pasando de pintar cosas a pintar ideas. Al igual que en la historia del pensamiento, paulatinamente se ha ido reconociendo el lado activo del sujeto frente al objeto contemplativo. Desde los orígenes, desde Giotto, que pintaba bultos, asistimos a un movimiento –según se percató Ortega (2003)– en el punto de vista del pintor. En el Renacimiento, los cuerpos

5 Un tema, el de los *afectos*, muy de la época. Véase Villalobos (2000: 273 y ss.).

en perspectiva quedan enmarcados en grandes arquitecturas; pero, según avanzamos hacia el Barroco, la carne comienza a estilizarse, a evaporarse (como ocurre en el Greco). Será el revolucionario Velázquez quien pinte por vez primera el aire, el hueco, gracias al tratamiento del claroscuro aprendido de la escuela de Caravaggio o Ribera y a su técnica fantasmagórica, hecha de motas distantes salpicadas de color, que cautivó a Manet (esos fondos vaporosos).

Nosotros hemos equiparado a Velázquez y Descartes, pero algunos autores continúan las comparaciones correlacionando a Poussin con Spinoza (y su panteísmo) y a Rubens con Leibniz (y sus fuerzas). Pese a ser pintor de oficio, Velázquez mantuvo un vivo interés por el complejo ciencia-filosofía de su época, lo que puede ayudar a fundamentar nuestra disertación. Así lo atestigua el inventario de su biblioteca (que hizo a Ortega llamarle ateo absoluto), en el que consta que disponía de tratados geométricos (la *Perspectiva y Especularia* de Euclides en la traducción al español de Pedro Ambrosio de Ondérez), obras cosmográficas (alguna debida al Padre García de Céspedes), sobre el movimiento de los planetas (como *Esfera del Universo* y *Teatro del Mundo*) y sobre anatomía (la de Vesalio y la más divulgada de Juan Valverde de Amusco).⁶

Quizá, como sostiene la historiadora del arte Ann Livermore (1988: 83-106), la conexión real entre Velázquez y Descartes fuese el filósofo Francisco Sánchez el escéptico, un pre-cartesiano ibérico con su misma duda metódica. Y es que la formación del racionalismo cartesiano acaso ya estaba en germen en España y Portugal, en dos autores que Maravall (1999: 86) relaciona con la pintura fenoménica de Velázquez, Francisco Sánchez o Gómez Pereira, médico de Medina del Campo, que escribió en su *Antoniana Margarita*:

Yo comencé a dudar de muchas opiniones que médicos y filósofos tenían por indubitables: próbelas en la piedra de toque de la experiencia y resultaron falsas; al paso que mis doctrinas, confirmadas primero por la razón y por el éxito luego, más y más se arraigaron en mi ánimo [...] *Noscit est, ergo ego sum* [*Conozco, luego existo*] (Abellán 1996: 134).

Conforme sigamos avanzando en el tiempo, el punto de vista del pintor continuará retrayéndose del objeto al sujeto, y los impresionistas ya no pintarán cosas sino el mirar mismo, un campo visual de sensaciones y pigmentos. Entrado el siglo XX, expresionistas y cubistas harán incluso abstracción de la sensación y se quedarán en la pura geometría abstracta, en áreas y volúmenes sin ingrediente humano. Pura forma sin contenido. El *Cuadrado negro* de Malévich. Un arte moderno deshumanizado, que ha perdido de vista la escala corporal, la tendencia a representar cuerpos, creado con técnicas –es cierto– virtuosas, pero que muchas veces desdibuja los límites entre la obra artística y su entorno, y que para su adecuada comprensión requiere ineludiblemente –lo que lo hace impopular y elitista– conocer la tradición que se está negando o burlando.

Abundando en esta comparación entre pintura y filosofía, podríamos decir que el impresionismo sería solidario del positivismo, por su tendencia al fenomenalismo, a tomar en serio únicamente las percepciones (de hecho, alguna derivación como el puntillismo buscó encontrar una base científica a su técnica pictórica en la psicología de la percepción). Y, ¿por qué no? ¿Acaso no podrían ponerse en correspondencia las

6 Cf. Maravall (1999: 38-39), así como Bennassar (2012: 116), para una descripción de la biblioteca de Velázquez.

vanguardias con el postmodernismo?

No obstante, conviene dejar constancia de las dificultades que encierran algunas de las tesis enunciadas por los autores discutidos. Con otras palabras: es de rigor señalar los peligros que se corren cuando se proyectan ideas filosóficas sobre el recinto rectangular que delimita el cuadro pictórico. En primer lugar, se corre el riesgo de convertir al pintor en filósofo, esto es, al artista en pensador académico. Así, por ejemplo, podemos observar los errores a que aboca una interpretación que peca de “intelectualismo” en la tendencia continuada a ver la obra de Goya como la expresión de un ilustrado, una constante criticada por la hispanista norteamericana Janis Tomlinson (Tomlinson: 1993; Madrid Casado: 2015). Y, en segundo lugar, aun aceptando la presencia de ideas filosóficas en la obra artística, quedaría por explicar su origen, no pudiendo descartarse que las coincidencias entre pintura y filosofía fuesen más accidentales que sustanciales, por decirlo con nomenclatura aristotélica.

En cualquier caso, podemos concluir suscribiendo las palabras escritas por Díez del Corral (1979: 255): “Los grandes artistas son testigos de lo más radical de su tiempo con el mismo título que los filósofos; construyen con sus medios propios un orden imaginario que no es menos rico ni menos claro, para el que sepa leer, que el contenido en tratados de metafísica o de matemáticas”. Vale.

Bibliografía citada

- Abellán, J. A. 1996. *Historia del pensamiento español*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Bennassar, B. 2012. *Velázquez, vida*. Madrid: Cátedra.
- Biagioli, M. 1993. *Galileo Courtier. The Practice of Science in the Culture of Absolutism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Brown, J. 1986. *Velázquez, pintor y cortesano*. Madrid: Alianza.
- 1995. “‘Las meninas’ como obra maestra” en *Velázquez*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado y Galaxia Gutenberg, 1995, pp. 85-124.
- Bueno, 2016. G. *El ego trascendental*. Oviedo: Pentalfa.
- Díez del Corral, L. 1979. *Velázquez, la Monarquía e Italia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Edgerton, S. 1984. “Galileo, Florentine ‘Disegno’ and the ‘Strange Spottedness’ of the Moon”. *Art Journal* 44/3, pp. 225-232.
- Foti, V. M. 1996. “Representation Represented: Foucault, Velázquez, Descartes”. *Postmodern Culture* 7/1, pp. 1-15.
- Foucault, M. 1968. *Las palabras y las cosas*. Argentina: Siglo XXI.
- Lafuente Ferrari, E. 1960. *Velázquez*. Barcelona: Skira.
- Livermore, A. 1988. “Velázquez and Francisco Sánchez: the precursor of Descartes” en *Artists and Aesthetics in Spain*. Londres: Tamesis, cap. 5, pp. 83-106.
- Madrid Casado, C. M. 2014. “The Depiction of Science in the Paintings of the Museo del Prado. Science and Art in the Spanish Empire (16th -18th century)”. *Almagest. International Journal for the History of Scientific Ideas* 5/2, pp. 102-124.
- 2015. “Goya, ¿espíritu de la Ilustración?”. *El Catoblepas* 163, p. 3.
- Machado, A. 2009. *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. Madrid: Alianza.
- Maravall J. A. 1966. *Antiguos y modernos*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- 1999. *Velázquez y el espíritu de la modernidad*. Madrid: Centro de Estudios

Constitucionales.

- Neira, J. 1979. "Antonio Machado y Ortega: dos interpretaciones paralelas de Velázquez". *Cauce* 2, pp. 171-181.
- Ortega y Gasset, J. 2003. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Austral.
- 2006. *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid: Alianza.
- Pimentel, J. 2014. "La ciencia y el arte en la sociedad de corte". *Librosdelacorte.es* VI/8, pp. 78-80.
- Tomlinson, J. A. 1993. *Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra.
- Vélez, I. 2009. "Francis Bacon y el retrato". *El Catoblepas* 88, p. 17.
- Villalobos, J. 2000. "La creación poética de Velázquez". *Cuadernos sobre Vico* 11-12, pp. 267-284.

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente

Duchamp according to Jean Clair vs Arthur Danto, a hundred years after the Fountain

Andrea Carriquiry*

Resumen

Este trabajo se centra en la discusión que la figura de Marcel Duchamp -cuya famosa Fuente cumple cien años en 2017- genera en sendos trabajos del conspicuo filósofo norteamericano Arthur Danto y de Jean Clair, ex director del Museo Picasso de París. Se muestra los problemas que Duchamp trae a ambos críticos, y a partir de ese debate se trazan algunas derivaciones a la cuestión de la definición del arte, considerado uno de los problemas centrales de la estética contemporánea. El objetivo es intentar contribuir a la comprensión de las raíces de dicha cuestión tomando como referencia la práctica artística, en particular el caso de Marcel Duchamp, considerado detonante del problema.

Palabras clave: Marcel Duchamp, ready-mades, Jean Clair, Arthur Danto, definición del arte

Abstract

This work focuses on the discussion that the figure of Marcel Duchamp –whose famous Fountain turns one hundred years old in 2017– generates in two works of the conspicuous American philosopher Arthur Danto and Jean Clair, former director of the Picasso Museum in Paris. It exposes the problems that Duchamp brings to both critics, and from that debate draws some leads to the problem of the definition of art, considered one of the core problems of contemporary Aesthetics. Its purpose is to try to contribute to the understanding of the origins of this problem considering artistic practice, in particular the case of Marcel Duchamp, considered as the figure that triggers the problem.

Keywords: Marcel Duchamp, ready-mades, Jean Clair, Arthur Danto, definition of art

1. Introducción

El presente trabajo se enmarca en uno de los problemas centrales de la estética contemporánea: el de la definibilidad del arte. Reducido a su mínima expresión, el problema se articula en dos preguntas: ¿qué es el arte? y ¿es posible responder esa pregunta? O, en términos más técnicos: ¿es posible una definición del arte?, ¿se puede definir qué tipo de objetos caen bajo esa categoría?, ¿o –como sugieren las teorías institucionalistas– no existe realmente el arte, y simplemente se ha denominado como tal a diferentes fenómenos que, a lo largo de la historia de la humanidad y a lo ancho de las diferentes culturas, han tenido funciones y características radicalmente heterogéneas?

La cuestión de la definibilidad se trabaja en este artículo en base a dos supuestos. En primer lugar, se adhiere a un reconocimiento bastante consensual de que hay

* Universidad de la República, Uruguay. andrea.carriquiry@gmail.com
Artículo recibido: 3 de junio de 2017; aceptado: 5 de octubre de 2017

cierto estancamiento en el tratamiento que se le ha dado al problema dentro de la estética analítica durante el último medio siglo. En segundo lugar, se asume, a modo de hipótesis de trabajo, que la cuestión de la definibilidad no empieza ni termina en la filosofía y que, por tanto, dicho estancamiento quizás podría superarse recurriendo a cierta amplitud de miras. En ese sentido se propone ampliar la comprensión de las raíces del problema de la definibilidad dentro de la práctica artística, recurriendo al caso particular de Marcel Duchamp.

Aunque esta propuesta de análisis no es radicalmente original, es interesante notar que en general, cuando se reseña el problema de la definibilidad del arte –véase, por ejemplo, Davies 1991–, las referencias a la práctica artística son laterales, como si éste fuera un problema que empieza y termina en la teoría. Sin embargo, lo que podría volver al arte indefinible radica en que un objeto cualquiera –esto es, los objetos que conforman algunos *ready-mades* de Duchamp– sea incluido dentro del concepto arte. Previamente a esta novedad que tuvo lugar en la práctica artística y no como un experimento mental, podían existir dificultades teóricas para señalar las propiedades observables que acotarían la denotación del concepto arte, pero desde entonces el problema se radicalizó: ningún objeto, ningún hecho, podía ya ser descartado como candidato a obra de arte.

El caso de Duchamp generalmente se considera especialmente relevante para las transformaciones que ha sufrido la práctica artística en el último siglo. Este artículo propone interpretarlo como pieza clave para entender la cuestión de la definibilidad: Duchamp ha sido un problema para las definiciones del arte, pero puede ser también parte de la solución. Es una especie de contraejemplo resistente que ha puesto en jaque a intentos muy diferentes de proveer una definición del arte, pero por esto mismo, un análisis adecuado del caso podría colaborar en el esclarecimiento de la cuestión.

De ahí que este trabajo tome como eje de análisis dos interpretaciones contrapuestas sobre el caso Duchamp. Por una parte, la del filósofo norteamericano Arthur Danto, y, por otra, la del ex director del Museo Picasso de París Jean Clair. Este último, coterráneo de Duchamp y especialista en su obra, tuvo a su cargo la importante retrospectiva de Duchamp con la que se inauguró el Centre Pompidou en 1977. Treinta años después, escribió el artículo que analizamos aquí sobre Duchamp “y el fin del arte” (Clair 2000), en el que presenta una interpretación *sui generis* del artista francés. Danto, por su parte, ha sido una figura central de la estética contemporánea a partir de su trabajo “The Artworld” (1964), considerado el disparador de toda la cuestión de la definibilidad del arte, máxime teniendo en cuenta que es a partir de ese trabajo que surgen las posturas institucionalistas que han tenido un lugar destacado en la discusión posterior.

Clair y Danto fueron protagonistas de un debate compuesto por dos trabajos en que analizan el caso Duchamp. En el año 2000, Clair publicó “Duchamp at the Turn of the Centuries” (Clair 2000). Algunos elementos de ese trabajo fueron debatidos ¹ por Danto en “Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art” (Danto 2000). Ambos fueron publicados conjuntamente por la revista especializada en Duchamp *Tout Fait*. Si bien no se trata de una polémica extendida en el tiempo,

1 En sentido estricto, Danto está refiriéndose en particular a una conferencia dada por Jean Clair en un coloquio patrocinado por The Nexus Foundation en Tilburg, en abril de 2000. Tanto esa conferencia como el trabajo citado de Clair (“Duchamp at the Turn of the Centuries”) están basados en su libro *Marcel Duchamp et la fin de l'art* (2000).

presenta elementos especialmente significativos, que son los que se analizan en el presente trabajo. En el análisis y comparación de las interpretaciones que Danto y Clair hacen de Duchamp, y más allá de las profundas diferencias del sentido que le otorga cada uno a su obra, se manifiestan algunas de las aristas más interesantes del problema de la definición del arte. A ese respecto, sobre el final de este trabajo se plantean algunas observaciones sobre el alcance del efecto de un tipo particular de obras de Duchamp –los *ready-mades*– sobre la clase de las obras de arte.

El presente trabajo presenta entonces, en primer lugar, una descripción sintética del problema de la definición del arte (en el apartado 2). Se analizan luego las interpretaciones de Danto y Clair sobre Duchamp en el marco de dicho problema y tomando como textos de análisis los artículos antes mencionados (apartados 3 y 4). Por último, se proponen algunas observaciones complementarias sobre el problema de la definibilidad (apartado 5).

2. El problema de la definición del arte: sus fundamentos en la filosofía analítica

Aunque muchas veces se utilizan indistintamente las expresiones “definición del arte” y “definibilidad del arte”, a los efectos del planteo de la cuestión puede ser de utilidad establecer tres niveles de análisis. El primer nivel es el de la definibilidad del arte en sí, es decir, la cuestión de si es posible o no definir el arte. El segundo es el de la definición del arte, esto es: si a la cuestión anterior se responde afirmativamente, entonces queda pendiente proveer una definición sustantiva del arte, es decir, dar respuesta a la pregunta ¿qué es el arte? y, en particular, establecer los criterios para poder resolver si un objeto dado es o no una obra de arte. Este segundo nivel podría caracterizarse, siguiendo a Stephen Davies (1991), como el repetido fracaso de la mayoría de las teorías del arte para operar como definiciones, ya sea porque “no distinguen las obras de arte de otras clases de cosas (...), o excluyen del ámbito del arte algunas piezas que indiscutiblemente son arte” (Davies 1991: 4). De este modo, las diferentes respuestas a la pregunta de “qué es el arte” caen en uno de dos errores: o la definición es demasiado hospitalaria, permitiendo la entrada a objetos que consensualmente no son obras de arte, o es demasiado estrecha, dejando fuera objetos que consensualmente sí son considerados obras de arte. El tercer nivel es el de la evaluación del arte, es decir, una vez respondida la pregunta a la que apunta el segundo nivel, queda abierta la cuestión de establecer el valor de una obra de arte determinada.

Cabe agregar que aunque estos tres niveles puedan plantearse así en el plano teórico, en la práctica social generalmente se dan en sentido inverso: a partir de los problemas relativos a la evaluación del arte –al valor de una obra de arte determinada–, ya sea desde la crítica especializada o desde la recepción del público en general, pueden surgir las cuestiones de qué puede ser considerado arte y qué no, y desde allí en algunos casos se accede, aunque sea lateralmente, a la cuestión de si es posible contestar a esa pregunta o si, por el contrario, carece de sentido.

El presente trabajo se centra en el segundo nivel, el del problema de la definición del arte. Inevitablemente, sin embargo, se enmarca también en el problema contiguo de la definibilidad, ya que el caso Duchamp hace tambalear a las definiciones del arte que lo precedieron y las que lo sucedieron, y así da pie a la pregunta de si es posible proveer alguna definición o si cualquier intento en ese sentido es inútil.

Históricamente, el “problema de la definibilidad del arte” –bajo ese título y en el marco de la filosofía analítica– surgió en los años 50 del siglo XX, cuando una serie

de artículos de Paul Ziff, Morris Weitz, William Kennick, John Passmore y W Gallie terminaron cuestionando la posibilidad misma de cualquier definición del arte y por tanto sentando las bases de lo que se ha denominado, desde entonces, la cuestión de la definibilidad del arte. A través de estos autores surge la cuestión de la imposibilidad de responder a la pregunta de “qué es el arte” y, en última instancia, de la utilidad de hacerlo. Este escepticismo sobre la posibilidad de una definición del arte –y sobre la pertinencia y valor de tal definición– tuvo un fuerte impacto que de algún modo subsiste hasta hoy.

Para tener una idea del tipo de argumentos que se pusieron en juego, se puede tomar como uno de los casos paradigmáticos de esta discusión a Weitz (1956), quien plantea que la obra de arte A es un miembro de la clase de las obras de arte porque comparte una propiedad con la obra de arte B, y la obra de arte B es un miembro de la clase porque comparte una propiedad con la obra de arte C, y así sucesivamente. Sin embargo, la obra de arte A y la obra de arte Z pueden no compartir ninguna propiedad, y no hay necesidad de que lo hagan. Cada miembro de la clase de las obras de arte comparte una propiedad con al menos otro miembro, pero puede existir un par dado de miembros que no comparta ninguna propiedad. No hay un conjunto de condiciones necesarias y suficientes que definan el concepto “arte” y que por tanto un objeto deba cumplir para formar parte de la clase de las obras de arte, sino un “parecido de familia” entre las diferentes obras de arte. Weitz concluye que el concepto “arte” es indefinible porque es un “concepto abierto”, de una apertura imprevisible y absoluta. Esta falta de definición no constituiría sin embargo un problema filosófico, dado que hay una forma alternativa de identificar las obras de arte, esto es, mediante los “parecidos de familia” wittgensteinianos.

Esta aplicación de la noción de “parecidos de familia” de Wittgenstein ha sido objeto de diferentes críticas; aquí sólo señalaremos que justamente la idea de parecidos *de familia* implica que entre los miembros de esa clase –una familia– existe efectivamente algo que los hace ser miembros de esa clase además del parecido: la carga genética, de la cual el parecido es una mera consecuencia. Implícitamente –como en una especie de lapsus–, este argumento, aunque intenta ser antiesencialista, hace pensar en que sí hay algo inasible y oculto que genera esa identidad, es decir, una propiedad de la cual el *parecido*, la propiedad que comparten, es mera expresión.

Más allá de las posibles críticas, estos primeros artículos tienen la innegable virtud de haber planteado la cuestión de la definibilidad del arte, que será uno de los problemas centrales de la estética analítica durante el siguiente medio siglo y hasta la actualidad. En ese sentido es paradigmático el título del trabajo de Paul Ziff –que *stricto sensu* se considera el primer artículo sobre el tema–: “The task of defining a work of art” (Ziff 1953). Ziff sostiene que:

uno de los problemas más importantes de la estética ha sido el de proveer una definición (o un análisis, o una explicación, o una elucidación) de la noción de obra de arte. Las soluciones dadas por los estetas a este problema han sido a menudo violentamente opuestas entre sí (...) No hay duda de que se trata de un problema difícil. Pero lo que querría considerar aquí es por qué es tan difícil. Así espero clarificar qué involucra tal definición y qué debe hacer un esteta, tanto si lo sabe como si no, para justificar su definición de obra de arte. (Ziff 1953: 58)

Este autor apunta con agudeza a las contradicciones de las diferentes definiciones

del arte, que prefiguran su fracaso –algo que como dijimos retoma Davies en su libro clásico sobre el problema de la definición del arte (Davies 1991)–, y pone el foco en lo que será el centro de las preocupaciones de los filósofos posteriores: qué implica dar una definición *cualquiera* del arte, y cómo debería ser la *justificación* de una definición de ese tipo.

Esto nos lleva a lo que será una de las posturas más relevantes en cuanto al problema de la definibilidad del arte, la institucionalista, ya que, como enfatizará después George Dickie –el exponente más claro de esta corriente–:

en una época, la pregunta ‘qué es arte’ parece haber sido comprendida por la mayoría como una pregunta del tipo de ‘qué es un mamífero’ o, dicho de una manera más general, como una pregunta sobre qué características observables tienen en común los miembros de una cierta clase de individuos, que los hacen pertenecer a esa clase. Que hay dificultades en intentar entender ‘qué es arte’ de esta manera tradicional fue discutido por primera vez por Paul Ziff en su ‘La tarea de definir una obra de arte’, y varios otros filósofos han argumentado subsecuentemente en una vena similar (Dickie 1975: 419).

La respuesta que adelanta Dickie, claramente en clave institucionalista, es: “La razón por la cual un objeto particular es una obra de arte no es (y nunca ha sido) que posea cierta/s característica/s observable/s, sino que ha adquirido un estatus dentro del mundo del arte” (Dickie 1975: 419). Es decir que el hecho de que algo sea o no arte depende de su relación con un “mundo del arte”, el cual para Dickie es una institución social que opera mediante ciertos individuos dotados de autoridad para conferir a ciertos objetos el estatus de obra de arte. La virtud de Dickie radica en ser, como se dijo, el exponente más claro, en cierto modo más “honesto”, del institucionalismo, al haber asumido explícitamente sus supuestos más fuertes, y haberlos defendido *in extenso*. Las críticas al institucionalismo, incluyendo la de la circularidad, también han arremetido.

Aunque fue Danto quien acuñó la expresión “mundo del arte”, él ha rechazado ser etiquetado como institucionalista, a pesar de que Dickie, como “fundador” de esta corriente, lo declara su verdadero fundador.² De hecho, Danto parece tomar como su ópera prima *The Transfiguration of the Commonplace*, en lugar de su anterior “The Artworld” (1964), a pesar de que este último artículo es considerado uno de los hitos de la estética contemporánea. Se podría decir que Danto ha renegado parcialmente de su “Artworld”. Por ejemplo, cuando Dickie lo toma como antecedente del institucionalismo y Danto se defiende diciendo que “los hijos no siempre salen como uno quisiera” (Danto 1981: viii): aunque Danto se refiere a la teoría institucionalista, el comentario también podría aplicarse a ese artículo que incluye algunas formulaciones que le han hecho difícil retractarse definitivamente de algún tipo de institucionalismo³. En ese sentido, la postura de Danto es analizada en el presente trabajo teniendo en mente no sólo el artículo sobre Duchamp sino su trayectoria intelectual y, más en general, el lugar que ocupa dentro de la tradicional división entre filosofía analítica y continental.

2 Las diferencias entre Dickie y Danto darían lugar a un artículo aparte.

3 Véase, por ejemplo, Martínez 2015.

3. La interpretación de Jean Clair: Duchamp como sobreviviente de la muerte del arte

Veamos entonces las interpretaciones que del caso Duchamp hacen Clair y Danto, en ese orden.

Hace ya varias décadas se realizó un coloquio titulado “Marcel Duchamp: ¿tradición de la ruptura o ruptura de la tradición?” (Clair 1977), bajo la dirección de Jean Clair y con la participación del destacado especialista Thierry de Duve⁴, entre otros. El título del coloquio expresa una cuestión todavía vigente y todavía no resuelta: la situación central y polivalente de Duchamp en la discusión sobre el arte contemporáneo y en relación al problema de la definición del arte. Alrededor de esta última cuestión, es posible estructurar el caso Duchamp sin simplificar una trayectoria que incluye como movimientos especialmente relevantes: sus fulminantes incursiones iniciales en la pintura –casi un cuadro por estilo–, el movimiento por el cual desembarcó en Nueva York, una escalada de fama e influencia que empieza en los últimos años de su vida cuando era exhibido en los escenarios, sigue con el arte pop y llega hasta el arte contemporáneo, que lo sigue festejando hoy⁵.

En este marco se puede inscribir el intercambio de artículos entre Clair y Danto, que es especialmente interesante porque se podría decir que Duchamp fungió como una especie de caballo de Troya: la mudanza de Duchamp de París a Nueva York antecedió a la mudanza del poder de la institución arte en la misma dirección. Estirando la metáfora cabe preguntarse si Duchamp no funcionó también como el caballo homérico cuando, siendo en su origen un artista moderno, termina luego siendo considerado un pionero del arte contemporáneo, en un movimiento que, por su parte, Clair discutirá. Cabe señalar aquí que no es casual que los protagonistas de la polémica sean justamente, por una parte Danto, un estadounidense que ha defendido el arte contemporáneo, y por otra parte un francés que ha dirigido el museo dedicado a Picasso, un artista moderno.

La mudanza de París a Nueva York constituye un punto neurálgico, como queda en evidencia cuando Clair menciona que Duchamp pertenece al campo de los desertores, recuerda su partida hacia Nueva York al comienzo de la guerra y resume que Duchamp “no estaba para nadie” (Clair 2000). Más adelante Clair vuelve sobre el tema, a propósito de la admiración por la funcionalidad norteamericana y el gusto por la modernidad industrial, como marco de la conocida sentencia de Duchamp sobre el arte de Estados Unidos: “Las únicas obras de arte que ha dado América son su sanitaria y sus puentes” (Duchamp 1917:5). Cabe señalar que Duchamp escribió la frase en su idioma adoptivo, y en un contexto particular. La misma aparece en un conocido opus titulado “The Richard Mutt Case” -aparecido en *The Blind Man No. 2*, una revista editada por Duchamp, Wood y Roché⁶ que es un alegato en defensa

4 De Duve ha trabajado sostenidamente sobre Duchamp: entre otros, en *Resonances du Readymade* (Éditions Jacqueline Chambon, 1989), “Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade” (en *Theory and History of Literature Series*, 51, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp* (MIT Press, Cambridge, 1993), y en el brillante *Kant After Duchamp* (MIT Press, Cambridge, 1998).

5 Un momento menos publicitado es el de su enigmática estadía de nueve meses en Buenos Aires en 1918-19.

6 Duchamp, Wood y Roché editaron juntos tres publicaciones: *The Blind Man No. 1* (Abril 1917; en Schwarz (1917: # 346); *The Blind Man No. 2* (Mayo 1917; en Schwarz: # 347); y *Rongwrong* (Julio 1917; en Schwarz: #348). En 1970 Arturo Schwarz incluyó facsímiles de las tres publicaciones en una pequeña edición titulada *Dada Americano*

del famoso urinario⁷. Aunque la frase es irónica y ambigua, denotando admiración por esas obras pero sobre un fondo peyorativo, Clair se centra en restarle importancia a esa posible admiración de Duchamp por ciertos aspectos de los Estados Unidos, oponiéndole la admiración de Duchamp hacia quienes Clair llama “sus ancestros directos”, como Mallarmé, Laforgue, Jarry, Alphonse Allais, Huysmans y Rémy de Gourmont, quienes, como señala Clair, no sólo son franceses sino normandos en su mayoría, como el propio Duchamp. Si bien es cierto que esto último tiene un tono nacionalista políticamente incorrecto, no es menos cierto que estas influencias francesas permanecen en las sombras, mientras que la alabanza a los puentes es infinitamente más conocida, dejando en evidencia el uso que han hecho de Duchamp quienes resultaron favorecidos en aquella mudanza del centro del arte.

Clair es reticente al uso y abuso de la obra de Duchamp como antecedente de no importa qué fenómeno artístico posterior. De hecho, caracteriza a Duchamp como alguien que “se mantenía a distancia, siempre entre bastidores, y no daría su opinión” (Clair 2000), un silencio que también facilitó que se le adosaran sentidos diversos. Duchamp mantuvo esta parquedad tanto en las declaraciones como, notablemente, en la escasa cantidad de obras que produjo: fue sorprendentemente medido incluso con los *ready-mades*, obras que por su propia naturaleza podrían haber sido fácilmente reproducidas.

El propio Duchamp después explicitaría y explicaría esta actitud:

Me di cuenta muy pronto del peligro de repetir indiscriminadamente esta forma de expresión y decidí limitar la producción de ‘ready-mades’ a una pequeña cantidad anual. Era consciente en ese momento de que, para el espectador incluso más que para el artista, el arte es una droga que produce hábito, y quise proteger mis ‘ready-mades’ de esa contaminación. (Duchamp [1961] 1966: 47)

En este sentido es interesante anotar que Thierry de Duve afirma que, mucho antes de que Joseph Beuys declarara que “el silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado”, el propio Duchamp “dejó de hablar y dejó que otros pusieran precio a su silencio” (De Duve 1990: 60). El teórico parece llegar a una conclusión entre irónica y optimista: Duchamp es el menos utópico de los artistas del siglo XX, porque “había entendido que todas las utopías de la modernidad habían sido realizadas, y por lo tanto nunca habían sido utopías” (De Duve 1990: 60). Como dijimos, Clair apunta a otras valencias e influencias –de corte humorista, anarquista, terrorista– que han sido ignoradas por quienes lo proponen como pionero del arte contemporáneo: “Los agitadores del arte moderno lo ungieron como padre de la revolución que redefinió el gusto en el siglo XX, sin saber realmente cómo estaba influenciado por Alphonse Allais y cuán similar era a Ravachol o Kropotkine” (Clair 2000).

De todos modos, el especialista francés acepta la tesis sobre la que parece haber consenso: Duchamp “instigó el cambio” (Clair 2000). A partir de allí, toma un hilo histórico que empieza con la exposición de Duchamp de 1977 en el Pompidou, y afirma que ese evento “marcó un hito” y planteó “la pregunta del siglo: qué es el arte”. Hay que reconocer que esta formulación del tema –“la pregunta del siglo”– es

(Documenti Dada e Surrealisti, Archivi d’Arte del XX Secolo, Rome; editor: Gabriele Mazzotta, Milán).

7 En ese número de *The Blind Man* aparece además una fotografía del urinario, registro del original luego perdido.

un hallazgo didáctico, aunque es discutible que fuera justamente esa exposición la que planteó el problema: como vimos anteriormente, la cuestión de la definición del arte fue planteada un cuarto de siglo antes. En favor de Clair puede alegarse que la exposición sí puede haber funcionado como un hito en la difusión del problema de la definición del arte a un ámbito más amplio –y propiamente artístico en el sentido de una estrecha relación con la recepción y la producción de arte.

En cualquier caso, Clair no duda en establecer un diagnóstico crítico del efecto Duchamp:

el hecho es que legiones de haraganes, al escuchar que por ahí había artistas sin obra, sin talento u oficio, se identificaron con Duchamp de algún modo. Sin embargo, en sus acciones, sus escritos, sus manifestaciones, la simplicidad se volvió miseria; la sutileza, pesadez; la inteligencia se convirtió en estupidez; la ironía, lentitud; la alusión, brutalidad; y finalmente el método meticuloso y mercurial del ‘marchand du sel’ [pseudónimo de Duchamp] dio paso a una plétora de producciones de artistas en masa, sin espíritu y sin estilo. (Clair 2000)

Una vez hecho este diagnóstico, Clair se embarca en una tarea especulativa, construyendo una interpretación en la que recurre a Hannah Arendt y a la psicología: Duchamp sería un “failure” en términos de Arendt, asociado a heridas narcisísticas en relación a sus hermanos pintores, mayores que él⁸. Así, Duchamp “tenía como única alternativa el trastorno radical de los valores defendidos por su entorno”, y mediante “la práctica diaria de fracasar”, llegó a poder ser descrito como “El *homo ludens* contra el *homo faber*” (Clair 2000).

Lo más relevante quizás sea que, para Clair, fue este sentimiento de ser un “failure” lo que llevó a Duchamp a darse cuenta de la situación que estaba viviendo el arte:

Duchamp fue uno de los pocos que agudamente comprendió lo que otros se resistían a admitir: el arte –el arte tal como lo conocíamos, el arte de la pintura, con sus reglas, técnicas y subordinación a estilos y escuelas, el arte con su estatus, su reconocimiento social, sus academias, salones, gloria– ya no tenía razón de existir. El arte, un invento del siglo XV, ya había tenido su hora... (Clair 2000)

Más adelante abunda en esta idea:

[Duchamp] fue el primero en comprender que pertenecía a un mundo ‘sin arte’, del mismo modo en que se habla de un mundo ‘sin historia’. Cuando empezó su obra, la muerte del arte había tenido lugar. En este sentido, Duchamp es un sobreviviente, no un precursor (...) estaba exponiendo las condiciones de supervivencia. (Clair 2000)

Como afirma luego Clair, en este mundo posterior a la muerte del arte, el artista se retira, o se transforma en un *amateur*, un crítico o un coleccionista. Esta descripción podría extenderse hasta la actualidad: si el arte murió –o al menos un subtipo de arte–, los artistas –o al menos una subclase de artistas– también mueren como tales, enfrentándose al desconcierto y/o al cambio de profesión. Se podrían asociar, en este punto, otros casos significativos como los de Torres García o Picasso. No es casual que Torres y Picasso hicieran también una suerte de *tour* por la historia del arte, aunque

8 Clair no cita a Adler sino a Sulloway. Sulloway, Frank J (1996), *Born to Rebel. Birth Order, Family Dynamics and Creative Lives* (Nueva York: Random House).

estos recorridos hayan sido muy diferentes entre sí. El de Duchamp compuesto por incursiones fugaces y hastiadas, el de Torres arrastrado por una encarnizada desesperación, el de Picasso que ha podido ser descrito como un “saqueo con talento versátil” de toda la historia del arte (Fló 2006: 33).

De este modo Clair expide el certificado de defunción al arte, y también su partida de nacimiento, actitud que se corresponde con las concepciones del arte como un hecho histórico acotado a una época de la historia de la humanidad. Un ejemplo de ellas lo constituye Hans Belting, quien sostiene que el arte comienza recién con el Renacimiento –Belting es un especialista en arte bizantino, y afirma que entonces no se trataba de arte sino de imágenes religiosas–. Esta posición que establece fecha de inicio al arte se asoció luego a la que trata del fin del arte –y del después del fin del arte–, cuyo ejemplo paradigmático es justamente Danto.

Por otra parte, como dijimos, Clair se opone a una idea que concita consenso, la de Duchamp como precursor de casi todo lo que vino después; idea defendida, por ejemplo, por Arturo Schwarz, conspicuo coleccionista de Duchamp, que afirma: “Neorrealismo, happenings y Fluxus, arte minimalista, *body art*, *land art*, arte conceptual, *arte povera*, arte y lenguaje, todas esas tendencias encuentran sus premisas teóricas en los *ready-mades* y su justificación epistemológica en el Gran Vidrio” (Schwarz 1987: 10). Nótese que esta afirmación es de 1987, cuando Duchamp ya era definitivamente un éxito –tanto como para llegar a la Bienal de San Pablo–. Dos décadas antes, con Duchamp todavía vivo, Walter Hopps planteaba un panorama más complejo en uno de los textos que acompañaban una de las primeras retrospectivas de Duchamp, cuando todavía se daba cierta tensión entre quienes lo apreciaban superlativamente y cierto público que lo condenaba:

La paradoja de esta caracterización se resuelve en una palabra (y un juego de palabras): *an-artist*⁹. No siendo ni ‘anti’ ni ‘pro’ arte, Duchamp ha promovido directa e indirectamente el desarrollo de muchos colegas y del arte moderno en general, participando en movimientos sin necesidad de unirse a ellos, previniendo que el arte puede ser ‘una droga que produce hábito’, y advirtiendo que, alejadas de los focos y el ruido del vasto mundo del arte actual, las actividades vitales continuarán ‘subterráneamente’. El caballero es verdaderamente *an-artist*. (Hopps 1964: 9)

Clair es una voz disidente en este panorama: critica que se haya preferido “continuar perezosamente considerando a Duchamp un dadaísta, un provocador, un antecesor del Nuevo Realismo, de lo kinético, de lo conceptual, de la acción, o más generalmente, del ‘nihilismo del arte’; un profeta de la vanguardia” (Clair 2000). De hecho, desde los años setenta propone rescatar otras influencias sobre Duchamp, vinculadas a las matemáticas, la cuarta dimensión, el ocultismo y la visión no-retinal. Para él, aquella “caricatura” del artista francés como provocador oscureció el hecho de que Duchamp manejaba un fuerte método reflexivo. En ese sentido se lamenta de que esta segunda línea de trabajo, a pesar de haber sido difundida desde los años setenta, se limita a repetir materiales conocidos, con algunas excepciones que rescata y a las que dedica cierto espacio que no podemos permitirnos aquí, salvo para mencionarlas: Ulf

9 El término sugiere las asociaciones con “un-artista”, “no-artista” y para algunos “anarquista” (*anarchist*).

Linde¹⁰, Jean Suquet¹¹, Rhonda Roland Shearer¹², Hector Obalk.

Clair concluye que existen dos grandes momentos en Duchamp. En el primero, cuando fabricó los *ready-mades*, estaba inspirado por esos aspectos luego relegados: cierta asociación entre ciencia y religión, ocultismo y matemáticas, en busca de lo invisible, de la visión no-retiniana. Duchamp buscaría, entonces, “reconstruir la religión fuera de la religión” (Clair 2000), proyecto en el que habrían estado incluidos, de algún modo, Kandinsky, Mondrian, Malevitch y Kupka. Para Clair, las asociaciones, amistades, lecturas y viajes de Duchamp demuestran que estuvo inmerso en este movimiento de ciencia religiosa.

El segundo momento, que dura hasta hoy, es para Clair “la instalación de un religioso sin religión”. A partir de 1923, cuando el Gran Vidrio fue declarado “definitivamente inacabado”,

empezó un período de desilusión y apatía. Duchamp el que colgó los hábitos. Duchamp inactivo. Duchamp el jugador de ajedrez. Duchamp el profeta del arte contemporáneo. Duchamp el genio del arte norteamericano. Este otro Duchamp, que pasó la vida comentando sus primeros gestos y dándoles un significado muchas veces confuso, anunció a último momento, en los 60, una segunda construcción que había estado en marcha debajo de nuestros propios ojos durante sus últimos años: la instalación de un religioso sin religión. (...) [Practicante de] una religiosidad sin religión, que ya no pone a prueba la necesidad de una objetivación de su creencia sino que es contentada con manifestaciones individuales, configuraciones idiotas, autocelebraciones, microexperiencias sin validación, sin sanción, sin iglesia –excepto la bendición de un Estado que, como hemos visto, fue finalmente tenido en cuenta. (Clair 2000)

La pregunta que le queda por hacer a Clair es si Duchamp quiso esa evolución. Y responde que cuando éste abandonó la pintura, firmó un pacto con el diablo:

¿Podría alguien, más lúcida, más dolorosa, más cínicamente, elegir el poder del gris en lugar del verde del árbol de la vida y, en concordancia con esta *teoría*, con esta visión intelectual, con esta especulación morosa, la preeminencia de lo práctico y la experiencia sobre los sentidos, firmar un pacto con el diablo que miles de niños perdidos habrían de firmar después? (Clair 2000)

4. La interpretación de Danto: el fin del gusto como definición del arte, a manos de Duchamp

Es a este diagnóstico impiadoso del efecto Duchamp –leyéndolo como un ataque frontal– al que va a responder Danto en su artículo en “defensa del arte contemporáneo” (Danto 2000)¹³, tomando el lugar de abogado defensor de dicho arte. En esta línea es

10 Linde es autor de “MARIÉE CELIBATAIRE”, uno de los tres trabajos publicados en el catálogo de una de las primeras retrospectivas de Duchamp, la de la Galleria Schwarz, del 5 de junio al 30 de septiembre de 1964, pero Clair no cita este trabajo sino el que se publicó en la exposición comisariada por el propio Clair: Linde, Ulf, “La roue de bicyclette”, en *Abécédaire, L'Œuvre de Marcel Duchamp* Vol. 3 (París: Centre Georges Pompidou): 37, amén de uno posterior: Linde, Ulf (1986), *Marcel Duchamp* (Stockholm: Rabén & Sjögren).

11 Véase Suquet, Jean (1974), *Miroir de la Marié* (París: Flammarion).

12 Roland Shearer es integrante del Art Science Research Laboratory de Nueva York, que edita la revista *Tout-Fait*, donde se publicó el artículo de Clair.

13 Por tratarse de una publicación en Internet no figuran números de página.

relevante situar la trayectoria de Danto como un síntoma; entenderlo como un teórico que ha ido derivando en el último medio siglo, desde el filósofo analítico preocupado por temas de filosofía de la historia que era en los 50, al teórico y crítico de arte celebratorio del –y celebrado por– el arte contemporáneo que es en la actualidad. Para bien o para mal, Danto ha sido juez y parte de la situación actual de las artes.

En su artículo en respuesta a Clair, Danto comienza presentándolo como “un feroz crítico de *l’art contemporain*”, un importante intérprete de la obra de Duchamp en los años 70, que “sorprendentemente, a la luz de esta dedicación anterior, ha llegado a tomar a este artista como responsable en gran medida por lo que considera la deplorable condición del arte contemporáneo” (Danto 2000). No deja de ser significativo que Danto utilice el francés en el original, enfatizando así el origen de Clair, si lo enmarcamos en la mudanza del centro institucional del arte que subrayábamos más arriba. Es interesante también que tanto Danto como Clair en su momento, sean sensibles a estos detalles: podría argumentarse que en un mundo “sin arte” ya sólo queda disputar por la institución arte; si se reconoce esa situación de hecho, aún cuando no se la valide, datos como la procedencia o el idioma no son algo menor.

La línea de análisis de Danto en este artículo toma como eje el tema del gusto: el juego de palabras entre *goût* y *dégoût*¹⁴, según Danto, “nos permite parafrasear la visión de Jean Clair sobre *la fin de l’art* como *el fin del gusto* –un estado de cosas en donde el disgusto ocupa ahora la posición anteriormente ocupada por el gusto” (Danto 2000), una interpretación audaz aunque, como veremos, discutible. Danto parte de un análisis histórico y señala:

El gusto no era meramente lo que ésta o aquella persona prefería, en igualdad de circunstancias, sino lo que cualquier persona, sea lo que sea, debe preferir. Lo que la gente efectivamente prefiere varía de un individuo a otro –pero lo que deben preferir es idealmente un asunto de consenso universal. (...) Kant sostenía que afirmar que algo es bello no es predecir que todos los demás lo encontrarán bello, sino sostener que todos deben encontrarlo bello. (Danto 2000)

Aquí Danto incurre en cierto anacronismo: la idea de intentar alcanzar un “consenso” universal –y no una universalización a secas– es ciertamente común en nuestros días, pero no corresponde a una época en que sólo alguien con la agudeza de Hume podía notar, para empezar, que puede haber un problema en la universalización del gusto¹⁵. Por otra parte, si se tratara de sumar cargos contra Danto, se podría afirmar que este recurrir a Kant apenas empezado el artículo es ligeramente desleal tratándose de una discusión con alguien que está fuera del campo de la filosofía: Danto lo ataca e inmediatamente se atrinchera en una región poco accesible de su campo original de estudio; una maniobra por lo menos poco elegante.

Pero más importante parece ser algo que aparece en este pasaje y luego reaparecerá insistentemente a lo largo del artículo: allí donde dice “lo que cualquier persona debe preferir”, debería decir, para ser fiel al espíritu de la época, “lo que cualquier persona

14 Traducible casi sin pérdida al castellano como “gusto” y “disgusto”, pero que se pierde en el inglés, cuyos equivalentes serían “taste” y “disgust” (aunque tanto “dégoût” como “disgust” son ligeramente más fuertes que “disgusto”, incluyendo la acepción de “asco” o “repelencia”).

15 Véase especialmente Hume, David (1874-75), “Of the standard of taste”, en Green, T. H., Grose T. H. (1874-75: 226-250).

preferiría”; el “debe” enfatiza anacrónicamente cierta “obligación” que en la época no era percibida como tal. Cuando se refiere a Kant, la infidelidad es más sutil: entre “predecir” que todo el mundo encontrará algo bello –con la certeza con que se puede predecir un juicio teórico como que todo el mundo encontrará a esta manzana roja–, y afirmar que todo el mundo “debe” encontrar algo bello, hay un matiz que es justamente el matiz del juicio de gusto, en el cual lo que hay es precisamente una “pretensión de universalidad” que no es ni predicción ni obligación (Kant [1790] 1902). Aquí cuando Danto usa la palabra inglesa *ought*, como en la frase anterior, parece cargarla de un peso moral ligeramente fantasmal, al que parece estar proyectando cierta resistencia desde nuestra época¹⁶.

En una línea similar podrían entenderse otras expresiones como “el reino del gusto”, “el destino del arte”, “la filípica de Clair”, “la condena de Clair a tal arte [el contemporáneo]” (Danto 2000), y en general un tono que recorre todo el artículo: por momentos parecería que Danto se alineara irrestrictamente con la crítica cerrada a la Ilustración. Por ejemplo en el siguiente pasaje, al referirse en tono irónico a los “gustos especiales” que Kant y Clair desestimarían, al defender la diversidad parece caer en la paradoja de ciertas versiones extremas del relativismo cultural, en una suerte de tolerancia intolerante:

Dado que se toma como propósito del arte a la producción de placer –lo que Duchamp describiría después como “placer retiniano”– en el espectador, sólo los más perversos artistas se embarcarían en representar lo desagradable, lo que ‘de acuerdo a la naturaleza’ no puede producir placer en espectadores normales. Existen, por supuesto, aquellos que obtienen un placer perverso al experimentar lo que el espectador normal encuentra desagradable; quienes tienen, por así decirlo, ‘gustos especiales’. (Danto 2000)

En este sentido, puede resultar fructífero situar a Danto en el contexto de la oposición entre filosofía analítica y continental, ya que Danto, manteniendo el lenguaje analítico y ciertos instrumentos de esa corriente dominante en Estados Unidos, que ha “salvaguardado” –en sus propias palabras– cierto rigor en el conocimiento que ha desaparecido en otras humanidades, también se ha visto atraído por algunas tendencias provenientes del continente europeo –paradigmáticamente Francia– que han puesto en discusión las propias bases de la racionalidad. Un enemigo de Danto podría decir que éste hereda defectos de las dos tradiciones: cierta conveniente elección de los ejemplos que sirvan a la demostración de la teoría, en la que caen a veces los analíticos; pero también el dejarse llevar por la fuerza retórica de un discurso elegante, que ha sido repetidamente identificada como una tentación frecuente para quienes pertenecen a la tradición continental.

En cualquier caso, la tesis central de Danto en el trabajo analizado es que el concepto de gusto fue superado definitivamente gracias a Duchamp. Así, relata que en la práctica artística y en la filosofía del arte hay una tradición “razonablemente ininterrumpida”, desde Baumgarten, pasando por Santayana, hasta los formalistas de Bloomsbury como Roger Fry y Clive Bell, que conecta arte y gusto, belleza y placer, “como si la gratificación del gusto fuera el destino del arte” (Danto 2000). Para el

16 Llama la atención que Danto no haga aquí un tratamiento más adecuado del “ought”, teniendo en mente la conspicua problemática del pasaje del “is” al “ought”.

filósofo norteamericano, esta tradición fue quebrada cuando el concepto de gusto desapareció de la evaluación crítica de las obras de arte, y fue justamente Duchamp quien logró ese cambio radical: “Duchamp, creo sin ayuda, demostró que es totalmente posible que algo sea arte sin tener absolutamente nada que ver con el gusto, ni bueno ni malo” (Danto 2000). El propósito de Duchamp era “desplazar al gusto como criterio del arte” y “llevar al nivel de la conciencia el grado en el que se le permitió a la estética del gusto definir la esencia del arte” (Danto 2000).

La tesis es atractiva, aunque en sentido estricto debería estudiarse la posibilidad de que el tema del gusto se haya ido diluyendo como tal desde bastante antes que Duchamp naciera. Con la fuerza y las características que lo definen, el gusto es un tema de la estética del siglo XVIII, que incluso en Kant tiene un tratamiento que lo transforma al asociarlo a otras cuestiones, propias de su pensamiento y de los problemas específicos que surgen al interior de su sistema, en particular, la articulación entre la Crítica de la Razón Pura y la Crítica de la Razón Práctica. Si bien Danto señala como “disidentes” que no tratan el tema del gusto a Hegel y Nietzsche, las excepciones podrían abarcar a muchos de los autores que se han ocupado de cuestiones estéticas después de Kant. Si se sigue esta línea de análisis, se podría concluir que Duchamp vino a matar a un cadáver.

Más allá de esto, lo relevante es que esta lectura que hace Danto, lejos de estar animada por un interés histórico, termina llevando agua para su propia esquiva definición del arte como “una especie de lenguaje”, en la que juega un rol central el “*aboutness*” de las obras de arte (Danto 1981). Así, afirma que “Esto no significa que la era del gusto haya sido seguida por la era del disgusto. Significa, más bien, que a la era del gusto le sigue la era del significado. El asunto no es si algo es de buen o mal gusto, sino qué significa” (Danto 2000). Más adelante el filósofo sostiene que nada de lo que hacía un artista podía cargar significados más profundos que aquellos evocados por los artículos de limpieza, la comida rápida, los repuestos de autos, los carteles callejeros, en una clara referencia al arte Pop. En esta misma línea, trae a colación una declaración de Duchamp que resulta especialmente significativa:

Si tan sólo los Estados Unidos se dieran cuenta de que el arte de Europa está terminado –muerto– y que Estados Unidos es el país del arte del futuro... ¡Miren los rascacielos! ¿Tiene Europa algo más hermoso que eso para mostrar? Nueva York misma es una obra de arte, una auténtica obra de arte.... (declaración de Duchamp citada en Tomkins 1996: 131)

Danto interpreta esto en un sentido que nos devuelve a uno de los ejes del presente trabajo:

Un aspecto del sumamente sobredeterminado gesto de enviar el urinario fue des-europeizar el arte estadounidense –hacer que los estadounidenses apreciaran sus propios logros artísticos. Pero eso significaba que a los estadounidenses había que hacerles ver una pieza de plomería como una obra de arte, pero no necesariamente como bella del modo en que las obras de arte habían sido vistas normalmente. (Danto 2000)

5. Duchamp, la muerte del arte, el gusto, y vuelta a la definición del arte

En resumen, podríamos afirmar que tanto Clair como Danto coinciden en que

Duchamp representa una ruptura radical y especialmente significativa en la práctica artística, pero difieren en el alcance y sentido en que funciona esta ruptura. Para Danto, el artista francés liquidó la asociación del gusto con la definición del arte, dio por terminada “la era del gusto”, a la cual siguió “la era del significado”, y en ese sentido representó una clara superación. Para Clair, más allá de la interpretación *sui generis* que construye asociada a la tradición francesa, Duchamp ha sido repetidamente malinterpretado y se ha hecho un uso ilegítimo de su obra, cosa que ha llevado a la proliferación de epígonos que considera indeseables. Es así que aunque las interpretaciones que hacen Clair y Danto sobre Duchamp difieran, en cuanto a la definición del arte parecen no estar tan alejadas. Certificada cierta “muerte del arte”, cada uno festeja o condena lo que lo sobrevivió, es decir, el arte contemporáneo.

Aunque Clair y Danto no lo planteen explícitamente en estos términos, se puede sostener a partir de sus planteamientos que Duchamp representa un vuelco en el problema de la definición del arte, al haber establecido un corte radical en la clase de las obras de arte. A partir de los *ready-mades* de Duchamp, cualquier objeto puede ser una obra de arte, y eso vuelve inestable a todo el conjunto de las obras de arte, pudiendo hacer fracasar cualquier intento de definición de la clase. Así, en relación a la hipótesis de trabajo planteada en la introducción de este artículo –que el problema de la definibilidad del arte no empezaría en la filosofía, sino que tiene sus raíces en la práctica artística y en particular en la obra de Duchamp–, creemos haber mostrado en el análisis de las interpretaciones de Danto y Clair que efectivamente Duchamp puede ser objeto de una lectura que lo ubique en las raíces del problema de la definibilidad del arte.

De hecho, es interesante señalar que en la obra de Danto la figura de Duchamp ha ido tomando un creciente peso propio. En el primer trabajo de Danto sobre la definibilidad del arte (Danto 1964), Duchamp no es mencionado ni una sola vez, haciéndose referencia sólo a los *ready-mades* y casi al pasar, cuando en realidad era la figura que le venía como anillo al dedo para ese trabajo. Por ejemplo, cuando analiza la caja Brillo de Warhol, copia de un *packaging*, y se pregunta “¿por qué Warhol necesita *hacer* estas cosas de todos modos? ¿Por qué no simplemente garabatearle su firma encima?” (Danto 1964: 580), es muy llamativo que no mencione a Duchamp, quien justamente muchas veces no fabrica las obras, sino que simplemente firma y presenta la cosa ya hecha. Aunque no sobrevaloremos la evidencia textual, tampoco se puede omitir esta omisión. Danto intenta subsanar esa inexplicable ausencia ni bien comienza su trabajo inmediatamente posterior (Danto 1981), la que fue su primera obra de largo aliento sobre el tema. Danto se tomó más de quince años para elaborar *The Transfiguration of the Commonplace*, y en ella reformuló su postura, intentando librarse del institucionalismo del cual Dickie lo había declarado fundador, como dijimos. En este marco de reformulación, Duchamp aparece también como una de sus enmiendas, cuando Danto reconoce: “(...) supongo que uno debe considerar primero a Duchamp, porque ha sido él, en materia de precedencia histórico artística, el primero que llevó a cabo el sutil milagro de transformar en obras de arte a objetos del *Lebenswelt* de la existencia común: un peine, un botellero, una rueda de bicicleta, un urinario” (Danto [1981] 2002: 14). De hecho, en un análisis meramente cuantitativo, la presencia de Duchamp en los textos de Danto ha ido en aumento; en su último trabajo (Danto 2013), la cantidad de referencias a Duchamp prácticamente iguala a las de Warhol.

En general Duchamp ha sido leído asociado a una definición institucionalista del tipo de “es arte lo que el mundo del arte decide llamar arte”. Si adherimos a la repetida objeción que se le ha hecho a este tipo de definición, a saber, que no es una verdadera definición sino un mero reconocimiento de facto de un estado de cosas, y en ese sentido constituye una respuesta negativa al problema de la definibilidad, entonces Duchamp estaría asociado a la imposibilidad de definición del arte. En esa línea Thomas Adajian (2008) reconoce que “las definiciones convencionalistas (incluyendo las institucionalistas) han sido fuertemente influenciadas por el surgimiento, en el siglo XX, de obras de arte que parecen diferir radicalmente de todas las obras de arte anteriores”. Aunque en realidad en estos casos la obra de Duchamp, como dijimos, funciona como una especie de contraejemplo resistente, algo que hace fallar a las distintas definiciones del arte porque no logran aprehender este tipo de obras. En ese sentido, una solución posible sería afirmar que las obras de Duchamp –al menos las que resultan más claramente problemáticas, es decir los *ready-mades*– en realidad no son obras de arte. De hecho, el conspicuo Monroe Beardsley sigue esta línea, negando de plano que los *ready-mades* sean obras de arte. Y Nick Zangwill propone una teoría más sofisticada pero que va en la misma línea: las obras del tipo de los *ready-mades* “carecen de funciones estéticas, pero son parasitarias de otras obras que sí tienen funciones estéticas, porque están hechas para ser consideradas en ese contexto, y por tanto constituyen meros casos *borderline* (fronterizos)” (Adajian 2008)¹⁷. Este recurrir a caracterizar casos como *borderline*, lejos de ser una maniobra desesperada, podría verse como una virtud de la definición. De hecho Adajian propone que las definiciones que consideran a la clase de las obras de arte como clases con casos *borderline* “son preferibles” a la definiciones que no lo hacen, “dado que la mayoría de las clases fuera de las matemáticas son vagas, y la existencia de casos *borderline* es característico de las clases vagas”.

De hecho, en el claro análisis que hace Adajian, las definiciones de tipo “convencionalistas” –que abarcan las institucionalistas, Danto incluido, y las historicistas como la de Levinson– explican el arte moderno pero no el arte universal, mientras que las definiciones que Adajian llama “funcionalistas” –que abarcan menos casos, entre ellos el de De Clercq (2002) y los ya citados Beardsley y Zangwill– dan cuenta del arte universal, pero no del arte moderno. El propio Adajian plantea la posibilidad de sumar una definición convencionalista y otra funcionalista, pero lo descarta porque afirma que eso dejaría abierta la pregunta por la unidad de la clase de las obras de arte. Adajian parece sólo considerar que si se atenta contra la unidad de las obras de arte, entonces lo que quedaría es un mero agregado caótico de objetos.

Sin embargo creo que hay, al menos teóricamente, otra respuesta posible. Podríamos plantear la existencia de un quiebre en la unidad de las obras de arte, un quiebre que no hace explotar toda la clase de las obras de arte en una onda expansiva caótica que lleva en último caso a la imposibilidad de toda definición del arte, sino *un* solo quiebre, ubicado históricamente con el arte moderno y en particular con la obra de Duchamp. Así, una definición de las que Adajian llama funcionalistas podría dar cuenta de toda la historia del arte anterior a ese momento, y adherir a soluciones como las de Beardsley y Zangwill para caracterizar el caso Duchamp. Es decir que

17 Por tratarse de una publicación en Internet no figuran números de página.

la aparente paradoja de que las definiciones funcionalistas explican el arte universal pero no a Duchamp, mientras que las convencionalistas operan en sentido inverso, se disolvería: las primeras no dan cuenta de Duchamp porque Duchamp es radicalmente heterogéneo. Las vanguardias realizaron una operación inclusiva, incluyendo en el concepto práctico de arte a fenómenos artísticos a lo largo del tiempo y lo ancho de las culturas –en ese sentido es elocuente el caso del arte africano–, pero en esa extensión de “cartas de ciudadanía artística” –como diría Danto–, hubo una sola equivocación: los *ready-mades* de Duchamp eran efectivamente no-arte.

Lo que esta línea de razonamiento deja sin explicar, y en ese sentido es una limitación del presente trabajo, son los fenómenos posteriores a Duchamp. Es decir, si bien es claro que Duchamp fue una entrada al problema de la definibilidad del arte, sería necesario investigar en profundidad si constituye un callejón sin salida. Esto es: si las definiciones funcionalistas podrían explicar el arte pre-Duchamp, y el propio Duchamp podría ser explicado como un caso de no-arte –coincidiendo retóricamente con su definición como “an-artist”–, queda de todos modos por proveer definiciones de los fenómenos artísticos post-Duchamp.

Bibliografía citada

- Adajian, T. 2008. “The Definition of Art”, en Zalta E. (ed.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, en: <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/art-definition>.
- Beardsley, M. 1982. *The Aesthetic Point of View*. Ithaca y Nueva York: Cornell University Press.
- Cabanne, P. 1972. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Carriquiry, A. 2008. “El problema de la definición del arte africano y su recepción a comienzos del siglo XX”, en Benzo, Raúl et al: *El primitivismo y el arte del siglo XX*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación UDELAR.
- Clair, J. 2000. “Duchamp at the Turn of the Centuries”. *Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, 1, 3. En: <http://toutfait.com/duchamp-at-the-turn-of-the-centuries/>
- Danto, A. 1964. “The Artworld”. *The Journal of Philosophy*, 61, 19: 571-584.
- 1981. *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- 2000. “Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art”. *Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, 1, 3. En: <http://toutfait.com/marcel-duchamp-and-the-end-of-taste-a-defense-of-contemporary-art/>
- . 2013. *What art is*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Davies, S. 1991. *Definitions of Art*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- De Duve, Th. 1990. “Marcel Duchamp, or The ‘Phynancier’ of Modern Life”. *October*, 52: 60-75.
- Dickie, G. 1975. “What Is Anti-Art?”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33, 4: 419-421.
- 1984. *The art circle: a theory of art*. Nueva York: Haven Publications.
- Dreier, K. y Matta, R. 1944. *Duchamp’s Glass: An Analytical Reflection*. New York: Société Anonyme, Inc., Wittenborn and Company.

- Duchamp, M. 1966 [1961]. "Apropos of 'Ready-mades'". *Art and Artists*, 1, 4: 47. [Conferencia dictada en el Museum of Modern Art de Nueva York, el 19 de octubre de 1961].
- 1998. *Notas*. Madrid: Tecnos.
- Duchamp, M., Wood, B. y Roché, H-P. 1917. *The Blind Man*, 1, abril 1917, y *The Blind Man*, 2, mayo 1917. En: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/>
- Fló, J. 2002. "La definición del arte antes (y después) de su indefinibilidad". *Diánoia: revista de filosofía*, XLVII, 49: 95-129.
- Harnoncourt, A. d', Mc Shine, K. (eds.). 1973. *Marcel Duchamp*. Nueva York: MOMA.
- Hopps, W., Linde, U. y Schwarz, A. 1964. *Marcel Duchamp: Ready made, etc. (1913-1964)*. París: Le Terrain Vague; Milán: Galleria Schwarz.
- Hulten, P. 1993. *Marcel Duchamp. Work and Life, Ephemerides on and About Marcel Duchamp and Rose Selavy 1887-1968*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Hume, D. 1874 [1757]. "Of the standard of taste". Pp. 226-250 en Green, T. H., Grose, T. H., *The Philosophical Works of David Hume*. London: Longman.
- Kant, I. 1902 [1790]. *Kritik der Urteilskraft*, en *Kants gesammelte Schriften*, vol. 5. Berlin: Walter de Gruyter.
- Mink, J. 2002. *Duchamp 1887-1968. El arte contra el arte*. Colonia: Taschen.
- Morgan, R. 2000. *Duchamp y los artistas contemporáneos posmodernos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Sanouillet, M. (ed.). 1978. *Duchamp du Signe, Escritos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Schwarz, A.. 1987. "O grande vidro e os readymades, mesmo". Pp. 11-67 en Catálogo de la exposición de obras de Duchamp pertenecientes a la colección de Arturo Schwarz, presentada en la 19ª Bienal Internacional de San Pablo. San Pablo: Fundación Bienal de San Pablo.
- Tomkins, C. 1996. *Duchamp: A Biography*. Nueva York: Henry Holt and Co.
- Weitz, M. 1956. "The Role of Theory in Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV, 1: 27-35.
- Zangwill, N. 1995. "The Creative Theory of Art". *American Philosophical Quarterly*, 32: 315-332.
- Ziff, P. 1953. "The Task of Defining a Work of Art". *Philosophical Review*, 62: 58-78.

Referencias iconográficas

- Duchamp, Marcel. Retrato del padre del artista, 1910.
- Duchamp, Marcel. Retrato de Mr Dumouchel, 1910.
- Duchamp, Marcel. Sonata, 1911.
- Duchamp, Marcel. Desnudo bajando la escalera N°2, 1912.
- Duchamp, Marcel. Bicicleta, 1913.
- Duchamp, Marcel. Botellero, 1914.
- Duchamp, Marcel. Fuente, 1917.
- Duchamp, Marcel. El gran vidrio, 1915-23.
- Warhol, Andy. Brillo Box, 1963-64.

Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética

Baroque allegory and dialectical image: the efforts of Walter Benjamin and Theodor W. Adorno for thinking the dialectics of nature and aesthetic form

Vanessa Vidal Mayor*

Resumen

El artículo expone en la primera parte la concepción de la forma estética alegoría en *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin y el modo en que Adorno se apropia de esta concepción para construir su idea de historia natural. La segunda parte del artículo se centra en exponer la relación de las alegorías con las imágenes dialécticas de la *Exposé* de 1935 para la obra de los pasajes y la crítica constructiva que hace Adorno a las mismas en la Carta-Hornberg. El artículo pretende mostrar el esfuerzo común de ambos pensadores para abordar el problema de la forma estética y su relación con la dialéctica y la naturaleza.

Palabras clave: metáfora, verdad, experiencia, estética, literatura

Abstract

This article offers in the first part an exposition of the aesthetic form allegory in Walter Benjamin's 'The origin of the German tragic drama' and the way in which Adorno appropriates the allegory to build his idea of natural history. The second part of the article focuses on exposing the liaison between allegories and dialectical images of the 1935 *Exposé* to "The work of the passages" and Adorno's constructive criticism to them in the Hornberg letter. The article aims to show the common effort of both thinkers to address the problem of the aesthetic form and its relation to dialectics and nature.

Keywords: metaphor, truth, experience, aesthetics, literature

Benjamin construye en *El origen del drama barroco alemán* una idea del drama barroco y de la forma estética alegoría como alternativa crítica a la concepción del arte como símbolo que predomina en la estética clásica y el Romanticismo¹. Esta concepción simbólica concibe el arte como aparición de una idea metafísica. Benjamin denuncia el abuso que implica esa concepción de la obra de arte como símbolo en el que aparecería una idea.

1 "Muy alejado de tal y como ve el clasicismo en la alegoría una forma de expresión anticuada, una relación convencional entre particular y universal, una 'técnica de imágenes lúdica', – Goethe y Schopenhauer tienen una opinión negativa respecto a la alegoría – Benjamin ve en la alegoría la expresión propia del barroco. El símbolo forma parte del orden de lo religioso y sagrado, la alegoría es un proceso especulativo." Jean Michel Palmier (2009: 911-912). Las traducciones de los textos en alemán las he hecho yo misma.

* Profesora de Estética y Filosofía de las Artes en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Valencia, España.
vanessa.vidal@uv.es
Artículo recibido: 13 de mayo de 2017; aceptado: 26 de septiembre de 2017

En este uso vulgar [del símbolo] lo más llamativo es que el concepto, que se relaciona en actitud imperativa con una conexión irrompible de forma y contenido, está al mismo tiempo al servicio de una impotencia filosófica de la crítica en la que, por falta de iluminación dialéctica, se escapa en el análisis de la forma

el contenido, en la estética de contenido la forma. Ya que este abuso tiene lugar y precisamente siempre ahí donde se habla en la obra de arte de ‘aparición’ de una idea como ‘símbolo’. La unidad del objeto sensible y suprasensible, la paradoja del símbolo teológico es distorsionada en la estética en una relación de esencia y aparición. (Benjamin 1980: 336)

La concepción del arte como símbolo supone una idea que aparece en el mundo, lo que implica necesariamente un dualismo entre esencia –idea– y manifestación². Frente a esta relación dualista propia de la estética simbólica y la consiguiente concepción del arte como manifestación de la idea metafísica, Benjamin expone la alegoría barroca como modelo para concebir el arte como una unidad concreta de naturaleza e historia, de esencia y manifestación, forma y contenido³. Benjamin escribe:

Mientras en el símbolo, con la transfiguración de la caída, el rostro transfigurado de la naturaleza aparece fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría está ante los ojos del observador la *facies hippocratica* de la historia como paisaje original paralizado. La historia, en todo lo que desde el principio tiene de inoportuno, de doloroso, de desviado, se expresa en un rostro –no, en una calavera. (Benjamin 1980: 343)

La alegoría de la calavera, en tanto que expresa el rostro de la historia justo antes de su desaparición y la transitoriedad de la naturaleza detenida en la calavera, implica una crítica a esa concepción clásica y romántica del arte como símbolo. La alegoría no es aparición de ninguna idea metafísica, sino expresión de lo desviado de la historia en forma de “paisaje original paralizado”. Ello significa que, a diferencia de lo que sucede al concebir el arte como símbolo, en la alegoría ya no hay un dualismo entre manifestación e idea. La imagen alegórica, expresa en esa imagen de naturaleza caduca la *facies hippocratica* de la historia. Pero ya no como idea, sino como calavera: como expresión en la forma de naturaleza muerta del instante que asimismo precede a la muerte de la historia.

El hecho de concebir el arte como símbolo o como alegoría obliga a replantearse la relación del arte con la temporalidad. El arte simbólico significa en el momento inmediato en que aparece en él la idea. La alegoría no espera, como hace el símbolo,

2 Un momento central en la crítica del símbolo es la crítica del concepto de totalidad que presupone lo simbólico. Se trata de la crítica a “[...] la relación específica de lo particular y lo general en el clásico concepto de símbolo, en el que la aparición o la representación intuitiva de una idea es pensada como su símbolo [...]” Steinhagen (1979: 674)

3 Aunque excede las pretensiones de este artículo, señalar que Gadamer dedica en *Wahrheit und Methode* un apartado a tratar la diferencia entre símbolo y alegoría para criticar los límites del “arte vivencial”. Benjamin no es citado en ningún momento. Para Gadamer, en contra de lo que Benjamin afirma para distinguir el símbolo y la alegoría, ambos tienen una función simbólica. Están en función de otra cosa. “De hecho los significados de ambas palabras tienen desde el principio una cosa en común: en ambas se designa algo cuyo sentido no consiste en su mera manifestación, en su aspecto o en su sonido, sino en un significado que está puesto más allá de ellas mismas. Común a ambas, es que algo esté por otra cosa. Y esta referencia tan cargada de significado, en la que se hace sensible lo insensible, se encuentra tanto en el campo de la poesía y de las artes plásticas como en el ámbito de lo religioso-sacramental.” Hans-Georg Gadamer (1993: 109-110) Desde esta distinción que hace Benjamin entre símbolo y alegoría podrían ponerse en cuestión las posteriores afirmaciones de Gadamer.

a que se manifieste la verdad metafísica eterna en él. Para Benjamin ya no hay en ella simbólica “luz de la redención”. La significación de la alegoría requiere un despliegue temporal, dialéctico, tal y como afirma Benjamin:

La medida temporal de la experiencia simbólica es el instante mítico, en el que el símbolo hospeda al sentido en su escondido y, si puede decirse así, boscoso interior. Por otro lado, la alegoría no está libre de una dialéctica correspondiente y la calma contemplativa con que se sumerge en el abismo entre el ser figurativo y el significado no tiene nada de la suficiencia desinteresada que se encuentra en la aparentemente similar intención del signo. Con qué violencia brama en este abismo de la alegoría el movimiento dialéctico, eso debe aparecer hoy en el estudio de la forma del drama barroco de modo más claro que en el de cualquier otra forma estética. Cuanto más mundana es la amplitud histórica que Görres y Creuzer atribuyen a la intención alegórica, tanto más es, como historianatural, como prehistoria del significado o de la intención, de un tipo dialéctico. (Benjamin 1980: 342)

La historianatural⁴ introduce una dialéctica inmanente entre forma estética y contenido, entre alegoría y significado. Es el movimiento entre naturaleza e historia, entre la caducidad de la naturaleza que se expresa en la calavera y el rostro moribundo que objetiva la historia como *facies hippocratica*. Esta dialéctica entre naturaleza e historia, que Benjamin llama historianatural, es la que permite concebir e interpretar la forma estética como expresión de la historia y con ello una eliminación definitiva del abuso del arte simbólico.

La concepción benjaminiana del arte como alegoría y la construcción adorniana de la historianatural

Esta concepción benjaminiana de la alegoría como historianatural, como prehistoria dialéctica del significado y la consiguiente concepción de la forma estética en la que lo histórico se expresa cifrado en la figura de naturaleza caduca, sirve a su vez a Adorno de punto de partida para construir su concepción de la historianatural. Adorno expone esta concepción de la historianatural en una conferencia pronunciada en la Sociedad-Kant de Frankfurt en 1932 y titulada expresamente “La idea de historianatural”. En ella, Adorno explicita que su concepción de la historianatural tiene como base los trabajos los trabajos filosóficos sobre las formas estéticas de Georg Lukács y Walter Benjamin. “La concepción de la historianatural no ha caído del cielo, sino que tiene su legitimación en el marco del trabajo histórico-filosófico en determinado material, hasta ahora sobre todo en material estético.” (Adorno 1997: 355) Adorno toma de *La teoría de la novela* de Lukács el modo en que lo histórico se refleja en la segunda naturaleza que es la novela en tanto que forma estética. Lukács expone en este texto la forma estética novela como “mundo de la convención” producido históricamente y que por ello refleja la realidad histórica en la que se origina⁵. De *El origen del drama*

4 Opto por escribir en castellano historianatural como un término para dar cuenta de la dialéctica concreta entre naturaleza e historia que esta idea expresa.

5 Lukács escribe a este respecto: “Donde ya no hay fines inmediatamente dados, las formas, que el alma encuentra dadas entre los hombres como escenario y substrato de su actividad en su devenir hombres, pierden su arraigo en necesidades suprapersonales que deben existir; las formas son algo simplemente existente, quizá lleno de poder, quizá corrompido, pero ni llevan la bendición de lo Absoluto en sí, ni son los continentes para la desbordante interioridad del alma. Ellas constituyen el mundo de la convención [...]” Georg Lukács (1994: 53)

barroco Adorno toma el modo en que la forma artística alegoría, en tanto que unidad concreta de naturaleza e historia, expresa en su forma de naturaleza caduca la historia cifrada. Adorno escribe a propósito de la comprensión del arte como alegoría en *El origen del drama barroco alemán*: “Esa relación alegórica encierra en sí ya la noción de un procedimiento, para el que podría ser posible interpretar la historia concreta en sus rasgos como naturaleza y hacer dialéctica la naturaleza bajo el signo de la historia. La exposición de esa concepción es de nuevo la idea de historianatural.” (Adorno: 1997: 360) La historianatural, siguiendo el modelo de la alegoría benjaminiana, ha de ser capaz de realizar en concreto el doble movimiento dialéctico. Por un lado, ella ha de conseguir concebir la forma estética como segunda naturaleza en que se expresa paralizada la historia. Por otro lado, pero al mismo tiempo, la historianatural ha de conseguir dialectizar esa historia paralizada en la forma estética. La alegoría expresa cifrada la historia en la figura de la naturaleza y significa cuando se hace de nuevo dialéctica la historia que expresa en la alegoría como naturaleza, como calavera. Benjamin escribe: “Cuando con el drama barroco la historia se traslada adentro del escenario, lo hace así, como escritura. En el rostro de la naturaleza pone ‘historia’, en la escritura de indicios de lo transitorio.”⁶ (Adorno: 1997: 357) La alegoría expresa inmanentemente en su figura de naturaleza cifrada y como escritura, en su espacio abismal de indicios, la transitoriedad de lo temporal. ‘Historia’ se lee como “escritura de indicios de lo transitorio” sobre la calavera y significa gracias a la dialéctica que la interpreta en su figura de naturaleza caduca. Esta concepción de la alegoría en *El origen del drama barroco alemán* se convierte así para Adorno en el modelo para concebir el arte en tanto que historianatural: el arte es una ontología concretamente histórica, una segunda naturaleza que contiene inmanente en su figura de un modo enigmático lo histórico⁷. La dialéctica no está en la abstracción del movimiento histórico sino en la concreción de la alegoría. La alegoría permite pues “interpretar la historia concreta en sus rasgos como naturaleza” y hacer dialéctica esa misma naturaleza bajo el signo de la historia. Adorno escribe: “Todo ser o por lo menos todo ser devenido, todo ser sido se metamorfosea en alegoría y con ello la alegoría deja de ser una mera categoría de la historia del arte.” (Adorno 1997: 360) Y así la alegoría deja de ser para Adorno una forma sólo propia del arte en el Barroco, de acuerdo con la concepción de Benjamin, sino que se convierte en el modelo para pensar el arte como una segunda naturaleza, como un mundo de la convención que es expresión cifrada de lo histórico. La alegoría sirve a Benjamin, y a partir de él, a Adorno, para construir una concepción histórica y secularizada de lo estético. El arte, concebido según el modelo de la alegoría, es expresión en su figura de naturaleza de la historia cifrada. Benjamin escribe a este respecto:

6 Traduzco ‘Zeichenschrift’ como escritura de indicios. La traducción de ‘Zeichen’ como signo o símbolo impide comprender la novedad de esta unidad inmanente de naturaleza e historia en tanto que supone inmediatamente un dualismo: el sentido (naturaleza) que se manifiesta en forma del signo (historia). Por eso, y aunque la traducción resulte un poco exótica, creo que permite hacer visible la novedad de lo que Benjamin está diciendo aquí.

7 En su extenso estudio sobre *El origen del drama barroco alemán*, Bettine Menke enfatiza ese momento de secularización del arte y su interpretación como sigue: “Esto promovió el paradigma de la norma fundada de la estética de que la obra particular, a partir de la premisa de la expresión, ha de entenderse a partir de sí misma. Ello se opuso al saber de relaciones mitológicas, poéticas o de la historia del arte que invoca la lectura alegórica.” Bettine Menke (2006: 224)

Cuando la historia se seculariza en el escenario, a partir de ahí habla la misma tendencia metafísica que, al mismo tiempo, conduce en la ciencia exacta al método infinitesimal. En ambos casos se captura el proceso de movimiento en una imagen espacial y se analiza. La imagen del escenario, exactamente: de la corte, se convierte en clave de la comprensión histórica. Ya que la corte es el escenario más interior. (Benjamin 1996: 271)

La imagen de la corte, central en el drama barroco, expresa en clave lo histórico. La historia aparece en el escenario ya no como manifestación sensible de la idea, como el símbolo en el clasicismo, sino como sufrimiento terreno y mortal. No hay otra transcendencia más allá de la que se expresa en la imagen alegórica de esa miserable inmanencia. Lo alegórico sube al escenario como expresión de la insensatez histórica, como escritura cifrada –imagen– en un código que se perdió hace mucho tiempo. El arte, concretizado según este modelo de la alegoría, es cifra de la una historia hiperbólicamente insensata: Cifra, imagen de lo temporal en el instante anterior a la muerte y figura de naturaleza caduca: calavera. “Con un estrambótico cruce de naturaleza e historia entra la expresión alegórica ella misma en el mundo.” (Benjamin 1996: 344) La alegoría permite una concepción secularizada del arte en tanto que elimina el dualismo en la concepción del arte como aparición simbólica de una idea y pasa a concebirlo como una segunda naturaleza transitoria y caduca, expresión a su vez de la caducidad de todo lo terrenal. La alegoría expresa la inmanencia del contenido en la forma más allá de todo dualismo entre forma y contenido, sensible e inteligible, manifestación e idea. “Benjamin parte de que la alegoría no es ninguna relación de causalidades secundarias; lo alegórico no es un signo casual para un contenido captado en su interior; sino que entre lo alegórico y lo mentado alegóricamente existe una relación objetiva. Alegoría es expresión.” (Adorno 1997: 358) En la alegoría se acuña inmanentemente la historia, y ello de un modo objetivo, aunque cifrado: como expresión. Lo “alegórico y lo mentado alegóricamente” son una unidad concreta en tanto que expresan una “relación objetiva”⁸. Y de ello es de lo que quiere dar cuenta la historianatural. “La relación entre alegoría y lo mentado alegóricamente no es una relación casualmente simbólica, sino que más bien un particular sucede en ella, ella es expresión, y lo que sucede en su espacio, lo que se expresa, no es otra cosa que una relación histórica.” (Adorno 1997: 358)

Crítica filosófica del arte, interpretación y dialéctica de la alegoría

Como se acaba de exponer, esa concepción de la alegoría en *El origen del drama barroco alemán* se convierte para Adorno en modelo para pensar el arte en tanto que segunda naturaleza que expresa cifrada lo histórico. Adorno toma a su vez de Benjamin la idea de que la crítica filosófica de estas alegorías, de la historia detenida en una forma estética, es posible si se consigue una interpretación de esta imagen de naturaleza que descifre su transitoriedad, que consiga dialectizar la historia que se expresa cifrada en la alegoría para convertirla en conocimiento filosófico. Benjamin escribe a propósito de la crítica filosófica del arte: “El objeto de la crítica filosófica es

8 Aunque no pueda profundizar al respecto en este artículo, esta concepción de la alegoría como expresión de un contenido histórico implica la crítica a la recepción subjetiva de alegoría de Benjamin que hace, por ejemplo, Hans-Robert Jauß (1980).

probar que la función de la forma estética es precisamente esta: convertir los contenidos objetivos históricos, tal y como están a la base de toda obra significativa, en contenidos de verdad filosófica.” (Benjamin 1996: 358) Esta conversión de los contenidos objetivos históricos en contenidos de verdad filosófica es el objetivo de la crítica filosófica del arte para Benjamin. Y el objetivo de Adorno al construir su idea de *historianatural*.

Pero, a pesar de la importancia radical que tienen para Adorno las reflexiones de Benjamin en torno a la alegoría y la función de la crítica filosófica de la forma estética, Adorno hace un comentario a su vez también crítico a algunos puntos de esta concepción de la alegoría de Benjamin. Frente a lo que es habitual tanto en la recepción de la filosofía de Benjamin como en la recepción de la de Adorno, no repetiré el tópico en la recepción de ambos autores de interpretar las diferencias entre los dos autores como una lucha teórica entre ellos. Más bien defenderé la tesis de que Benjamin y Adorno están realizando un esfuerzo filosófico común que se centra en el desarrollo de la crítica filosófica como interpretación de una forma estética cuyo modelo es la alegórica unidad concreta de naturaleza e historia frente a otras concepciones de la estética y la filosofía imperantes en la época⁹. Un esfuerzo común que se refleja en ambas producciones filosóficas¹⁰. Por ello expondré a continuación algunos puntos básicos de la crítica de Adorno, no para desacreditar a Benjamin, sino para ofrecer más claves que nos permitan descifrar cómo piensan ambos la relación entre forma estética y su crítica en tanto que conocimiento filosófico.

Adorno comenta el modo en que Benjamin concibe en *El origen del drama barroco alemán* la crítica filosófica de las alegorías: “En Benjamin esto está concebido para empezar –y aquí hay que ir más allá–, como que hay algunos fenómenos prehistóricos originales, que estaban ahí en el origen, que han transcurrido y que son significados en lo alegórico, que retornan en lo alegórico como retorna lo literal.” (Adorno 1997: 359-360) Para Benjamin, la alegoría sería una imagen en la que retornan esos significados que estarían en el origen de la historia y han sido olvidados en el proceso histórico. No obstante, y ya que Benjamin concibe la naturaleza marcada por la transitoriedad, la alegoría significa en tanto que en ella retornarían esos significados originarios, que estaban en la naturaleza en un principio y que van transcurriendo en el movimiento histórico. La tarea de la crítica filosófica de las alegorías se centraría pues para Benjamin en una especie de rememoración –en una exótica reinterpretación de la anamnesis platónica y la literatura de Proust¹¹– de esos significados originarios para hacerlos de nuevo presentes. En *El origen del drama barroco alemán* leemos: “Aquí está el enfoque de la alegoría. No es ningún acontecimiento natural, cuando el príncipe cae, sino un acontecimiento de la prehistoria. Está designado en la naturaleza de igual modo que la caída del árbol. Se ponen en relación un acontecimiento histórico totalmente determinado y una determinada categoría prehistórica.” (Theodor W. Adorno Archiv 1992: 60) Para Benjamin la función de la interpretación de alegorías es descubrir en

9 Tanto Benjamin como Adorno reaccionan a las teorías estéticas articuladas desde las posiciones filosóficas más dispares. La estética neokantiana, la heredera del romanticismo o la estética basada en la vivencia de Dilthey son algunas concepciones de las que, implícita o explícitamente, quieren distanciarse.

10 El esfuerzo filosófico común se refleja, en el caso de Benjamin, hasta el inacabado proyecto de *La obra de los pasajes*, como señala Buck-Morss: “Es posible afirmar que la publicación de la obra de los pasajes ofrece pruebas adicionales sobre el modo estrecho en que [Benjamin y Adorno] trabajaron en común en ese proyecto tan amplio.” Buck-Morss (2000: 218)

11 Sobre la relación de esta rememoración con la memoria involuntaria de Proust: Detlev Schöttker (2000)

ellas esos significados originales que ya estaban en la prehistoria, que se pierden en el transcurso del tiempo histórico, pero que retornan en la imagen alegórica que pone en relación la historia y “una determinada categoría prehistórica”. Por ejemplo, cuando se interpreta la imagen alegórica de la “caída del príncipe” recurriendo a la categoría prehistórica de la caída del árbol. “Era grande el tesoro de imágenes que estaba a disposición de los autores para una disolución instantánea de los conflictos histórico-éticos en demostraciones de la historianatural.” (Benjamin 1996: 269)

No obstante, eso implica para Adorno que la interpretación de las alegorías en Benjamin no es suficientemente dialéctica puesto que recurre en último término a unos “significados originarios”, olvidados en el transcurso histórico, pero recuperables para Benjamin en su originalidad en la interpretación de alegorías en tanto que se descubre en ellas esas categorías prehistóricas. Para Adorno no hay ninguna ontología, ningún significado originario: ni tan siquiera una naturaleza concebida dialécticamente como es el caso de Benjamin que pueda reaparecer en la alegoría como significado originario. No hay ningún fenómeno prehistórico fundamental que se olvide en la dialéctica histórica y pueda retornar al ser reactualizado o rememorado por el arte en tanto que fenómeno originario. La naturaleza o los significados son en cambio para Adorno dialécticos desde el principio, o mejor, para él no hay principio en sentido categórico. La clave de la objeción de Adorno a Benjamin es que, si bien una de las genialidades de su filosofía es reconocer a partir de la alegoría barroca la naturaleza transitoria, no es consecuente cuando afirma que esta naturaleza retorna inmutable en lo alegórico, “como retorna lo literal”, precisamente porque no hay nada que se pueda mantener al margen de la caducidad de todo lo que nace. Adorno interpreta así la concepción de la prehistoria como transitoriedad que reaparece en la alegoría, en lo que es su intento de ir con Benjamin más allá de Benjamin:

La prehistoria está absolutamente presente como transitoriedad. Ella está absolutamente presente bajo el signo de ‘significado’. El término significado quiere decir que los momentos de naturaleza e historia no se identifican uno con otro, sino que al mismo tiempo se dispersan y se entrelazan, de modo que lo natural entra en escena como signo de la historia y la historia, allí donde se da como más histórica, como signo de la naturaleza. (Adorno 1997: 360)

Lo histórico se cifra en la expresión alegórica y esa naturaleza alegórica se hace histórica en cuanto significa. La naturaleza originaria, la prehistoria es transitoria, pero eso no significa para Adorno que retorne cifrada en el arte como su significado, sino que la única naturaleza, la única ontología que expresa la alegoría es la del significado histórico de la forma estética. El significado surge de la relación entre naturaleza e historia en torno a cada forma estética concreta: ha de construirse en esa dialéctica entre los extremos naturaleza e historia o cifra y significado. Y precisamente ese movimiento contradictorio entre los extremos naturaleza e historia –y no la reducción de la historia a la naturaleza– es el que permite construir el sentido o disolver los sinsentidos en una crítica filosófica del arte.

Salida del filosofar arcaico gracias a las “conversaciones históricas”

Esta crítica de Adorno a Benjamin a propósito del retorno de significados originarios en la alegoría y el esfuerzo que implica para dialectizar la naturaleza en

ella, es proseguida en otro contexto que se puede seguir en la famosa carta que Adorno escribe a Benjamin en Hornberg del 2 al 5 de agosto de 1935, casi tres años después de su conferencia sobre “La idea de historianatural”. Aunque la discusión contenida en la *Carta-Hornberg* se refiere a la *Exposé* para *La obra de los pasajes*, y tiene lugar tres años después de su conferencia sobre “La idea de historianatural”, la problemática que Adorno aborda puede entenderse como continuación de lo que empieza pensar con Benjamin en “La idea de historianatural”: la cuestión de la insuficiente dialectización de la naturaleza en la alegoría, que se expresa a propósito de la *Exposé* para *La obra de los pasajes* en la polémica entre las imágenes arcaicas o dialécticas. Imágenes arcaicas son aquellas en las que la naturaleza y con ella la concepción del arte como alegoría, todavía no está suficientemente dialectizada. Aunque la naturaleza se concibe dialécticamente, la alegoría significa en tanto que en ella retorna un significado originario. Las imágenes dialécticas habrían de lograr construir en significado en esa dialéctica contradictoria e inmanente de naturaleza e historia que expresaba la historianatural.

En la carta-Hornberg, Adorno hace un extenso comentario a la *Exposé* de 1935 del proyecto de *La obra de los pasajes* que Benjamin está preparando para publicar en la *Revista para la investigación social*. Benjamin empezó a concebir esa *Exposé* en marzo de 1934 (Benjamin: 1982: 1206) aunque el Proyecto de *La obra de los Pasajes* puede retrotraerse a la estancia en París de Benjamin de abril a octubre de 1927 y durante febrero y marzo de 1929 (Benjamin 1982: 1081). Benjamin leyó a Horkheimer y Adorno ese primer proyecto de los pasajes titulado *Pariser Passagen. Eine dialektische Feerie* en las diversas “llamadas por Benjamin conversaciones históricas [...] que condujeron al final de esta época – al final de un filosofar despreocupadamente arcaico, preso en la naturaleza” (Benjamin 1982: 1082) en las conversaciones que los tres mantuvieron en Frankfurt y Königstein en septiembre u octubre de 1929 (Benjamin 1982: 1082). Esa salida del filosofar arcaico no se produce de golpe, sino que, como ya se ha señalado, es un proceso largo y complejo que dura decenios y que Adorno y Benjamin hacen en común con las diferencias que cada pensador aporta desde su peculiaridad¹². Desde esas conversaciones históricas de 1929 hasta su exilio en París en 1933, Benjamin no consigue trabajar intensamente en *La obra de los pasajes*. Las razones de esta postergación son, además de las dificultades que trajo consigo el siniestro momento histórico, el hecho de que Benjamin, para abandonar ese “filosofar despreocupadamente arcaico, preso en la naturaleza” decide estudiar, influido por Horkheimer y Brecht, el materialismo histórico. “De hecho la interrupción temporal del trabajo sobre los pasajes estuvo determinada por la aporía teórica que apenas resuena en las cartas de esta época en relación con los *Pasajes*: la necesidad sentida por Benjamin de concebir el trabajo frente a las exigencias del materialismo histórico.” (Benjamin 1982: 1082) Esa necesidad de hacer frente a las exigencias del materialismo histórico ha de contribuir – así lo cree Benjamin – a la

12 En el caso de Adorno, es un testimonio ejemplar del modo en que “esa salida del filosofar arcaico” también tiene lugar en su propio pensamiento, en la revisión de su escrito de habilitación *Konstruktion des Ästhetischen in Kierkegaards Philosophie* (1931) que se publicó en 1933 con modificaciones esenciales por lo que respecta a la dialéctica de la naturaleza y el mito como *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*. Lo mismo sucede en el caso de Benjamin el cambio de perspectiva que éste hace desde *Enbahnstraße* (1928) a *Berliner Kindheit um 1900* (1932-1938). Leemos en una carta de Adorno a Kracauer de 21.11.1932: “Benjamin estuvo aquí. Me leyó mucho del nuevo libro *Infancia en Berlín hacia 1900*. Me parece maravilloso y totalmente nuevo; también un gran progreso frente a *Calle de dirección única* en tanto que ahí, la mitología arcaica es liquidada realmente y lo mítico sólo es buscado en lo más actual – ‘Moderno’ en cada caso–. Estoy seguro de que a ti te va a producir también una gran impresión.” (Adorno Kracauer 2008: 293)

dialectización de ese resto de naturaleza en algunas imágenes que Adorno llama en la carta Hornberg “imágenes míticas o arcaicas.” (Theodor W. Adorno-Archiv 1995: 55)

Pero, en la carta Hornberg, Adorno le critica a Benjamin que es precisamente esta introducción de elementos del materialismo histórico más ortodoxo, la que provoca que las que habían de ser imágenes dialécticas en la *Exposé*, sean todavía imágenes arcaicas. Ese resto de arcaísmo es lo que permite compararlas con la tesis del retorno del significado originario en concepto de alegoría en *El origen del drama barroco alemán* que Adorno ya exponía en “La idea de historianatural”. Intentaré clarificar a continuación por qué algunas imágenes de la *Exposé* siguen siendo para Adorno imágenes arcaicas¹³ y de qué modo la crítica de Adorno ha de entenderse como intento de pensar con Benjamin el modo en que esas imágenes pueden concebirse desde una dialéctica concreta de naturaleza e historia.

Imágenes arcaicas, sueño de la conciencia colectiva y sociedad sin clases

El objetivo de *La obra de los pasajes* es construir la “[...] Prehistoria del siglo XIX, imagen dialéctica, configuración de mito y modernidad” (Benjamin-Adorno 1994: 138-154), es decir, construir la imagen dialéctica del siglo XIX a través de la relación entre mito y modernidad. La relación entre mito y modernidad que expresa la imagen dialéctica¹⁴ da cuenta, aunque evidentemente en otra terminología, de la relación entre historia y naturaleza que se expresaba en la alegoría barroca. “Cuando a Benjamin se le ocurrió *La obra de los pasajes*, esto le sucedió conscientemente sin duda alguna para que las técnicas alegóricas obtuvieran una nueva vida. Las imágenes dialécticas son una forma moderna del proceder emblemático.” (Buck-Morss 2000: 210) La sustitución del término ‘naturaleza’ por ‘mito’, así como el de ‘historia’ por ‘modernidad’ expresa ya una dialectización de lo natural que solo existe en la figura del mito, mediada histórica y culturalmente; y una concepción más concreta de la historia que ya no se concibe como historia en general sino como una época histórica concreta, en este caso, el París del siglo XIX¹⁵.

La crítica de Adorno al arcaísmo con que Benjamin concibe todavía en la *Exposé* de 1935 las imágenes dialécticas se articula en varios niveles, uno de ellos es el acercamiento del Benjamin de la *Exposé* en su concepción de la relación de la modernidad con el mito de las ideas de arquetipo e inconsciente colectivo del psicoanálisis de Carl Gustav Jung. Un acercamiento que actualiza a su vez su tesis del retorno de la naturaleza originaria en la alegoría barroca. Las objeciones de Adorno quedan condensadas en su interpretación de una frase que Benjamin utiliza como lema para abrir el segundo fragmento de la *Exposé*:

Déjeme usted para empezar tomar el lema en la página 3: “Cada época sueña la siguiente”, en tanto que me parece un instrumento importante porque alrededor de

13 Textos básicos para seguir esta polémica y de los que me he servido en este trabajo son los tres excelentes trabajos de Rolf Tiedemann (1973, 1983 y 2011). Una interpretación actual de la polémica que va en otra dirección puede leerse en Sami Kathib (2012)

14 Un texto interesante en relación a la compleja y polémica idea de imagen dialéctica en Benjamin y Adorno es: Ansgar Hillach (2000)

15 “Finalmente, en la medida en que Benjamin presenta el fetichismo de la mercancía como fósil, crea él mismo tal emblema. Desde la historia, la imagen de la naturaleza paralizada es la cifra de aquello de lo que la historia se ha convertido. Una significación parecida fue leída por los poetas alegóricos en el emblema de la calavera humana.” (Buck-Morss 2000: 201)

la frase cristalizan cada uno de los motivos de la teoría de la imagen dialéctica que me parecen que han de someterse fundamentalmente a la crítica y ello, en tanto que *adialécticos*; de modo que con la eliminación de la frase se podría lograr una depuración de la teoría. (Benjamin-Adorno 1994: 139)

El texto en concreto de la *Exposé* a que se refiere Adorno es:

A la forma del nuevo medio de producción, que al principio todavía es dominada por la del viejo (Marx), le corresponden en la conciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se compenetra con lo viejo. Esas imágenes son imágenes del deseo, y el colectivo busca en ellas tanto superar, como también clarificar, tanto lo inacabado del producto social como las carencias del orden de producción social. Además, se pone de relieve en estas imágenes del deseo la pretensión enfática de distinguirse de lo anticuado – pero eso quiere decir: de lo recientemente trascendido. Esas tendencias remiten a la fantasía de las imágenes, que recibió de lo nuevo su impulso, a lo pre-trascendido. En el sueño, en el que surge en imágenes ante los ojos de cada época la que le sigue, aparece la última desposada con elementos de la prehistoria, es decir, de una sociedad sin clases. Cuyas experiencias, que tienen su depósito en el inconsciente del colectivo, producen en compenetración con lo nuevo la utopía, que deja su huella en las miles de configuraciones de la vida, desde los edificios que perduran hasta las modas efímeras. (Benjamin 1982: V.2.: 1239)

Adorno pone de relieve el arcaísmo con que todavía estaría concebida esta supuesta imagen dialéctica mostrándole a Benjamin la sospechosa relación que esta imagen tiene con la conciencia colectiva y los arquetipos de C. G. Jung. Este aspecto permite conectar con la crítica a la alegoría como retorno de los significados originarios abordada en los fragmentos anteriores. El hecho de que cada época sueñe la siguiente implica para Adorno la concepción de las imágenes dialécticas como contenido del sueño. Este contenido del sueño es concebido por Benjamin de un modo que, según Adorno, está demasiado cerca de los arquetipos de C. G. Jung. Lo que, tanto en el psicoanálisis de Jung como en el Benjamin de esta *Exposé*, permite dar sentido a los sueños, son esos arquetipos originarios que hacen aparecer el fetichismo de la mercancía en tanto que alegoría del siglo XIX en la conciencia colectiva como un retorno de la sociedad sin clases que Benjamin data en la prehistoria. La sociedad sin clases en tanto que producto del sueño de esta conciencia colectiva está relacionada con elementos de la prehistoria, la sociedad sin clases se concebiría como una especie de arquetipo de la prehistoria, de la naturaleza, que reaparece en “la forma del nuevo medio de producción”. De modo similar al modo en que en la alegoría la caída histórica del príncipe se relacionaba con la caída del árbol en tanto que significado originario, al concebir la sociedad sin clases según el modelo de la prehistoria queda ésta desdialéctizada, pues no sería una sociedad nueva sino un retorno de una supuesta naturaleza originaria. Para Adorno no puede tratarse en las imágenes dialécticas de un mero retorno histórico de arquetipos o fenómenos prehistóricos. Adorno escribe a propósito de la relación entre alegoría barroca y forma mercancía en el XIX:

Mercancía es por un lado lo extrañado, en lo que muere el valor de uso; por otro lado, lo que sobrevive, lo que al convertirse en extraño supera la inmediatez. En las mercancías, no inmediatas para los hombres, tenemos la promesa de inmortalidad y–llevando un poco más allá la relación establecida por usted mismo con el libro sobre

el barroco – el fetiche es para el siglo XIX una última imagen traicionera como sólo lo fue la calavera (Benjamin-Adorno 1994: 142-143)

Más allá de eso, Adorno reprocha a Benjamin que concebir las épocas históricas como soñando implica una subjetivación en la consciencia colectiva que sueña, de ese momento de realidad objetiva que expresa la forma mercancía. Esto implicaría un retroceso por detrás de la concepción de la alegoría como expresión objetiva de contenidos históricos en *El origen del drama barroco alemán*:

Si el desencantamiento de la imagen dialéctica la psicologiza como ‘sueño’, cae precisamente por ello en la psicología burguesa. Ya que, ¿quién es el sujeto del sueño? En el siglo XIX ciertamente sólo el individuo y a partir de sus sueños no pueden leerse inmediatamente como copia ni el carácter de fetiche ni sus monumentos. Por ello se recurre entonces al concepto de conciencia colectiva, que me temo que, en esta versión actual, no se deja distinguir de la conciencia colectiva de Jung. (Benjamin-Adorno 1994: 141)¹⁶

Adorno advierte que la creación del concepto de conciencia colectiva en que existirían esas imágenes en el caso concreto de Benjamin y de Jung, es de nuevo un resto de arcaísmo: la creencia en un colectivo que sueña esas imágenes en que lo nuevo se entremezcla con lo prehistórico. Frente a esta concepción de Benjamin de la imagen dialéctica como sueño en que la conciencia colectiva soñaría la época siguiente como una mezcla de novedad y prehistoria en la sociedad sin clases, Adorno advierte que las imágenes dialécticas han de concebirse como expresión, de acuerdo con el modelo de alegoría, propuesto por el propio Benjamin.

Más allá de las imágenes arcaicas

Adorno ya señalaba en “La idea de historianatural” el camino para solucionar el problema del retorno de la naturaleza en las alegorías. Camino que permitiría pasar de las imágenes arcaicas a las imágenes dialécticas, es decir, eliminar ese resto de arcaísmo todavía contenido el concepto benjaminiano de alegoría y las imágenes arcaicas de la *Exposé*: “No puede tratarse simplemente de que en la historia siempre retornen motivos prehistóricos, sino que la prehistoria misma como transitoriedad, tiene en sí el motivo de la historia.” (Adorno 1997: 360) Para Adorno no puede haber ninguna naturaleza arcaica con un sentido se pierda históricamente y se mantenga no obstante en la consciencia colectiva para retornar en las alegorías o en la imagen utópica de una sociedad sin clases. Adorno compara ese retorno de la naturaleza en la alegoría con el valor de uso de la mercancía en la tradición de la filosofía materialista. Adorno concibe el valor de uso como otra concepción de naturaleza arcaica en la tradición del materialismo histórico¹⁷. Adorno no acepta el valor de uso de la mercancía

16 Sobre la relación de alegoría y fetiche en Benjamin. Jochen Hörisch (1998).

17 Esa acepción adialéctica del valor de uso que Adorno no puede aceptar sería a su vez la que uniría las concepciones de Benjamin y Bertolt Brecht. Adorno le escribe a Benjamin en una carta del 6.11.1934: “Espero no merecer un ataque poco equitativo si reconozco que el complejo controvertido actual está en relación con la figura Brecht y el crédito que usted le da; y que, con ello, el complejo afecta a preguntas de principio fundamentales de la dialéctica materialista como el concepto de valor de uso, cuya posición central yo hoy, tan poco como ayer, no puedo conceder.” (Adorno-Benjamin 1994: 73) Los dos amigos habían interrumpido la correspondencia debido a estas diferencias en la interpretación del materialismo y el acercamiento de Benjamin a Brecht desde el 24.05.1934.

por la misma razón que no cree en los arquetipos de Jung; puesto que, para él, toda naturaleza, toda prehistoria contiene en forma cifrada e inmanente el momento de la historia en sí, en tanto que transitoria y efímera. Radicalizando la formulación de Adorno: no hay ninguna naturaleza ni valor de uso en sí, sino que lo único inmediato a toda naturaleza es que ya se haya extrañado de sí, dicho con Kafka, esté deformada. En tanto que transitoria y caduca, la naturaleza contiene inmanentemente el momento de la historia, del devenir lo otro de sí misma. Y por ello no puede reaparecer como sueño de la sociedad sin clases en el inconsciente colectivo, ni como la creencia en un valor de uso de la mercancía que pueda concebirse independiente y separadamente de su carácter de fetiche: no hay valor de uso de la mercancía en sí porque el uso de la mercancía ya expresa un valor. En la Carta-Hornberg encontramos de nuevo la objeción ampliada y concretada en referencia a la *Exposé* de *La obra sobre los pasajes*:

Déjeme usted intentar formular otra vez la objeción, exactamente la misma, desde el otro extremo. En el sentido de la concepción inmanente de la imagen dialéctica (que yo, para nombrarla con la palabra positiva, contrastaría con su anterior concepto de modelo) construye usted la relación entre lo viejo y lo más nuevo, que ya era central en el primer proyecto, como una relación utópica a la sociedad sin clases. Con ello, lo arcaico se convierte en un añadido complementario en lugar de ser propiamente él mismo “lo más nuevo”; es decir, está des-dialectizado. Al mismo tiempo, e igual de adialécticamente, se retrotrae la imagen sin clases al mito en lugar de, en la medida en que es derivado del *ἀρχή*, concebirla verdaderamente como fantasmagoría del infierno (Adorno-Benjamin 1994: 140-141)

El hecho de que las imágenes en Benjamin adquieran en este caso sentido desde el lado opuesto, es decir, ya no desde el retorno del pasado en significados originarios, como en *El origen del drama barroco alemán*, sino desde el futuro utópico de la sociedad sin clases, tampoco las hace dialécticas. Pues la sociedad sin clases concebida como retorno de la prehistoria en el sueño del colectivo sigue siendo una imagen arcaica.

La contradicción de mito e historia

Adorno expone en la parte final de su conferencia las características de su concepción de la historianatural en lo que es una propuesta de corrección de lo criticado a Benjamin. La estructura y relaciones de lo histórico y lo natural en esta idea no se dejan pensar desde la noción de una naturaleza originaria que retorna en la forma estética. La relación entre naturaleza e historia es discontinua. La historianatural concibe esa discontinuidad como propia y no intenta ya, ni traducirla a conciencia, ni disolverla en una síntesis superior y menos afirmar que es la característica propia del ser. La naturaleza y la historia han de concebirse en su oposición y contradictoriedad; se ha de permanecer en la contradicción de lo histórico como natural y lo natural como histórico, sin intentar su reconciliación o síntesis superior. Pues nada asegura que esta oposición produzca sentidos. Cuando se toman lo natural y lo histórico en su oposición:

En ello se muestra, que lo mítico-arcaico que está a la base del mismo, esto supuestamente sustancial que persevera en el mito, no está a la base de esa manera tan estática, sino que en todos los grandes mitos, así como en todas las imágenes míticas [...] está ya trazado el momento de la dinámica histórica, y por cierto en forma dialéctica de modo que los hechos míticos fundamentales son ellos mismos

contradictorios y se mueven contradictoriamente (recuérdese el fenómeno de la ambivalencia, del sentido contrario (*Gegensinn*) de las palabras originarias). El mito de Cronos es un ejemplo de ellos, en tanto que la fuerza creadora externa del dios es liberada al mismo tiempo que él devora a sus propias creaciones, a sus hijos. (Adorno 1997: 363) ¹⁸

Es por ello por lo que sentido contrario no es algo que venga de fuera, sino que es inherente a la ambivalencia ínsita en las palabras originarias. Ese momento ambivalente del lenguaje es el que introduce la dialéctica en la naturaleza, en el mito, en lo arcaico. Y el sentido contrario de las palabras míticas, su ambivalencia, es el que permite lo histórico que sólo se da en tanto que oposición a lo natural: de ahí la historianatural. Para concebir esta contradicción y ambivalencia entre naturaleza e historia, Adorno recurre esta vez a la concepción del lenguaje en el psicoanálisis de Sigmund Freud y la nueva relación que éste permite establecer entre naturaleza y significado:

Recuerdo en el ámbito de la investigación que en el psicoanálisis esta antítesis [entre naturaleza e historia] está dada en toda su claridad: en la diferencia entre los símbolos *arcaicos*, a los que no se une ninguna asociación, y los símbolos intrasubjetivos, dinámicos, intrahistóricos, que se dejan eliminar todos y pueden transformarse en actualidad psíquica, en saber actual. Ahora es la tarea de la filosofía de la historia trabajar estos dos momentos, concretarlos y oponerlos uno a otro y, donde y cuando esta antítesis sea explícita, habrá una posibilidad de alcanzar la construcción de la historianatural. (Adorno 1997: 367)

Frente a la comparación crítica de las imágenes arcaicas de la *Exposé* de Benjamin a los arquetipos de Jung, Adorno se pone aquí de parte del psicoanálisis freudiano a la hora de construir la relación entre naturaleza e historia, entre arcaico y actual. La polémica sobre las imágenes arcaicas o dialécticas que sostienen Benjamin y Adorno tiene muchas afinidades con las diferencias en la concepción del psicoanálisis – en el que también es central el concepto de interpretación – de Jung y Freud. Adorno es explícito a este respecto en la carta a Benjamin de 5.12.1934 en la que aborda la problemática de lo arcaico o dialéctico de las imágenes:

[...] aquí está límite entre las imágenes arcaicas y dialécticas o, como formulé yo una vez contra Brecht, una teoría materialista de las ideas. Y me parece muy probable que se pueda encontrar un vehículo en la contraposición de *Freud* y Jung, que no sabe nada de nuestras preguntas, pero que pone a Jung en una prueba de resistencia nominalista, de la que se necesita para ganar el acceso a la prehistoria *del siglo XIX*. En estrecha relación con ello, es decir, con el carácter dialéctico de esas imágenes me parece que concuerda que ellas no pueden ser interpretadas como ‘psíquicas’ en sentido inmanente sino como objetivas. Si veo correctamente la constelación de los conceptos, precisamente la crítica individualista pero dialéctica de Freud ayudará a romper con el arcaísmo de esa gente, pero entonces también, y dialécticamente, a superar el punto de partida inmanente del propio Freud. (Adorno-Benjamin: 1994: 84)

18 El concepto de *Gegensinn* es una alusión directa al artículo de 1910 de Sigmund Freud “Über den Gegensinn der Urworte”, en que Freud clarifica la problemática de la contradicción en la *Traumdeutung* con ayuda de la investigación sobre el lenguaje de K. Abel. Abel descubre que en el lenguaje egipcio incluso anterior a los jeroglíficos hay bastantes palabras que tienen un significado y su contrario en ellas mismas, como unidad inmanente. Los jeroglíficos están en relación directa con las alegorías y la historianatural.

La superación crítica del arcaísmo de Jung mediante el nominalismo del psicoanálisis freudiano permitirá a Adorno eliminar los arquetipos de Jung o los significados originarios de Benjamin en tanto que para Freud no existen estas imágenes arcaicas, sino que éstas sólo existen actualizadas en la psique de los individuos, “en tanto que actualidad psíquica”. Al mismo tiempo, y más allá de Freud en este sentido, estas imágenes no son meramente psíquicas – y aquí se supera el “punto de partida inmanente del propio Freud” –, sino objetivas, aunque a la vez no-arcaicas como en Jung sino producidas históricamente. Queda pendiente de investigación el modo en que esta corrección entre psicoanálisis entre Freud y Jung solidifica en la concepción de las imágenes dialécticas en la obra posterior de Benjamin y Adorno. “Sobre algunos motivos en Baudelaire” y “Odiseo: o mito e ilustración” son los textos que habrían de ser interpretados a partir de lo mostrado en este artículo para comprobar si, efectivamente, ambos pensadores hacen concretamente dialéctico el resto de arcaísmo en las imágenes.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. 1997. “Die Idee der Naturgeschichte”, en: *Gesammelte Schriften: in zwanzig Bände*: Suhrkamp.
- Adorno, Th. / W. Benjamin, W. 1994. *Briefwechsel 1928-1940*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Th. / W. Kracauer, S. 2008. *Briefwechsel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. 1996. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. 1982. *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften*, Band V.1 y V.2, Rolf Tiedemann (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Buck-Morss, S. 2000. *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gadamer, H.G., 1996. *Verdad y método I*, Salamanca: Sígueme.
- Hörisch, J. 1998. “Symbol, Allegorie, Fetisch – Marx mit Benjamin und Goethe”, en: Gérard Raulet/Uwe Steiner, *Walter Benjamin. Ästhetik und Geschichtsphilosophie*, Bern: Peter Lang.
- Hillach, A. 2000 “Dialektisches Bild”, en: Wizisla, Erdmut / Opiz, Michael (Hrsg.), *Benjamins Begriffe, Band 1*, Herausgegeben von Michael Opitz und Ermut Wizisla, Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 186-230.
- Jauß, H.R. 1980. “Der poetische Text im Horizontwandel der Lektüre (am Beispiel von Baudelaires zweitem Spleen-Gedicht)”, en: *Romantische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, p. 228-271.
- Kathib, S. 2012. “Walter Benjamins trans-materialistischer Materialismus. Ein Postkriptum zur Adorno-Benjamin-Debatte der 1930er Jahre”, en: Duttlinger, Carolin, *Walter Benjamin anthropologisches Denken*, Freiburg - Berlin – Wien.
- Lukács, G. 1994. *Die Theorie des Romans*. München: dtv.
- Menke, B. 2010. *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld: transcript
- 2006. “Ursprung des deutschen Trauerspiels”, en: Lindner, Burkhardt (Hrsg.), *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Frankfurt am Main: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Steinhagen, H. 1979. “Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie”, en: Walter

- Haug (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart: Metzler.
- Schöttker, D. 2000. "Erinnern", en: *Benjamins Begriffe, Band 1*, Herausgegeben von Michael Opitz und Ermut Wizisla, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Theodor W. Adorno Archiv (Hrsg.). 1992. *Frankfurter Adorno Blätter IV*, München: text + Kritik
- Tiedemann, R. 2011. *Adorno und Benjamin noch einmal. Erinnerungen, Begleitworte, Polemiken*, München: text & kritik
- 1983. *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamin*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- 1973. *Studien zur Philosophie Walter Benjamin*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský

The idea of tradition in Jan Mukařovský's aesthetics

Raúl Sanz García*

Resumen

El presente artículo rastrea el uso de la idea de tradición en la estética de Jan Mukarovsky. Dicha idea no aparece entre sus principales conceptos, pero su identificación con la idea de estructura la coloca en un lugar prominente para captar el aspecto social y dinámico de los hechos estéticos y artísticos. A través del análisis de los hitos más significativos de la obra de Mukarovsky –la estructura, la norma, el valor, la función estética, el objeto estético, la recepción y la intencionalidad–, se alumbra una noción de tradición viva como proceso estructural desde el cual comprender los cambios históricos en las prácticas artísticas. A partir de ahí, es posible establecer una dialéctica entre lo tradicional y lo innovador, entre prácticas que afirman las normas y aquellas que las transgreden. El resultado es una idea de tradición como estructura dinámica y flexible no solo capaz de asimilar las transgresiones, sino necesaria para estas se den.

Palabras clave: Mukařovský, tradición, estética, estructura, arte

Abstract

This article looks into the use of the idea of tradition in Jan Mukařovský's aesthetics. This idea doesn't appear as one of his principal concepts, but its identification with the idea of structure places it in a prominent position to research the social and dynamic aspect of the aesthetics and artistic phenomena. Through the analysis of the principal elements of Mukařovský's thought –structure, norm, value, aesthetic function, aesthetic object, reception and intentionality–, we can illuminate a notion of living tradition as a structural process from which to understand the historical changes of the artistic practices. Hereupon, is possible to establish a dialectic relation between tradition and innovation, between practices that maintains the norms and those which transgresses them. The conclusion is an idea of tradition as a dynamic and flexible structure not only able to assimilate transgression, but also necessary for it.

Keywords: Mukařovský, tradition, aesthetic, structure, art

1. Introducción

La idea de tradición aparece en la obra Jan Mukařovský bajo la densidad de las principales nociones que rotulan su estética. De forma esporádica, el filósofo checo alude a la tradición para subrayar y completar sus pilares teóricos, especialmente la idea de estructura, cimiento de una concepción de los fenómenos estéticos y artísticos como hechos sociales sometidos a transformaciones incesantes, sin que por ello se disuelvan en el desenvolvimiento social o pierdan su identidad.

La tradición a la que apunta Mukařovský aparece casi siempre acompañada del adjetivo “vivas”, el cual no hace sino redundar en una cualidad que su estética, y la tradición, tienen ya de suyo: su actualidad o vigencia ¿Cómo es posible conciliar esa

* UNED, España. raul sanz garcia@yahoo.es
Artículo recibido: 26 de mayo de 2017; aceptado: 5 de octubre de 2017

actualidad con la pretensión que se atribuye a la tradición de ser un conservante de contenidos culturales? La respuesta la encontramos en el carácter dinámico y variable que Mukařovský (2000: 234) concede a lo estético, concebido no “como una cualidad estática de las cosas, sino como un componente energético del comportamiento humano”. Cada uno de los hitos conceptuales de su estética, desde la *función* a la *norma* –el elemento más estabilizador del sistema– contribuyen a esa movilidad. La tradición, desde esta perspectiva, no puede ser entendida como un mero depósito institucional de contenidos fosilizados, sino como una dinámica de transmisiones que presenta esos contenidos en constante circulación y reinterpretación.

Este enfoque es pertinente en la investigación estética contemporánea porque proporciona un potente arsenal teórico para rescatar la idea de tradición de las simas ideológicas en que la modernidad ha venido a situarla. Asociada frecuentemente al pensamiento conservador o reaccionario, o arrinconada como enseña de fenómenos estéticos considerados periféricos –el *folklore* o la *cultura popular*–, la idea de tradición puede, sin embargo, servir como puntal para el análisis de las dinámicas artísticas más actuales. La estética dialéctica de Mukařovský rebasa los tópicos idealistas y proporciona criterios para comprender las incesantes rupturas que desde el surgimiento de las vanguardias se han postulado. Así, en vez de oponer meramente *modernismo* a *tradicionalismo*, es posible establecer un eje entre lo dado, lo heredado, y su transformación incesante. Cada época y cada práctica marcarán el ritmo, el peso y el carácter de sus rupturas. Los conceptos que pone en juego el pensador checo, como iremos viendo, proporcionan el molde teórico para caracterizar dichos momentos.

Mukařovský, no obstante, pertenece a su época, y su pensamiento se expresa en los términos propios del Círculo lingüístico de Praga, de su vocación semiológica y su metodología estructural; de ahí que sea la idea de *estructura* la que asuma la carga teórica que afecta, en gran parte, a la de tradición. A lo largo de sus escritos, el autor checo asimila con meridiana claridad ambos términos:

La tradición artística viva es una realidad social, al igual que el lenguaje, el derecho, etc. Y esta realidad, que hemos llamado provisionalmente tradición artística viva, se transforma y evoluciona sin cesar. Esta es la estructura artística en el sentido propio de la palabra (Mukařovský 2000: 298)¹.

Es decir, la tradición constituye una estructura inmaterial cuyos elementos y relaciones transitan en constante adaptación a los cambios sociales. Pero, ¿es posible considerar dicha asimilación como total, o solo como parcial? ¿Son tradición y estructura términos intercambiables o es la tradición solamente un modo de llamar a un determinado momento, o estado, estructural de la cultura?

Desde la propuesta de Mukařovský, solo es posible responder lateralmente a estas cuestiones; su proyecto está enfocado en los grandes conceptos de su filiación praguense –hablaremos aquí del objeto estético, de la función o la norma–. En ese contexto, los miembros del círculo asumen ya en sus *Tesis de 1929* la necesidad de completar los enfoques sincrónicos, propios de sus predecesores formalistas rusos, con

1 En las *Tesis de 1929* (Círculo, 1970), los praguenses hablan de *tradición poética* al tratar las relaciones entre la lengua poética y la lengua de comunicación. Mukařovský extiende los términos a todas las artes, más allá del análisis de lo lingüístico.

2 “La estructura artística es, pues, un hecho inmaterial y supraindividual que coincide en parte con la noción de “tradición artística viva” y reside en la conciencia colectiva” (Jandová, 1997: 239).

un enfoque diacrónico que haga comprensible la dinámica social de lo artístico. Si bien ya se reconocen algunos de estas ideas en el formalismo ruso más tardío³, el autor checo rompe críticamente⁴ la clausura formalista e introduce elementos dialécticos cuya influencia más prominente se remonta a Hegel, sin olvidar los aportes del marxismo.

Por tanto, para comprender la idea de tradición en la estética de Mukařovský, es necesario enfocar previamente la idea de estructura. A partir de ahí, será posible alumbrar el encaje que dicha idea tiene no solo en la estética del filósofo checo, sino en general en el estructuralismo funcionalista de Praga. En ese encaje será posible distinguir la estructura de la tradición –variable, social e inmaterial– de otras estructuras estéticas, como la propia de la obra de arte, y cómo ambas se relacionan y colaboran mutuamente en el cambio histórico de los fenómenos artísticos a través de un engrace dinámico de los valores, las funciones y las normas. Una vez completada esa exposición, tendremos los pilares para una comprensión dialéctica de lo artístico que no necesariamente tenga que ceñirse a un molde estructuralista.

2. Estructura y tradición

En su introducción a los trabajos relativos al estructuralismo de Mukařovský (2000: 261), Emil Volek distingue el *estructuralismo funcional*⁵, propio del autor checo y del último formalismo ruso⁶, del *sistémico* o *transformacional*. Mientras que este último muestra una tendencia a la abstracción y a la búsqueda de estructuras profundas, el primero “se enfoca en los procesos de totalización de fenómenos concretos en sus diversos dominios de estudio, y conceptualiza sus estructuras fenoménicas” (Volek en Mukařovský 2000: 261). A través de este enfoque, se introducen en la noción de estructura elementos dinamizadores.

Mukařovský, por su parte, considera demasiado amplia la definición usual de estructura como totalidad y prefiere centrarse en la *estructura artística* y en un rasgo que considera más específico que la mera correlación entre totalidad y partes: las relaciones, esencialmente dinámicas, entre los componentes estructurales, lo cual ubica de pleno su noción de estructura en el ámbito funcional. Los componentes no se limitan a construir un armazón, sino que mantienen con el resto y con la totalidad unas relaciones dialécticas de tensión –de ahí el interés de Mukařovský por las antinomias estéticas– o armonía, que dotan a la estructura de movilidad y la preparan para las influencias externas y el cambio social.

Si las relaciones internas entre las partes de la estructura evolucionan constantemente, parecería inviable situar en ellas la capacidad de perdurar necesaria para una idea de tradición. Paradójicamente, es esa movilidad interna la que sustenta la “identidad de la estructura a lo largo del tiempo” (Mukařovský 2000: 304). Esa

3 Véase como ejemplo “De la evolución literaria” de Y. Tinianov, en (Eikhenbaum et al. 1973).

4 El agotamiento del formalismo abrió otros frentes críticos; por ejemplo, M. Bajtin reprochó a los formalistas, entre otras cosas, su ausencia de una estética o el pretender derivar del estudio de la lengua y la literatura conclusiones para todo fenómeno artístico (cfr. Domínguez Caparros, 2009: 225). A partir de su herencia formalista, Mukařovský propondrá una estética que pretende ser válida para todo hecho artístico, recordemos sus escritos sobre arquitectura o cine.

5 La expresión aparece ya en las *Tesis de 1929*: “La obra poética es una estructura funcional, y los diferentes elementos no pueden estar comprendidos fuera de su *relación con el conjunto*” (Círculo, 1970: 39).

6 La relación se constata en el hecho de que varios miembros del formalismo ruso participaron en la fundación del círculo de Praga, entre otros Jakobson, Trubezkoy y Bogatyrev.

identidad pertenece a la estructura como totalidad y es la emergencia de algo más que la suma de las partes. Así entendida, la tradición está dotada de una capacidad de permanencia que se va estableciendo entre los estados estructurales nuevos y antiguos. La estructura artística, aquella que es concebible como tradición, toma su “existencia propia de la estructura anterior, como también de la estructura de la obra nueva, reside no en las obras materiales (que no son más que una manifestación exterior de la estructura), sino en la conciencia” (Mukařovský 2000: 298).

Aquí se plantean dos cuestiones fundamentales; en primer lugar, la situación de las obras materiales; en segundo lugar, el recurso a la *conciencia*. Sobre la primera, Emil Volek (en Mukařovský 2000: 265–66) ha analizado con precisión las relaciones entre la obra material como estructura, y la estructura inmaterial, como tradición viva. En un primer momento, Mukařovský distingue entre el artefacto material como significativo y el *objeto estético*, como significado y estructura de primer nivel que se inserta en la tradición viva, la cual forma la estructura de segundo nivel. Debido a la tensión propia de las relaciones estructurales, el objeto estético surgido de la praxis artística puede estar en contradicción con las normas establecidas por la tradición, y esa dialéctica constituye un motor del cambio. Veremos esto en detalle al hablar del cambio y evolución de las tradiciones artísticas. Más adelante, como señala Volek, Mukařovský tantea la posibilidad de atribuir potencial al artefacto para generar valor estético. En cualquier caso, lo que nos interesa es ver cómo el objeto surge de una interpretación socializada, y por tanto variable, de las obras materiales, y media con la totalidad de la estructura. A partir del propio artefacto siempre es posible generar conflictividades que contradigan esa totalización.

Por otro lado, la desmaterialización⁷ de lo estético desplaza necesariamente el foco hacia el eje de las relaciones. No es en el objeto, ni en el sujeto, donde la tradición y la estructura asumen y reiteran su identidad y su consistencia fáctica. El espacio dinámico de la estética se manifiesta en la conciencia colectiva compartida por los agentes sociales, tanto por el productor o artista, como por el receptor. Los papeles están en constante circulación y son compartidos; el artista no deja de operar a su vez como un receptor, y este último no se reduce a un papel pasivo, pues es en su interpretación y reinterpretación de la estructura artística como esta adquiere vigencia y movilidad. Esta estética estructural “considera como factor individual no solo al autor, sino también al receptor, pues éste a menudo interviene activamente en la evolución del arte como mecenas, cliente, crítico, editor, etc.” (Mukařovský 2000: 277). Existen también *individualidades* colectivas: “El factor individual puede estar representado no solo por un individuo, sino también por un grupo de individuos, como una escuela o generación artística. Incluso toda una colectividad” (Mukařovský 2000: 277).

La noción de conciencia colectiva, puesta en circulación por Durkheim, supone un tópico de la época que halló frecuentes versiones en su formulación general como conjunto de creencias compartidas. Valga como ejemplo la *memoria colectiva*, propuesta por Maurice Halbwachs, que subraya el elemento histórico de esa conciencia, y que estaría más cerca de la idea de conciencia social que utiliza Mukařovský. No se trata

7 Esta noción de materialidad no hace uso de una versión ontológica de la idea de materia, se trataría en todo caso de una ontología *social* en la que se usa el término *material* en referencia al *objeto físico, corpóreo*, al artefacto, que es una obra de arte, frente a los significados que son *inmateriales*.

de una deriva hacia algún tipo de psicologismo⁸, o subjetivismo, sino la constatación de un espacio de encuentro intersubjetivo y simbólico delimitado según las directrices de estructuras y funciones compartidas:

La conciencia colectiva es un hecho social; puede definirse como el lugar de existencia de los diferentes sistemas de fenómenos culturales como son la lengua, la religión, la ciencia, la política, etc. Estos sistemas son realidades, aunque no sean directamente perceptibles por los sentidos: demuestran su existencia por el hecho de ejercer un poder normativo con respecto a la realidad empírica (Mukařovský 2000: 142).

Es, por tanto, un lugar de flujos y comunicación. Recordemos que Mukařovský atribuye a la obra de arte un carácter *signico* que aúna la función propiamente estética con una función comunicativa, y extraestética; de modo que en la obra, “la función estética, al sobreponerse a la función comunicativa, modifica las características esenciales de la comunicación” (Mukařovský 2000: 184). Así, el arte asume una dialéctica entre su autonomía y su referencialidad social, lo cual no supone una merma en su potencial estético, porque para el autor checo, la función estética tiene la cualidad de robustecer las funciones extraestéticas. Lo que aquí nos interesa es ver cómo el arte como signo es un hecho social que sirve como mediador, más que como portador, de referencias compartidas, y que “se dirige al hombre como miembro de una colectividad organizada, y no al hombre como una constante antropológica” (Mukařovský 2000: 182). A partir de ahí, retornamos a la conciencia social, lugar de confluencia de los significados compartidos por las conciencias individuales:

Las realidades con las cuales la obra artística puede ser confrontada en el consciente y en el subconsciente del receptor, están ancladas en toda la postura intelectual, afectiva y volitiva de éste hacia la realidad en general. Por eso, las experiencias que son puestas en vibración por el impacto de la obra transmiten su movimiento a la imagen general de la realidad en la mente del receptor (Mukařovský 2000: 192).

De este modo, los agentes sociales conforman una red de relaciones que establecen el fondo de convenciones sobre el que se manifiesta la obra de arte singular, la cual forma por sí misma una estructura propia en relación al fondo estructural, inmaterial, que es la estructura artística ubicada en la conciencia social. Cada obra de arte es creada, y posteriormente interpretada, “sobre el trasfondo de ciertas convenciones (fórmulas) artísticas dadas por la tradición artística, que está depositada en la conciencia del artista y del receptor” (Mukařovský 2000: 304).

En este punto es necesario encontrar, para esa estructura del arte o “tradición viva”, un elemento estructurante, y Mukařovský lo encuentra en la norma estética. Al hablar sobre el establecimiento y la variación de las tradiciones, el filósofo de Praga pasa a poner en el lugar prominente la lucha social entre normas estéticas antiguas y nuevas: “Las contradicciones entre los componentes son percibidas como violación

8 Mukařovský quiere evitar siempre que puede todo subjetivismo: “Al negarnos a identificar la obra de arte con un estado psíquico subjetivo, rechazamos cualquier teoría estética hedonista. El placer producido por la obra artística puede a lo sumo alcanzar una objetivación indirecta en calidad de «significado secundario» potencial” (Mukařovský, 2000: 89). Cabañeros Martínez (2016) ha subrayado el carácter *objetivo* de esta estética estructuralista: “es un objetivismo; pero no un objetivismo que tenga como núcleo algo material (corpóreo, diríamos nosotros), sino un objetivismo que gira en torno a la estructura de la obra artística como algo que se da entre nosotros y el objeto corpóreo (es decir, la estructura como función y principio configurante)” (88).

de la norma vigente; tan pronto como esta sensación de violación de la norma se ha debilitado por la fuerza de la costumbre, la nueva relación se convierte en norma” (Mukařovský 2000: 301). De lo cual concluye que es posible designar la estructura como “un conjunto de normas; pero habría que entender las normas como fuerzas vivas y no como reglas estáticas” (Mukařovský 2000: 301).

Por tanto, el fondo estructural sobre el que opera la obra singular está constituido por un conjunto de normas vigentes en constante pugna y variación. Vemos que, aun siendo la norma un elemento que tiende a estabilizar la dinámica social, no puede evitar ser movida por esa misma dinámica. Si la norma es el ingrediente estabilizador, es posible concebir a la función estética como el ingrediente dinamizador. La función se da en las confluencias de la vida social, “depende de la colectividad que asocia convencionalmente ciertas funciones con cierta cosa” (Mukařovský 2000: 205). Y frente a las funciones no estéticas, prácticas y monofuncionales, la función estética confiere una cualidad polifacética a los hechos sociales, especialmente a través del arte, pero no exclusivamente⁹, con lo cual pone en contacto entre sí al resto de funciones y vehicula los cambios sociales con su capacidad de suplir los vacíos funcionales que se dan durante la evolución histórica. Además, no sólo dinamiza cuando es menester, sino que también

se convierte a veces en un factor de economía cultural, en el sentido de que ayuda a conservar las creaciones y las instituciones humanas que han perdido sus funciones prácticas originales, hasta que una época futura les vuelva a encontrar una nueva función práctica (Mukařovský 2000: 144).

De este modo, lo que las normas estéticas, y las normas en general, rigen es “un conjunto de funciones generalmente aceptado y una distribución convencional de las funciones en el mundo de los fenómenos” (Mukařovský 2000: 205) que los individuos, como miembros de una colectividad, tienen a su disposición. Por tanto, la tradición viva se estructura en torno a una serie de normas y prácticas culturales que, como elementos de la totalidad, cumplen determinadas funciones, *estructura funcional*, y, en el caso de las tradiciones artísticas, están en constante contradicción con la práctica efectiva, situada en el contexto actual, que rebate constantemente las normas establecidas y produce un movimiento dialéctico de cambio estructural.

Esa red funcional es urdida sin cesar en la dinámica evolutiva de las estructuras normativas; la función estética opera, como hemos visto, como elemento elástico que salva los posibles resquebrajamientos y ayuda a conservar una regularidad que facilita la toma de posiciones de los colectivos frente a la realidad. La función es participe de esa naturaleza social de lo estético y concuerda con la viveza de las tradiciones, o estructuras artísticas, del mismo modo que estas no se reducen al objeto, “las funciones no deben ser proyectadas unilateralmente en el objeto, sino que es preciso tener en cuenta al sujeto como su fuente viva” (Mukařovský 2000: 240). Expresiones como esta permiten salvar el riesgo de determinismo de un estructuralismo rígido. El elemento funcional y estético es un conector de agencias e influencias históricas, y por eso encontramos en esta estética preocupaciones tales como la distinción entre

9 “La función estética es uno de los factores importantes del comportamiento humano: cualquier acto humano puede acompañarse de esta función y cualquier cosa puede llegar a ser su portadora. No es un simple y prácticamente insignificante epifenómeno de otras funciones, sino un factor codeterminante de la acción del hombre frente a la realidad” (Mukařovský 2000: 202).

el individuo como constante antropológica o el individuo concreto de la colectividad, porque tanto el individuo concreto, como el colectivo, así como el sujeto universal, son fuente de configuraciones estéticas.

En estas circunstancias, la estética de Mukařovský encuentra límites en los contextos locales e históricos. Los criterios estéticos aparecen situados en dichas coordenadas y sólo ahí adquieren sentido y efectividad social: “Condicionada por la historia, la estética se da cuenta de que los límites entre el buen y el mal gusto están dictados a veces solo por la convención de la época” (Mukařovský 1977: 152). En el devenir de esa dinámica, cada colectivo encuentra sus identidades y sus tradiciones. Más allá de los usos ideológicos y políticos de la tradición y la identidad, Mukařovský toma siempre una postura aséptica y se limita a constatar que “la significación del arte nacional y regional para la cultura consiste en destacar “nuestros” vínculos con el pasado, a veces ocultos” (Mukařovský 1977: 245). Y también subraya la formación de jerarquías culturales, en función de las normas vigentes, de los estilos, y las relaciones e influencias entre los estratos dominantes, asociados al gran arte, y las formas *populares* o cotidianas de manifestación estética. El vínculo de la “creación artística con una nación o una región tiene intensidades diversas según cada época (...) y es cualitativamente variada, en particular desde el punto de vista funcional” (Mukařovský 1977: 245). En definitiva, las tradiciones confluyen y se diversifican según la variabilidad de los contextos y las influencias mutuas:

Como en la distinción del arte como conjunto en artes particulares y su diferenciación en formaciones verticales y horizontales, así también su diversificación en distintas tradiciones (estructuras) nacionales y regionales lleva consigo la influencia y compenetración mutuas de estas tradiciones particulares (Mukařovský 1977: 245).

3. Cambio y tradición

En la estética de Mukařovský, pasan a primer plano las cuestiones acerca de la dinámica del cambio histórico del arte y los hechos estéticos, el nacimiento y formación de tradiciones, y los factores que operan como fuerzas motrices de esta evolución. En este sentido, frente al impulso desestructurante de las dinámicas sociales, la estructura artística opone su faceta de totalidad autorreferencial:

El ámbito de lo estético evoluciona como un todo (...). Tal coherencia y unidad de conjunto solo es posible sobre la base de la conciencia colectiva, que establece el entramado de relaciones entre las cosas convertidas por ella en portadoras de la función estética, y aglutina los estados aislados de conciencia individual (Mukařovský 2000: 142).

El constante cambio en las relaciones internas entre los componentes de la estructura es el factor que, por un lado, proporciona movilidad evolutiva a la tradición y por otro la adapta en su relación con un contexto igualmente cambiante, y con ello salva su identidad a costa de no hacer de esta algo inmóvil¹⁰. La estructura, por tanto, se relaciona con el conjunto de la sociedad y con otras estructuras; si bien hay en esas relaciones un constante juego de interrelaciones e influencias, en última instancia la

10 “Esta evolución, siendo autónoma, está regida por las leyes naturales inmanentes que surgen de la tendencia, propia de cada estructura, a conservar la identidad de la estructura en evolución” (Mukařovský 1977: 273).

estructura se decide por su propio elemento motor:

La estructura artística evoluciona a partir de sí misma, por un “automovimiento”; este hecho impide que sus transformaciones evolutivas sean consideradas como consecuencias incondicionales y directas del desarrollo social. Desde luego, todo cambio de la estructura artística viene de alguna manera motivado desde fuera, ya sea directamente por la evolución social, ya sea por el desarrollo de alguna de las esferas de la cultura (como la ciencia, la economía, la política, el lenguaje), las cuales también responden, como el arte mismo, a la dinámica de la vida social (Mukařovský 2000: 279).

En este planteamiento, el enfoque diacrónico permite captar el elemento vivo de las tradiciones, aquello que no se reduce a su mera vigencia en una sociedad dada, sino su cualidad orgánica y funcional que por un lado se despliega históricamente y por otro se asienta estructuralmente, normativamente, en un presente concreto y sincrónicamente coherente. Esto sucede porque las tradiciones son expresión de un determinado medio y se ubican en unas coordenadas socio-históricas; en ese contexto, los contactos entre estructuras diferentes desencadenan una dinámica compleja que nunca está exenta de tensiones. La adaptabilidad de la estructura artística puede moldearla a través del tiempo de manera que, vistos dos momentos distantes, una misma serie histórica diverja en diferentes líneas y aparezca en contextos aparentemente dispares. Así, un “cierto estado de la estructura artística puede sobrevivir a la época que lo creó para servir de expresión a una sociedad nueva, diferente de la que le dio origen” (Mukařovský 2000: 280). Las influencias encuentran siempre una tradición local que opone sus condiciones y necesidades.

La producción artística es entendible en esta dinámica. En primer lugar, como un fenómeno situado social e históricamente:

El arte que nace en una región determinada está vinculado a ella particularmente por una tradición local ininterrumpida que actúa sobre la significación y sobre el proceso de creación de cada obra integrada en su contexto y en su línea evolutiva (Mukařovský 1977: 244).

Ese proceso evolutivo conforma una serie estética que, en su devenir, se despliega como una “sucesión de cambios en los que una parte de la estructura de la serie dada (...) permanece siempre en el estado presente, manteniendo así la identidad de la serie, mientras que la otra parte se está transformando” (Mukařovský 1977: 248). Dentro de una determinada sociedad, cada una de las artes reconocidas conforma una trama con el resto de artes y de elementos culturales. Y a su vez, cada arte conforma una dialéctica interna compuesta por un complejo de elementos entre los cuales se incluyen las personalidades, individuales o colectivas, las generaciones, así como las corrientes y los géneros artísticos, como elementos parciales que colaboran en la manifestación de la estructura como un todo. El carácter relativamente abierto, maleable y autónomo de la estructura del arte es una dificultad a la hora de intentar comprender un determinado orden social. Mukařovský sortea ese escollo con un recurso constante a los elementos dialécticos que se engarzan tanto en órdenes verticales como horizontales. Hemos visto como una estructura del arte, como la de una tradición nacional, puede componerse de otras estructuras artísticas, por ejemplo las relativas a cada determinado arte, que

a su vez se componen de otros elementos estructurales como los que constituyen los objetos y los artefactos estéticos¹¹. Los límites entre cada uno de estos ámbitos no están dados sino en la gestión funcional que cada sociedad haga a lo largo del tiempo de sus normas y valores estéticos. De este modo, cada sociedad asume una concepción propia e inconmensurable de los hechos estéticos que a su vez determina el devenir de estos y el modo en el que su estructura del arte se enfrenta a las transgresiones de la norma.

La tradición estética se configura en torno a una constante reagrupación de elementos viejos y nuevos. Los artefactos artísticos surgen en su seno como los componentes más estéticamente cargados y los más capaces de convulsionar y movilizar las potencias autónomas de la estructura. Mukařovský (2000: 275) los considera “componentes estéticamente actualizados” que construyen un primer plano que contraviene las convenciones artísticas vigentes. Frente a ese primer plano, hay un fondo de elementos y prácticas artísticas que están sometidas a las convenciones y a las normas vigentes. La novedad artística produce un movimiento dialéctico en el que las nuevas normas van a ser asimiladas por la tradición y terminan sustituyendo a las viejas. De ese modo, los componentes estructurales intercambian sus lugares y provocan una actualización y un reagrupamiento de la totalidad. Esta dinámica evolutiva, sin embargo, no se produce necesariamente mediante saltos bruscos. Gracias a su flexibilidad, la estructura es capaz de asimilar la mayores transgresiones, “su continuidad no es interrumpida ni siquiera por las transformaciones más radicales: siempre permanece la tensión entre lo que cambia y lo que permanece” (Mukařovský 2000: 305).

La propia obra de arte es, en sí misma, una estructura que se nos muestra como un proceso que se desarrolla transversalmente en los contextos de las estructuras artísticas. Además, su estructura individual pertenece no sólo a una tradición local, sino que es también parte de la obra de un autor y es un eslabón más en la cadena de sus creaciones. El propio autor pertenece a una colectividad y está influido por los cambios producidos en su tradición y en la conciencia social, por lo que su forma de enfrentarse a la realidad varía constantemente. Pero lo que definitivamente permite a Mukařovský comprender la obra de arte como producción activa en las dinámicas sociales es su carácter de *signo*. A través de él, la obra queda situada en el contexto de la tradición en un punto motriz entre su pertenencia a una estructura del arte, que enfatiza su funcionalidad comunicativa, y el carácter autónomo de su funcionalidad estética. A su vez, los artífices de las obras inciden a través de ellas en el conjunto de la sociedad.

Así se componen los repertorios estéticos, formados por obras que devienen objetos estéticos en juego en la conciencia social. Las normas y las convenciones proveen a su vez de criterios, no exclusivamente conservadores sino también críticos, en función de la rivalidad de normas, y a través de ellos se reconocen en los objetos valores estéticos que, como todo en la estructura, fluctúan a lo largo del tiempo. Por tanto, la capacidad de valorar está conectada con los valores dominantes de una determinada tradición, pero no sometida, porque el espacio de individualidad creativa es capaz de proponer nuevos modos de valorar que actualicen las prácticas estéticas. Mukařovský

11 “La obra de arte, por tanto, será una estructura en sí misma aunque no pueda tomarse aisladamente porque su carácter de estructura artística vendrá dado indefectiblemente como contraste sobre el fondo de tradición artística sobre el que se dibuja, y, por tanto, por relación a todas las demás obras de arte” (Cabañeros Martínez, 2016: 88).

no desdeña la vocación universal de toda norma o de todo valor, pero constata la evidencia de que, al estar situados en una praxis concreta, se ven necesariamente moldeados por la evolución histórica. Las constantes universales quedan como fondos abstractos carentes de operatividad, pero no exentas de un potencial que ha de ser puesto en juego en cada contexto; al fin y al cabo “el valor estético universal, a pesar de su sustrato antropológico, es tan variable que los resultados alcanzados una vez por la creación artística pierden valor con la repetición” (Mukařovský 2000: 230). Es decir, comprender la tradición como mera secuencia de repeticiones más o menos institucionalizada la despoja de su viveza y la aparta del carácter dinámico que tiene como estructura funcional. El valor universal es una “energía que debe renovarse continuamente para mantenerse viva. Cual rayo explorador, ilumina el pasado del arte para descubrir en él múltiples aspectos aún desconocidos” (Mukařovský 2000: 223). Esta energía posibilita la síntesis de la confrontación dialéctica entre la tradición y las tendencias actuales del arte y permite que el artista no pierda los referentes del pasado sin que este obstaculice su contemporaneidad.

4. Tradición y obra artística

El carácter signico de la obra es el factor que permite pasar del artefacto estético al objeto que opera en el seno de una tradición: “la obra de arte es un signo y, como tal, un hecho esencialmente social” (Mukařovský 2000: 192). De este modo, la obra tiene el doble carácter de artefacto material y de objeto estético surgido del modo en que es interpretada y el lugar que ocupa en la estructura artística. La obra artística es en sí misma una estructura y cada uno de sus elementos, desde los materiales a los formales, así como las unidades temáticas, están preñados de valores y colaboran en la funcionalidad comunicativa de la obra. Así, la obra como signo tiene como referente la realidad de los sujetos que forman una colectividad, “alude a todas las realidades que el hombre ha vivido y que puede vivir, a todo el universo de cosas y procesos” (Mukařovský 1977: 148).

La vida de la tradición artística surge y opera en el espacio de encuentro entre los fenómenos sociales, el objeto estético nace “en la intersección de los estímulos originados por la obra material con la tradición estética viva del arte en cuestión, y el lugar de esta intersección es la conciencia del individuo que valora” (Mukařovský 2000: 228). De ahí se concluye que el valor estético no es atribuible directamente a la obra material, sino que surge cuando esta es puesta en juego en la dinámica social y se confronta con las convenciones, las normas y los repertorios funcionales que comparte una colectividad. Recíprocamente, el receptor está en contacto y es motivado no directamente por la obra material, sino por el objeto estético inmaterial que surge en su mente “mediante la proyección de la obra material sobre el fondo del estado evolutivo de la estructura del arte”. (Mukařovský 1977: 255). A su vez, el individuo tiene capacidad de asumir el papel de productor de la obra material y participar así en un circuito que otorga a esta actividad y a la capacidad receptora de los agentes sociales un papel fundamental en la vida artística. De este modo, el estructuralismo de Mukařovský no sujeta las iniciativas según patrones impersonales, lo cual refrenda el elemento vivo de la tradición¹².

12 El carácter signico del arte sirve para “liberar la obra de una dependencia unilateral de la personalidad del creador” (Mukařovský 2000: 278).

Pero, ¿cómo aparece la obra al considerarla desde la evolución de la estructura artística? Según el pensador checo, se nos muestra como una “mera realización de un determinado momento evolutivo de la estructura” (Mukařovský 1977: 254). En función del énfasis que se ponga en el individuo o la obra, esta aparecerá como creación singularmente delimitada sobre el fondo común estructural, mientras que si el énfasis se pone en la estructura, como por ejemplo en las creaciones *folclóricas*, la obra aparece como difuminada.

La obra en tanto objeto estético es interpretada en función de unas experiencias compartidas y de una tradición, de ahí que los valores que transmite estén conectados con esa estructura común en constante evolución. El valor es un elemento variable a través del cual la sociedad asimila y negocia los desplazamientos interpretativos de las obras en función de cada momento evolutivo, de las influencias y de los cambios desencadenados por las novedades¹³. Por esa variabilidad no sería posible sostener un juicio estético a priori y, contra Kant, Mukařovský (2000: 226) afirma que un juicio estético así pretendido “a pesar de toda su evidencia subjetiva, no nos parece satisfacer las condiciones necesarias de un juicio a priori. Tal juicio debe ser independiente de toda experiencia, mientras que el juicio estético deriva a menudo de experiencias previas”. Por tanto, la obra de arte rebasa su condición material y asume la variabilidad propia de la tradición a través de la cual es percibida. Los cambios y desplazamientos en esa tradición, a través del tiempo, el espacio o el entorno social, conllevan variaciones en los objetos estéticos que están en correspondencia con los objetos materiales, y en el valor estético a ellos asociados, de modo que épocas o contextos diferentes pueden interpretar un mismo artefacto artístico según juicios distintos, como si fuera un “objeto estético diferente; en cierto sentido, una obra artística diferente” (Mukařovský 2000: 175)¹⁴.

En este proceso, adquiere gran importancia la cuestión de la recepción. Los valores no solo dependen de la obra, sino también del receptor que se “acerca a la obra con su propio sistema de valores, con su propia actitud hacia la realidad” (Mukařovský 2000: 195). Los receptores juegan un papel activo en las dinámicas de la estructura del arte a través de interpretaciones que pueden alterar el orden y las jerarquías de la tradición, en la medida en que asuman valores desplazados respecto a momentos anteriores, las relaciones de dominancia entre obras o ámbitos de la práctica artística pueden reordenarse. Del mismo modo, la intencionalidad¹⁵ con la que el receptor se acerca a la obra está sujeta a variaciones, se trata de un factor lábil que fluctúa en ese encuentro de los individuos con las obras. En su actividad receptora, el sujeto unifica los materiales artísticos en función de sus referentes valorativos y proyecta hacia la obra una intencionalidad que, en cierto modo, es inducida “por la construcción intencional de la obra” (Mukařovský 2000: 438). A pesar de ello, Mukařovský niega que la intencionalidad del receptor predomine sobre la intencionalidad con que el autor hace su obra, sin olvidar que el autor también está en posición receptora. Es en el proceso

13 “La variabilidad del valor estético (...) pertenece a la esencia misma del valor estético, el cual no es un estado, *ergon*, sino un proceso, *energeia*” (Mukařovský 2000: 178).

14 “el análisis de una obra literaria se realiza sobre el fondo de esa tradición sobre la que se recorta y de donde se extraen los criterios para analizar la nueva obra literaria. Una tradición que, por lo demás, no se nos da universalmente, sino que se nos da a diferentes pueblo de diferente manera” (Cabañeros Martínez, 2016: 459).

15 La fenomenología es otra de las influencias filosóficas importantes del Círculo de Praga, el propio Husserl llegó a participar en alguna reunión del mismo (cfr. Domínguez Caparros, 2009: 240)

de encuentros entre ambas dinámicas intencionales en donde surge el objeto estético como elemento energético de la estructura artística. Cuanta mayor contradicción exista en dicho encuentro, mayor será la carga energética de ese objeto, por lo que la obra artística tiene siempre un potencial transgresor, y por tanto dinamizador, de la tradición viva.

5. Arte y transgresión

La norma estética es el recurso mediante el cual unos determinados valores son aceptados y convertidos en referentes de la tradición. Pero la variabilidad del valor somete a la norma a una dialéctica que obliga a revisar los supuestos integrados en los lugares dominantes de las jerarquías estéticas. Está dialéctica es igualmente interpretable en función del choque entre los intereses de individuos concretos, que producen obras cargadas de valores independientes de las normas vigentes, y la propia norma estética. Mukařovský subraya que la verdadera norma es aquella cuyas exigencias de valoración son percibidas por los individuos con independencia de sus propias voluntades, y el lugar en el que se manifiesta es la conciencia colectiva. La norma estabiliza el valor y frente a ella, “el individuo puede estar en desacuerdo con la norma, puede incluso intentar cambiarla, pero no puede negar su existencia y su obligatoriedad colectiva a la hora de valorar, aunque valore en contradicción con la norma” (Mukařovský 2000: 147). Aun cuando la norma tenga pretensiones de obligatoriedad, nunca puede convertirse en una ley universal, siempre es posible oponerse a ella y contradecirla¹⁶. De hecho, no es infrecuente la convivencia de normas rivales, “en una misma colectividad coexiste siempre todo un conjunto de cánones estéticos” (Mukařovský 2000: 162). La convivencia no es apacible entre los modos de valorar, lo antiguo se sedimenta y es desplazado, y en esa dinámica se establecen las convenciones que jerarquizan determinadas prácticas estéticas, de modo que “siempre hay varios niveles (arte de vanguardia, de bulevar, arte oficial, popular, etc.) y, por consiguiente, varias escalas de valores estéticos. Cada una de estas formaciones vive su vida propia, pero a menudo se entrecruzan e interpenetran” (Mukařovský 2000: 179)¹⁷. Según el nivel que ocupe, una obra puede ser percibida de un modo u otro, lo cual depende a su vez del contexto o el momento histórico. Las obras que permanecen en un nivel alto de la jerarquía estética son a veces juzgadas según un valor que se supone eterno, pero Mukařovský, (2000: 176) considera que hay matices que desplazan constantemente esa supuesta permanencia, la obra puede adquirir un “valor “vivo” o “histórico” o “representativo” o “didáctico” o “exclusivo” o “popular”, etc”. Por ello, la supuesta permanencia en los valores eternos debe ser entendida como un proceso, no como un estado¹⁸. Lo que la norma impone es, por tanto, una forma de valorar, y a través del valor estético

el arte actúa directamente sobre la actitud emocional y volitiva del hombre hacia el

16 La imposibilidad de que la norma se constituya como ley universal se relaciona con el hecho de que, como señala (Mukařovský 2000: 146), “la variabilidad y a la vez obligatoriedad de la norma no pueden ser comprendidas y sustentadas desde el punto de vista del hombre como especie biológica, ni del hombre como individuo, sino únicamente desde la perspectiva del hombre como ser social”.

17 En nuestra sociedad, es común la asociación de la *tradición* a una tipo de artes consideradas como *populares* que ocupan niveles bajos en la jerarquía. En la noción de Mukařovský, cualquier manifestación artística forma parte de una tradición.

18 En lo que atañe a la tradición, no puede haber contradicción mayor entre su concepción como proceso y la idea metafísica de los tradicionalismos que la asocian a contenidos y valores que se consideran eternos.

mundo (...) lo estético, es decir, la esfera de la función, la norma y el valor estéticos, se halla ampliamente extendido por toda la esfera del comportamiento humano, y representa un factor importante y multifacético de la praxis (Mukařovský 2000: 203).

Esta incidencia no siempre es armónica, el autor checo reconoce que entre el arte y la vida práctica se da una tensión continua, y es esta la que vitaliza no solo la esfera estética, sino la vida humana en su conjunto. Sobre el fondo de esa evolución, las obras materiales aparecen en continuo desplazamiento, permanecen en cuanto objetos materiales, pero van acumulando interpretaciones, de modo que en la obra de arte siempre queda un remanente que apunta hacia el pasado, y a la vez su potencial estético y polifuncional la habilita para apuntar al futuro.

En relación a los valores extraestéticos vigentes, la obra de arte no se limita a replicarlos. Para Mukařovský, (2000: 195), “los valores contenidos en la obra artística no son percibidos como equivalentes, en cuanto a su obligatoriedad, a los valores vigentes en la praxis y explicitados”. En esa discordancia sitúa el autor checo uno de los sentidos más propios de la acción artística. En ese desfase, la norma ha de situarse frente a la posibilidad de ser trasgredida y se constituye “sobre la antinomia dialéctica fundamental entre la validez incondicional y la mera potencia reguladora o tan solo orientadora, que implica la posibilidad de su transgresión” (Mukařovský 2000: 147-8). La exigencia normativa encuentra una praxis artística que opone resistencia, frente a ella, la mera aplicación incesante de la norma estética no solo no asegura su perduración, sino que le obliga a adaptarse para asimilar las novedades que surgen en la práctica. Además, esa variación de normas y valores equivale a la variación de la propia tradición que estas componen, y que manifiesta aquí su carácter de estructura procesual.

La variación de la norma estética es a veces ostensible, si bien no es igual de llamativa en todos los ámbitos de lo estético. Mukařovský (2000: 153) señala que la forma “más conspicua de esta variabilidad se ve en el arte, donde la transgresión de la norma es uno de los principales medios del efecto estético”, y entiende la transgresión como “la relación entre una norma precedente en el tiempo y una norma nueva y diferente de la anterior, que apenas se está formando”. En la práctica artística, la norma estética es constantemente trasgredida y de modo intencional son producidas obras que aplican de forma inadecuada esas normas previas.

En relación al arte según principios establecidos y al arte naciente, Mukařovský acude al concepto de intencionalidad para efectuar una distinción decisiva entre una producción artística inédita y la praxis reiterativa de los contenidos de una tradición. La intencionalidad es la fuerza que, desde el interior de la obra, unifica y supera sus contradicciones. Su aplicación a través de la acción interpretativa de los receptores proporciona coherencia a la tradición en función de las obras que en su seno se producen, esa unificación es un proceso semántico, porque “la intencionalidad y la no intencionalidad son fenómenos semánticos y no psicológicos: es la unificación semántica de la obra y su negación” (Mukařovský 2000: 456). Y quien desencadena el movimiento de negatividad intencional es la obra artística nueva que, en tanto que contradictoria y por tanto aún no asimilada según los valores vigentes, afirma su cualidad de cosa

capaz de influir sobre aquello que es universalmente humano en el hombre, mientras que

en su aspecto sígnico apela, a fin de cuentas, a lo social e históricamente condicionado. La intencionalidad hace percibir la obra como signo, la no intencionalidad como cosa. Por tanto, la oposición entre la intencionalidad y la no intencionalidad es la antinomia básica del arte. La mera intencionalidad no es suficiente para la compresión de la obra artística en su plenitud, ni para la compresión de la evolución, ya que justamente en la evolución los límites entre la intencionalidad y la no intencionalidad se desplazan sin cesar” (Mukařovský 2000: 455–6).

En el juego de esa antinomia fundamental, las obras más recientes renuevan la sensación de realidad, aquello que no está mediado por la faceta semántica y socialmente cargada de las obras anteriores, y esa experiencia de no intencionalidad permite que “la obra de arte sea percibida como un asunto de importancia vital” (Mukařovský 2000: 450). Dicho de otro modo, el arte nuevo, al aparecer suficientemente exento de interpretaciones institucionalizadas, proporciona acceso a una universalidad que se manifiesta en la inmediatez de la relación entre los individuos y la materialidad de las obras. Ese acceso es volátil y precario, en seguida la obra artística pasa a ubicarse, no necesariamente en armonía, en un lugar de la estructura artística y asume función comunicativa. Pero, ¿acaso no es posible ver en este resquicio una conciliación entre una estética netamente social y una experiencia estética no intencional, o pura, si usamos la terminología kantiana? En este sentido, la función estética llena el vacío aún no ocupado por la función comunicativa del arte, y en seguida cede paso, se adapta, en cuanto esta última entra en juego.

En cualquier caso, el proceso de creación de nuevos valores y normas estéticas sigue su curso, y esas novedades terminan penetrando en el campo extraartstico de la vida cotidiana; all “las normas adquieren una validez mucho más obligatoria que en el arte que las creó, (...) funcionan como verdaderos criterios de valor y no como mero trasfondo para su propia transgresión” (Mukařovský 2000: 159). El flujo entre el arte y la vida práctica no cesa en ningún momento, el artista no puede estar nunca en contradicción absoluta con el estado de las convenciones sociales ni con su propia conciencia social en tanto que participa de la conciencia colectiva. En ese sentido, la obra de arte no es nunca totalmente subversiva sino que contradice en parte la tradición vigente, pero también coincide con ella en parte. La propia estructura de la obra ha de lograr ese equilibrio dialéctico entre elementos tradicionales, transgresores y su cualidad como obra autónoma y a la vez social. De ese modo, la obra conserva siempre un filamento que hace que nunca se convierta en absolutamente ininteligible para cualquier receptor. Desde esta perspectiva, la posibilidad de una obra no intencional o pura aparece como un horizonte más que como una realidad efectiva. En su realización concreta, la obra nunca va a estar libre de valores extraestéticos y de las tensiones inherentes a su propia constitución, pero es ahí donde se sitúa su potencial:

nicamente la tensión entre los valores extraestéticos de la obra y los valores vitales de la colectividad, confiere a la obra la posibilidad de actuar sobre la relación entre el hombre y la realidad, lo cual es la misión más propia del arte. Podemos decir, entonces, que el valor estético objetivo del artefacto artístico es tanto más alto y duradero, cuanto menos fácilmente se somete la obra a una interpretación literal desde el sistema axiológico generalmente aceptado por la época o por el medio dado (Mukařovský 2000: 200).

Semejante formulación recuerda aquellas estéticas que cifraron el potencial emancipador del arte en su capacidad de proponer, frente a las exigencias de la tradición, sus propios principios formativos¹⁹. Pero Mukařovský (2000: 157) puntualiza que su análisis en torno al proceso de creación de normas “vale plenamente solo para un área particular de lo estético, a saber, aquel tipo de arte que denominamos, por falta de un término más apropiado, el “gran arte””. Toda manifestación artística está asociada a un determinado status institucional, aún el que se pretende más transgresor, más allá del cual existen otras formas de vida artística usualmente poco atendidas por las estéticas filosóficas. El filósofo praguense menciona, a modo de ejemplo, el arte de salón, de bulevar, de masas o el arte folclórico, los cuales suelen coincidir con las normas estéticas vigentes y, en general, adoptan “la norma creada por el gran arte” (Mukařovský 2000: 157). Pero aparte de estas menciones, únicamente realiza consideraciones dispersas en torno al arte folclórico como caso peculiar de cambio en la tradición sin el recurso a la obra transgresora²⁰.

6. Conclusiones

Para situar la estética de Mukařovský en el contexto de la actualidad, es necesario hacer primero una aclaración conceptual en torno a la idea de transgresión. Con el desarrollo de la última vanguardia, dicho término acabó designando una praxis artística basada en la contestación y en la provocación, la cual devino en institución fundada normativamente en la ruptura de *alguna* norma²¹. De este modo, la idea de transgresión se sustantiva como definitoria de un tipo de arte, y así como hay un arte *tradicional*, habrá un arte *transgresor*. Ambos términos pierden entonces el carácter dialécticamente operativo que tenían en la estética de Mukařovský desde la cual es posible pensar que en toda praxis artística hay ingredientes de transgresión tanto como de tradición, y que serán los elementos relativos al orden social y al modo, siempre variable, en que se organizan las estructuras artísticas, los que determinen la preeminencia de uno u otro motor de lo estético. Es decir, la transgresión artística no es necesariamente un movimiento contestatario, aunque frecuentemente lo sea en sociedades en las que el arte está preñado de conciencia política, contextos en los que la tradición puede volverse reaccionara, aunque no necesariamente lo sea. Como hemos visto, la transgresión surge cuando chocan normas y valores estéticamente contrapuestos, pero esto puede suceder de diversos modos, y su incidencia en la conciencia colectiva adopta también muchas formas. A veces, la norma está aferrada a modos de vida cuya subversión puede ser traumática, otras veces, se trata tan solo de rivalidades formales o de cánones estéticos. Lo que falta en Mukařovský es quizás un mayor reconocimiento de esas variedades y una mayor atención a la posibilidad de que esa transgresión se dé desde, o dentro, de esas formas artísticas que no son del “gran arte”. Así como el reconocimiento de que

19 Valga como ejemplo lo que pensaron al respecto los teóricos de la escuela de Frankfurt, en especial Adorno y Marcuse.

20 En el folclore, los roles entre autor y receptor se confunden, de modo que sus creaciones no se presentan como objetos distinguidos, sino como partes de un repertorio consensuado que en el transcurso de las prácticas pasa “por incontables variaciones; y los iniciadores de tales variaciones ya no son autores, en el sentido que tiene esta palabra en el arte culto, sino más bien receptores” (Mukařovský 2000: 426).

21 La expresión *La tradición de lo nuevo*, que da título a un libro Harold Rosenberg (1969), explica esa situación extraña de tradiciones sin tradición: “La famosa “ruptura con la tradición” ya duró lo suficiente para producir su propia tradición” (13).

ese arte de la clase dominante es, muchas veces, tan *tradicional*, como el arte al que se define como tal, el folclore. Aun así, la vida artística nunca se da en compartimentos estancos, y esto sí lo apunta el autor checo al hablar con frecuencia de las *influencias e interpenetraciones* a las que la estructura artística es sometida.

En este sentido, Mukařovský tiende a otorgar el papel normativo a las jerarquías altas sin atender al hecho de que el resto de esferas estéticas, y artísticas, pueden funcionar como fuentes que nutran de material a un gran arte no siempre tan fértil en su producción de valores. En tiempos posteriores al estructuralismo de Praga, han emergido prácticas culturales no necesariamente asociadas al arte de las clases dominantes, sino más bien a las subalternas, que juegan precisamente a la transgresión de las instituciones del arte²². No obstante, la estética de Mukařovský es un buen punto de partida para el análisis de la institucionalización de las prácticas artísticas, hecho fundamental en relación a la tradición y al que el autor checo apenas alude: “La sociedad crea (...) instituciones y órganos que le permiten influir en el valor estético mediante la regulación de la valoración de las obras artísticas” (Mukařovský 2000: 178).

En definitiva, la estética de Mukařovský saca partido de su genética semiótica. Desde sus orígenes en las tesis formalistas sobre la literatura, el Círculo de Praga asumió el proyecto de dinamizar unos estudios que, si bien siguieron ceñidos en sus inicios al análisis de lo literario y de la lengua poética, se asomaron de la mano de Mukařovský al resto de las artes. Es cierto, sin embargo, que el carácter *sígnico* que el autor checo extiende a todas las artes sesga su estética hacia una *literaturización* general, lo que parece privilegiar en sus análisis a las llamadas artes con *tema*. Quizás fuera necesario precisar según el tipo de manifestación material las peculiaridades de lo *sígnico*. Dicha propuesta supone además poner en cuestión dos de los pilares de la estética moderna: la unidad de las artes y su separación, como ámbito autónomo, del resto de hechos sociales. En las propuestas de Mukařovský puede notarse el residuo de tal motivo, aun cuando insiste en que la noción misma de arte no deja de estar asociada a una determinada estructura del arte, o estética, y por tanto a una tradición, a unas normas y valores. Todo esto deja abierta la cuestión de si es posible una estética libre de prejuicios, o si toda estética no deja de estar acotada a los límites de su propia cultura, más allá de la cual se volvería problemática. A este respecto, el estructuralismo de Praga cuenta con una idea pertinente para abordar la cuestión: la función estética, la cual, gracias a su dinamismo, es la que nos recuerda la indefinición y movilidad de cualquier idea de arte, así como de las fronteras entre las distintas *artes*, las cuales aparecen siempre en el transcurso de una determinada experiencia.

El conjunto de conceptos que traman la estética aquí analizada han influido, de manera más o menos directa, en el desarrollo de propuestas diversas. Cabe destacar la importancia de los trabajos de Mukařovský y del estructuralismo de Praga para la estética de la recepción, principalmente en la obra de Robert Jauss²³. Si bien la atención a la recepción, por mor de su genética fenomenológica, ha divergido en

22 Aunque muchas de ellas acabarían siendo engullidas por un ámbito al que Mukařovský no presta demasiada atención: la industria cultural –quizás porque en su época no tenía aún la dimensión que hoy tiene–, que supone un factor ineludible para la dialéctica estética contemporánea.

23 “Según esta nueva y audaz interpretación del carácter social del arte fundamentada por Mukařovský, la obra literaria no se puede describir como una estructura independiente de su recepción” (Jauss, 2000: 229).

su interpretación de la *experiencia estética* hacia patrones cada vez más cercanos a la hermenéutica²⁴.

La vertiente dialéctica del autor checo apenas ha encontrado ecos en la estética posterior, ha sido más bien en la corriente marxista de la sociología del arte donde se ha dejado sentir. El principal exponente de ello es Arnold Hauser, quien en *Dialéctica de lo estético* –tercera parte de su *Sociología del arte*–, analiza la tradición en relación a las nociones de reducción y progreso. Su objetivo es mostrar que, más allá de los usos ideológicos²⁵, la idea de tradición es un ingrediente necesario para comprender las dinámicas de cambio artístico.

En la actualidad, el binomio tradición-modernidad, o continuidad y ruptura, se consolida como referente desde el cual hacer avanzar la estética más allá del anquilosamiento en el que las perspectivas idealistas o formalistas la sumen. Así, Javier Aparicio ofrece un panorama de las consecuencias que la tensión entre los polos del binomio introduce en los procesos creativos de la modernidad; su *gramática de la tradición*, sin embargo, entiende esta como “contexto endémico” (2013: 41) y “repertorio a disposición, regida por una concepción sincrónica y cedida entonces la iniciativa al artista” (2013: 42), y rechaza la perspectiva diacrónica de la tradición, entendida como *proceso de transmisión*, que pueda hacerla aparecer como un automatismo. Esa aparente polémica entre lo sincrónico y lo diacrónico ya fue solventada por el estructuralismo praguense, y específicamente, como hemos visto, por la estética de Mukařovský. Precisamente, los términos *repertorio* y *disposición*, forman parte de la *estética modal* que está proponiendo Jordi Claramonte (2016), donde se busca una explicación dinámica de la estética efectiva; aquí lo destacable es el empeño por mantener un equilibrio entre los modos en los que la vida artística se da, de forma que los cambios suceden por procesos intrínsecos de saturación y liberación. En última instancia, se pretende conciliar uno de los referentes de la estética moderna, la autonomía, con la dimensión social del arte. Dicha intención es imposible si se considera la tradición como lastre o imposición, y la estética de Mukařovský nos sugiere soluciones para entender las novedades y las trasgresiones no como meras descargas aisladas, sino como la movilidad autónoma de estructuras, y de tradiciones, que en absoluto viven socialmente clausuradas.

Bibliografía

Aparicio Maydeu, J. (2013). *Continuidad y ruptura: Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*. Madrid: Alianza.

Cabañeros Martínez, D. (2016). *El estructuralismo semiológico de Jan Mukarovsky* (Tesis doctoral). Universidad de León. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10612/5752>

Círculo lingüístico de Praga (1970). *Tesis de 1929*. Madrid: Alberto Corazón.

Claramonte, J. (2016). *Estética modal (Vol. 1)*. Madrid: Tecnos.

Domínguez Caparros, J. (2009). *Teoría de la literatura*. Madrid: Centro de estudios

24 “Si por el término “tradición” se ha de entender el proceso histórico de la práctica artística, este proceso deberá entenderse como un movimiento que comienza con la recepción, capta lo pasado, lo trae al presente y expone a la luz nueva de la significación actual lo traducido o “trasladado” al presente” (Jauss, 2000: 217).

25 La burguesía “reinterpretó la idea de tradición, (...) en consonancia con sus intereses de clase y atribuyéndole una función cultural y totalmente provechosa. Borró de ella, en particular, todo lo que la hace substrato de una dialéctica histórica y, al mismo tiempo, ejerce una acción progresiva y otra retardataria, útil disolvente y otra conservadora, sobre la sociedad” (Hauser, 1975: 197 –Vol. 1–).

Ramón Areces.

Eikhenbaum, B., Sklovski, V., y Tynianov, Y. (1973). *Formalismo y vanguardia: Textos de los formalistas rusos*. Madrid: Alberto Corazón.

Hauser, A. (1975). *Sociología del arte (Vols. 1-2)*. Madrid: Guadarrama.

Jakobson, R. (1977). *Ensayos de poética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Jandová J. (1997). La semántica poética de Jan Mukařovský. *Literatura: Teoría*, (1), 231–240.

Jauss H.R. (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península.

Mukařovský, J. (1971). *Arte y semiología*. Introducción de Simón Marchán Fiz. Madrid: Alberto Corazón.

Mukařovský, J. (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Prólogo de Jordi Llovet. Barcelona: Gustavo Gili.

Mukařovský, J. (2000). *Signo, función y valor: Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Traducción de Jarmila Jandová, Introducción de Emil Volek. Santafé de Bogotá: Plaza y Janés.

Rosenberg, H. (1969). *La tradición de lo nuevo*. Caracas: Monte Ávila.

De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite

The vision and the horror: suspended touch and experience at the limit

Rayiv David Torres Sánchez*

Resumen

En la pintura del pintor bogotano Epifanio Garay (1849-1903), “La mujer del Levita”, la fascinación y el espanto entran en escena. El acto representado da pie para formular un diálogo con lo que sugería Pascal Quignard cuando decía que para los romanos “el sexo estaba ligado al espanto”. A partir de esta premisa, las próximas páginas se proponen dialogar con todo aquello que para los antiguos prefiguraba la interdicción ante todo cadáver: “no tocar”. Sin embargo, se verá que todo se juega en el momento en que, en la escena de la pintura, el tacto se suspende y la prohibición es puesta en suspenso. La mirada del horror, la mirada tautológica, los ojos del éxtasis, son algunos de los canales de entrada de este artículo para descubrir lo que yace detrás de una escena donde las posiciones no son estables y la mirada es discontinua. El gusto romano por “la bella muerte”, o bien, lo que Georges Bataille llamó la “nostalgia por la muerte”, dibuja para nosotros un paradigma con respecto a la sospecha de un lazo, no sólo entre la fascinación, la belleza, la muerte y el erotismo, sino también la prescripción de las imágenes que preservan para sí lo irrepresentable.

Palabras clave: Fascinación, Lenguaje, Sacralidad, Imagen, Visión

Abstract

In the painting of bogotan painter Epifanio Garay (1849-1903), “The woman of the Levite”, fascination and horror come into scene. The act helps developing a dialogue with the suggesting argument of Pascal Quignard when he said that for Romans “sex was linked to the terror”. From this premise, the following pages are proposed dialogue with all what the ancient foreshadowed the ban primarily corpse: “do not touch”. However, will be that everything is played at the time, on the stage of the painting, touch is suspended and the ban is put on hold. The look of horror, the tautological look, the eyes of ecstasy, are some of the channels of entry of this article to discover what lies behind a scene where the positions are not stable and the eyes is discontinuous. The Roman taste for “beautiful death”, or, what Georges Bataille called “nostalgia for death”, draws for us a paradigm with respect to the suspicion of a loop, not just among the fascination, beauty, death and eroticism, but also prescription of the images that preserve for himself the unrepresentable.

Keywords: Fascination, Language, Sacredness, Image, Vision

* Pontificia Universidad Javeriana, Universidad de Los Andes / Museo Nacional de Colombia.
rd.torres42@uniandes.edu.co / Rtorres@museonacional.gov.co
Artículo recibido: 12 de enero de 2017; aceptado: 25 de septiembre de 2017



La mujer del Levita de los montes de Efraím. Epifanio Julián Garay Caicedo (1849-1903). Museo Nacional de Colombia – Bogotá D.C.

Joven, bella, tus risas, tu voz, tu brillo atraen a un hombre, que no espera sino la hora en que el placer, imitando en ti la agonía, te llevará al límite de la locura. Tu desnudez, bella, ofrecida –silencio y presentimiento de un cielo sin fondo–, es semejante al horror de la noche, cuyo infinito designa: lo que no puede definirse –y que, sobre nuestras cabezas, levanta un espejo de la muerte definitiva.

Georges Bataille, *El alehuya y otros textos*

La fascinación es la percepción del ángulo muerto del lenguaje. Y ese es el motivo de que esa mirada sea siempre lateral.

Pascal Quignard, *El sexo y el espanto*

Exordio

Un levita que se dirigía con su concubina desde Belén a la parte más lejana de los montes de Efraím, se vio en la necesidad de pedir hospedaje en casa de un anciano labriego para poder continuar su camino al día siguiente. El labrador les dio posada, y allí bebieron y comieron con holgura. A media noche, y en el momento menos esperado, unos “hombres pervertidos” de la ciudad golpearon la puerta con frenesí exigiendo tomar el cuerpo de alguno de los comensales.

Los hombres forzaron a la concubina del levita a ir con ellos. Entonces se llevaron y la violaron. Abusaron de ella hasta el amanecer. Después la dejaron.

Al alba, la mujer regresó al lugar donde estaba su marido. En ese momento cayó en la entrada de la casa. Cuando el levita se despertó y abrió la puerta, se encontró con

su concubina tendida ante el umbral, justo con las manos contra el tranco.

Entonces el levita le dijo: “levántate y vámonos”.

Ella no respondió.

El levita cargó el cadáver hasta su asno, y emprendió la marcha. Cuando hubo llegado a Efraín, tomó un cuchillo, descuartizó el cadáver en doce partes y las distribuyó para que todos vieran sus restos. Desde los montes de Efraín, donde transcurrió el episodio, fueron repartidas las doce tribus de Israel.

Esta escena, una de las únicas en su serie, fue representada en 1899 por el pintor bogotano Epifanio Garay, quien quiso retratar el acto preciso en que tuvo lugar el encuentro del levita con el cadáver desnudo de su concubina, según la escena descrita en las Escrituras, cuya enigmática pintura, dará lugar a las siguientes páginas consagradas a establecer un vínculo esencial entre la fascinación, la visión y la muerte.

Fascinación

Epifanio Garay nació en Bogotá en 1849; fue hijo de un ebanista y pintor también bogotano, de quien recibió las primeras lecciones. Tras recibir una beca para llevar a cabo sus estudios en bellas artes en París, se hizo alumno de Adolphe William Bouguereau en la Academia Julien Uno. Una vez allí, además de incursionar en la fotografía como fuente para la pintura, Garay recibió la influencia de aquello que el crítico Ian Chivers sugería a propósito de la obra de Bouguereau, en términos de una *pintura sentimental con desnudos tímidamente eróticos*. El ascendente de Bouguereau sobre el estilo de Garay no solamente se hizo evidente en el virtuosismo realista de los paisajes y las figuras humanas, sino por el aspecto fotográfico de los cuerpos protagonistas de escenas tanto de religión como mitología. En el caso de la pintura de los montes de Efraín, el pintor bogotano, haciendo acopio de la naturaleza romántica y la estética neoclásica, organizó una rigurosa perspectiva para componer el escenario y sus personajes. Los pliegues de las vestiduras del levita se doblan uno a uno para formar cuatro tramas de tela que penden sobre un brazo, de manera que desnudan parte del torso esculpido del hombre ante el cadáver.

El pintor dispuso la escena en el instante en que el levita observa el cuerpo. Lo que descubre, lo aterra. Los ojos se abren con horror y con ellos devora el acto. La mano se extiende de frente en dirección al umbral del lienzo.

Ambas manos se contraen para *no tocar* el cuerpo que yace desnudo, pálido, profanado, pero aun así, el cadáver ostenta un hálito sacro, *intocable*.

Las manos del levita se inmovilizan y se devuelven con fuerza en el instante; se retiran justo antes de llegar hasta el cuerpo. El tacto se suspende ante el límite que prescribe la mujer muerta y se dibuja entre ambos un intersticio infranqueable.

El arrebatado del gesto del levita da a lugar a presentir un asocio entre la muerte y la belleza, por ello, la pintura levanta una sospecha: el cadáver es objeto del deseo. Sin embargo, *la carne no puede profanarse*. El cadáver es *intocable*.

Más allá del lienzo, es preciso anotar que el hombre lo asiste la angustia y el recuerdo de una prohibición. No es el pudor, sino más bien una doble atracción. Así como lo ha anticipado Georges Bataille, el erotismo se vive como la transgresión de un

interdicto que nos viene de la conciencia de muerte¹. La transgresión implica un cierto caos que pone en entredicho la ley y la racionalidad humana.

La relación entre muerte y erotismo tiene que ver con que para nosotros, como lo sugería Bataille, seres finitos y discontinuos, la muerte, anudada al Absoluto y la nostalgia de la continuidad perdida (parcialmente suspendida en el éxtasis con otro), tiene todo el sentido de la continuidad del ser².

Incluso desde Sade ya se decía que el impulso erótico, llevado hasta el extremo, es un impulso de muerte. Y es que, en el fondo, deseamos lo que nos horroriza, lo que pone en juego nuestra propia vida. Ese vínculo no debería parecer paradójico, decía Bataille, por cuanto el exceso del que procede erotismo (en cuanto pulsión) y el exceso que también es la muerte, no podrían comprenderse sino en la mutua implicación. Desde el comienzo se hace evidente que los interdictos iniciales, los límites y las prohibiciones afectan a la muerte y al erotismo por igual, en consecuencia, y como lo puede sugerir la imagen del levita, se implican en el momento en que el instinto inicial de tocar se aplaza y el regusto fascinante de la prohibición se mezclan.

En el epígrafe que inauguraba estas páginas, se lee:

[t]u brillo atraen a un hombre, que no espera sino la hora en que el placer, imitando en ti la agonía, te llevará al límite de la locura. Tu desnudez, bella, ofrecida –silencio y presentimiento de un cielo sin fondo–, es semejante al horror de la noche, cuyo infinito designa: lo que no puede definirse –y que, sobre nuestras cabezas, levanta un espejo de la muerte definitiva.

El *brillo que atrae a un hombre* se traduce en la pintura de Garay en lo que expide el cadáver desnudo con su “belleza ofrecida”, aquella que, en el instante de la unión prometida de la que habla Bataille, se anuncia como una *hora del placer* que, por su parentesco con la finitud, “levanta un espejo de la muerte definitiva”. Esto mismo es lo que hace retroceder pero fascinar. El “silencio” y el “presentimiento de un cielo sin fondo” alcanzan el horror nocturno de la escena en la cual la muerte y la “belleza, desnuda, ofrecida” intervienen en lo que no podrá jamás definirse pero que confirma lo sagrado.

En la pintura, el momento en que el levita halla el cadáver, se origina un suspenso entre la continencia del tacto y un regusto aterrador combinado entre la prohibición y el deseo. Por esta razón, el espanto y la fascinación toman parte en la escena, de manera que el tacto y la prohibición se solicitan.

Ya en *Tótem y tabú* Freud decía que el tacto juega un papel fundamental en cuanto estructura constitutiva de la sacralidad, a lo que Jean-Luc Nancy agregaba en su ensayo titulado *Noli me tangere*, que si bien lo *intocable* está presente en todas partes donde existe lo sagrado, su condición es el retiro, la distancia: “la distinción y lo inconmensurable,

1 Quisiera destacar que no solamente hay una concordancia entre el erotismo y la muerte, sino también un vínculo asociado directamente al pensamiento que deviene de la muerte de Dios para Bataille, en el que el límite y la transgresión, hacen posible pensar la muerte definitiva y el límite en el que “goza” la transgresión del interdicto, por eso es un límite que de algún modo, *se echa de menos*. “La muerte de Dios no nos restituye a un mundo limitado y positivo sino a un mundo que se desata en la experiencia del límite, se hace y deshace en el exceso que lo transgrede”. Georges Bataille, *El erotismo*, p.14.

2 Complementando la cita anterior: el vacío y la muerte significan un más allá del límite, es decir, la nada, por eso son coincidentes el erotismo y la muerte, tanto uno y otro, son una experiencia-límite; una superación del límite (la ley, Dios, el Afuera) que es, en principio, el movimiento inicial de una *nostalgia de la muerte*, la *nostalgia de nuestra discontinuidad y nuestro ser uno* (aislado, individual, incompleto, carente, y por ende, deseante).

con la emoción que los acompaña o que los constituye”³.

La *fascinación* se funda en el desconcierto por la “belleza ofrecida”, la cual excluye, sin embargo, la voluntad inmediata de aprehender. Aquello que nos es prohibido es por eso mismo lo inmediatamente deseado.

Pascal Quignard indicaba que el *fascinus* es una palabra romana que significa el falo. Los romanos estaban obsesionados por la fascinación, por la fortuna, la suerte, el mal de ojo, los coitos, y por todo aquello que tiene un resultado aterrador y espantoso (*dira cupido*) de la *fascinatio*. Los romanos sabían muy bien que “el sexo está ligado al espanto”⁴.

Pascal Quignard mencionaba que el ideal de los romanos oscilaba entre el heroísmo y la gloria. En ambos casos se jugaba el instante de la muerte.

La “bella muerte”, por su parte, fue una obsesión que los pintores romanos buscaban captar o recoger (*carpere*) como un instante fatal, no obstante, el instante de la muerte no sólo obsesionaba a los pintores, sino que este se llevó incluso al anfiteatro en escenas de sacrificios humanos, torturas, decapitaciones y escenas carnívoras.

Por esto mismo podría decirse que la escena del levita pintada por Epifanio Garay, –más allá de la evidente deuda con las escenas de cuerpos al descubierto como *Júpiter y Antiope* de Watteau o Céfalos llorando a Procris en la pintura de Kennington– se emparenta con los frescos de los pintores romanos con uno de los motivos que alimentaron copiosamente los “espectáculos” de los anfiteatros: el cadáver al descubierto; estas escenas se remontan incluso a las *visiones nocturnae* de Parrhasios, el *pornógrafo* ateniense (*pictor atheniensis*) que fascinaba al emperador Tiberio, y que, según una pequeña novela de Séneca Padre, “vinculaba la mirada [voluptuosa] y la muerte que llega”⁵.

Séneca contaba en *Controversias* X, 5, que Parrhasios compró un anciano esclavo de Olintio para retratarlo como modelo para un “Prometeo clavado” destinado al templo de Atenea. El pintor ateniense necesitaba que el protagonista agonizara con una verosimilitud extrema. Para ese propósito, el viejo de Olintio fue torturado sin piedad.

Durante la agonía exclamó: “*Parrhasi, morior!*”. (¡Parrhasios, me muero!).

A lo que el pintor respondió: “*Sic tene*”. (Mantente así).

El pintor le pidió quedarse en el éxtasis (*salida de sí*). En la “bella muerte”.

Ver, ser visto

Podemos decir que tanto en la “bella muerte” como en el éxtasis, los ojos se vuelven hacia atrás. Los ojos ex-orbitantes del éxtasis son los ojos del espanto, del horror, pero también los del placer extremo, aquel que, como lo describió Bataille en la *Historia del ojo*⁶, interviene tanto en la agonía como el placer.

Los ojos devoradores del levita, por su parte, rememoran la mirada que aprehende el instante de la muerte, en consecuencia, podría sugerirse que su similitud con la

3 Nancy, J-L. *Noli me tangere*. Madrid: Editorial Trotta, 2006, p. 25.

4 Quignard, *El sexo y el espanto*, p. 47.

5 Quignard, *El sexo y el espanto*, p. 26.

6 Para Bataille el “ojo” se dice en el conjunto de significantes: el huevo, el ano solar y el ojo pineal.

mirada de la Gorgona es ineludible. Pero es la Gorgona, la Medusa, quien ve la mirada del otro a través de la propia. La aterra tanto verse morir como también paralizarse en el instante fatal de saberse ella en la muerte.

La mirada de la medusa en-cara su propia muerte. Visión del espanto y “salida de sí” (éxtasis).

La Gorgona es la única que, a diferencia de *la muerte alienada en el otro*, tiene acceso a la muerte de sí en el otro-sí mismo que mira. Ella encara su misma muerte, mediante el escudo de Perseo, como otra, y en el acto de mirar, se petrifica.

Los ojos de la Gorgona fueron retratados en numerosas ocasiones por los romanos, teniendo en cuenta su obsesión por el instante de la muerte y su ascendiente en numerosas escenas de la pintura romana antigua.

En un pasaje del fragmento III de Alcman se lee: “Por el deseo (*pathos*) que rompe los miembros (*lusiméles*) la mujer posee una mirada más disolvente (*takeros*) que Hypnos y Thanatos”. A lo que agrega Quignard: “[e]sa mirada erótica, hipnótica y ‘thanática’ es la mirada gorgoneana”. La mirada que se aterra por lo que, al mismo tiempo, la *fascina*.

Todo aquel que mire a la Gorgona Medusa sacando la lengua en la boca hendida por el *rictus terribilis*, y todo aquel que ve el sexo femenino (*turpitundo*) de frente, aquel que lo ve lo “Pasmante”, en francés se diría *Médusant*, se sume de inmediato en la petrificación-erección que es “la primera forma de la estatuaria”⁷. La petrificación es la forma en que el espanto y el sexo convergen en el instante en que lo prohibido, *lo intocable* es expuesto a la vista.

“El hombre es aquel a quien le falta una imagen [...] el hombre es una mirada deseante que busca otra imagen detrás de todo lo que ve”⁸.

En ese sentido, los antiguos romanos, recuerda Quignard, estaban aterrorizados por la operación misma de ver, por la potencia (la *invidia*) que podía lanzar la mirada a la cara. Para los antiguos, el ojo arroja luz sobre lo visible. Lo visible tiene como condición el ojo que arroja la luz sobre lo que ve. Así mismo, la presencia se presenta según y mediante la luz, y este sería el fundamento de la “vuelta a presentar”, representar, la técnica de hacer presente lo presente, esto consiste, podríamos sugerirlo desde ya, en el artificio del *arte mediante la luz*.

La evidencia del ser, según los preceptos de la fenomenología más antigua, es decir, todo *discurso de la aparición*, solicita la *claridad*. Lo mismo sucede con lo *descubierto*, cuya relación con lo “inmediato”, el “aparecer” y el “(de)mostrar” nos remite a la separación arcaica entre luz y oscuridad.

Fue Pascal Quignard quien decía que “ver y ser visto se encuentran en la mitad del camino”⁹. Así como los romanos antiguos dividían las actitudes amorosas en actividad y pasividad, del mismo modo la visión activa, proyectada, es violenta, sexual, gorgoneana o maléfica.

Hay dos tipos de visión: la mirada que se prohíbe y se vuelve (Orfeo) y la

7 Quignard, *El sexo y el espanto*, p. 63.

8 Quignard, *El sexo y el espanto*, p. 9.

9 Quignard, *El sexo y el espanto*, p. 62.

mirada directa que paraliza (Medusa).

La mirada órfica tiene como condición el Afuera, es decir, como lo manifestara Maurice Blanchot, lo impenetrable, la atracción, lo inasible y postergado. La mirada de Orfeo es la pura disimetría. La interrupción, la ruina. El umbral. La discontinuidad. La soledad. La muerte, por eso la mirada órfica excluye lo inmediato y al procurarlo lo devuelve a la sombra (*non flexit oculos*). Volverse significa, para Orfeo, aplazar la presencia.

Por su parte, a la mirada que horroriza, o provoca espanto, de cara al aspecto sobrecogedor del levita, “le responde la noche repentina”. La oscuridad se cierne sobre la muerte que anticipa la propia. “Los mitos enumeran esas miradas malélicas, aterrorizantes, catastróficas, petrificadoras”¹⁰.

*

Una glosa

En una novela de Apuleyo, el narrador es forzado por unos magistrados a descubrir tres cadáveres del lienzo que los mantiene cubiertos. El narrador se rehúsa. Los magistrados le ordenan a los lictores que obliguen al narrador y sea forzado a ver. El narrador dice estar *obstupefactus*, –expresión que delimita la expresión de las actitudes y los rostros de los frescos romanos–.

El narrador es preso entonces de la inmovilidad y el estupor.

El narrador dice: “Fijado (*fixus*) en la actitud con que había tomado la mortaja, me quedé frío como una piedra y totalmente semejante a las estatuas o a las columnas del teatro. Estaba en los infiernos”¹¹.

El narrador descubre lo mismo que el levita encuentra la mujer en el tranco de la casa. En el caso del levita es él quien está paralizado en el instante en que su concubina no responde al llamado.

Esta escena recuerda, por similitud, las pinturas de Júpiter descubriendo a Antiope o, incluso, del lado de la mirada que descubre, remite al pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio en el que Diana sorprende al fisgón durante su baño: en ambas partes hay una mirada (de ida y vuelta) que aterra y fascina; sin embargo, como lo ha demostrado Pierre Klossowski, ni las posiciones ni las circunstancias son estables.

Todo signo contrae su contrario. El signo per-vierte, desvía, (di)simula.

La escena del mal en la antigüedad es equívoca.

“Medusa en su gruta del fin del mundo mata levantando sus párpados”¹².

En el Éxodo (XXXIII, 20) el dios de Moisés le dice: *Non poteris videre faciem meam, non enim videbit me homo et vivet*. “No puedes ver mi rostro, porque el hombre no podría verme y vivir”. Para ver al “Padre” hay que morir. Él es quien no está.

Ver el sol (la luz) de mediodía, es decir, la mayor claridad posible, con su máximo

10 Quignard, *El sexo y el espanto*, p. 62.

11 Quignard, *El sexo y el espanto*, p. 62.

12 Quignard, *El sexo y el espanto*, p. 63.

fulgor, decía Maurice Blanchot, es no ver nada.

La imagen nos toca

Ver, sugiere Didi-Huberman, no es el acto de “una máquina de percibir lo real en cuanto que compuesto por evidencias tautológicas. *Dar a ver es siempre inquietar el ver*”¹³. Maurice Merleau Ponty decía que no hay nada que mirar salvo una mirada. “El que ve y el que es visto son exactamente intercambiables. Las dos miradas livianas se inmovilizan mutuamente. La visión produce lo que la reflexión nunca comprenderá, un combate que, en ocasiones, no tiene vencedor. El discurso interrumpe esta fascinación”¹⁴.

Georges Didi-Huberman sugería que las imágenes nos devuelven la mirada. Sabemos que, a pesar de disponer de una máquina exegética para interpretar lo que vemos (formular sentidos, codificar, contextualizar, historizar), la imagen preserva un acceso incompleto, inalcanzable, y por tanto, irreductible. Por esta razón, Didi-Huberman sugiere que “[d]ar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta”¹⁵.

Es preciso renunciar al pensamiento dual para captar el conjunto de una economía visual, debido a que conduce a extraviar lo esencial que preservan las imágenes en su oscilación contradictoria, en su punto central, en el intersticio, la inquietud, el suspenso y la suspensión entre-dos. Es entonces cuando lo que vemos espejea en lo que nos mira; se trata, dice Didi-Huberman, de “un momento que no impone ni el exceso de la plenitud de sentido (al que glorifica la creencia) ni la ausencia cínica de sentido. El momento en que se abre el antro cavado por lo que nos mira en lo que vemos”¹⁶.

La interpretación estriba en la fricción patológica, afectiva, aquello que *vemos* las imágenes y la mirada que ellas devuelven para *tocarnos*. Didi-Huberman hablaba, en este sentido, de una “heurística imaginaria” que dibuja su perímetro en todo sistema consecuente de “imágenes encadenadas”¹⁷. Algo yace en las imágenes que hace que cobren una potencia, un aura, un recubrimiento fascinante, inquietante:

[a]nte nuestros ojos, fuera de nuestra vista: algo nos habla aquí de la obsesión como lo que volvería a nosotros de lejos, nos incumbiría, nos miraría y se nos escaparía a la vez. Es a partir de una paradoja semejante, sin duda, que hay que comprender el segundo aspecto del aura, que es el de un poder de la mirada prestado a lo mirado mismo por el Morante: Esto me mira¹⁸.

Cercano a lo que sugiere Didi-Huberman, cuando dice que “dar a ver es siempre inquietar el ver”, el historiador norteamericano Martin Jay sugiere que la experiencia visual siempre ha tenido el poder para despertar una “fascinación hipnótica”¹⁹,

13 Georges Didi-Huberman. *Lo que vemos lo que nos mira*, p. 47.

14 Citado en Martin Jay. *Ojos abatidos*, p. 247

15 Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Madrid: Manantial, 2006, p. 47.

16 Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, p. 47.

17 Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, p. 72.

18 Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, p. 94.

19 Martin Jay. *Ojos abatidos*. Ediciones Akal. Madrid: 2007, p. 18

paralizante. Así pues, en lo relativo al puerto más concluyente de este estudio, es inevitable no invocar a Georges Bataille cuando interrogaba, a propósito de la rajadura del ojo en una escena de la película *Un chien andalou*: “¿cómo no ver hasta qué punto el horror resulta fascinante, y cómo sólo él es lo bastante brutal para romper todo lo que reprime?”²⁰.

Referencias bibliográficas

- Blanchot, M. *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2008.
Bataille, G. *El aleluya y otros textos*, Madrid: Alianza Editorial, 1981.
——— *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets, 2010.
Didi-Huberman, G. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Madrid: Manantial, 2006
Jay, M. *Ojos abatidos*. Ediciones Akal. Madrid: 2007
Quignard, P. *El sexo y el espanto*. Barcelona, Editorial Minúscula, 2006.
Nancy, J-L. *Noli me tangere*. Madrid: Editorial Trotta, 2006.

20 El ojo como corte, quizás como un campo para la “imagen dialéctica”, pone de relieve el poder cercenador de la mirada, así como también ver al sol es fuente subversiva y liberadora. Cf. Georges Bataille. *Van Gogh as Prometheus*, October, 36 (primavera de 1986) p. 59. Citado en Martin Jay. *Ojos abatidos*, p. 173.

Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de Michel Henry

Derealizing the objective world: on the immanence of the artistic in Michel Henry's aesthetic phenomenology

Jaime Llorente Cardo*

Resumen

Tratamos en el presente trabajo de presentar y someter a crítica las ideas estéticas propuestas en la obra del fenomenólogo francés Michel Henry. Desde su punto de vista, el fenómeno artístico constituye el instrumento que permite revelar una realidad absolutamente diferente a la mostrada por el mundo objetivo: la realidad vinculada a nuestra afectividad interna radicalmente inmanente. En esta mostración de lo invisible consiste la “dimensión ontológica del arte”. A partir de esta tesis inicial, se examina la relación de la estética henryana con la pintura abstracta, con las posiciones heideggerianas concernientes a la esencia de la obra de arte o con la composición pictórica propia del surrealismo.

Palabras clave: Henry, irrealidad, objetividad, vida inmanente, invisible

Abstract

In the present work we try to present and to subject to criticism the aesthetic ideas posed by the work of French phenomenologist Michel Henry. From his point of view, the artistic phenomenon constitutes the tool that allows for revealing an absolutely different reality to which is shown by the objective world: the reality linked to our internal and radically immanent emotional nature. In this showing of the invisible consists the “ontological dimension of art”. Starting from this initial thesis, the relations of Henry's aesthetics with abstract painting, with Heidegger's positions concerning the essence of the work of art or with the pictorial composition of surrealism, are examined.

Keywords: Henry, unreality, objectivity, immanent life, invisible

1. Introducción

Las reflexiones estéticas de Michel Henry no suelen ocupar un lugar relevante en el contexto de las exposiciones generales del pensamiento del fenomenólogo francés. No, al menos, en la medida en que lo hacen las cuestiones relativas a su concepción de la subjetividad trascendental como vida invisible que “se revela a sí misma en su auto-revelación patética” (Henry 2001: 300), a su teoría de la corporalidad articulada en torno a la noción de “cuerpo subjetivo” iniciada tempranamente en *Philosophie et phénoménologie du corps* y culminada en *Incarnation. Une philosophie de la chair*, o incluso a la crítica cultural centrada en la contemporaneidad y el mundo tecnificado desarrollada en *La barbarie*. Sin embargo, tanto a partir de su única obra de temática

* IES Campo de Calatrava, Ciudad Real, España. jakobweinendes@gmail.com
Artículo recibido: 14 de febrero de 2017; aceptado: 1 de octubre de 2017

estrictamente estética (*Voir l'invisible. Sur Kandinsky*) como de diversos lugares dispersos de su producción estrictamente teórica, resulta factible reconstruir las pautas fundamentales que configuran una perspectiva acerca del fenómeno de lo artístico plenamente autónoma y dotada de especificidad propia. Una perspectiva articulada en torno a las nociones de “sensibilidad”, “tonalidad” y “vida inmanente”. Esa “vida amplificada” en la cual consiste esencialmente, al decir de Henry, la experiencia estética, se sustancia y vertebra conforme a un prisma de observación conforme al cual el fenómeno artístico se muestra en términos de instrumento cognoscitivo susceptible de propiciar un singular tipo de “revelación” o “desvelamiento” de orden “metafísico”. Entendiendo este último término en clave de trascendencia desde el ámbito de lo puro y meramente apariencial a la esfera de lo realmente existente. Como lo ligado a la verdad de los fenómenos captada en calidad de *a-lētheia* o “desvelamiento” de lo subyacente a lo fenoménicamente dado. En palabras del propio Henry, se trataría, pues, de un conocimiento “susceptible de ir más allá de la apariencia exterior de los fenómenos para entregarnos su esencia íntima” (Henry 2008: 12).

2. La dimensión ontológica del arte: contemplando “otro lugar”

No obstante, a pesar de su aparente carácter tradicional, esta escisión entre lo fenoménico y lo esencial (de raigambre tanto platónico-cristiana como kantiano-schopenhaueriana) recibe en manos de Henry un tratamiento específico que supone una auténtica metamorfosis substancial referente a la significación misma del concepto de “fenómeno”. En efecto, en contexto henryano, el aspecto decisivo de la fenomenalidad se desplaza desde su tradicional vinculación al *phainomenon* griego hasta el ámbito de la vida inmanente identificada con la subjetividad trascendental. Con el invisible territorio de lo inmanente, nocturno y hurtado a esa luz en cuyo seno centellean y fulguran los fenómenos ópticamente perceptibles.¹ Luz que resulta pertinente identificar con el “fenómeno” canónicamente entendido como aquello que se muestra, se deja percibir visualmente y refulge bajo la irradiación general de un mundo iluminado. Esta dislocación de la concepción helénica del fenómeno, su reubicación en un territorio ajeno a la luminosidad del mundo objetivo, desemboca en una radical renuncia a la concepción de lo artístico (singularmente lo pictórico) como representación del modo de donación de los elementos y objetos que configuran la trama del mundo.

La pintura, contemplada desde esta perspectiva, “*deja de ser pintura de lo visible*” (Henry 2008: 21) para devenir *organon* de mostración de lo invisible. Instrumento destinado a manifestar la pura inmanencia propia de la interioridad subjetivo-vital originaria y absoluta. La obra de arte en general se define, pues, contemplada desde el punto de vista de la objetividad, como un elemento “irreal”, dado que muestra y representa simplemente la pura inmanencia de la vida. Es por ello que Henry se encuentra en disposición de identificar el arte con “la representación de la vida” y a la vez de afirmar el hecho de que, “la irrealidad del arte es, pues, originaria” (Henry 2006: 57-58). Lo es en la medida en que no puede sino ofrecer tal vida como algo

1 En este sentido, y en referencia explícita a la pintura de Kandinsky, pero en simultánea alusión a toda obra de arte en general, Henry escribe en *Voir l'invisible*: Ésta [la obra artística] no se sitúa ya en el mundo, sino en otro lugar radical en el que tiene como misión introducirnos. Sobre ese “otro lugar”, la abstracción nos ha enseñado al menos una cosa: que no pertenece precisamente al reino de lo visible, sino al de lo Invisible, que es la Vida” (Henry 2008: 112).

ausente que jamás se da en el marco abierto de la manifestación.² La obra artística no pertenece al mundo, sino a la radical interioridad vitalmente auto-afectada propia de aquella subjetividad trascendental que realmente somos. En su ensayo *Kandinsky et la signification de l'oeuvre d'art*, Henry postula que los elementos objetivos (de orden material) que configuran la obra “sólo sirven para figurar una realidad de otro orden, la realidad representada por el cuadro, el grabado o el mosaico”, de tal modo que el cuadro en su totalidad se muestra verdaderamente “como una “ventana”, como un agujero en el mundo real, agujero o ventana a través de los cuales la mirada se descubre desviada a “otro lugar” radical” (Henry 2010a: 97-98).

El objeto artístico opera, así, una auténtica torsión de la mirada, de suerte que ésta resulta arrancada de su habitual atenimiento a los caracteres visibles y materiales propios de los objetos para resultar injertada en un conjunto de realidades “figuradas”. Realidades transidas de irrealidad que dejan ya de inherir en el cuadro en tanto que objeto perteneciente al mundo objetivo para pasar a mostrarse solamente en la dimensión de su modo de ser puramente estético. Es en este sentido que Henry se encuentra en condiciones de afirmar con plena legitimidad que la obra de arte como tal, “obra que no tiene su sitio en el mundo sino fuera de él”, es “una realidad imaginaria”, “un puro imaginario” (Henry 2010a: 97). Y, sin embargo, la obra de arte pertenece también, con pleno derecho y aun con necesidad, a la esfera de lo visible y objetivamente dado. El propio soporte material de la obra atestigua esta pertenencia insoslayable de lo en principio puramente imaginario, al ámbito de aquello a lo cual Henry se refiere mediante la fórmula “verdad del mundo”. Surge aquí, por tanto, una cuestión aporética. Por un lado, la significación ontológica última del producto artístico acontece de espaldas al mundo ofrecido en la donación “objetiva” y más allá de él: en un plano de irrealidad puramente imaginario, en la pura dimensión de la inmanencia vital auto-afectada. Pero, por otro lado, tal producto se configura merced a su soporte material plenamente inserto en la esfera de la “objetualidad” mundana.³ Henry disuelve esta inicial aporía al postular que el elemento estético trasciende el soporte material a partir del cual se constituye “ópticamente” hasta el punto de ubicarse en el terreno de lo puramente imaginario. No en virtud de su carácter extraño a toda *aísthēsis*, sino justamente en la medida en que tal *aísthēsis* constituye verdaderamente su naturaleza más constitutiva y profunda.

La donación ontológica de la obra de arte eclosiona precisamente en paralelo al despliegue de la sensibilidad, es decir, a la irradiación de la ipseidad absoluta que se auto-afecta en su auto-donación patética inmanente. Así: “fuera del mundo, pues, lejos de todo lo que está ahí, en un “otra parte” que toda obra verdadera da que sentir, y que es idénticamente el otra parte en que ella se encuentra y nosotros nos encontramos” (Henry 2006: 57). En tanto que representación imaginaria de esta vida puramente

2 Como apunta al respecto C. Talon-Hugon: “*L'esthétique de Michel Henry ne peut donc être, ultimement, qu'une phénoménologie de l'expérience esthétique. L'expérience artistique, celle de l'artiste comme celle du spectateur, de l'auditeur ou du lecteur, est l'expérience de la vie subjectivement vécue, de son accroissement et de son accomplissement. L'art en général, n'est pas un “montrer” mais un “faire-éprouver”*” (Talon-Hugon 2012: 21).

3 En el ensayo sobre Kandinsky anteriormente aludido, Henry expresa esta situación aparentemente aporética en los siguientes términos: “si bien el arte remite a la sensibilidad, si en ella encuentra sus leyes propias, y también las exigencias a las que estas leyes intentan responder, al mismo tiempo, la obra de arte no tiene su sitio en el mundo real, mundo que es, justamente, un mundo sensible, dado a la sensibilidad y definido a partir de ella, a partir de sus formas y de su contenido. Nos encontramos entonces atrapados por la aporía según la cual la obra de arte pertenece y, a la vez, no pertenece al mundo real” (Henry 2010a: 100).

inmanente y trascendental en el mundo de la sensibilidad objetivamente dada, el fenómeno estético remite en último término, cuando es contemplado desde tal mundo, a una realidad ausente. Y ello porque testimonia aquella pura interioridad subjetiva y vital que jamás aparece en el contexto de la urdimbre iluminada por la diafanidad del aparecer objetivo de los fenómenos que configuran el mundo. La vida interior de la cual el arte deviene aquí expresión, únicamente se revela a sí misma en el ámbito nocturno y replegado de su propia inmanencia subjetiva absoluta. Es, pues, merced a esta exterioridad radical con respecto al universo objetivo como el elemento artístico no se identifica con su soporte material concreto. Más bien aparece como una suerte de “quinta columna” no objetiva inserta en el propio seno de la objetividad mundana al adoptar como referente expresivo la vida inmanente permanentemente ausente del mundo. El carácter enigmático y aun fascinante ligado a toda genuina obra de arte hunde su más profunda raigambre en esta remisión a lo ausente (del mundo) y sin embargo tremendamente próximo y cercano a nosotros mismos. En esa ausencia propia de la vida trascendental conocida por toda subjetividad consciente de sí “en la medida en que nosotros tampoco somos nada del mundo, en la medida en que somos seres vivos” (Henry 2006: 58).

Así pues, el objeto artístico adquiere su radical singularidad en cuanto se muestra como instancia de neutralización de los aspectos materiales que lo constituyen. La experiencia estética consiste precisamente en transmutar tales elementos materiales al contemplarlos no ya como instancias ontológicas pertenecientes al mundo, sino en términos de elementos cuya significación se agota en representar la realidad reflejada en la obra. Una realidad neutralizada asimismo en la medida en que trasciende el mundo constituido por las entidades objetivas.⁴ Aquello que Henry llama “dimensión ontológica del arte” radica, pues, en la constitución de una nueva región ontológica constituida conjuntamente por la realidad puramente imaginaria que la obra da a ver y por los elementos que la expresan ligados entre sí en virtud de relaciones de similitud.⁵ De este modo, la obra de arte aparece como un mecanismo anulador de aquellos elementos materiales sobre los cuales se apoya su efectiva epifanía en el seno del mundo de los fenómenos. Como un tipo singular de fenómeno que, contradiciendo radicalmente la esencia propia de tal término, jamás se muestra de modo efectivo, pero que se halla investido de suficiente volumen de potencia imaginativa como para desrealizar y desactivar aquellos aspectos sí fenoménicos que permiten su aparición ante la mirada del espectador.

Y es que uno de los más conspicuos rasgos de cuantos acompañan esencialmente

4 En el capítulo de *La barbarie* dedicado a la técnica, Henry indica la diferencia entre obra de arte y mundo sensible en los siguientes términos: en cuanto auto-afección del ek-stasis del Ser, la obra de arte tiene el mismo estatuto que el mundo sensible, entonces ¿en qué difiere de él? En que ella es un mundo ordenado, cuyos elementos están dispuestos y compuestos con la intención de producir sentimientos más intensos y determinados, los mismos que [...] el artista quiere expresar” (Henry 2006: 67).

5 En *Art et phénoménologie de la vie*, nuestro fenomenólogo se refiere a esta nueva vertiente de lo real abierta por el producto artístico cuando postula que: “le monde no se limite nullement au monde existant et qu’au fond il y a la possibilité constante de l’installation d’une dimension ontologique nouvelle. La réalité ne se réduit donc pas à des choses, mais il y a des dimensions d’être insoupçonnées [...]. L’art serait l’un d’entre eux, et l’artiste jetterait au-delà du monde de la facticité habituelle cette dimension d’être qui est un domaine absolument spécifique. L’art définirait en somme une région originale qui n’a pas sa source dans un existant tout fait, dans une sorte de monde substantiel, réel, mais qui nous renverrait probablement à des potentialités beaucoup plus fondamentales [...]. L’art nous révélerait une réalité plus profonde que le monde dans lequel nous pensons vivre, quelque chose comme la possibilité de ce monde” (Henry 2004: 197).

a la obra de arte lo constituye su intrínseca facultad para emplazar al sujeto que la contempla y situarlo precisamente en la condición de espectador. El producto estético genera, pues, en la subjetividad ante la cual se expone y despliega, una decisiva pasividad. Una condición fundamentalmente pasiva ante la donación de un fenómeno cuya raigambre accede a los estratos más profundos de la sensibilidad⁶. Si esto resulta en general posible, se debe al hecho de que la genuina ubicación propia del elemento estético, su “lugar natural” podría decirse, lejos de residir en un referente imaginario situado allende su presencia puramente física, se sitúa en la región de la pura inmanencia subjetiva. Sede privilegiada de toda *aísthēsis*. El auténtico “sitio” de la obra de arte se halla, pues, en la aficción que se siente a sí misma con anterioridad a resultar afectada por ningún otro elemento externo (mundano). En la auto-donación puramente subjetiva e inmanente que acontece con absoluta prioridad al efecto ocasionado por la aficción procedente de los objetos y donde aún no comparecen ni mundo ni exterioridad alguna. Se da, por esta razón, un estrecho paralelismo entre los elementos materiales que componen la obra y las tonalidades afectivas de índole subjetiva que derivan de lo sensiblemente percibido. Sobre todo, de aquello percibido en contexto “estético”.

Los efectos de orden emocional ocasionados por la exposición sensorial al objeto artístico redundan en un acto de identificación entre la voluntad expresiva del artista creador y la aficción subjetiva (anímica) experimentada por el contemplador-receptor del mismo. De esta manera, el surgimiento de tal paralelismo da lugar a la puesta en efectividad de la esencia misma del arte. Una esencia que reside, una vez más, en la esencial “irrealidad” propia de la obra artística. Carácter irreal soslayado, según Henry, de forma sistemática por la “estética científica”. Ésta cristaliza en forma de prácticas tan desatinadas como las llevadas a cabo por la “restauración” de los productos artísticos que trata a éstos en términos de meros elementos integrantes del mundo objetivo y que, por ello, desemboca en la “criminal destrucción de la obra artística en cuanto tal”: “Semejante restauración científica (que utiliza procedimientos como el carbono 14) procede de un materialismo burdo que desconoce el verdadero estatuto de la obra de arte en calidad de no-real, en su condición de imaginario puro” (Henry 2010a: 99)⁷. En tanto que expresión visible de la sensibilidad y de las tonalidades afectivas que se afectan a sí mismas, de la pura auto-donación de la subjetividad sentiente y vital, la verdadera obra de arte se situaría, al decir de Henry, al margen y más allá de todo realismo. De este modo, la pintura no figurativa, abstracta (singularmente la

6 “Más significativa aún es la manera en que la obra de arte se da a nosotros, no en su carencia ontológica, como el frágil término de una actividad sin la cual se hundiría inmediatamente en la nada, sino como la imposición masiva de aquello que detenta, por su propia consistencia, el poder de ubicarnos ante sí en condición de espectador, o sea, de un ser fundamentalmente pasivo respecto de lo que le es dado contemplar y cuyo poder experimenta” (Henry 2010a: 103).

7 Jean- Luc Marion coincide con Henry a la hora de postular la irrealidad fundamental de todo elemento artístico, particularmente el pictórico, al considerar que “La exposición no debería jamás pretender exponer un cuadro como un ente que se pone a disposición del deseo o de la información (ello equivale a destituir al cuadro de su modo propio de fenomenicidad). La exposición debería inversamente exponer la mirada al cuadro, el cual impone su aparecer tanto más radicalmente en la medida en que no presenta nada objetivable, describable, ni tampoco un ente [...]. Nada amenaza más la fenomenicidad del cuadro que el esfuerzo siempre honesto y obstinado de no conocerlo (catalogar, clasificar, mantener, estimar, conservar, etc.), sino de persuadirse de que procediendo así se accede verdaderamente al cuadro -en este caso, lo estaremos sustituyendo simplemente por el soporte óptico al que el cuadro no se reduce, puesto que, a fin de cuentas, el cuadro *no es*” (Marion 2008: 98-99). Sobre la relación entre las teorías estéticas de ambos pensadores, véase: Fritz 2009 y Gschwandtner 2014.

practicada por Kandinsky), se erigiría no sólo en paradigma de toda obra pictórica sino también en prototipo y modelo de la esencia más propia de todo arte en general⁸. Es por ello que Henry escribe en su ensayo sobre el artista ruso lo siguiente:

un trabajo efectuado sobre nuestra percepción del mundo exterior, originado en éste, habría concluido por retener o al menos privilegiar la luz, ciertas impresiones o formas geométricas; la abstracción kandiskiana implica, por el contrario, una puesta en suspensión global del mundo, que, sin embargo, no nos deja en presencia de una nada, sino de aquello que somos en nuestro ser más profundo (Henry, 2010a: 106).

Pero esta abrogación del estatus ontológico del mundo objetivo no implica que la dimensión estética se halle por esencia absolutamente escindida del ámbito de lo natural. De hecho, tal cosa sucede en tan exigua medida que -apunta Henry- la totalidad de la naturaleza se encuentra atravesada por categorías de orden netamente estético. Dado que lo estético forma parte, con plena carta de ciudadanía, del reino de la sensibilidad, el fenómeno artístico, lejos de conformar un recinto radicalmente separado del mundo “real” y entregado al artista o al crítico de arte, pertenece a la naturaleza misma de todo mundo efectivo o concebible. Ello se debe a que todo hipotético “mundo” ha de presentarse siempre ligado a la sensibilidad que constituye su fundamento. Belleza, fealdad o indiferencia son categorías de carácter estético que se identifican con otras tantas hipotéticamente posibles afecciones y condiciones de la sensibilidad en general a las cuales lo existente se expone de forma necesaria. Así pues:

el mundo concreto donde viven los hombres está en su totalidad comprendido por las categorías de la estética y sólo por ellas resulta comprensible [...]. Un mundo por esencia estético, un arte inherente a toda cultura, tales son las primeras dos implicaciones de la tesis según la cual la obra de arte responde a la sensibilidad y le pertenece” (Henry 2010 a: 101-102).

Incluso, por paradójico que *prima facie* pudiese parecer, el propio hecho de la devastación técnica del mundo natural y cultural al cual asistimos por doquier en nuestra contemporaneidad tardomoderna únicamente resulta factible en la medida en que ese mismo mundo esquilado y distorsionado por el aparato tecno-científico se halla a la vez transido de categorías estéticas. Un armazón técnico surgido, además, de forma nada casual, a partir de una ciencia que, como la galileana, hace abstracción precisamente de toda cualidad sensible a la hora de concebir los objetos naturales.

3. “Puesta-en-obra” de la verdad y verdad de la inmanencia vital: Henry *versus* Heidegger

Merced a la totalidad de lo expuesto anteriormente, ¿cabe, pues, caracterizar la teoría estética henryana como un constructo teórico de orden “subjetivista”? La respuesta a esta cuestión es, de modo inequívoco, afirmativa. En efecto, la finalidad y el sentido propio del arte no residen, al decir del pensador galo, sino en la expresión de aquellas determinaciones de carácter absolutamente subjetivo e inmanente que

8 En palabras de Alain Besançon: “Michel Henry acentúa aún más el carácter revolucionario del paso a lo abstracto, del que Kandinsky era consciente. Otorga a ese paso un valor de urgencia y de necesidad porque -según Henry más que según Kandinsky-, en el momento en que esta revolución se produce, el arte está muerto. Kandinsky, escribe Henry, rechaza el “materialismo” del siglo XIX que debe entenderse como la tentativa de basar el arte en un apoyo “exterior”, en el mundo material” (Besançon 2003: 428).

configuran el trasfondo último de nuestro ser. Y tal vez, simultáneamente, el de lo existente en su totalidad. No en poner de relieve el “mundear del mundo” o “en obra la verdad del ente” al modo heideggeriano⁹. Si es cierto que todo elemento presente en el mundo objetivo halla su fundamento en su particular resonancia interna ligada a la sensibilidad, ello se debe a la decisiva coincidencia entre la vertiente no visible -puramente interior- del ser y la esencia del mundo. Entre la ipseidad trascendental y aquello que Henry designa como “el alma de las cosas y del universo”. Este vínculo de identificación constituye precisamente “el contenido abstracto -es decir, absolutamente real- que el arte quiere expresar” (Henry, 2010a: 108). Todo arte: no solamente el arte abstracto de un Kandinsky, aunque en él se exprese de forma más conspicua y paladina lo esencialmente inherente a toda manifestación estética. En el arte la vida se experimenta, pues, a sí misma con una radical pasividad que permite que las potencias vitales cobren pujanza y que define la naturaleza de todo auténtico actuar. Pasividad que se deja sentir en la afección provocada por el objeto estético, tanto en el artista productor de la obra como en el receptor de la misma “a quien le es dado experimentar, a modo de una intensificación de su *pathos*, el esplendor de su propia vida” (Henry 2006: 104). Resulta aquí, por tanto, palmaria la remisión de lo esencial de la experiencia estética (tanto en su dimensión productiva como contemplativa) a la mismidad interna del sujeto. A la inmanencia auto-afectada de la subjetividad particular.

Esta toma de posición henryana se opone, pues, frontalmente a toda forma de “objetivismo estético”. A toda tentativa de cifrar la esencia del arte en la facultad de desvelar el ser de los elementos mundanos o de resaltar su acontecer ontológico al margen de las facultades auto-afectivas propias del sujeto y de su sensibilidad interna¹⁰. Llegados a este punto, se impone, pues, una confrontación entre la estética “subjetivista” sostenida por Henry y aquella reflexión sobre lo artístico que con mayor volumen de intensidad ha enfatizado el estatuto propio del arte como “puesta-en-obra de la verdad del Ser” y como apertura del acontecer de lo mundano. Nos referimos, como es posible inferir a partir de nuestra anterior alusión negativa al “mundear del mundo”, a las ideas “estéticas” desgranadas por Martin Heidegger. Desde la óptica heideggeriana, en efecto, las artes plásticas hallarían su significación última y radical en el acto de favorecer la congregación de los entes mundanos en el interior de una apertura ontológica externa a la subjetividad. Apertura que otorga a las cosas un espacio de reposo a la vez que un ámbito residencial al hombre en la vecindad y cercanía de éstas. En este sentido, en *Die Kunst und der Raum* Heidegger declara con explicitud que

La plástica sería un corporeizar lugares (*Verkörperung von Orten*) que, al abrir una comarca (*Gegend*) y preservarla, mantienen congregado en torno a sí [un ámbito]

9 Esta inequívoca vocación “subjetiva” propia de toda forma artística es puesta de relieve por Henry de modo evidente en pasajes como el siguiente: “Hay obra de arte, en su objetividad aparente, cada vez que su percepción consiste en imaginación, consiste en última instancia en el auto-crecimiento de la subjetividad, y lo hace posible cada vez que su percepción consiste en la Energía y es idéntica a ésta. Así, la obra de arte [...] es creación en el sentido dicho, esto es, operación, operación de la subjetividad conforme a su esencia e idéntica a su realización” (Henry 2006: 140).

10 En relación a esta “dimensión ontológica del arte” opuesta al sentido ontológico que Heidegger imprime a lo estético, escribe J. C. García Jarama: “ Si el arte comporta un mundo original y sustancial; si él nos revela una realidad de otro orden (lo que Henry denomina la “dimensión ontológica de l’art”, más aún, si él es el “cumplimiento” fenomenológico de la esencia de la vida, es porque el conjunto de sus elementos en composición revela una fuerza, una tonalidad afectiva propia del *pathos* subjetivo de la vida y del fondo de nuestro ser” (García Jarama 2007: 458).

libre que concede un demorarse (*Verweilen*) a las cosas, según el caso, y habitación al hombre en medio de las cosas (Heidegger, 2003: 132-133).

Y, asimismo: “La plástica: acción de corporeizar la verdad del ser en la obra que instaura lugares (*in ihrem Orte stiftenden Werk*)” (2003: 136-137). Repárese en el diferente tono y contenido que estas declaraciones revisten con respecto a la teoría henryana del arte como expresión de la interioridad vital del “sí-mismo”. Aquí el receptor de la obra de arte no experimenta en absoluto “el esplendor del *pathos* de su propia vida”, sino más bien la gloria del despliegue ontológico del ser de los objetos mundanos externos a su propia subjetividad y extraños a la inmanencia de su interioridad vital. El acto de “corporeizar lugares” en el seno de la “verdad del Ser” sustituye aquí a la pura aficción de la sensibilidad que se afecta a sí misma a través de la contemplación del elemento estético.

La “estética” heideggeriana de las artes plásticas se mueve permanentemente en la esfera ontológica de la exterioridad radical. En el ámbito mundano trascendente a la ipseidad subjetiva en el cual acontecen la formación de lugares espaciales y la *Versammlung* o “congregación-reunión” de las cosas materiales. Lo decisivo radica, pues, ahí en aquello que Henry llama en diversos lugares “la verdad del mundo”. No decididamente en la verdad del arte en cuanto elemento “espiritual” que muestra la verdad de la aficción patética de la subjetividad vital que se siente y afecta a sí misma en su auto-donación radicalmente inmanente. La pasividad en la cual la vida se experimenta a sí misma y asiste a la pujanza de sus potencias a través tanto del creador como del espectador de la obra de arte se transmuta, en el pensar estético heideggeriano, en un auténtico eclipse de ambos sujetos implicados en la experiencia de la percepción artística. En efecto, desde la óptica del pensador de Messkirch, el acto de aislar y dejar reposar la obra en sí misma, en su “pura autosubsistencia”, pertenece esencialmente a la intencionalidad del artista creador, el cual “queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación” (Heidegger 1995: 33). Sin embargo, desde la perspectiva henryana, el acto creador supone inversamente la apoteosis de las potencias subjetivas y sensibles del sujeto, no su disolución tras la objetividad propia de su obra. De hecho, en *C'est moi la vérité*, Henry pone de relieve con palmaria explicitud este carácter radicalmente subjetivo del sentido del quehacer estético al equiparar -aun en régimen de superioridad- tal actividad con la potencia organizativa propia de lo divino:

A la manera de Dios, el artista moderno se jacta de ser creador. Creador de una obra eventualmente más rica, más sorprendente, seguramente más novedosa que la naturaleza creada por Dios. De este modo, bien podría el artista, gracias a su genio inventivo o su sofisticación, aventajar al mismo Dios. En el caso del escritor, el poder que tienen las palabras para erigir mundos desconocidos es todavía más evidente (Henry 2001: 254).

Se trata, manifiestamente de una postura “subjetivista” radicalmente opuesta a la preeminencia que Heidegger concede a la objetividad de la obra sobre la interioridad propia del sujeto que la ha creado y tornado posible. Pero esta divergencia radical entre ambos pensadores no atañe únicamente a la esfera de producción de la obra, sino al estatuto propio de ésta y del espectador que la percibe. Lejos de experimentar la “intensificación de su *pathos* vital” o el “esplendor de su propia vida”, el contemplador

estético heideggeriano asiste fundamentalmente, en estado de total extraversion, a la “puesta-en-obra (*Ins-Werk-Bringen*) de la “verdad del Ser” entendida como “desvelamiento” (*Unverborgenheit*) del ser de los entes¹¹. Este acontecer de la “verdad” es el que tiene lugar, según el Heidegger de *Der Ursprung des Kunstwerkes*, en el contexto de productos artísticos como la tela de Van Gogh que muestra un par de botas de campesino o el templo griego que se erige en el seno de un “escarpado valle rocoso”. En el primer caso, el ente representado por las botas de labor “sale a la luz en el desocultamiento de su ser” de tal modo que “Cuando en la obra se produce una apertura de lo ente que permite atisbar lo que es y cómo es, es que está obrando en ella la verdad [...]. Según esto, la esencia del arte sería ese ponerse a la a la obra la verdad de lo ente” (Heidegger 1995: 29). Arte y verdad constituyen, pues, nociones paralelas y convergentes. Pero la verdad pertenece esencialmente al acontecer del elemento objetivo representado por la obra artística, quedando así la esencia del arte desligada de aquella finalidad esencial que Henry le atribuye, a saber: expresar determinaciones subjetivas provenientes de nuestra más profunda interioridad vital mediada por la sensibilidad. También Henry se refiere a lo esencial del arte en términos de “verdad” y “desvelamiento”, pero tales expresiones revisten en este contexto un significado diametralmente opuesto al que adoptan en el marco del pensar heideggeriano.

En *Voir l'invisible*, Henry se refiere a la pintura abstracta de Kandinsky como una forma artística extraña a toda “pintura exterior”, es decir, como aquella que prescinde de toda figuración y todo “realismo” para propiciar la escucha de la pura tonalidad profunda de nuestro ser: “La pintura realiza entonces su obra propia, la de un desvelamiento. Desvelamiento necesario cuando la tonalidad de las cosas permanece con gran frecuencia velada” (Henry 2008: 53). Hasta aquí parecería que nos encontramos inmersos en las coordenadas heideggerianas, pero realmente ocurre que “Desvelamiento quiere decir aquí desvelamiento de la vida, y como ésta es en sí misma ese desvelamiento, como es, en la interioridad de su *pathos*, revelación de sí, es al más ineludible de sus poderes adonde la pintura reconduce la vida, siendo, en realidad, la exaltación de ese poder” (2008: 53-54). Así pues, el desvelamiento de la esencia de la vida coincide con el de la esencia de la pintura y con la de todo arte en general. El antagonismo entre esta tesis y la intuición heideggeriana relativa a la esencia del arte como “desvelamiento del ser de los entes” y “puesta-en-obra de la verdad de lo ente” (objetivamente considerado) resulta, como puede apreciarse, absoluta. Se dan, pues, dos formas de verdad en lo referente a la esencia del arte. Una en la cual lo estético asume como función el desvelamiento de lo inmanente, de lo invisible, de la vida puramente auto-afectada en cuanto subjetividad, y otra que no sólo cifra su significado profundo en la mostración de lo visible, sino que lo hace resaltar en su visibilidad, en el ser de su condición visible y presente. A esta segunda forma pertenece de modo inequívoco la interpretación heideggeriana de la imagen de las botas representadas por Van Gogh o la del templo griego que “abre un mundo y al mismo tiempo lo vuelve a situar sobre la tierra, que sólo a partir de ese momento aparece como suelo natal” (Heidegger 1995: 35). Aquello que la mirada heideggeriana contempla en el cuadro de Van Gogh se deja enunciar en elementos tales como “la fatiga de los pasos de la faena”, “el lento avanzar

11 En referencia al espacio como agente desvelador de “lo más propio” y que marca la pauta de tal acto de descubrimiento, Heidegger escribe: “concedido que el arte sea el llevar-a-obra la verdad, y que la verdad signifique el desocultamiento del ser” (Heidegger 2003: 125).

a lo largo de los monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado”, “la humedad y el barro del suelo”, “la soledad del camino de campo cuando cae la tarde” o “la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal” (1995: 27). Elementos todos ellos, como puede verse, incardinados de un modo u otro en la esfera de la objetividad de la *phýsis*. No hay, en este contexto, alusión alguna a la inmanencia subjetiva o atisbo de referencia a la ipseidad auto-afectada propia de la campesina a la cual Heidegger atribuye hipotéticamente la propiedad del par de botas en cuestión. De hecho, las pálidas referencias heideggerianas a la seguridad de la labradora en su mundo, al “callado temor por tener seguro el pan”, a la “silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria” o a “la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte”, a pesar de remitir a supuestas afecciones “subjetivas”, carecen a todas luces del esplendor del *pathos* de la propia vida. Permanecen ajenas al carácter estimulante de las potencias propias de las facultades inmanentes en el cual Henry avizora la esencia más profunda de todo auténtico arte.

Tampoco el templo griego que se limita a “hacer mundo” y a instaurar lugares en la medida en que concita en derredor suyo la unidad de todas las relaciones que configuran el supuesto destino del ser humano, refiere a *pathos* subjetivamente auto-donado de ninguna clase. Lo que realmente se dirime aquí es la cuestión relativa a qué es propiamente lo que importa en referencia al sentido aportado por el producto artístico y por la experiencia estética que éste es capaz de suscitar. Heidegger parece conocer nítidamente cuál es la clave en la cual reside tal relevancia, al menos en lo referente a las “artes figurativas”: “La plástica: un llevar-a-obra que corporeiza lugares y que, con estos, hace que se abran las comarcas de un posible habitar humano, de un posible demorarse las cosas que circundan (*umgebenden*) e importan (*angehenden*) a los hombres” (Heidegger 2003: 137). El peso de la pregnancia del arte recae, pues, en la habilitación de espacios favorecedores de la inserción residencial de lo humano en el conjunto de lo (objetivamente) existente. Pero también Henry ve con claridad que en una época histórica en la que la exterioridad del mundo objetivo despliega su influencia sobre todo lo efectivamente dado, en un tiempo en el que únicamente existen ya “objetos” de diferente tipo gestionados por el pensamiento científico-técnico, el arte constituye el genuino agente susceptible de propiciar una verdadera “liberación de lo espiritual”. El sentido “metafísico” del arte residiría, pues, no en el “desvelamiento de la verdad del ser”, sino en la mostración de la “realidad invisible que somos en el fondo de nuestro ser y que constituye el Ser verdadero” (Henry, 2008: 34)¹². ¿Qué es, por tanto, aquello que verdaderamente “importa” en referencia a la función “desveladora” o “desencubridora” propia del arte? En abierta contraposición a la perspectiva heideggeriana, Henry indica explícitamente al respecto:

12 Repárese en el modo en que Heidegger, a pesar de utilizar formalmente fórmulas semejantes a las manejadas por Henry (singularmente la referencia a lo invisible en la obra artística) les imprime una significación totalmente inversa la sostenida por el pensador francés. Un pertinente ejemplo lo constituyen las observaciones heideggerianas sobre la escultura vertidas en el contexto de sus *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum* en las cuales falta, asimismo, toda verdadera referencia a afección subjetivo-trascendental alguna, manteniéndose siempre en un esquema ontológico centrado en la exterioridad “objetiva”: “Cuando el artista modela una cabeza, parece que se limitara a reconfigurar (*nachzubilden*) las superficies visibles, cuando en verdad configura lo propiamente invisible, a saber, la manera en que esta cabeza mira al mundo, la manera en que ella mora (*aufhält*) en lo abierto del espacio y a él se atiende, allí donde viene solicitada (*angegangen*) por hombres y cosas” (Heidegger 2003: 84-87).

El arte realiza un descubrimiento [un acto de *Unverborgenheit*], un descubrimiento propiamente inaudito: pone ante nuestros ojos maravillados, como un dominio todavía inexplorado, nuevos fenómenos, olvidados, si no ocultados y negados. Y son justamente los fenómenos los que nos abren el acceso a nosotros mismos, a lo único que en definitiva importa (2008: 34)¹³.

4. Desmadejando la urdimbre del mundo

Una vez formulada la distinción entre los dos tipos de verdad ontológica del arte a propósito de la contraposición entre la teoría henryana de lo artístico y la “estética” de Heidegger, se trataría seguidamente de considerar el modo en el cual el pensador francés procede a la factura de una teoría tendente a operar un auténtico acto de “desrealización del mundo objetivo”. Éste se presenta ante la percepción como un elemento “irreal”, bajo la lente de lo figurado o lo imaginario, en la medida en que la obra de arte auténtica transmuta el sentido eminentemente práctico que de ordinario se apodera de los elementos y objetos que lo pueblan. Este acto de redefinición de la mirada interrumpe el circuito referencial pragmático en el seno del cual se ofrecen habitualmente las cosas y útiles mundanos (la trama del *Zeugzusammenhang* o “plexo de útiles” heideggeriano), de manera que los colores y las formas abandonan su función representativa con respecto a los objetos y dejan de fusionarse e identificarse plenamente con ellos. El resultado de tal alteración es que, en el contexto de la obra pictórica, forma y color adquieren pleno volumen de autonomía. Súbitamente aparecen por sí mismos. Casi a modo de accidentes autosubsistentes capaces de adquirir consistencia ontológica al margen y con independencia de las sustancias concretas que deberían servirles de soporte necesario. El espectador del producto estético los percibe, pues, también de este modo: a título de elementos que valen por sí mismos. O, como prefiere expresarlo el propio Henry, como “formas pictóricas puras”. Con ello resulta suprimido a través de la obra el mundo objetivamente dado en la percepción ordinaria y, a la vez, liberado el universo de las formas puramente pictóricas. Todo lo dicho implica, como apunta Levinas en *De l'existence à l'existant*, el hecho de que “la pintura es una lucha contra la visión”. Contra la visión habitual centrada sobre el cuadro “realista”, pero sobre todo opuesta a la percepción óptica común práctico-utilitaria que ordinariamente se pasea sobre los elementos del mundo cotidiano sin reparar en más aspectos que aquellos que guardan alguna clase de vínculo con nuestros intereses pragmáticos y vitales.

Sin embargo, la percepción estética cercena la trama urdida por los nexos referenciales trenzados por los objetos mundanos, para dejar subsistir únicamente la presencia de los elementos estéticos puros (forma y color). Elementos ya desligados de toda referencia trascendente a ellos mismos. De este modo, la experiencia estética se torna “contra-experiencia” -por emplear el término utilizado por Jean-Luc Marion en referencia a la captación del “fenómeno saturado”-, esto es, acto de violencia ejercido contra la percepción óptica habitual que nuestra mirada lanza sobre el horizonte de lo mundano. A esta “contra-experiencia” propia de la visión artística es a la que remite Henry en *Voir l'invisible* cuando escribe:

13 Por si subsistiese algún atisbo de duda, al comienzo de su *Généalogie de la psychanalyse* Henry explicita con meridiana concreción su idea acerca de aquello que “verdaderamente importa”: “El psicoanálisis no es un comienzo, sino un término, el término de una larga historia que no es nada menos que la del pensamiento de Occidente, la de su incapacidad para apoderarse de lo único que importa [la Psique como “ser más íntimo del hombre”] y, así, la de su inevitable descomposición” (Henry 2010b: 22).

La pintura es una contrapercepción. Con ello se quiere decir que la cadena de significados referenciales en los que se constituye la realidad cotidiana del mundo, el movimiento incesante de superación de las apariciones sensibles hacia el trasfondo monótono y estereotipado de los objetos utilitarios, se interrumpe bruscamente bajo la mirada del artista (Henry 2008: 42).

No obstante, la postura de Henry adquiere aquí tintes acaso excesivamente radicales. En efecto, si hay un “ismo” artístico que haya postulado con la máxima contundencia y explicitud el modo en el que el arte desgarrar la urdimbre tejida por la visión cotidiana y pragmática de los objetos, ese es el surrealismo. Se trata de un rasgo que aparece ya en la célebre declaración de Lautréamont relativa a la hipotética belleza revestida por “el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección”, pero que se halla presente, por ejemplo, en el modo en que Magritte asocia y coloca en vecindad elementos ordinariamente heterogéneos y separados en la percepción común, favoreciendo así la epifanía de imágenes tan sorprendentes como inquietantes. La pintura surrealista logra este efecto de “desrealización” y extrañeza con respecto al mundo objetivo sin eliminar la estructura y las formas propias de éste. Muy al contrario, las obras de arte surrealistas suelen reproducir cuidadosamente y con una depurada técnica pictórica las formas propias de los objetos mundanos. Pero la clave reside en que lo hacen de tal modo que la red referencial tramada entre éstos queda bruscamente seccionada favoreciendo ese acto de “contrapercepción” en el cual Henry intuye la esencia misma de la mirada estética. El arte surrealista se erige, pues, como prueba práctica del modo en el que es posible mostrar la extrañeza con respecto a nuestro mundo objetivo comúnmente percibido a través de medios abiertamente figurativos. Sin necesidad de trascender la esfera de la representación hacia el universo abstracto kandinskiano únicamente habitado por puros elementos morfo-cromáticos. La negativa de Henry a asumir (o siquiera examinar seriamente) tal posibilidad “intermedia” se pone de relieve con palmaria explicitud al referirse peyorativamente al “truco” subyacente de modo larvado tras el modo de composición de la obra propio del surrealismo:

Se trata de juntar dos tipos de objetos que habitualmente no van juntos y, por esta ruptura del orden de la percepción práctica, de provocar en el espectador una impresión de extrañeza [de desrealización], de inquietud e incluso de malestar que, a decir verdad, ese tipo de cuadros no deja de suscitar (Henry 2008: 54).

Pero, al decir de Henry, la vía hacia el auténtico arte precisa ser puesta en franquía y tornada expedita merced a la sustitución total del mundo externo de los objetos por las formas y colores nudamente captados en su absoluta autonomía con respecto a toda referencia mundana. Solamente de ese modo tales formas y colores puros y abstraídos del objeto se encuentran en disposición de hacer surgir en el ánimo interno del sujeto perceptor “esas modalidades patéticas nuevas. Esa temporalidad del crecimiento con la que comienza y acaba la experiencia estética” (2008: 55). Con todo, tanto la teoría henryana de la abstracción como las pretensiones subyacentes al arte surrealista mantienen un punto de tangencia harto significativo. Ambas se orientan comúnmente hacia la mostración de lo anteriormente no susceptible de ser contemplado. Ambas asumen como objetivo propiciar la visión de lo invisible, el acto de tornar visible aquello que jamás había podido ser visto con anterioridad: “La pintura hace ver lo que

nunca se había visto antes” (Henry 2008: 145). También el arte surrealista tiende a la mostración de lo invisto. La diferencia entre ambas posturas estriba en que, en el caso de Henry, lo invisible se identifica con la pura interioridad subjetivo vital, con “la vida invisible en su incansable venida a sí misma” (2008: 29), mientras que la apariencia de irrealidad propiciada por el cuadro surrealista viene dada por la singular forma en que en ella el mundo objetivo comparece ante la percepción. El modo de composición surrealista de la obra no emplea, pues, “truco” alguno, como apunta Henry, sino que trata exitosamente de favorecer esa característica impresión de extrañeza y desasosiego con respecto a lo objetivamente dado que destilan las obras de De Chirico, Magritte, Delvaux o Tanguy. Una extrañeza nacida no de la supresión de toda objetividad en general, sino del particular modo en que la obra compone y recrea nuevamente la composición de lo real establecida originariamente por la tupida y compacta trama constituida por el mundo mismo¹⁴. La mostración de lo invisible o lo no anteriormente visto tiene lugar, por lo demás, igualmente en las obras pictóricas de artistas como Arcimboldo o Hieronymus Bosch (El Bosco). Tampoco en ellas aparece algo susceptible de haber sido previamente contemplado de modo puramente sensible en el marco de la trama urdida por la percepción habitual de los objetos que habitan el mundo.

Así pues, desde la óptica henryana, toda composición “no abstracta” (es decir, figurativa) toma como referente y fundamento último la donación objetiva de los elementos mundanos, secundando así su continuidad dotada de estabilidad, consistencia y firmeza. No se dan en esta composición “externa” discontinuidades, interrupciones o espacios de hiato entre los objetos que conforman la trama carente de hendiduras de esa totalidad homogénea isomorfa con el mundo que es la obra de arte exterior u objetivamente compuesta. Los factores constituyentes de la obra que se fundamenta en la sustancialidad del mundo y respeta la continuidad compacta de éste (formas, colores, etc.) configuran, según Henry, un tejido denso, sólido y durable. Un plexo en el cual, al igual que en la experiencia común del mundo objetivo, ningún elemento permanece aislado y todos guardan vinculación directa con el resto. Es así como “el *continuum* de la obra responde al *continuum* del mundo. La coherencia compacta y sin fisura alguna del segundo asegura a la primera un modo de ser que no se convierte nunca en no-ser. ¡Espectáculo tranquilizador del mundo!” (Henry 2008: 116). No deja de resultar sorprendente el hecho de que Henry no alcance a ver y reconozca en formas artísticas como la composición surrealista, precisamente la ruptura efectiva de esta continuidad y densidad que él mismo intuye tanto en la urdimbre pragmática tejida por el mundo objetivo como en la obra de arte figurativa construida a imagen y semejanza de éste. En efecto, la forma en que el mundo objetivamente representado por la percepción se presenta y comparece en el marco de la pintura surrealista adopta cualquier forma excepto la de un “espectáculo tranquilizador”. La inquietud, desazón y desasosiego que la contemplación de tales obras imprime en el ánimo subjetivo del espectador nace fundamentalmente del modo en que en ellas la composición tiende a hendir y rasgar la trama del mundo objetivo. A interrumpir el circuito referencial habitual entre

14 Así lo reconoce también Levinas en su ensayo “estético” *La réalité et son ombre* cuando escribe: “Le tableau ne nous conduit donc pas au-delà de la réalité donnée, mais, en quelque manière, en deçà. Il est symbole à rebours. Libre au poète et au peintre qui a découvert le «mystère» et «l'étrangeté» du monde qu'il habite tous les jours de croire qu'il a dépassé le réel. Le mystère de l'être n'est pas son mythe. L'artiste se meut dans un univers qui précède [...] le monde de la création, dans un univers que l'artiste a déjà dépassé par sa pensée et ses actes quotidiens” (Levinas 1994: 116-117).

los objetos aislándolos en cierto modo unos de otros y de la totalidad perceptiva que juntos contribuyen a configurar y perfilar.

El resultado perceptivo de tal contemplación, esto es, la impresión de perplejidad y extrañeza con respecto al horizonte mundano habitualmente captado, constituye ciertamente, como apuntaría Henry, una tonalidad subjetiva e inmanente provocada por un espectáculo visual de orden representativo. Pero también incluye simultáneamente una referencia a ese trasfondo inquietante, vacío y desértico que la obra de arte surrealista permite entrever tras el consistente tejido conformado por las referencias mutuas establecidas entre los objetos. Es en este sentido como la obra figurativa surrealista permite “ver lo invisible” de un doble modo. En la medida en que ofrece a la mirada imágenes jamás susceptibles de ser anteriormente contempladas y, a la vez, en tanto que favorece la intuición del espacio neutro del Ser que subyace a toda forma nítidamente perfilada y vinculada a todas las restantes merced a relaciones de referencialidad recíproca. Frente a todo ello, Henry insiste en el carácter exclusivamente abstracto y no figurativo constitutivamente ligado a todo arte en cuanto éste refiere esencialmente a la esfera de la inmanencia vital auto-afectada propia tanto del artista productor como del espectador receptor de la obra. Lo invisible que ha de ser visto y desvelado por la práctica estética reside precisa y exclusivamente en la región de esta inmanencia subjetiva auto-donada en su inmediatez patética. De ahí que, desde la perspectiva asumida por Henry, toda tentativa de fundar la esencia de lo artístico sobre un basamento externo, es decir, sobre las categorías del mundo objetivo y material, se halle desde el comienzo abocada al fracaso:

El fracaso rotundo de este intento -visible en el realismo, el naturalismo, el academicismo, el pompierismo, pero también en el impresionismo, el cubismo, etc.- implica una reorganización completa de las categorías con ayuda de las cuales se debe pensar el arte, la sustitución como principio de la creación estética, del universo material por la vida invisible (2008:115)¹⁵.

5. Conclusión

Tal vez, la crítica más relevante susceptible de serle formulada a la estética henryana sea la de “reduccionismo”. En efecto, la enfática insistencia con la cual Henry circunscribe la esencia del arte a las tonalidades subjetivas propiciadas por la composición pictórica abstracta (singularmente la kandinskiana) y por la musical, no sólo excluye del ámbito del auténtico arte a toda forma estética pictórica de carácter figurativo o “realista”, sino que deja fuera de tal esfera la totalidad de la escultura y la arquitectura. Tal vez por considerarlas formas artísticas excesivamente deudoras de las categorías del mundo objetivo y excesivamente apegadas aún a las estructuras ontológicas “objetivas” característicamente propias de éste. Formas artísticas como la pintura o la escultura surrealista constituirían, sin embargo, como hemos ya apuntado, elementos estéticos ubicados, no ya en el terreno de la absoluta eliminación de la representación objetiva ni en el de su mera reproducción “realista”, sino en el espacio de tangencia entre la objetividad y un tipo figurativo de composición que alcanza más allá

15 Frente a todos los anteriores “ismos”, Henry apologiza sobre la pintura de Kandinsky como modelo y paradigma absoluto del auténtico arte: “El análisis kandinskiano trabaja también aquí a la manera del análisis eidético de Husserl: se trata de proscribir las propiedades extrañas a la esencia del arte para percibir éste en su pureza. Es precisamente con la eliminación de la representación objetiva como se produce la puesta al desnudo de la esencia pura de la pintura” (2008: 56).

de ella. Al desmarcarse de ese espacio intermedio o tangencial merced a su exclusiva referencia al ámbito “nocturno” de la interioridad auto-afectada, la estética henryana soslaya simultáneamente la práctica totalidad de la dimensión ontológica propia del arte. Deja al margen su contribución a nuestro conocimiento del mundo objetivo circundante. La hipertrofia o hiper-autonomía que los elementos “accidentales” (el color, por ejemplo) adquieren en el marco de la reflexión estética del pensador galo contribuye decisivamente a trazar una difícilmente salvable cesura entre las categorías del mundo externo objetivamente representado y las tonalidades afectivas sentidas en el interior de la esfera de la pura inmanencia subjetiva.

Esta emancipación de lo accidental con respecto a lo sustancial dado a la intuición borra *d'un seul coup* el acontecer del universo material en cuyo seno se hallan insertos tanto el artista como el espectador de la obra de arte, para dejar subsistir únicamente el universo propio del *pathos* subjetivo receptor de tonalidades afectivas. Es de este modo como la experiencia estética -la del color emancipado de su inherencia en una sustancia concreta y determinada, por ejemplo- deviene en todo momento experiencia inmanente de lo no-visible, de lo absolutamente interno:

Es la experiencia, no en el sentido de una experiencia del mundo, sino en el de una experiencia invisible, situada en la subjetividad absoluta y consistente precisamente en su intermediación patética, la que fundamenta toda posible teoría de los colores (Henry 2008: 95).

Un mundo ontológicamente donado que no tiene necesariamente por qué coincidir con el de la epifanía acaecer del Ser de los entes postulado por Heidegger como efecto y tarea esencial derivada del quehacer artístico. No obstante, también productos artísticos como los facturados merced a la mencionada estética surrealista ocasionan efectos subjetivos sumamente concretos e intensos en la región de la pura inmanencia, pero lo hacen de un modo diferente a aquel glosado por Henry en excluyente remisión a la abstracción kandinskiana. Esto significa que la caracterización henryana con respecto al arte se muestra como un constructo teórico incompleto y radicalmente parcial. Al enfatizar únicamente la dimensión puramente subjetiva de la experiencia estética y eliminar en su práctica totalidad la representación intuitiva del universo objetivo, cercena de raíz toda posibilidad de que el arte resulte susceptible de ser contemplado en términos de producto “espiritual” y cultural capaz de atestiguar y testimoniar cumplidamente la esencia de la relación de la mismidad subjetiva del hombre con su mundo. El denodado afán por “ver lo invisible” ciega acaso la mirada a la hora de ser capaz de ver lo directamente visible de manera apropiada y renovada. Esta ablepsia voluntaria constituye tal vez el más destacado y problemático rasgo de cuantos contribuyen a configurar ese singular acto de desrealización del mundo que define esencialmente a la estética henryana.

Bibliografía citada

- Besançon, A. 2003. *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclasia*. Madrid: Siruela.
- Fritz, Peter Joseph. 2009. “Black Holes and Revelations: Michel Henry and Jean-Luc Marion on the Aesthetics of the invisible”. *Modern Theology*, 25, 3: 415-440.

- García Jarama, J. C. 2007. *Finitud, carne e intersubjetividad. La estructura del sujeto humano en la fenomenología material de Michel Henry*. Toledo: Instituto teológico San Ildefonso.
- Gschwandtner, Christina M. 2014. "Revealing the Invisible: Henry and Marion on Aesthetic Experience". *Journal of Speculative Philosophy*, 28, 3: 305-314.
- Heidegger, M. 1995. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Universidad.
- 2003. *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum. Die Kunst und der Raum. Observaciones relativas al arte-la plástica- el espacio. El arte y el espacio. Oharkizunak arteari, plastikari eta espazioari buruz. Artea eta espazioa*. Pamplona: Universidad pública de Navarra. Cátedra Jorge Oteiza.
- Henry, M. 2001. *Yo soy la verdad*. Salamanca: Sígueme.
- 2004. *Auto-donation. Entretiens et conférences*. Paris: Beauchesne.
- 2006. *La barbarie*. Madrid: Caparrós.
- 2008. *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Madrid: Siruela.
- 2010a. *Fenomenología de la vida*. Buenos Aires: Prometeo.
- 2010b. *Genealogía del psicoanálisis*. Madrid: Síntesis.
- Levinas, E. 1994. *Les imprévus de l'histoire*. París: Fata Morgana.
- Marion, J.-L. 2008. *Siendo dado*. Madrid: Síntesis.
- Talon-Hugon, Carole. 2012. "L'esthétique henryenne est-elle phénoménologique?". Pp. 3-23, en Adnen Jdey y Rolf Kühn (eds.): *Michel Henry et l'affect de l'art. Recherches sur l'esthétique de la phénoménologie matérielle*, Leiden: Brill.

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen*

Visual Studies. Turns between the Critique of Representation and the Image Science

Sergio Martínez Luna**

Resumen

El artículo ofrece un panorama de los Estudios Visuales a partir de una revisión de algunos de los primeros debates en torno a este campo de estudio. Uno de los aspectos más problemáticos de esos Estudios es su consistencia epistemológica como disciplina. Debido a su carácter interdisciplinar a menudo se desplazan hacia otros campos, como el de los *Media Studies*. Como los Estudios Visuales parten de la idea de que la visión, la mirada y las imágenes son constructos culturales sus desarrollos se orientan hacia la crítica de la representación y el análisis social e ideológico. Pero las transformaciones de la cultura visual contemporánea apuntan a un cambio de paradigma en las relaciones entre imágenes y lenguaje. Las imágenes son mediadoras de sí mismas con agencia y fuerza performativa. Ello plantea la pregunta por la posibilidad de una ciencia de la imagen capaz de explicar los modos específicos por los que las imágenes producen sentido. Para ello el artículo invita al debate entre los enfoques de los Estudios Visuales anglosajones y los de la *Bildwissenschaft* alemana.

Palabras clave: Estudios Visuales, *Media Studies*, Imagen, Representación, *Bildwissenschaft*

Abstract

The article provides an overview of the initial debates around Visual Studies based on a review of the initial debates in the field. One of the most challenging points of these Studies is its epistemological consistency as a discipline. Due to its interdisciplinary character, Visual Studies often shift towards others fields, such as Media Studies. As Visual Studies start from the idea that vision, gaze and images are cultural constructs its development is oriented to the critique of representation and the social and ideological analysis. However, contemporary visual culture transformations point to a change of paradigm in the relationship between images and language. Images are mediations of themselves with agency and performative force. That raises the question as to whether a science of image able to explain the specific ways in which images produce meaning is possible. To this end, the article invites debate between Anglo-Saxon Visual Studies and German *Bildwissenschaft*.

Keywords: Visual Studies, Media Studies, Image, Representation, *Bildwissenschaft*

* Este artículo ha sido financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (España) dentro del Proyecto de Investigación FFI2013-45659-R: *Culturas materiales, culturas epistémicas, estándares, procesos cognitivos y conocimiento*.

** Facultad Humanidades, Comunicación y Documentación, Universidad Carlos III de Madrid, España. sermarti@hum.uc3m.es

Artículo recibido: 26 de mayo de 2017; aceptado: 7 de septiembre de 2017

1. Introducción

La evolución de los debates alrededor de los Estudios Visuales durante los últimos años ha mostrado que, a pesar de la heterogeneidad de discursos y enfoques, apenas nada se gana entendiendo la propagación de las imágenes y la hegemonía de los medios visuales como un cambio cuantitativo, un signo de los tiempos que toca simplemente asumir¹. La noción de cultura visual, en su sentido más fuerte y polémico, ha señalado un giro profundo, ligado a esa expansión de lo visual pero no agotado en ella, que afecta a los modos de experiencia, representación, socialización e individualización². La temprana preocupación mostrada por algunos teóricos –ejemplarmente reflejada en el famoso cuestionario de *October* (Alpers et al. 1996)–, ante la emergencia de estos estudios en el sentido de que suponían una forma sofisticada de configurar nuevos sujetos para una fase avanzada del capitalismo global provino en buena medida, como señaló W.J.T. Mitchell (2003) de la falta de habilidad de los defensores de estos estudios para cuestionar los presupuestos sobre lo que partían y exponer las posibilidades que abrían. Del conjunto de los que Mitchell llamaba mitos y falacias en torno a los Estudios Visuales –desde los temores asociados a la disolución del Arte y de la Historia del Arte en la producción y la historia de las imágenes a la consideración del ejercicio contemporáneo del poder como poder connaturalmente visual (adoptando entonces la crítica política de la imagen como una suerte de iconoclastia)– puede extraerse una noción común que aparece detrás de todos ellos, a saber, que existe algo así como una esencia de la visión, que las imágenes y los actos de ver son esencialmente visuales.

Sin embargo, es precisamente ese presupuesto el que ha sido cuestionado con más intensidad desde los Estudios Visuales y ha sido ese el eje alrededor del que han surgido las polémicas más encendidas (Bal 2003). La razón es que en la dilucidación, la intensificación crítica o la apropiación de esa aparente contradicción, se juega la posibilidad de un territorio epistémico que los Estudios Visuales puedan llamar aunque sea de forma provisional propio. Inevitablemente ese territorio ha sido todo menos estable, ya que el argumento que lo sostiene- no hay acto de ver ni imagen esencialmente visual- no es resoluble dialécticamente como tal contradicción.

2. Estudios Visuales y Media Studies

Esa contradicción abre y dinamiza el campo de los Estudios Visuales, al menos, en primer lugar porque impide que estos sean autoevidentes, y ello todavía a pesar de los procesos de institucionalización académica a los que han sido sometidos al menos desde la última década. Hace tiempo Mark Poster (2002) propuso denominar a los Estudios Visuales como Estudios de los Media (*Media Studies*), en la medida en que de este modo lo visual queda ubicado dentro de un marco más amplio de estudio en el que la visualidad dialoga o fricciona con el resto de sentidos, con los dispositivos y

1 La expansión cuantitativa y la circulación masiva de imágenes tiene un impacto cualitativo en los regímenes visuales, la mirada y la percepción (Fontcuberta 2016; Mirzoeff 2016) e incluso en la consistencia icónica de las imágenes (Cardoso y Zerené 2014; Hoelzl y Marie 2015).

2 En este artículo me referiré principalmente a los Estudios Visuales o Estudios de Cultura Visual dentro del ámbito anglosajón, aunque invitando en la última parte a una comparación con el proyecto alemán de la *Bidwissenschaft*. El debate sobre los Estudios Visuales anglosajones empezó a generarse sobre todo a partir de la publicación en 1994 de la Teoría de la Imagen de W.J.T. Mitchell (2009), junto con la publicación de compilaciones tempranas y enfoques generales a la cuestión como Bryson, Holly y Moxey (1994), Jenks (1995), Walker y Chaplin (1997), Evans y Hall (1999), Mirzoeff (2003), Sturken y Cartwright (2001). Un panorama sobre estos debates fue ofrecido por Anna Maria Guasch (2003).

tecnologías mediáticas de comunicación e información, y a partir de ahí con diferentes regímenes visuales del pasado. Así se asegura el autocuestionamiento del propio campo de estudio, actitud que se tomó como una de las señas de identidad de estos estudios. La noción de *Media Studies* llama la atención tanto sobre la forma material a través de la que el objeto cultural es configurado y recibido, como para reflexionar sobre el problema de la autonomía de lo visual (Mitchell y Hansen 2010).

El término *Media Studies* viene a perfilar el campo de estudio al que apunta la conocida afirmación de Mitchell (2005) de que no existen medios visuales sino que todos los medios son mixtos, incluidos aquellos que como el cine o la televisión suelen ser considerados como esencialmente visuales. La premisa de los medios mezclados, híbridos, orienta el análisis hacia los condicionantes tecnológicos e institucionales, prácticos y sociales, que legitiman la especificidad de unos u otros medios. Entre otras cosas este enfoque indica que la misma experiencia de lo inmaterial, según Fernando Broncano (2012: 70), está mediada por artefactos y por ello la cultura visual es el territorio donde la imagen desmaterializada y el artefacto corporeizado constituyen elementos clave de su dialéctica. Y las condiciones de esa dialéctica son contingentes, específicas de un determinado momento histórico, social, y cultural. No hay que celebrar o deplorar los procesos de desmaterialización de la imagen, sino entender cómo a través de ellos se reconfigura la experiencia material, se redefinen las relaciones entre lo humano y lo no humano, cuerpos, prácticas, y tecnologías.

En tal proceso de redefinición se articula un marco epistemológico para el estudio de la visualidad que no se agote, y sobre todo que no acabe por reproducir, la hegemonía de la visión en la historia y la cultura de la modernidad. De ahí la pregunta por la autonomía de lo visual que enunciaba Poster. Si ésta se da por sentada se pierde la complejidad de los cruces entre una variedad de registros sensoriales -Poster llamaba la atención sobre el olvido de lo auditivo-, y no es posible hacer la crítica de esa hegemonía de la visualidad como parte de una determinada jerarquización del sensorio, del reparto de capacidades ligado a lo que queda determinado por lo visible, lo invisible, lo que es legítimo mirar y lo que normativamente queda fuera de la vista. Así el estudio de lo visible es también el estudio de los engranajes que lo ligan a lo cognoscible y lo pensable y que, juntos, forman un orden del discurso, una episteme, y un régimen escópico. Y como subraya José Luis Brea (2005: 9) las concreciones de tales arquitecturas funcionan y se reproducen políticamente, repartiendo las posiciones asimétricas de poder en relación a los actos de ver.

Si los Estudios Visuales se desplazan hacia los *Media Studies* es porque la visión ha dejado de ser evidente. Ello hace de la visualidad un concepto valioso porque apunta, desde su propia genealogía (Mirzoeff 2011), hacia las políticas de lo visible, los procesos de visibilización y control, la gestión de los espacios y tiempos, prácticas, cuerpos y objetos. Si podemos hablar con Mirzoeff (2001) de mundos intervisuales, estos en cualquier caso no se configuran en el encuentro entre medios visuales y no-visuales previamente definidos como tales, sino que son esos mismos cruces los que determinan provisionalmente los repertorios de lo visual y lo no-visual. La puesta en evidencia de la visión como constructo cultural, como visualidad, ha hecho posible cuestionar los relatos históricos que sitúan a la visión como sentido hegemónico de la modernidad, ligado al persistente dominio del modelo perspectivista cartesiano. Este relato ya no es tan firme y unitario y debe considerar la presencia de regímenes escópicos y subculturas visuales alternativos. La identificación entre visión y ocularcentrismo

moderno parece reproducir en negativo el esencialismo de la visión que las críticas a la hegemonía visual en principio querían desmontar. Si la visión está socializada ésta ya no se corresponde con una experiencia visual inmediata, ni tiene que ser necesariamente cómplice de las lógicas del espectáculo y la vigilancia, como tampoco de una epistemología ocularcéntrica que cimenta sus tendencias distanciadoras y objetivantes sobre la percepción y a la representación visual. Recurrámos aquí a otra afirmación célebre para la génesis de los Estudios Visuales, en este caso de Norman Bryson (1988: 92), cuando declara, a partir de Lacan, que entre la retina y el mundo se levanta una pantalla de signos, de discursos sobre la visión incorporados a la arena social.

La mención de la pantalla nos conduce a otro escenario, cruzado con el de la visualidad como construcción social y el de las imágenes y la mirada como ámbito de socialización, intersubjetividad y ejercicio del poder. Se trata de la articulación entre producción y consumo de imaginario con los procesos de construcción de la subjetividad. Es obvio que aquí el referente es Lacan y su estudio de la constitución del yo en relación a la construcción de la mirada. Ésta se entiende como una estructura relacional configuradora del yo en el encuentro con el otro que devuelve la mirada dentro del campo escópico en el que quedan enlazados los registros Simbólico-Imaginario-Real. No hace falta recordar la importancia de este esquema para la Historia del Arte reformulada como crítica de la representación y desde luego para los propios Estudios Visuales. Pero al igual que desde una perspectiva social e histórica es necesario prestar atención a las excepciones que las subculturas visuales, las miradas subalternas, las experiencias de espectadoriedad alternativa, plantean a los modelos de visualidad dominantes, es también importante cuestionar la universalidad del modelo de cono de visión para desentrañar las dependencias que con él mantiene la explicación lacaniana. José Luis Brea (2005: 10) señaló la importancia que para unos Estudios Visuales comprometidos con el problema de la globalización y la diversidad cultural tiene el someter al esquema de Lacan a una crítica antiformalista capaz de relativizarlo y exponerlo a la diferencia cultural, racial o sexual. En esta línea es preciso conjugar esta escena lacaniana dentro de lógicas menos abstractas, todavía demasiado deudoras del proyecto formal trascendental kantiano, para abrir el proceso de configuración del yo en el acto de ver a las dinámicas de construcción del yo y sus imaginarios, en relación con los procesos de producción y consumo de la visualidad cultural y las tensiones entre identificación y diferencia que allí se liberan.

3. Miradas, espacios y economías de la representación

Permítaseme seguir acudiendo a referencias tempranas para la formación de los Estudios Visuales. Victor Burgin (1986) recordó que la metáfora del cono de visión había servido a partir de los años setenta del pasado siglo para marcar una ruptura epistemológica que iba más allá del paso de la semiología clásica a la semiótica para afectar al conjunto de las disciplinas teóricas, en la medida en que deconstruía la tradicional dicotomía moderna entre sujeto y objeto. El primero, el observador, era expuesto, reubicado, en el espacio de la representación, formando parte del objeto, presencia que por motivos ideológicos había sido invisibilizada de forma sistemática. El modelo tuvo una de sus más célebres aplicaciones en la intensa crítica a la mirada patriarcal enunciada por Laura Mulvey (1975). El sujeto masculino, dueño de la mirada y del espacio de la representación, dominaba el reparto de poderes entre el

observador y el observado, este último caracterizado como pasivo, silenciado y, al fin, femenino. La puesta en evidencia de ese sujeto y de su mirada hegemónica formaba, en consecuencia, parte de un análisis y una crítica visual feminista. En este ensayo se asociaba, como se hizo innumerables veces después, el cono de visión con la explicación del estadio del espejo, según la cual la perspectiva geométrica de lo imaginario interfería con la identificación que proporcionaba la imagen especular para ofrecer un modelo de identificación cinemática objetivada a través del impulso escópico. Aparte de que la estabilidad de esas identificaciones imaginarias no parece ser tan sólida como se desprendía del artículo de Mulvey, Burgin subrayaba que la metáfora del cono de visión empleada tanto por Mulvey como por otros teóricos de la misma época fue responsable de una ecuación simplificadora de la mirada respecto a la objetivización. La razón era que la metáfora partía de la articulación entre la óptica fisiológica –la cual es insuficiente para entender las funciones psicológicas–, y la geometría euclidiana, inadecuada en este caso para explicar las mutaciones y los pliegues espaciotemporales de la cultura digital-posmoderna.

De este modo, el modelo del cono de visión tuvo al menos dos consecuencias contrapuestas. Por un lado, fue clave para reubicar la presencia del observador en el campo de visión –el intérprete ya no puede quedar al margen del proceso interpretativo–, siendo a partir de ahí imposible imaginar un espacio de la representación sin sujeto, ni un sujeto fuera del espacio de representación, autónomo y libre de obligaciones con éste. Pero, por otro lado, ofrecía como resultado una consideración de la mirada todavía ligada en buena medida a la centralidad del sujeto que se pretendía socavar. El ego soberano se las arreglaba para sostener esa posición imposible desde la que era capaz de verse a sí mismo viéndose sin resto, porque el modelo mantenía la dicotomía sujeto-objeto, espacializándola ahora en términos de una relación interior-exterior.

En su introducción a la obra de Mieke Bal, Norman Bryson (2001) oponía el espacio de la geometría proyectiva del que partía Mulvey al espacio del discurso, de la narración, que está en la base del proyecto crítico de la narratóloga neerlandesa. La introducción de la dimensión temporal en la teoría de la imagen y de la mirada pone en crisis la estabilidad espacial del modelo precedente. Si en la imagen se reconoce una dimensión narrativo-visual se debe empezar a tomar en consideración la naturaleza interpersonal de la representación visual. Esta aproximación cuestiona la propuesta de Mulvey, en la medida en que ella determina finalmente solo dos polos, fijados dentro de un esquema todavía perspectivista del que solo se cuestiona su reparto de posiciones: el sujeto activo de la mirada y el pasivo, y feminizado, objeto de la representación. Al hilo de esto recuérdese que en la recepción del artículo de Mulvey una de las objeciones recurrentes fue si no existía la posibilidad de que la mujer fuera parte del público espectador y así participar de sus placeres. Pero si la visión se abre a una dimensión retórica esas posiciones y relaciones pueden multiplicarse dinamizando el dualismo asociado al cono de visión, introduciendo la dimensión temporal en la construcción de la subjetividad y la socialidad en su cruce con la visión y la mirada, que ahora no son consideradas como escénicas, sino semióticas. En términos generales estas revisiones han acabado por problematizar la diferencia entre aproximaciones posicionales, sociales y psicoanalíticas, así como la propia distinción semántica y conceptual entre términos tales como los de visibilidad e invisibilidad, mirada, visión y miramientos (Abril 2010) o los de *look*, *stare* y *gaze* (Olin 1996).

¿Qué tienen que ver estos debates con el mencionado desplazamiento de los

Estudios Visuales hacia los *Media Studies*? En primer lugar, tales discusiones están relacionadas con el esfuerzo por situar y explicar la figura del observador y cómo su mirada es modelada y orientada por imperativos sociales, psíquicos, de género, y sexuales. Ello posibilita abrir esa figura a la variación cultural e histórica, situando al observador en medio de la tensión entre modelos dominantes y las apropiaciones, contestaciones, excepciones que se plantean a esos regímenes. Los *Media Studies* han explorado a menudo este territorio desde las etnografías culturales de los espectadores, ampliando, al menos desde su filiación con la tradición de los *Cultural Studies*, el contexto de estudio del espectador más allá de los debates acerca de la experiencia estética institucionalizada hacia lo cotidiano, lo que señala un punto de coincidencia con el interés de los Estudios Visuales por entender una multiplicidad de situaciones y prácticas vernáculas visuales y de representación. La separación de la teoría cinematográfica y fotográfica como disciplinas escindidas –por no hablar de la teoría del Arte– ha acabado a menudo impidiendo el análisis de las intermediaciones afectivas e ideológicas (y, podría añadirse, técnicas, sociales y culturales) de los fenómenos visuales de la vida cotidiana.

Ese punto de encuentro puede tomarse como el eje a partir del cual los Estudios Visuales se deslizan hacia la constelación de cuestiones que preocupan a los *Media Studies*. No obstante deseo subrayar otra razón que afecta a estos dos campos de manera menos lineal, y que impide que las capacidades críticas de ambos estudios queden diluidas bajo una aproximación reductora, por ejemplo como parte de alguna nueva operación de reajuste académico departamental en las universidades. Los encuentros entre disciplinas, entre discursos y prácticas, se encuentran sometidos a la misma lógica que la de la traducción, que como señaló Benjamin no deja ni al original ni a la lengua receptora sin cambios. Si los *Media Studies* asumen, a través del influjo de los Estudios Visuales, el estudio de esas intermediaciones visuales vernáculas, no pueden hacerlo ya desde los paradigmas mecanicistas y atemporales del emisor-medio-receptor, todavía más vigentes de lo que se piensa; ni apropiándose acríticamente de los modelos de investigación etnográficos de las audiencias, metodología, por cierto, atravesada con singular intensidad por las cuestiones de la crisis de la representación y las posiciones desiguales de poder en la construcción del conocimiento y de la mirada del observador sobre los otros.

4. Mediaciones de sí mismas

El cruce entre Estudios Visuales y *Media Studies* sirve para abordar un cambio de paradigma, o un cambio de régimen escópico, reconocido por buena parte de los teóricos de la cultura y de la imagen como parte clave del giro visual sobre el que pivota el surgimiento de los Estudios Visuales y cuyo empuje se sigue dejando sentir ahora en el desplazamiento mencionado. Se trata de una nueva lógica de relación entre palabras, imágenes y mundo en la que los signos han tomado una fuerza constitutiva y performativa (Fernández Polanco 2014). Las imágenes se están redefiniendo ya no como mediadoras entre objetos, mercancías, personas, lugares, discursos, por los que ellas hablarían, sino como mediadoras de sí mismas, ganando una autonomía operativa (Brea 2010:72). Dicho de otro modo, la imagen contemporánea ya no necesita de un soporte, de un artefacto, de un medio, para funcionar como signo, como representación: ella misma es artefacto, soporte, ella misma es la pantalla en la que se da, aparece, y manipula como tal imagen. Para aproximarse al poder que las

imágenes adquieren en la cultura contemporánea es necesario entender cómo aquel se despliega específicamente en el presente atendiendo a las transformaciones técnicas de lo visual (la digitalización que conforma a la imagen por medio de algoritmos y matrices numéricas (Palmer 2015)) y a su papel en los procesos de creación de valor, socialización y subjetivización. Josep Maria Catalá Domenech (2010) caracteriza este régimen como el de la imagen-interfaz. Con ello describe el bucle complejo en el que se encuentran y pliegan las economías, medios y prácticas de la representación y del conocimiento. Por su parte Alexander Galloway (2012) señala que el “*médium* es un interfaz”: como forma específica pero hoy dominante de mediación la *interface* significa un cambio en la lógica de los mediadores, que ya no son vehículos pasivos de la comunicación, sino que modifican los contenidos y los modos de representación en su producción, circulación y recepción.

De nuevo es pertinente prestar atención a los debates iniciales alrededor de los Estudios Visuales y recordar cómo David Rodowick (Alpers et al. 1996: 59-62) argumentaba que nuestra época ya no era una de imágenes y signos, sino una de simulacros en el sentido dado por Deleuze, es decir, una multiplicidad de series paradójicas a través de las que los conceptos de modelo y copia, lo Mismo y lo Uno, lo Idéntico y lo Similar, no son ya reconciliables, ni es posible reducirlos recurriendo a principios jerárquicos de unidad y autoidentidad. De ahí que sea necesario superar también las divisiones entre lo visible y lo legible que sostienen una teoría logocéntrica e idealista del arte siempre por encima de una materialista, y que ya no resultan operativas en el mundo digital (Rodowick 2001).

En este nuevo régimen la imagen retoma los poderes, la capacidad de agencia, interpelación, afectación, que en la división moderno-modernista de la sensibilidad habían quedado sujetos a través por ejemplo de la división normativa entre arte y no-arte³. Pero desde allí se plantea también la cuestión de si la modernidad occidental pudo realmente desgajar la experiencia de la contemplación distanciada de las imágenes, mediante su inclusión dentro de profundos procesos de autonomización, de esos poderes identificados por aquella con recaídas en la superstición y la idolatría (Mitchell 2006). En consecuencia también con respecto a las imágenes deberíamos preguntarnos si alguna vez hemos sido modernos (Latour 1993; Mitchell 2006). No obstante, cabe recordar que si el concepto de agencia puede ubicarse dentro del debate acerca de una estética heterónoma, desde otras aproximaciones a la cuestión de la autonomía del arte ésta es más bien el vehículo que hizo posible un modo específico de agencia por la que, figurando una cierta contra-historia de la propia modernidad artística, los objetos de arte ya no se vieron sujetos a cumplir obligaciones particulares con audiencias concretas, asociadas a funciones religiosas, culturales o institucionales (Rancière 2014).

La imagen electrónica y los nuevos medios indican la necesidad de elaborar nuevos conceptos alrededor del cambio que conllevan, así como someter a revisión

3 El concepto de agencia material de las imágenes y los objetos es desarrollado ejemplarmente por Alfred Gell (2016). Al referirse a la agencia del objeto este antropólogo llamaba la atención sobre los modos en que un artefacto es capaz de afectar a las personas, generando ideas y respuestas emocionales y provocando una variedad de acciones y procesos sociales. El concepto de agencia facilitaba la separación de los ámbitos de la Estética y la Teoría del Arte para abrir la posibilidad de una Antropología del Arte, para la que el objeto de arte es una función dentro de una particular relación social. Véase una reciente aplicación de esta teoría a la Historia del Arte en van Eck (2015).

crítica los conceptos heredados en el estudio de la imagen y sus formas de producción de significado cultural, aquellos proporcionados tradicionalmente por la Estética y la Historia del Arte. Este es el emplazamiento desde el que los Estudios Visuales se aproximan a la visualidad como un concepto paradójico, controvertido y sometido al cambio histórico, tecnológico y cultural. Y en la medida en que deja de ser evidente que la visualidad recoja una noción pura de visión o de iconicidad, se apunta entonces también a la crisis de la división normativa entre medios construida a lo largo de la modernidad especialmente sobre la separación entre artes visuales y literarias, artes materiales e inmateriales, visuales y auditivas. Los nuevos medios son por sí mismos una refutación de la segregación entre experiencias visuales, lectoras, auditivas, táctiles, que ha impedido muchas veces entender las mediaciones de los fenómenos visuales en la vida cotidiana⁴.

La afirmación de que las imágenes son hoy mediadoras de sí mismas trae a la mente la célebre frase de McLuhan “el medio es el mensaje”, aunque debería ser reformulada en los términos propuestos por Richard Grusin (2014) cuando dice “la mediación es el mensaje”. No es solo que el medio modifique el contenido. Que el medio es el mensaje significa que el eje lineal consolidado entre emisor, medio y receptor colapsa en la globalidad materializada del tiempo y el espacio por la que todos los elementos y momentos de la comunicación se encuentran, se relacionan o friccionan en los actos de mediación. Esto conforma la ecología medial característica de nuestro tiempo. Y es característica no porque en los sistemas ecológicos de la comunicación se disuelvan simplemente los elementos que los forman, sino porque aquellos implican nuevas ecuaciones espacio-temporales que redefinen semántica, afectiva y relacionalmente a los emisores, los medios, y a los receptores, a los sujetos, los objetos, y los dispositivos (Catalá Domenech 2010).

Si la imagen es mediadora de sí misma es porque se ha separado del sistema de objetos al que hasta ahora servía de representante. Hoy las imágenes se despliegan autónomamente por los mundos reales, habitan potencialmente todos los lugares, múltiples y ubicuas. Ello modifica la propia naturaleza de los actos de ver, porque los convierte en operaciones selectivas de lo que es visible y lo que no, de lo que es legítimo mirar e invisibilizar. Cada acto de ver, cada mirada, es la instauración transitoria de un campo visual de materialización de imágenes, que a la vez, son la condición de posibilidad de que tal campo visual tome forma. El acto de ver es, en consecuencia, una tentativa de interpretación en el que cada recepción es instantáneamente una emisión, la articulación de una mediación temporal productora de subjetividad (Brea 2010). Podemos imaginar el mundo comunicacional contemporáneo saturado por una multiplicidad de conos de visión, en el que el espectador ya no es aquel configurado por la fotografía y el cine, recentrado gracias a su identificación con el aparato óptico, sino uno conformado a través de un constante desajuste y debilitación de su coherencia como sujeto dueño de la mirada. Si ello está ligado a la emergencia de la imagen digital, es sin embargo una situación que afecta a todas las tecnologías y modalidades de experiencia de la imagen y del espacio de la representación que convergen en el presente.

4 Lo cual no significa que a través de conceptos como intermedialidad, postmedia, o remediación se pueda dar simplemente por resuelto el problema de la especificidad del medio. Véase por ejemplo Krauss (2000) y más recientemente Houwen (2017).

La política de la visualidad dominante, que Nicholas Mirzoeff (2011) resume en la expresión “moveos, aquí no hay nada que ver”, es la de no mirar a las mediaciones. Si las imágenes han ganado una fuerza performativa es porque se han convertido en vehículo para la construcción de identidades y comunidades en la realidad social a través de su adecuación a los modelos normativos de la globalización, pero también en su desajuste a ellos, ese margen de exclusión constitutivo que hace posible la agencia. La reorientación hacia las mediaciones puede tomarse como una revisión del llamamiento a explorar las zonas de contacto entre los medios, la comunicación masiva y las prácticas cotidianas, que Jesús Martín Barbero (1987) formuló como categoría a partir de la que cuestionar las lógicas unidireccionales y verticales de la comprensión de la alteridad por parte de la globalización contemporánea. En este sentido, el giro hacia las mediaciones perfila también una geopolítica de la cultura y la comunicación, capaz de abrir espacios de reflexividad para pensar (y pensarnos) desde lugares, prácticas y discursos desplazados y minorizados por la retórica pluralista de la globalización. De este modo, el encuentro entre los Estudios Visuales y los *Media Studies* y la atención crítica a las mediaciones que desde allí se genera se asoma también a un proyecto de construcción de nuevos imaginarios y con ello de una esfera pública global y cosmopolita, es decir, como contraesfera capaz de confrontar las contradicciones entre la defensa monológica de la movilidad del capital con la de la multitud y sus reivindicaciones y anhelos (Buck-Morss 2003: 37).

La esfera pública contemporánea se proclama hoy como comunidad ideal de comunicación cumplida mediante la exposición de sus propias exclusiones constitutivas. La frase “aquí no hay nada que ver” se podría completar con “porque aquí ya está todo visto”. Se trata de una política de lo visible basada en el todo dado a ver, de manera que las contradicciones, las mediaciones, desaparecen en su propia transparencia, en su propio estar ahí como algo familiar e indiferente a lo que por rutina no se mira (Cruz Sánchez 2008). La demanda por la transparencia aúna una serie de imperativos en los que se conjugan la exposición desnuda de los sujetos y de los lenguajes expresivos a través de los que nos asomamos al mundo con la puesta en evidencia de las condiciones institucionales de la expresión y la práctica, de los procedimientos de construcción de significado. Existe aquí un componente utópico falseado en cuanto que panóptico extendido, descentralizado y consensual: una democratización de los dispositivos disciplinarios que, repartidos y exhibidos por todas partes, hacen de cada cuerpo la sede multiplicada de su mirada ubicua y vigilante (Whitaker 1999). Pero, ¿no se perfila al mismo tiempo la posibilidad de otra comunidad de comunicación, una apertura de las identidades como apertura a la alteridad y lo diferente? La pregunta tiene que ver con el desafío que plantea una economía de la socialización, la subjetivización, y del conocimiento, exteriorizada, expuesta a la luz de una esfera pública, sometida sin embargo a intensos procesos de despolitización y privatización que dictan, en efecto, que allí no queda nada que ver. Podríamos incluso reconocer en esta situación la forma dañada de aquella comunidad igualitaria de comunicación formada por productores de medios que soñara Brecht. Y tiene que ver también con las condiciones de posibilidad de la crítica contemporánea que, enfrentada a un mundo global iluminado sin resto, deja de ser un problema de clarificación de los puntos ciegos de la conciencia ideológica, para pasar a preocuparse por la encarnación de la crítica en los cuerpos y las prácticas, por elaborar interrupciones polémicas del flujo mediático de imágenes, personas, ideas, y objetos que compone la esfera pública contemporánea (Garcés 2006; Downey 2014).

5. Una ciencia de la imagen

La crítica consistiría menos en la oposición lineal a la transparencia tecnológica mediante zonas de ocultación que en la exploración de otras formas de habitar las representaciones, las mediaciones, las políticas de lo visible, frente a unos imaginarios y un régimen de la mirada y la sensibilidad que se autoproclaman como los únicos posibles. En los desarrollos de los Estudios Visuales puede observarse un movimiento que conduce, desde las teorías de la mirada, la semiótica y la narratividad, a una pragmática de las imágenes, a la exploración de sus usos diferenciales en distintos ámbitos, así como a sus efectos y formas de eficacia. Pero es sobre este punto donde se ha articulado una cierta tendencia alternativa de los Estudios Visuales (Brunet 2013). En efecto, si los Estudios Visuales componen un enfoque indisciplinado a la imagen y la visualidad, que como hemos visto se desliza hacia la crítica de la representación desde el estudio de los medios y las mediaciones, puede formularse la pregunta acerca de si es posible entonces que tal aproximación sea capaz de proporcionar un marco epistemológico propio para el análisis de la imagen. En vez de insistir en la indisciplinada se trataría ahora de preguntarse si es factible elaborar un programa interdisciplinar para investigar la especificidad de la imagen y las formas en que modelan distintas prácticas y campos teóricos y científicos, y cómo aquellas son entendidas y apropiadas por ellos. Según James Elkins (2011) debe volverse a preguntar qué es una imagen, porque el peso puesto por los Estudios Visuales en los conceptos de lo visual y la visualidad puede acabar por diluir la pertinencia de esa cuestión. Desde aquí no se buscará reorganizar disciplinariamente el estudio de la imagen pero sí al menos atender al problema de las condiciones que dificultan construir un campo coherente alrededor de ella. Tampoco debe tomarse como un repliegue despolitizador ya que la atención puesta por ejemplo a los componentes humanos y técnicos de la visión, las interacciones entre imaginarios científicos y artísticos, las dimensiones cognitivas de la imagen digital y los entornos virtuales, las cuestiones relativas a la percepción, el color, la forma, el movimiento, vendrían a ampliar el terreno de la crítica de la imagen, recordando que a menudo los Estudios Visuales la han dirigido a pesar de todo hacia el cuestionamiento de las fronteras institucionales del arte (Brunet 2013). Keith Moxey (2008) reconoce una demanda ontológica en el estudio de la imagen ligada a lo que llama una creciente desconfianza postderridiana en los poderes del lenguaje que reorienta el análisis hacia el poder de los objetos, sus formas de agencia o sus lenguas y que quiere explorar metodologías alternativas a aquellas sostenidas sobre la dilucidación del significado. El giro icónico sería también un giro hacia la presencia, dentro de una experiencia no tanto interpretativa como de encuentro con los objetos. El subrayado de la presencia, como manifestación de la especificidad de la imagen es difícil de conciliar con alguna forma de estudio textual o de semiótica visual. Los objetos visuales no pueden ser reducidos a códigos o sistemas significantes. Al retomar los poderes y las propiedades que quedaban asfixiados bajo el aparato interpretativo, las imágenes recuperan esa dimensión presencial que se resiste a quedar agotada en operaciones textuales y lingüísticas de translación y equivalencia.

En cualquier caso, y como ya se ha señalado, la exploración de las formas de agencia de las imágenes no tiene por qué significar un recorte del filo crítico de los Estudios Visuales. Mitchell (2006) ha mostrado que el poder de las imágenes (las imágenes como signos vitales, formas de vida que animan a los objetos) es un elemento clave para orientar políticamente el análisis de lo visual. Ahora bien, la noción de presencia

arrastra connotaciones que remiten a la plenitud metafísica y al esencialismo de lo visual. En este sentido Janet Wolff (2012) ha advertido que la atención a la presencia podría estar debilitando el compromiso político de los Estudios Visuales porque se corre el riesgo de que el poder de las imágenes quede finalmente desanclado de las determinaciones y dependencias sociales, culturales e históricas que lo modelan. Este problema surge por ejemplo en aproximaciones al giro icónico como la que ofrece Hans Belting (2005) en las que las imágenes tienen la capacidad de atravesar libremente, sirviéndose de ellos, distintos medios y médiums, lo cual parece postular una existencia de la imagen previa a cualquier proceso de mediación (incluyendo la del lenguaje) y desgajando así la percepción de las prácticas sociales de interpretación y traducción (Cabello 2013; Wood 2004)⁵.

Desde los Estudios Visuales se ha enunciado una objeción a los estudios humanísticos, que, tradicionalmente volcados en el estudio de las letras, y privilegiando así al lenguaje, no han sabido distanciarse de la herencia logocéntrica en la configuración del conocimiento y en los procesos de creación de significado. La cuestión es si el abandono del logocentrismo conduce necesariamente a desalojar al lenguaje del análisis y girar a éste hacia una noción de presencia en la que se considera que se agota el significado y la interpretación. En realidad el estudio de la imagen como crítica de la representación y la atención a la imagen como presencia icónica se encuentran a menudo no solo articuladas entre sí, sino que necesitan apoyarse mutuamente (Moxey 2008)⁶. Por otro lado este texto de Moxey invita a buscar los puntos de contacto entre los Estudios Visuales de raigambre anglosajona y el enfoque al estudio de la imagen que se ha venido llevando a cabo desde el ámbito alemán. Desde éste se han explorado las posibilidades de construir una ciencia de la imagen (*Bildwissenschaft*), articulándola desde el reconocimiento de las propiedades antropológicas y comunicativas específicas de las imágenes. Casi al mismo tiempo en el que Mitchell estudiaba el giro visual, o más bien giro pictorial (*pictorial turn*), el pensador alemán Gottfried Boehm (1994) empezó a elaborar de forma paralela los conceptos de giro icónico (*ikonische Wende*) y de diferencia icónica (*ikonische Differenz*) (García Varas 2011). Con ello Boehm ha querido subrayar que la imagen no es en realidad un tema nuevo sino que es una cuestión que toca a un tipo concreto de pensamiento, lo que en consecuencia plantea nuevas exigencias a las ciencias y, más allá, expone la necesidad de una ciencia de la imagen como campo de estudio de pleno derecho (Boehm 2011: 58). Hay que romper las dependencias del análisis con categorías lingüísticas y con modelos semióticos que acaban por reducir la imagen al texto, de forma que sea posible componer una comprensión más exacta del sentido propio de las imágenes, su vitalidad icónica, en base a las dimensiones no lingüísticas que les son propias. La diferencia icónica, que contrasta significativamente con la de diferencia semiótica de Saussure, indica la

5 En todo caso ésta es una objeción de la que, a pesar de sus diferencias con Belting, tampoco estaría completamente libre el propio Mitchell, al menos cuando entiende que las imágenes son seres vivos que se desenvuelven entre los media como los organismos en su hábitat (Cabello 2013: 13). Ahora bien, esta última crítica solo es válida si se toma ese hábitat mediático como recipiente pasivo y no como un entorno de posibilidades, de *affordances*, que condiciona materialmente unas u otras formas de vida o encarnaciones. Para una explicación de los conceptos de médium y mediación dentro de la teoría de los media véase Hansen (2006).

6 Hans Ulrich Gumbrecht (2005) recordó que invitando a repensar la dimensión presencial de los objetos no se busca sustituir la interpretación por la presencia, sino señalar cómo la relación con las cosas del mundo bascula todo el tiempo entre las culturas de presencia y las de significado, una tensión que no queda resuelta desde el lado de la interpretación, por mucho que ésta se asuma como la práctica distintiva de las Humanidades.

dificultad de traducir sin resto la experiencia de las imágenes, porque entiende una imagen es una unidad de sentido en sí misma que configura su carácter propio frente al lenguaje. Como el objeto que aparece en la imagen -el objeto, diría Mitchell, animado por ella- no es separable del lugar, el contexto y las condiciones de su aparición, ser y aparecer son indisolubles en la imagen, lo que desvela la ontología de la imagen como acontecimiento icónico nunca completamente verbalizable, algo que solo desde una perspectiva logocéntrica puede tomarse como una deficiencia lingüística de la imagen (García Varas 2011: 41). Pero si ello justifica la pertinencia de una ciencia propia de las imágenes la propia idea de giro significa a la vez una expansión epistemológica que complica la delimitación disciplinar.

Quizá el esfuerzo más acabado en la dirección de componer, a pesar de las tendencias expansivas del propio objeto, una ciencia de la imagen es el ofrecido por Horst Bredekamp (2010), teórico que, aunque proviene de la Historia del Arte comparte finalmente con enfoques filosóficos como el de Boehm la necesidad de elaborar metodologías propias dirigidas a entender de forma sistemática la vida de las imágenes, el pensamiento y sus formas de acción específica (García Varas 2014: 40). Para ello ha propuesto el concepto de actos de imagen (*Bildakts*) conjugando el análisis del poder de las imágenes con la Antropología y la Filosofía del lenguaje. Las imágenes nos interpelan liberando un potencial performativo que descansa en sus modos de presentación, como hecho material desplegado a partir del poder propio del color, la composición, la figura, la forma, es decir, los atributos intrínsecos de la imagen. No obstante cabe preguntarse que si lo que está en juego aquí es una ciencia de la imagen orientada a dar cuenta de su concreto funcionamiento no nos deslizamos hacia cuestiones que tienen que ver ya no solo con la dimensión material del signo sino con el carácter semiótico de la materia, su capacidad para producir significado. Si éste queda sin ser reconocido permanecemos en una aproximación representacional de los significados, anclada en el dogma que otorga las palabras el poder de representar las cosas como no-construidas, como ya preexistentes (Barad 2003). También en la materialidad de la imagen quedan inscritas las heridas de la desigualdad y la dominación social. Lo que quiero señalar con ello es que de una forma u otra la búsqueda de lo distintivo de la imagen, y en consecuencia, de una ciencia a la altura de esa especificidad, acaba por converger en algún punto con la crítica de la representación que abre a aquel campo de conocimiento al cruce con otras disciplinas y modos de hacer a menudo comprometidos con el análisis social y político. Y a la inversa, esa expansión de intereses reclama en algún momento de su desarrollo el anclaje en una definición de su objeto, la imagen, y de las formas de construcción de sentido distintivas de lo icónico. Por ello, aunque las diferencias entre el giro pictorial de los Estudios Visuales anglosajones y el giro icónico de la *Bildwissenschaft* alemana son evidentes (García Varas 2011; 2014) cabe explorar aquellos puntos de contacto en los que ambos proyectos parecen solicitarse mutuamente. Lo característico de la imagen es esa doble y ambigua dimensión de presentación y representación en la que se encuentran, se alían y contraponen los procesos de interpretación y los imperativos ideológicos con su especificidad material y visual, que sin embargo difícilmente puede ser tomada como su esencia.

El antropólogo Johannes Fabian (1990) advirtió, dentro de los debates alrededor de la escritura y del encuentro etnográficos, que la producción de presencia no puede ser separada de la crítica de las representaciones. Sería participando con los otros en

tal crítica como éstos se harían presentes. Entonces deberíamos preguntarnos si las imágenes son uno de esos otros, y si la imagen puede hablar, porque quizá su silencio sea más bien el resultado del silenciamiento de su demanda por una idea de visualidad adecuada para su propia ontología (Mitchell 1996). Si la visualidad es aquello que hace de la visión un lenguaje, no lo es en el sentido de una reducción dentro de la esfera de lo lingüístico frente a la que imagen siempre se rebelará, sino la apertura de un territorio recorrido por la disputa acerca de las presencias y las representaciones, los significados y las interpretaciones, la posesión de la mirada y de los imaginarios. La misma presencia muda de las imágenes puede tomarse como su forma de resistencia a la legibilidad y al agotamiento de los significados cuando se las quiere apropiar como elementos centrales en las operaciones de invisibilización de las mediaciones y fijación de los significados, de la reproducción social y la conformación de los imaginarios hegemónicos (Brea 2014). La posibilidad de una ciencia de la imagen sigue teniéndose las que ver con la complejidad indisciplinada de su objeto.

Bibliografía citada

- Abril, G. 2010. "Cultura visual y espacio público-político". *CIC: Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 15: 21-36.
- Alpers, S. et al. 1996. "Visual Culture Questionnaire". *October*, vol. 77: 25-70.
- Bal, M. 2004. "El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales". *Estudios Visuales*, vol. 2: 11-49.
- Barad, K. 2003. "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, núm. 3: 801-831.
- Belting, H. 2005. "Image, Medium, Body. A New Approach to Iconology". *Critical Inquiry*, vol. 31, núm. 2: 302-319.
- Boehm, G. ed. 1994. *Was ist ein Bild?*. München: Fink Verlag.
- 2011. "El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (I)", Pp. 57-70, en Ana García Varas (ed.): *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Brea, J. L. 2005. "Estudios Visuales: Por una epistemología política de la visualidad". Pp. 5-14, en José Luis Brea (ed.): *Estudios Visuales. Epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- 2010. *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal.
- 2014. "Una imagen es una imagen: tres escenarios", Pp. 52-56, en María Virginia Jaua (comp.): *Textos, artículos e iluminaciones de José Luis Brea*. México D.F.: RM, Fundación Jumex.
- Bredekamp, H. 2010. *Theorie des Bildakts*. Berlin: Suhrkamp Verlag
- Broncano, F. 2012. *La estrategia del simbiote. Cultura Material para Nuevas Humanidades*. Salamanca: Delirio.
- Brunet, F. 2013. "(Re)defining Visual Studies", en *In-Media*, núm. 3, en <http://inmedia.revues.org/543>
- Bryson, N. 1988. "The Gaze in the Expanded Field". Pp. 87-113, en Hal Foster (ed.): *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press.
- 2001. "Art and Intersubjectivity". Pp. 1-40, en Mike Bal (comp.): *The Art of Viewing*. Amsterdam: G&B Arts International.
- Bryson, N. Holly, M.A. y Moxey, K. ed. 1994. *Visual Culture: Images and Interpretations*. London: University Press of New England.

- Buck-Morss, S. 2003. *Thinking Past Terror*. London, New York: Verso.
- Burgin, V. 2004. "Geometría y abyección (1987)". Pp. 77-102, en Victor Burgin (comp.): *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cabello, G. 2013. "Figura. Para acercar la Historia del Arte a la Antropología". *Sans Soleil-Estudios de la Imagen*, vol. 5, núm. 1: 6-17.
- Cardoso, P. y Zerené, J. 2014. "Revolutions of Resolution. About the Fluxes of Poor Images in Visual Capitalism". *Triple C*, vol. 12, núm. 1: 315-327.
- Catalá Domènech, J. M. 2010. *La imagen interfaz*. País Vasco: Universidad del País Vasco.
- Cruz Sánchez, P. 2008. *Ob-Scenas. Redefinición política de la imagen*. Murcia: Nausícaä.
- Downey, J. 2014. "Flux and the public sphere". *Media, Culture & Society*, vol. 36, núm. 3: 367-379.
- Van Eck, C. 2015. *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*. Chicago: Chicago University Press.
- Elkins, J. y Naef, M. ed. 2011. *What is an Image?*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.
- Evans, J. y Hall, S. eds. 1999. *Visual Culture: The Reader*. London: Sage.
- Fabian, J. 1990. "Presence and Representation: The Other and Anthropological Writing". *Critical Inquiry*, vol. 16, núm. 4: 753-772.
- Fernández Polanco, A. ed. 2014. *Pensar la imagen/pensar con las imágenes*. Salamanca: Delirio.
- Fontcuberta, J. 2016. *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Galloway, A. 2012. *The Interface Effect*. Cambridge: Polity.
- García Varas, A. 2011. "Lógica(s) de la imagen". Pp. 15-56, en Ana García Varas (ed.): *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- . 2014. "Bildwissenschaft y Visual Studies: Orientaciones y retos en el análisis actual de las imágenes". Pp. 22-41, en Ander Gondra Aguirre y Gorka Lopez de Munain (ed.): *Estudios de la imagen. Experiencia, percepción, sentido(s)*. Santander: Shangrila.
- Garcés, M. 2006. "Encarnar la crítica. Algunas tesis. Algunos ejemplos", en EIPCP, en <http://eipcp.net/transversal/0806/garces/es>
- Gell, A. 2016. *Arte y Agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: Sb Editorial.
- Grusin, R. 2014. "Mediation is the Message". *Journal of Visual Culture*, vol. 13, núm. 1: 55-57.
- Guasch, A. M. "Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión.". *Estudios Visuales*, vol. 1: 8-16.
- Gumbrecht, H. U. 2005. *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Hansen, Mark. 2006. "Media Theory". *Theory, Culture & Society*, vol. 23, núm. 2-3: 297-306.
- Hoelzl, I. y Marie, R. 2015. *Softimage: Towards a New Theory of the Digital Image*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Houwen, J. 2017. *Film and Video Intermediality: The Question of Medium Specificity in Contemporary Moving Images*. New York: Bloomsbury.
- Jenks, Ch. 1995. *Visual Culture*. London: Routledge.
- Krauss, R. 2000. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*. London: Thames and Hudson.

- Latour, B. 1993. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Martín Barbero, J. 1987. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- Mirzoeff, N. 2001. "Intervisuality". Pp. 124-139, en: Annette Balkema y Henk Slager (eds.): *Exploding Aesthetics*. Amsterdam: Lier en Boeg.
- 2003. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- 2011. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham, London: Duke University Press.
- Mirzoeff, N. 2016. *Cómo ver el mundo. Nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W.J. Thomas. 1996. "What Do Pictures "Really" Want?". *October*, vol. 77: 71-82.
- 2003. "Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual". *Estudios Visuales*, 1: 17-40.
- 2005. "There Are No Visual Media". *Journal of Visual Culture*, vol. 4, núm. 2: 257-266.
- 2006. *What Do Pictures Want? The Lives and loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.
- 2009. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Mitchell, W.J.T. y Hansen, M. eds. 2010. *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: Chicago University Press.
- Moxey, K. 2008. "Los estudios visuales y el giro icónico". *Estudios Visuales*, vol. 6: 8-23
- Mulvey, L. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, vol. 16, núm. 3: 6-18.
- Olin, Margaret. 1996. "Gaze". Pp. 208-219, en Robert S. Nelson y Richard Shiff (eds.): *Critical Terms for Art History*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Palmer, D. 2015. "Lights, Camera, Algorithm: Digital Photography's Algorithmic Conditions". Pp. 144-162, en Sean Cubbitt, David Palmer y Nathaniel Tkacz (eds) *Digital Light*. London: Open Humanities Press.
- Poster, M. 2002. "Visual Studies as Media Studies". *Journal of Visual Culture*, vol. 1, núm. 1: 67-70.
- Ranciére, J. 2014. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Santander: Shangrila.
- Rodowick, D. N. 2001. *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*. Durham, London: Duke University Press.
- Sturken, M, y Cartwright, L. 2001. *Practices of Looking. An Introduction to visual Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Walker, J.A., y Chaplin, S. 1997. *Visual Culture: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Whitaker, R. 1999. *The End of Privacy: How Total Surveillance is Becoming a Reality*. New York: The New Press.
- Wolff, J. 2012. "After Cultural Theory: The Power of Images, the Lure of Immediacy". *Journal of Visual Culture*, vol. 11, núm. 1: 3-19.
- Wood, Ch. 2004. "Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft by Hans Belting". *The Art Bulletin*, vol. 86, núm. 2: 370-373.

Épica en el arte: el caso de la canción de autor

The Epic in art: the instante in protest song

Gustavo Sierra Fernández*

Resumen

Existe el concepto de épica que todo el mundo conoce más o menos: las hazañas heroicas de una persona individual. Pero debajo de él subyacen otras concepciones, como es la lucha cotidiana de héroes anónimos que se enfrentan cada día a su existencia, y que en cuanto dichas luchas tienen rasgos comunes entre personas parecidas, se convierte en una epopeya; también es concebible como la lucha histórica de un grupo marginado por el reconocimiento de sus derechos y su supervivencia. El arte se ha ocupado de estas otras nociones, especialmente a partir del siglo XIX, con el surgimiento de lo social en él, tratando de dotar a esas personas de dignidad histórica. En estas páginas, examinaremos el caso especial de la canción de autor surgida entre los años 60 y 70.

Palabras clave: Cantautores Estética, Filosofía, Poesía Social, Resistencia

Abstract

There is the concept of epic known by the most: the heroic feats of one individual person. But under that, other conceptions underlies, as the daily fight of anonymous heroes who face to their existence every day, and, as those struggles have some common characteristics between similar people, it turns into epos; also is conceivable as the historic struggle of emarginated group for the recognition of their rights and survivor. Art has looked after these notions, specially after XIX century, with the rising of the social matter on it, trying to give historical dignity to those people. Along these pages, we shall examine the special case of the Spanish protest song, rising between the 60s and the 70s.

Keywords: Aesthetics, Philosophy, Resistance, Social Poetry, Songwriters

La Historia tiene dos caminos: una, la que escriben los historiadores según les va la feria, y otra, la que escribe el pueblo analfabeto, que es muy hermosa, porque la escribió cantando.

Atahualpa Yupanqui

1. Introducción

Hay en el arte comprometido una dimensión importante, que sirve tanto para desmitificar los preceptos de la cultura oficial como para reivindicar la historicidad de la población humilde y dignificar así su aportación a la historia. Basándonos en gran medida en Bertolt Brecht, lo llamamos la *dimensión épica*, aunque tiene varias aplicaciones. Manuel Vázquez Montalbán (1971: 10) enmarca lo que esta dimensión pueda ser:

* Doctor en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid, España. gustavosierraft@gmail.com
Artículo recibido: 16 de junio de 2017; aceptado: 5 de octubre de 2017

Todo ser humano tiene derecho a la expresión estética y a la expresión épica. Una minoría consigue hacer de ello su medio de relación con la realidad: artistas, escritores, deportistas, guerreros, matones, etc. Pero la inmensa mayoría trata siempre de conseguir esa pequeña ración de estética y épica indispensable para seguir viviendo con la cabeza sobre los hombros. Las canciones son esa ración de estética que más se presta a ser recreada a medias entre el que la emite y el que la recibe [...].

Así que, cuando hablamos de esta dimensión épica nos referimos a las aplicaciones que pueda tener subir a las clases proletarias a la dignidad histórica. Pero cabría advertir que ciertos regímenes trataron también de apropiarse de esta dimensión: un régimen profundamente clasista y que profesa cierto desprecio hacia el pueblo, al que concibe sólo desde una perspectiva instrumentalista, como era el franquismo, puede hacer ciertas concesiones individuales, donde una persona anónima adquiere un efímero protagonismo, como puede observarse en ciertos concursos de la época y en algunas iniciativas institucionales que premiaban a los consumidores o conductas admirables; era muy significativo que una sociedad clasista, llena de ídolos y mitos que decían haberse hecho a sí mismos, concediera a una persona común, sin grandes aptitudes aparentes, ser protagonista casi absoluto por un día, rompiendo la gris cotidianidad además del habitual anonimato social. Pero no es lo mismo que el sentido épico que encontramos en el arte comprometido, ya que, en primer lugar, no es una gracia azarosa, sino que responde a un sentido de justicia; no es algo efímero, sino su dignificación como algo histórico e importante; y no afecta sólo a un individuo o a un pequeño grupo de personas, sino a cuantas más posibles, tratando de ampliarse a la humanidad entera.

Este sentido épico se apoya en cuatro columnas fundamentales: historificación de las clases bajas, protagonismo colectivo, desromantización de los hechos históricos y de la versión de los dominadores (junto a la desmitificación o relativización de su escala de valores), y, finalmente, una reivindicación de las personas comunes y de su vida cotidiana. Este sentido épico se va formando en un proceso histórico en el arte, a medida que en él va asomando la intrahistoria.

La intrahistoria, formulada por Miguel de Unamuno, venía ya de antes: no era sólo tratar de la historia sentimental del pueblo a través de sus producciones, sino, además, una respuesta reivindicativa del pueblo frente al ambiente aristocrático y elitista de la España del siglo XIX. Decía Antonio Machado y Álvarez [padre de Manuel y Antonio Machado] (Machado y Álvarez, 2010: LX, N37):

La historia de España, más que la de ningún otro país, es un tejido de hechos falsos unos, inexplicables otros, y limitados a referir las biografías de una larga cáfila de reyes y magnates, con cuyos exóticos nombres y otras tantas fechas se abrumba la memoria de los niños, incapacitándolos de este modo desde sus primeros años para comprender el mecanismo del hecho social más sencillo y darse cuenta de sus causas y resultados, a costa de una empalagosa e indigesta erudición, a propósito sólo para amenguar su inteligencia y saturarlos de una irresistible pedantería.

El interés que “Demófilo” mostraba por el folklore no era tanto por un afán arqueológico, sino porque podía servir para una regeneración efectiva nacional; para ello no se debía recurrir a la historia tal como la define Machado y Álvarez, “los hechos que realizó una persona, o cuando menos una clase determinada”, sino al Pueblo, que

es el verdadero protagonista y hacedor oculto de esa historia, en cuyo folklore quedaba retratado “el complejo, no la suma, de las biografías de todos los individuos” (Machado y Álvarez, 2010: XL), porque los cancioneros no reflejaban los hechos históricos concreta y exactamente, pero sí el estado de ánimo de quienes los padecieron y protagonizaron: según él, es como si el pueblo registrara todo hecho, grande o pequeño, en canciones; hechos relativos al ámbito más doméstico, convirtiendo los corpus a los que pertenecen en archivos para conocer la vida más íntima de una localidad:

... Estas canciones, que son, por decirlo así, las verdaderas gacetillas de cada población, son mucho más interesantes, en mi sentir, para conocer la historia del pueblo, que esas otras llamadas históricas, en que se conservan los recuerdos y reminiscencias de hechos memorables, como la guerra de la Independencia, la civil, la de África, etcétera. Para estos otros hechos hay otra fuente de consulta mucho más interesante para el historiador: me refiero a nuestros romances; en ellos [...] está, no lo que yo llamaría historia, sino la narración de los hechos de verdadera importancia nacional. (Machado y Álvarez, 2010: 42-43)

Así, con los precedentes de Machado y Álvarez y otros, Miguel de Unamuno se propuso formular su teoría de la intrahistoria: una historia paralela que fluye debajo de la historia oficial, pero que no ha sido ajena a ésta, sino que ha contribuido a crearla, aunque haya tenido que padecerla:

Las olas de la historia, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol. Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del “presente momento histórico”, no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y una vez cristalizadas así, una capa dura, no mayor con respecto a la vida intrahistórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro. Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que, como las madréporas suboceánicas, echa las bases sobre las que se alzan los islotes de la Historia. Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido, sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la Historia. Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentida que se suele ir a buscar en el pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedras. (Unamuno: 62-63)

Los que no participan de la historia oficial, aunque la hacen y la padecen, parecen indiferentes a los grandes acontecimientos, quizás porque para ellos nada cambia; como dice Unamuno, la historia de España no fue reanudada en 1868, sino por los millones de personas que seguían haciendo lo mismo que antes, “para los cuales fue el mismo sol después” porque para ellos no había cambiado nada (Ídem).

Por ello, la intrahistoria, junto a la sentimentalidad popular de Antonio Machado y el folklore regeneracionista de “Demófilo”, era una contestación contra el elitismo y el aristocratismo, contra los *bullangueros* que se registran en la historia, pero también la reivindicación del pueblo, de los *silenciosos*, y su dignificación como sujeto histórico,

que es también dinámico, como su producción artística. También tenía una potencialidad importante, que era su capacidad de desromantizar la historia y la visión oficial de la sociedad, algo que es muy importante para la codificación de esta dimensión épica:

¡Ah!, si descendieran las aguas del olvido, bajo las cuales palpita la tradición eterna de los pueblos y sobre las que se alzan los espectáculos de la historia; si descendieran esas aguas, ¿qué sería de la grandeza de los grandes hombres y de los grandes sucesos, al verlos mero vértice de poderosas pirámides subyacentes? (Unamuno: 30)

Se ha relacionado la concepción de la intrahistoria con otras visiones que pretendían desromantizar la historia oficial como producto y artificio de unos ingenios individuales: de Alejandro Magno a Napoleón deben de estar todos aquellos que se denominan *genios* de la historia, al menos en la concepción de algunos poetas y filósofos, pero bajo ellos subyacen los ecos de los millones que lucharon en sus guerras, que murieron por sus armas o les hicieron la comida, como reflexiona Bertolt Brecht en su poema “Preguntas de un obrero ante un libro de historia”, donde nos descubre que detrás de todos los grandes nombres históricos subyace una legión de personas anónimas que la historia olvida, a veces deliberadamente (Brecht, 2002: 91).

En este sentido, la intrahistoria comparte notas definitorias con el materialismo histórico de Karl Marx, aunque la diferencia esencial es que a la teoría de Marx le falta esa dimensión del estudio de la sentimentalidad popular presente en el folklore que recoge Unamuno. Según Jon Juaristi, en este aspecto, la intrahistoria guardaría más relación con el concepto de *Volksgeist*, ya que, con el estudio de la *demiótica* que proponía Unamuno, se pretendía entender lo inconsciente y lo subconsciente en la vida de los pueblos (Unamuno, ídem).

En el tratamiento artístico y poético, la intrahistoria puede convertirse en epopeya, al introducir el aspecto emocional de sus protagonistas colectivos: un elemento bastante valioso que da al poema una mayor dimensión histórica al no tratar exclusivamente del hecho histórico, sino de las emociones que éste despertó. Como sostienen algunos autores, la poesía comprometida española del siglo XX podría comprenderse y ser tratada como una verdadera épica o epopeya, por su protagonismo colectivo. Es una épica que continúa en la poesía social, que aporta el elemento cotidiano, laboral y doméstico, y llega también a la canción de autor.

Quizás, más que la poesía escrita, es la canción popular la que mejor refleje los elementos sentimentales colectivos de una época, es decir, intrahistóricos. Como dice Antonio Gómez:

...La canción popular, como justo equilibrio, constituye una crónica cotidiana, directa, apasionada, en la que el hombre de a pie ha podido dejar constancia de sus opiniones, no siempre coincidentes con las de los historiadores oficiales. Ajena a la tantas veces falsa imparcialidad de los profesionales de la Historia, en la canción se ha venido ofreciendo a través de los años ese soplo humano, que toma partido, que se construye al mismo tiempo que se suceden los hechos y que establece, por comparación, la otra cara de la moneda, muchas veces sombría, aunque también heroica. La canción popular es vivencia, pero también interpretación de la Historia, en numerosas ocasiones más ajustada y exacta que la de los historiadores. [...] (Gómez, 1984)

Las canciones de las guerras y las revoluciones son un buen ejemplo: de la gue-

rra de la independencia, de las coloniales y, especialmente, de la guerra civil. Eran canciones, sobre todo estas últimas, que no sólo trataban de inflamar el ánimo de los combatientes, sino que también contaban sucesos históricos y, lo más importante, expresaban el sentimiento colectivo. Canciones como “El paso del Ebro” o “¡Ay Carmela!”, fácilmente localizables en el tiempo, cuentan las vicisitudes que en el frente vivían los soldados republicanos, pero también su estado de ánimo: hay en ellas una mezcla de tristeza y de fe en la victoria que las siguen dando su atractivo: canciones que se entonan cuando es necesario encender la resistencia. Casi todo suceso histórico parece quedar reflejado en una canción. En su libro, Sergio Liberovici y Michele Straniero recogen el testimonio de cómo, mientras los soldados republicanos buscaban refugio tras la frontera francesa, percatándose de la atenta mirada de los soldados franquistas, surgió casi espontáneamente una canción popular: la “Canción de Bourg Madame”, llamada así por dirigirse los ex-combatientes al campo de concentración de Bourg Madame; se trata de la “primera canción antifranquista que no forma parte del ciclo de la guerra civil”, y un testimonio casi único, ya que relata el momento preciso en el que nace, colectivamente, una canción popular:

Espanoles, salís de vuestra patria/
después de haber luchado contra la invasión/
caminando por tierras extranjeras/
mirando hacia la estrella de la liberación/
Camaradas caídos en la lucha/
que disteis vuestra sangre por la libertad/
os juramos volver a nuestra España/
para vengar la afrenta de la humanidad./
A ti Franco traidor vil asesino/
de mujeres y niños del pueblo español/
tú que abriste las puertas al fascismo/
tendrás eternamente nuestra maldición. (Liberovici y Straniero)

Lo cierto es que han sido muchos los cantantes que intentaron hacerse voz de la lucha colectiva del pueblo, de los trabajadores. El sueco-estadounidense Joe Hill (autor del *Cancionero rojo* y ejecutado por acusaciones falsas) o los payadores argentinos y uruguayos, forman parte de esos músicos que pretendieron reflejar la lucha y la sentimentalidad de un pueblo. Existe, por ejemplo, una desgarradora anécdota acerca de la intervención del payador uruguayo Carlos Molina en una huelga, en la que se asegura que cuando este cantante dijo en canciones aquello que los trabajadores sentían, hubo “rostros varoniles surcados por lágrimas, puños crispados que ni siquiera se distendían para aplaudir, y gargantas que no podían ni gritar, atezadas por la emoción” (González Lucini 2007: 229). Hubo ciertamente cantantes capaces de producir esos efectos, pero no sólo porque inflamaban a su audiencia, sino porque reflejaban de manera fiel y honesta la forma de vida obrera y su sensibilidad: vincularse a la conciencia y a la sensibilidad colectiva es lo que todo cantante que aspire a esto debe tratar de conseguir. En España hubo muchos que lo consiguieron.

Antes de pasar a examinar los elementos que hemos determinado para caracterizar esta visión épica (muy influida por la dramática de Bertolt Brecht) en la canción de autor, vamos a dividirlos en dos. En primer lugar, los que se referirían a la dimensión colectiva y al proceso de desromantización de la visión oficial, que serían elementos articuladores de esta dimensión épica. Los otros dos, épica/ epopeya humana y social, y reivindicación de la cotidianidad, vendrían fundamentados por aquéllos respectivamente, pero interrelacionados.

2. Colectivo

En estas producciones hay un elemento bastante importante, y ése es el protagonismo coral de las clases proletarias, que fundamentaba la dimensión colectivista del arte comprometido. Ya en los años 20, Valle-Inclán había indicado que el protagonismo había de ser global, en vista de los sucesos mundiales que estaban teniendo lugar: la Revolución rusa, el ascenso del socialismo y el cada vez más incipiente protagonismo de las masas obreras, puesto que la novela y la historia caminan paralelamente juntas: ahora el protagonista de la novela tenía que ser el grupo social y no el individuo, pues “La Historia y la novela se inclinan con la misma curiosidad sobre el fenómeno de las multitudes” (Martínez Sierra).

En gran parte, lo que en ese momento trataba de hacer la poesía y la literatura era adaptar las estructuras protagónicas populares implícitas; aunque la narración de las canciones populares ocurra en primera persona singular, siempre refleja una multitud de personas que vivieron o viven durante el momento en que la canción se empezó a formar y a ser interpretada: hay un protagonista individual en el cual resuenan los ecos, no sólo de sus contemporáneos, sino también del tiempo en el que se produjo la canción. Basándose en esto, Julio Caro Baroja remarca el carácter epopéyico del folklore comparándolo con una composición musical coral en la que las voces van entrando en la canción, conviviendo durante un tiempo con las primeras, que van desapareciendo paulatinamente: todas esas voces son las tradiciones populares, que tienen un comienzo, un momento de máxima expresión y un final posible (Caro Baroja: 82). Tal vez sea el corpus folklórico la obra épica por sí misma, ya que reúne en sí un historial de las clases bajas en el que se reflejan las relaciones de producción y con el poder, refleja la vida cotidiana laboral y doméstica, constituye una cierta desmitificación del mundo oficial en cuanto contrapone su otra realidad, se presentan sus protagonistas como individuos históricos en cuanto representan a un tiempo concreto, y, por supuesto, son documentos de la intrahistoria.

El protagonismo colectivo o coral en la canción de autor de España es proporcionado por esa cierta dimensión colectivista del arte comprometido: la mayoría de las canciones de autor, aunque empleen las personas singulares, siempre tienden a reflejar una colectividad con la que el autor empatiza o pertenece: el autor no se concibe a sí mismo como fuera de la sociedad, extraño o ajeno a la población de la que canta y a la que canta: el cantautor se convertía en un portavoz de la sensibilidad o sentimentalidad de esos colectivos. Además de ser herencia de las poéticas anteriores y ser principio de los movimientos políticos a los que pertenecían, era también una forma de pensar y de vivir, formada en la solidaridad, que se constituía en reacción contra el individualismo exacerbado que el régimen propugnaba; en ese marco, el cantautor no se presenta más que como una voz colectiva individualizada, representante de unos intereses de clase, etnia, región o, incluso, todo a la vez; el cantante se expresa por todos, pero no por unas pretensiones vanidosas o pretenciosas: esas canciones fueron ideadas en el contacto directo con la realidad, de oír a la gente, de preguntarle..., si bien pueden nacer de una primera intuición que luego es confirmada por el contacto cotidiano o por su puesta en público. “Diguem no” fue una canción que Raimon escribió estando totalmente involucrado con los grupos universitarios valencianos de oposición (que contribuyeron a impulsar sus inicios), así que, aunque es obra individual exclusivamente suya, reflejaba los pensamientos de todos los disconformes de su generación: la renuncia a un mundo dirigido por la violencia, la opresión de los trabajadores, intelectuales y estudiantes, y al imperio del miedo.

3. Épica proletaria

Tradicionalmente, el arte de todos los tiempos había tratado sólo de los grandes hechos históricos y sus protagonistas, mientras que las clases subalternas se mantenían en un segundo plano, como formando parte del paisaje: su destino y su historia no importaban. Sin embargo, a pesar de esto, hubo artistas que dejaban sobresalir a estas clases desde el trasfondo de alguna manera. Dice Peter Wess, a la vista de los frescos de Arezzo, observando que en muchos pintores, desde Mantegna a Goya, los obreros comenzaban ya a asomarse al primer plano y empezar a sobresalir, perdiendo su función meramente decorativa y cobrando cierto protagonismo en la historia que esas obras relataban, mostrándose con más fuerza y riqueza en experiencias (Weiss: 110-111).

En cualquier caso, parecería que existe también un arte oculto que hablaba, o lo intentaba, de las clases trabajadoras y de los marginados, aunque tuviera que ser como contrapunto a ese mismo arte oficial promocionado por príncipes militares o de la Iglesia: “un arte en la clandestinidad, que describía la vida de los trabajadores” (Weiss: 397). La presencia de las castas bajas estaba, no obstante, ahí; la pintura barroca española es un gran ejemplo: los niños pobres de Murillo, los bufones de la corte del rey (personas destinadas a divertir a la corte por una discapacidad física) y los borrachos que comparten plano con representaciones de dioses romanos de Velázquez, son pruebas más que suficientes, sobre todo por la dignidad con la que sus pinceles los retrataron. Sin embargo, de vez en cuando las clases bajas eran retratadas en planos que sobresalían, aunque no para su bien, ya que la mayoría de las veces eran tratados como estúpidos, malvados o perezosos; pero cabría recordar que es Patronio, el criado, el que aconseja al conde Lucanor en la obra de Don Juan Manuel, o que, a menudo, es el labriego Sancho Panza quien trata de arrojar lucidez sobre las visiones de Don Quijote, ofreciendo la visión materialista, sencilla y racional de lo percibido (aunque no siempre en sentido positivo). Los trabajadores, las clases subalternas y marginadas saltarían al protagonismo en literatura a finales del siglo XIX con la novela realista, pero también, y a causa de ello, coincidiendo con los comienzos de las principales corrientes sociales y con las primeras revoluciones y revueltas de carácter popular. Todo un mundo desconocido para el lector burgués saltaba de las páginas de la novela realista: presidiarios, revolucionarios, prostitutas, rateros, proxenetas, mendigos, huérfanos, bandidos, obreros o gente sin grandes historias familiares que, sencillamente, vivían, saltaban a la primera línea del relato. Las capas sociales, las *masas*, empiezan a cobrar protagonismo por sí mismas a raíz de la revolución industrial. A la vista de la historia literaria relativamente oculta y de los sucesos que tienen lugar entre finales del siglo XIX y principios del XX, hay quien ve parte de la literatura como una épica en la que su protagonista es el pueblo y la humanidad; en ese caso, estaríamos hablando de epopeya:

Junto a los dramas y a las comedias sentimentales e individuales tenemos las grandes corrientes, la movilización y las batallas de la humanidad, que están produciendo el futuro. De éstos deben ocuparse quienes aspiran a captar el reflejo de la vida actual. (Barbusse en Aznar Soler: 535)

La toma de una mayor conciencia en la literatura de los años 20 y 30 vino acompañada de una dignificación histórica del pueblo trabajador, tanto como sujetos históricos como estéticos: que también su vida pudiera ser representada protagónicamente

y con todo el respeto que mereciera cualquier otro personaje literario:

El novelista no ha sabido, o no ha querido, el resultado es el mismo, aproximarse a ese otro mundo, donde la vida tiene un sentido de gran tragedia, a estas masas proletarias nuestras, transidas de dolores y ambiciosas de justicia. ¡Cuántas novelas por escribir! Novelas en que el protagonista es esa muchedumbre cansada en el trabajo, vilipendiada en la vida y que, sin embargo, está operando el milagro de cambiarla. (Zugazagoitia, en Aznar Soler, Schneider: II-31)

Consiste en retratar la realidad tal como es, pero a su vez, ponerla en el primer plano de su marco histórico. El protagonismo del pueblo en sucesos como la Comuna de París, la Revolución rusa o la de Asturias, su cada vez más manifiesto protagonismo histórico, llevó a muchos escritores e intelectuales a considerar que su propio papel podía ser, como en la Antigüedad, de testigos versificadores de estos sucesos para que quedaran en la memoria de las generaciones venideras. Así lo entendía Julián Gorkin (en Aznar Soler, Schneider: 32-33) cuando decía que los jóvenes escritores serían los cantores de las “hazañas heroicas de las masas populares”.

Eran aplicaciones del materialismo histórico a la literatura: subvertir el orden y darle a las masas el protagonismo arrebatado por los poderosos, pero, tal vez por ello, también obedecía a un imperativo moral.

La narración de un protagonismo colectivo otorga, a menudo, una visión histórica de los sucesos: la historia del pueblo, de las clases bajas, en contraposición a la historia oficial, regida generalmente por la iniciativa individual, es coral. De esta manera, los cantautores de España también desarrollaron esa dimensión de la épica en sus canciones, continuando la poética anterior: la dignificación de los pueblos como sujetos y hacedores históricos, y no como objetos. En primer lugar, en cuanto al tratamiento de la historia desde un punto cercano al marxismo: los cantautores retratan la historia de la clase trabajadora a través del duelo por sus derrotas y la celebración de sus victorias, algo que fue muy importante en el panorama de las luchas laborales de los años 70: unas luchas largas que dejaron héroes como Marcelino Camacho y Santiago Álvarez, y mártires como Pedro Patiño, Amador Rey, Teófilo del Valle y Daniel Niebla. Esta historia recibe, muchas veces, el tratamiento de una herida abierta en base a las experiencias de los propios trabajadores. “Martillo pilón” es un poema que escribió un minero que firmaba como Somorrostro, que pertenecía a un taller de creación literaria de Gabriel Aresti, el cual se la envió a Imanol:

Hoy como ayer la sangre está vertida,/ hoy como ayer latente está la afrenta/ que a través de los siglos en su cuenta/ acumuló mi clase escarnecida./ Somos los hombres que la historia olvida,/ aquellos a quien nadie representa,/ los que el mundo en sus libros no comenta/ ni los dioses nacieron a la vida./ Perdimos mil batallas en la huida,/ nos diezmaron las pestes, la tormenta,/ rasgando con sadismo nuestra herida./ Pero escuchar la clase enflaquecida:/ los parias de la historia y de la renta/ no dan aún la guerra por perdida. (Imanol)

Otras vienen a poner a la clase obrera como protagonista de la historia, como hacedora suya. Adornada con el impulso épico que el tambor y la gaita le proporcionan, “Puxa” de Miro Casabella es un buen ejemplo:

... El que trabaja/ la tierra/ el que fue/ a luchar en la guerra./ [..]// Tú que caes/

y das la sangre/ en la lucha/ por tus hermanos/ ¡Tira/ para adelante/ trabajador!...¹
(Miro Casabella)

Pero no sólo la historia, sino también su sensibilidad, sus sentimientos, especialmente cuando el autor también pertenece a la clase obrera e intenta hacerse portavoz de su historia y de su sufrimiento, reivindicando esa visión desromantizadora de la historia oficial. En este caso ha habido canciones totalmente emblemáticas que relatan una historia escondida y que vienen a desmentir las visiones del poder:

Yo vengo de un silencio/ antiguo y muy largo/ de gente que va alzándose/ desde el fondo de los siglos/ de gente que llaman/ clases subalternas,/ yo vengo de un silencio/ antiguo y muy largo.// Yo vengo de las plazas/ y de las calles llenas/ de niños que juegan/ y de viejos que esperan,/ mientras hombres y mujeres/ están trabajando/ en los pequeños talleres,/ en casa o en el campo.// Yo vengo de un silencio/ que no es resignado,/ donde comienza la huerta/ y acaba el secano,/ de esfuerzo y blasfemia/ porque todo va mal:/ quien pierde los orígenes/ pierde identidad.// Yo vengo de un silencio/ antiguo y muy largo,/ de gente sin místicos/ ni grandes capitanes,/ que viven y mueren/ en el anonimato,/ que en frases solemnes/ no han creído nunca.// Yo vengo de una lucha/ que es sorda y constante,/ yo vengo de un silencio/ que romperá la gente/ que ahora quiere ser libre/ y ama la vida,/ que exige las cosas/ que le han negado.// Yo vengo de un silencio/ que no es resignado,/ yo vengo de un silencio/ que la gente romperá,/ yo vengo de una lucha/ que es sorda y constante.²
(Raimon 1977)

4. Épica de la guerra civil

Esta visión epopéyica de la historia del pueblo y del escritor como su poeta homérico cobró mucho más significado durante la producción poética republicana de la guerra civil, en donde este sentido de épico tenía la triple acepción: cotidiano, colectivo e histórico. De hecho, la producción poética republicana, acompañada de las canciones, tiende a reflejar, ya no sólo los sucesos históricos, sino también la sensibilidad de la población, que puede constituirse en un verdadero cantar de gesta. La publicación en revistas y periódicos no literarios contribuyó, además, a hacer de la poesía algo cotidiano: desde las “Coplas del día” de Luis de Tapia a los romances escritos en el frente por milicianos anónimos. Eran poemas de literatos consagrados, noveles o aficionados, que tenían por finalidad elevar la moral de las tropas y de la población, pero que también, especialmente las escritas en el frente, constituían un medidor de la moral de los combatientes³. También eran obras de protagonismo colectivo en aquellos romances recopilados durante la guerra, en los que el pueblo era su indiscutible protagonista, incluso encarnado en los héroes y mártires populares (Líster, Lina Odena, García Lorca...) (Lechner: 299).

Derrotada la República, el sentido épico cambia: ha tenido que desaparecer el tono triunfalista, y en su lugar ya no es la hazaña del pueblo, sino su tragedia: tragedia de la que hablan los poetas del exilio y los prisioneros; pero seguía siendo parte de la

1 Traducido del gallego por mí.

2 Traducido del catalán por mí.

3 Para lo que significó la poesía republicana en este sentido, puede consultarse a Serge Salaün, pp. 13, 43-44, 53-54, 63-64, 79 y 93.

misma historia epopéyica: dice Dario Puccini (14) que, si se recopilara o antologara la poesía que iba desde el principio de la guerra hasta el exilio: “Habría resultado un relato continuo, una especie de poema épico escrito por innumerables manos, algo así como una *Ilíada* contemporánea de extremo valor documental y emotivo”.

Los cantautores también se hicieron eco de la derrota de la guerra civil, culminando, de alguna manera, dicha épica literaria. No obstante, su línea argumentativa era similar a la de los poetas sociales, que condenaban la guerra en sí y no juzgaban a los bandos. Los cantautores, sin embargo, ya más libres de censura, juzgan la guerra civil como un error histórico, la despojan de todo heroísmo y triunfalismo, y formulan, como los poetas, una reivindicación del pueblo que la sufrió, junto a un deseo más que explícito de que no vuelva a suceder nunca. Torrego Egido (379) define muy bien esta postura: la guerra civil ha quedado conformada como “el trágico origen de una situación brutal e insostenible”, que se empieza a ver como un hecho absurdo, inútil y sin sentido; de manera que, aunque no se renuncie a rendir homenaje a los combatientes republicanos, predomina más la desromantización y desepización de la guerra civil en canciones como “Así acabó la pelea” de José Menese, “Quan jo vaig nàixer” de Raimon, “El cobarde” de Víctor Manuel, o “Respon-me” de Lluís Llach.

Lo que se formula en esas canciones son dos cosas: que supuso una derrota para toda la población, a todos los niveles, y que no supuso ninguna gloria: que aquel derroche de vidas humanas no mereció la pena para mantener a un único hombre en el poder durante todos aquellos años. Tal vez, expresiones como la de Raimon en su “Quan jo vaig nàixer”, “Yo creo que todos habíamos perdido (Jo crec que tots havíem perdut)” (1976), pudieran parecer a algunos oídos una claudicación y un desprecio hacia la lucha por la libertad que supuso el bando republicano, pero en realidad entroncaba más con los aspectos de la desmitificación y desromantización de la visión oficial de la historia: la guerra civil. El régimen del *18 de julio* debía su existencia a esa guerra, que se justificaba por argumentos providencialistas muchas veces; el régimen nunca dejó de recordarles a los vencidos quiénes habían ganado la guerra en prácticas de humillación cotidiana o periódica, y existía toda una mitología en torno a la guerra civil, desde sus *caídos* a su victoria, ya que soportaba la justificación de todo un sistema político, a parte de su explicación: durante todos sus años de existencia, el franquismo practicó esas inmersiones históricas que venían a presentarles como salvadores de la patria y de la civilización, y la mayor de ellas fue que, contrario a las demostraciones empíricas históricas, los fascistas no comenzaron la guerra, sino que ya se la encontraron planteada, poniendo el complejo de culpa sobre la población. Por eso no eran tan extrañas estas canciones, que en ningún modo han de tomarse como una claudicación, sino como una desromantización de los hechos, de su naturaleza y de su justificación:

... ¿Quién venció?/ ¿Quién de los hierros forjados por las bombas/ hizo un pueblo nuevo?/ ¿Quién venció?/ ¿Quién sobre tantos cuerpos aplastados/ levantó aquella casa para todos?/ ¿Quién venció?/ ¿Quién de la cama se levanta con el derecho de andar/ por la calle sin sentir miedo?/ ¿Puedes decírmelo tú?/ Sabes que nadie./ Todos hemos perdido,/ todos somos vencidos...⁴ (Lluís Llach)

En la mayoría de los casos, los cantautores habían recurrido a los poemas, los

4 Traducción del catalán en el propio disco.

libros de historia *heterodoxos* o la historia familiar para poder involucrarse y empatizar con la sensibilidad de quienes vivieron aquellos hechos desde el bando perdedor y desde el pueblo (el perdedor en sentido amplio), aunque existen unas pocas excepciones de cantautores que podían decir que vivieron la guerra civil. Una de ellas participó además activamente como enfermera militante del POUM y conoció el exilio en Francia, donde empezó a cantar: Teresa Rebull no hacía sólo homenaje, contaba su propia historia:

Hoy he vuelto a la sierra de Pàndols,/ y en la cueva he encontrado/ los zapatos de Jaume./ Un agujero en las suelas,/ un peine de balas;/ dentro de un plato embarrado/ tres cascotes de metralla./ Desde el año 38/ yo no había regresado/ a la sierra de Pàndols;/ y en la cueva han quedado/ los zapatos de Jaume,/ dentro de un plato embarrado/ tres cascotes de metralla./ En la cueva se han quedado/ los zapatos de Jaume.⁵ (Teresa Rebull)

En cualquier caso, incluso en los disco de dimensiones épicas como la *Cantata del exilio* (que su propio letrista, Antonio Gómez, califica de anti-épica, comparado con las cantatas sudamericanas) o *La guerra civil española* de Francisco Curto, junto a ciertos discos que tratan de la *otra* historia de España, no se busca tanto celebrar las acciones de los combatientes y resistentes como reflejar su sufrimiento ante el suceso histórico, lo cual significa su dignificación como sujetos de la historia. La épica de la guerra civil, llegado este punto, no podía ser como la del régimen en muchos aspectos, triunfalista y justificada por el fin de la historia: aquélla era una historia a desmitificar.

5. Desromantización

Otro elemento esencial es la desromantización o desepización de la visión oficial. Todos los regímenes tienden a sobredimensionar los hechos que protagonizaron como pueblo-nación o a los individuos ascendidos a la categoría de héroes nacionales, a veces elevando a categoría histórica los hechos más banales que protagonizaron. En un régimen clasista justificado por la gesta y la épica de la guerra civil, creador de mitos que sustentan su existencia, como era el franquista, este sobredimensionamiento era absoluto. En un régimen o sistema así, para poder reivindicar a las masas anónimas y a lo cotidiano, y dignificarlos como historia, se impone necesariamente la paralela desromantización de esta cultura oficial. Esta característica es la que está más influida por Bertolt Brecht.

La idea de teatro épico de Brecht conllevaba dos procesos indesligables: el primero, dignificar históricamente a las masas anónimas; el segundo, para llevar esto a cabo, consistía en desromantizar a los poderosos. En gran parte, la idea le venía de leer los titulares de la prensa alemana, que diariamente relataban cualquier hecho que Hitler hubiera protagonizado como actos definitivos de gran importancia histórica: “el *Führer* visita tal sitio”, “el *Führer* coloca la primera piedra de un edificio”, etc.; en definitiva, la prensa calificaba de hecho histórico el que Hitler cumpliera sus funciones de Estado o se infralimitara en ellas; pero bajo esos titulares que celebraban dichos actos con toda la pompa histórica, subyacían, dice Brecht (2004: 218-222), otros titulares más auténticos, más verdaderos y más históricos.

5 Traducido del catalán por mí.

La Alemania hitleriana y la España franquista eran países con un único protagonista: las visitas de Franco a un pueblo, colocar la primera piedra de un edificio importante, presidir la inauguración de una presa hidroeléctrica..., eran tratados por la prensa con el mismo boato de estar asistiendo a un hecho verdaderamente histórico, junto con las imágenes del general haciendo las cosas más domésticas, mundanas y banales, que le hacían más humano en su cercanía relativa al pueblo.

La dignificación de la gente común tuvo que pasar, entonces, por una desromantización de las personalidades importantes. Esto, en la canción, se hizo a través de algunos recursos. Uno de ellos fue la caricaturización: aunque era algo que tenía que moverse en la cautela, no era del todo difícil cuando el ridículo estaba más que patente. Un ejemplo, que podríamos clasificar de clásico, es “Buenos días, Adela mía” de Víctor Manuel, que pretende representar las cuitas frívolas y cotidianas de un ministro, quizás un personaje-tipo o, tal vez, se esconda tras su descripción un ministro real, o la síntesis de varios de ellos (o incluso el propio Franco): es un personaje importante que tiene cierto poder de decisión sobre una guerra, pero que parece más preocupado por su figura, porque ya no haya devoción de servidumbre doméstica y, haciendo acto de presencia el conflicto generacional, preocupado en justificar su posición por supuestos méritos de guerra (Víctor Manuel).

Otro recurso, más efectivo, fue, no tanto la ridiculización de esas personalidades, como el desentrañamiento de sus verdaderas pretensiones e incluso de la naturaleza de su posición, es decir: su rebajamiento a los más bajos intereses. En la España franquista copaban las crónicas de sociedad la gran burguesía industrial y la aristocracia (a menudo, económicamente decadente), ambos tradicionales apoyos del régimen y de sus ideas; en las relaciones entre ambos muchas veces se adivinaban los verdaderos intereses de unos y otros: una relación casi simbiótica que se adivinaba tanto en las confluencias de negocios como familiares:

... Él iba luciendo su viril elegancia,/ su bigotito gris, su educación en Francia/ y la fábrica azul de su suegro en Manresa./ Él iba orgulloso de su aristocracia/ que le ha permitido, y no es una desgracia,/ amarrarse al duro banco de una galera burguesa./ [...] Y el padre de la novia está feliz y piensa/ lo elegante que hará un escudo a su empresa/ y la madre a su lado de vez en cuando llora./ Y un caballero enjuto de cultura esmerada/ deposita un pañuelo en la mano enguantada/ diciendo: “España y yo somos así, señora”. (Pablo Guerrero, 1975)

O también poniendo en duda la naturaleza de la fortuna de las clases dominantes:

“Yo no creo que el sombrero/ les toque en la tómbola/ a esos gachós trajeados/ que viven de na./ Que lo roban, lo roban,/ con cuatro palabritas finas lo roban” (Carlos Cano).

Sin mencionar caricaturizaciones que, más que esperpénticas, eran deliberadamente insultantes, como “Juan Carlos” o “Los monarco-fascistas” de Pedro Faura (Bernardo Fuster), así se intentaba poner en entredicho no sólo la justificación de la presencia de esas personas en ciertos cargos, sino también su valía en ellos, especialmente cuando eran fruto de su alineación con el bando vencedor en la guerra y todo lo que conllevó (robos, expropiaciones, expolios, concesiones por “méritos de guerra”). Ahí entraba en juego la desromantización de la propia visión oficial de la historia y de

sus figuras, que aplicada a la historia reciente desde el punto de vista oficial, ya quedó manifiesta más arriba: la guerra civil perdía su halo místico y providencialista, y con ello su división entre buenos y malos, vencedores y perdedores.

No menos importante fue desmontar las figuras míticas que esa victoria había establecido, tanto con esas personalidades que podían ser caricaturizadas, como con las figuras históricas ejemplares. Tal vez “Adivina adivinanza” de Joaquín Sabina pueda suponer la desmitificación más totalizadora, al reunir en una misma a Franco y a una multitud de figuras que el régimen propugnaba como ejemplos: un Franco en descomposición rodeado de varios de los pro-hombres de su régimen, más empresariales que caballerescos, como el marqués de Villaverde, Pedro Chicote o Santiago Bernabeu, y de figuras históricas mil y una veces reivindicadas en el cine nacionalista y pietista de posguerra, como el Cid, Don Pelayo o Torquemada (Sabina).

La finalidad de la desromantización es la de mostrar que detrás de los altos ideales que redundan en los discursos no late otra cosa más que los intereses más bajos, es decir, los económicos: éste era el espíritu con el que Bertolt Brecht la ideó, para así hacer ver que ningún régimen o sistema es natural ni eterno. Pero, siguiendo a Brecht, la finalidad última de la desromantización de la visión oficial tenía por destino la subversión: despojar de dignidad histórica a los dominantes y elevar a ella a los dominados. Como sostiene Scott (Scott: 107), la subversión de los roles de dominadores y dominados siempre ha estado presente: él la descubre en ciertas estampas, cuentos y fábulas del pasado que representan esa inmersión: “un mundo en el cual los últimos serán los primeros, y los primeros los últimos”, un mundo en el que, por la argucia de unos timadores, todo un poderoso rey se pasea desnudo por las calles y queda humillado por la inocencia de un niño ante su pueblo, que participa de la mentira del rey; un mundo que no es tal y como se había contado:

Érase una vez/ un lobito bueno/ al que maltrataban/ todos los corderos./ Y había también/ un príncipe malo,/ una bruja hermosa/ y un pirata honrado./ Todas estas cosas/ había una vez,/ cuando yo soñaba/ un mundo al revés.⁶ (Paco Ibáñez)

6. Personas comunes y cotidianidad

Una de las aplicaciones del teatro épico de Brecht consistió en elevar a categoría histórica los sucesos que les ocurrían a las personas anónimas, desde los más mundanos a los más importantes; algo que podría resumirse en el diálogo de su *Madre coraje* (2009: 1048), cuando le hablan del entierro del gran capitán como un momento histórico y ella responde: “Para mí es un momento histórico que le hayan partido un ojo a mi hija...”. En sus obras, estos hechos habían de ser convertidos en pivotes históricos, de ahí que los cuadros de sus obras vinieran precedidos por carteles con títulos que explicaban la situación que se iba a presenciar y que eran el reverso de los grandes titulares de los periódicos (Brecht 2004: 220). En esto, al igual que en el proceso desromantizador, trataba de representar lo típico de cada época (si eran situaciones típicas contemporáneas, conseguía que parecieran de otra época, mientras que aquellas del pasado las naturalizaba de manera que parecieran actuales) para conseguir el extrañamiento y dejar más patentes las contradicciones de una época (Willet: 16).

Aquí, en ese sentido, y como proceso inverso a la desromantización, iría la rei-

6 Original de José Agustín Goytisolo.

vindicación de lo cotidiano y de las cosas pequeñas, sobre todo cuando esas cosas se entrecruzan con el suceso histórico que afecta a todo: ahí es donde más importancia cobra esta dignificación de los que padecen la historia.

Aquella épica dolorosa en la que se reivindicaba al pueblo, de la que ya hemos hablado, continuaba en los duros años de la posguerra. El sentido épico de la poesía testimonial ha de cambiar, aunque algunos todavía se aferren al canto revolucionario: aún quedan guerrilleros en los montes y el Tercer Reich ha caído. El poema puede seguir siendo revolucionario para los compañeros presos y para los maquis. Lo único, que ha de imponerse un nuevo estilo, y quizás aquí radique la novedad y su importancia. José María Castellet hacía una división entre dos generaciones de poetas de la posguerra: en primer lugar estaba la del *realismo ético*, que estaba inspirada por las luchas políticas del momento, y, por el otro, otra que practicaba un realismo narrativo en tono cotidiano que ayuda a “comprender mejor la vida” y otorga conciencia del mundo debido a la “inmersión en la esfera de lo cotidiano” que produce un cierto distanciamiento irónico y una llamada a la razón (De Luis: 123-124). Ahora, los esfuerzos del poema de contenido revolucionario altisonante, de combate directo, que ya no era posible, debían dirigirse hacia la población en general, dignificándola históricamente en su cotidianidad del trabajo y de su vida doméstica:

Aunque no sea, salvo en algún caso preciso una poesía proletaria, en la poesía social de posguerra se da como constante la referencia al trabajo y a la vida cotidiana, sentida, sufrida. [...] (De Luis: 145)

Así, Vicente Aleixandre defendía la presencia de los elementos antiheroicos y vulgares de la cotidianidad en la nueva poesía:

Ser un hombre cualquiera significa hacer lo que todos hacen. Y si ese modo de existencia antiheroica, vulgar, se eleva a categoría de dechado, se izará con ella a idéntica altura todo el repertorio de los objetos diarios, conocidos, el extenso mundo de lo habitual. Y así la cotidianidad de la vida será uno de los temas que entrará con más frecuencia en el canto de los poetas jóvenes. [...] (Aleixandre: 505-506)

Los cantautores, muchos de ellos casi recién nacidos entonces, tuvieron que recurrir a los poemas de los poetas sociales y a la historia familiar, siempre y cuando no imperara el silencio. En las canciones que tratan de la posguerra se retrata a los perdedores, que son toda la clase baja, luchando en su cotidianidad contra un violento e irracional presente de miseria. En muchos casos, estas canciones, aunque fueran musicalizaciones de poemas de los años 40 y 50, a veces constituyeron verdaderos homenajes hacia sus padres y abuelos:

Eran días de serpentinatas/ con manchas de sangre discretas./ Ni tú ni yo/ teníamos nombre,/ ni tú ni yo.../ Eran días en que nadie/ llamaba a la puerta./ A mayo se le murió los hijos/ pero era primavera/ y a los vivos les crecía el insomnio,/ las uñas y el silencio/ Ni tú ni yo/ teníamos nombre,/ ni tú ni yo.../ Éramos alas que se adivinaban,/ presagios dignos de confianza,/ alfabetos desordenados,/ esperanzas pálidas/ como el futuro./ Ni tú ni yo/ teníamos nombre,/ ni tú ni yo.../ Fuimos mecidos/ en la oscura cuna del antiéxito/ y mamamos leche agria/ en el seno de mujeres con un sólo atributo:/ la esposa del perdedor.⁷ (Julia León)

7 Original de Pedro Sánchez.

Hay algunos pocos casos de cantautores que eran lo suficientemente mayores como para haber vivido toda su niñez en la posguerra, por lo que en sus canciones podían tirar de la memoria propia, con la perspectiva esclarecedora que da la madurez sobre los recuerdos de la infancia. Aquél fue el caso de José Antonio Labordeta, que rememora su infancia inmersa en el oscurantismo y el triunfalismo de los vencedores en su evocadora canción “Rosa, rosae” (Labordeta).

Al igual que en los poemas sociales, las canciones que tratan de la posguerra (cuando no son musicalizaciones de esos poemas) relatan una cotidianidad regida por el oscurantismo, el terror o incluso el tedio: era la reivindicación de millares de personas que vivían a la sombra de la historia. Era una reivindicación que había aparecido ya antes en varios campos, como en el cine, como reacción al tono épico, triunfalista y excepcionalista de las narraciones de la cultura oficial; como cuenta Carlos Saura, así nació el neorrealismo en el cine español, cuando un grupo de cineastas se fijó en el cine italiano y cayeron en la cuenta de que podía hacerse cine “en la calle y con gente normal” (Mangini: 248).

La canción había recibido también esta herencia, tratando de hacerse un hueco en el mundo cotidiano de las personas comunes; de ahí que Torrego Egido (13) afirme que estas canciones no fueron música-ambiente o ruido de fondo de una época, sino “ingredientes de la vida misma”, y de ahí también que uno de sus nombres fuera el de *canción testimonial*, porque “alude al compromiso de los cantautores con la realidad cotidiana que el pueblo vive y experimenta”: estos cantantes tocaron en sus canciones casi todas las manifestaciones de la vida cotidiana, de las esperanzas, miedos e inquietudes de las personas más sencillas:

Ésa es la realidad de las gentes. La Canción de Autor proporciona una visión diferente de esa realidad, forcejeando con los códigos de la verdad establecida. Se pretende así una educación crítica de los destinatarios de las canciones. (Torrego Egido: 214-215)

Aunque, como dice este autor, la finalidad de muchas de estas canciones es crítica, pues pretende hacer despertar de unas costumbres enajenadoras y manipulativas gobernadas por la rutina tediosa, como “Cançó de carrer” de Ramón Muntaner o “Domingos familiares” de Enric Barbat, que constituyen denuncias contra el inmovilismo y el conformismo. Pero otras canciones sitúan el heroísmo sobre la cotidianidad: una dignificación de los trabajadores y campesinos en su día a día, contra el paternalismo opusdeísta:

Una canción,/ una canción,/ llena las calles/ de la ciudad./ bom bom bom bom bom bom bom./ Canta el martillo,/ canta el motor,/ ya canta el brazo/ trabajador./ bom bom bom bom bom bom bom./ Las herramientas/ tienen cantar./ Lo canta el hombre/ al trabajar./ bom bom bom bom bom bom bom./ Todas las manos/ se van a alzar,/ un solo puño/ las unirá./ bom bom bom bom bom bom bom./ Pueblo de España,/ ponte a cantar./ Pueblo que canta/ no morirá... (Adolfo Celdrán: “Una canción”/ “Pueblo de España ponte a cantar” (letra y música: Jesús López Pacheco), *Silencio* (censurado: “Todas las manos...”); *Denegado* (versión sin censura). Transcripción extraída de Liberovici y Straniero, n.º. 24.)

Ésta era una forma de reivindicar a toda una clase, a todo un pueblo que no participaba, ni quería, de las visiones de grandeza de la cultura oficial, de sus mentiras, de

su pompa y su boato; una gente que sólo trabajaba para vivir y sencillamente deseaba tener su vida en paz, en la ciudad o en el campo: no era cobardía, era supervivencia:

Los siglos de silencio, que tanto pesan,/ te duelen más, amigo, que la tristeza,/ que la tristeza, que la tristeza/ de ver que es para el amo lo que tú siembras./ *Por ahí van, por ahí van,* / *son hombres que se mueren sin haber visto la mar.* / Trabajaron cien años, que consiguieron,/ la sombra de una encina cuando murieron,/ cuando murieron, cuando murieron/ cubrió por fin la tierra todos sus sueños./ *Por ahí van, por ahí van...* / La voz del campesino, que fue escondida,/ entre cerros y valles, campo y fatiga,/ campo y fatiga, campo y fatiga/ fueron voces sin eco, toda su vida./ *Por ahí van, por ahí van...* / Pero tu voz dormida, no estará siempre,/ puedes cantar ahora, grita más fuerte,/ grita más fuerte, grita más fuerte/ no pidas por favor lo que te deben./ *Por ahí van, por ahí van,* / *son hombres que se mueren sin haber visto la mar.* (Pablo Guerrero, 1970)

Era la otra épica, epopeya en cuanto colectiva, de las cosas de cada día de la gente anónima, sin voz y sin pretensiones gigantes; los poetas sociales y los cantautores se habían hecho representantes de esas voces mudas que los dominadores ni oían ni querían oír si no era para recibir los aplausos y los vivas. Ese mundo quedaba sublimado en canciones que hablaban de ellos y ellas, que querían hablar para ellos y ellas: “Yo canto a los hombres que luchan/ en la sombra de la noche/ para que el sol se levante” (Amancio Prada).

Pero también se cantó a la cotidianidad sin más, y ésta, junto a los temas humanos, fue una temática a la que tuvieron que recurrir en un momento en el que o su protagonismo había pasado, o las discográficas y empresarios ya no les contrataban. Se trata de una cotidianidad crítica que, aunque individual, puede ser colectivizada, en la que, por un lado, se retrata la confrontación con la realidad y la existencia a niveles filosóficos y, también, se retratan a sí mismos como afectados por los devenires socio-políticos. Canciones como “Despertar” de Lluís Llach, “Como todos los días” de Hilario Camacho” u “Hoy por hoy” de Javier Krahe, se enmarcan en estos retratos diarios que representan a una multitud.

A niveles más políticos, los cantautores también registraron la épica que ellos mismos vivieron y hasta protagonizaron en algún momento: nos referimos sobre todo al tiempo en el que comienzan, los primeros sesenta, hasta los años 80 (aunque es una cierta épica que continúa a día de hoy): no sólo registraron muchos de los sucesos de aquella época, aunque fuera elípticamente por necesidad, sino que también se hacían eco de la sensibilidad de aquellos momentos. Sus recitales eran acontecimientos casi únicos: eran encuentros en los que la sensibilidad intrahistórica saltaba desde el fondo y subía hasta la superficie de la historia; la grabación de algunos de esos recitales, muchos de ellos históricos por su significación, llenaban de sentido, gracias a la “receptabilidad popular” del público presente en la grabación, mucho más aquellas canciones que, como sostiene Manuel Vázquez Montalbán (1975), podrían incluso haber pasado desapercibidas en el disco de estudio.

La importancia de esos recitales radicaba en su carácter de encuentro y, además, de liberación colectiva. Los recitales de mediados de los 70, desde los grandes como los de Raimon o Lluís Llach en estadios y teatros, a los pequeños, realizados en las plazas de los barrios o los pueblos, con mejores intenciones que medios, eran ya algo distintos de aquellos de los comienzos del movimiento musical, en los que predominaba generalmente un público universitario, contestatario e intelectual; ahora era impresionante

la variedad en el espectro demográfico y social que concurría a todos ellos: ancianos campesinos, ex-combatientes republicanos, obreros de toda clase, familias enteras con niños pequeños, profesionales liberales, etc. Aunque al final fuera todo coyuntural – triste de ser así–, la canción de autor había conseguido su objetivo: trascender a todas las capas sociales y a todas las generaciones; de hecho, conocemos testimonios sobre abuelos que lloraban al oír las canciones que trataban del campo, de su estructura social y del trabajo, pues, además de los poemas musicalizados, ninguna faceta de la sociedad parecía quedar aislada en la canción de autor: retrataron la vida de los obreros industriales, de los campesinos, pescadores y mineros, de tal manera que a muchos les pareció que por fin alguien se dignaba a hablar, no sólo de ellos, como si no estuvieran presentes, sino a ellos. Era la épica de cada uno y la epopeya de todos ellos: desde la madre en su cocina al obrero a las seis de la mañana; desde el estudiante contestatario al emigrante que parte al día siguiente:

Mi hija está despierta/ ¿Por qué no quiere dormir?// –Porque sé que por la mañana/
tu hablar no voy a oír.// Mi hija no tiene sueño/ ¿Por qué no puede dormir?// –
Porque tu vivir, padre mío,/ tu vivir no es vivir.// Mi hija está llorando/ ¿Qué es lo
que la hace tanto sufrir?// –El saber que en mi sueño/ tú parecerás huir.(Benedicto)

Bibliografía citada

- Aleixandre, Vicente: *Obras completas*, Tomo 2: *Poesía (1965-1973)*; *Prosa* (Aguilar, Biblioteca Premios Nobel, Madrid, 1978).
- Aznar Soler, Manuel: *I Congreso internacional de escritores para la defensa de la cultura (París, 1935)*; 2 volúmenes (Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1987).
- Aznar Soler, Manuel; Schneider, Luis Mario: *II Congreso Internacional de escritores para la defensa de la cultura (1937)*; 3 Vols. (Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1987).
- Brecht, Bertolt:
- *Escritos sobre teatro* (Selección y traducción por Genoveva Dieterich. Alba Editorial, Barcelona, 2004).
 - *Poemas y canciones* (Versión de Jesús López Pacheco sobre la traducción directa del alemán de Vicente Romano; Alianza, Madrid, 2002).
 - *Teatro completo* (Edición, traducción, introducción y notas de Miguel Sáenz. Cátedra, Madrid, 2009).
- Caro Baroja, Julio: *Ensayos sobre la cultura española* (Editorial Dosbe, Madrid, 1979).
- Gómez, Antonio: “Canciones de la guerra civil española. Canción e historia”; *Nuestra Bandera* (Enero, 1984).
- González Lucini, Fernando: *El canto emigrado de América Latina* (Ediciones Autor, Madrid, 2007).
- Lechner, Johannes: *El compromiso en la poesía española del siglo XX* (Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2004).
- Liberovici, Sergio; Straniero, Michele: *Cantos de la nueva resistencia española* (El Siglo Ilustrado. Montevideo, 1963).
- Luis, Leopoldo de: *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. (Edición de Fanny Rubio y Jorge Urrutia. Biblioteca Nueva, Madrid, 2000).
- Machado y Álvarez, Antonio: *La poesía popular* (Post-Escriptum al libro *Cantos*

- populares españoles* de Francisco Rodríguez Marín -1882-1883-) (Biblioteca de Cultura Popular Andaluza/ Fundación Machado, Sevilla, 2010).
- Mangini, Shirley: *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo* (Anthropos. Barcelona, 1987).
- Martínez Sierra, Gregorio: “Hablando con Valle-Inclán”, *ABC* (7-XII-1928), pp. 8-9.
- Puccini, Dario: *Romancero de la resistencia española* (Barcelona, Península, 1982).
- Salaün, Serge: *La poesía de la guerra de España* (Castalia, Madrid, 1985).
- Scott, James C.: *Los dominados y el arte de la resistencia* (Ediciones Era, México D. F., 2000).
- Torrego Egido, Luis Mariano: *Canción de autor y educación popular* (Eds. De la Torre. Madrid, 1999).
- Unamuno, Miguel de: *En torno al casticismo* (Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1996).
- Vázquez Montalbán, Manuel:
Crónica sentimental de España (Lumen, Barcelona, 1971)
 “Raimon en el campus”; *Triunfo* Núm. 645 (8-II-1975, firmado como Luis Dávila).
- Weiss, Peter: *La estética de la resistencia* (Las Otras Voces, Hondarribia, 1999).
- Willet, John: *El teatro de Bertolt Brecht* (Compañía Fabril Editora, Buenos Aires, 1963).

Discografía

- Benedicto: *Pola unión* (CFE-Explosión, 1976).
- Cano, Carlos: *A duras penas* (Movieplay-Gong, 1975).
- Casabella, Miro: *Treboada* (Ariola, 1978).
- Celdrán, Adolfo:
Denegado (Movieplay, 1977)
Silencio (Movieplay/ Fonomusic, 1970; reed. Dro-Warner, 2004).
- Curto, Francisco: *La guerra civil española* (Le Chant du Monde, 1976)
- Faura, Pedro: *Manifiesto* (Neue Welt Schallplatten, 1975).
- Gómez, Antonio; Resines, Antonio: *Cantata del exilio (¿Cuándo volveremos a Sevilla?)* (Movieplay-Gong, 1978).
- Guerrero, Pablo:
En el Olympia (Movieplay, 1975).
 “*Son hombres que se mueren si haber visto nunca la mar*”, (EP: Acción, 1970).
- Ibáñez, Paco: *La poesía española de hoy y siempre 3* (Polydor/ Moshé-Naïm, 1969).
- Imanol: *Herriak ez du barkatuko* (Le Chant du Monde, 1976).
- Labordeta: *Cantes de la tierra adentro* (Movieplay, 1976).
- León, Julia: *Con viento fresco* (Ariola, 1975).
- Llach, Lluís: *Barcelona, Gener de 1976* (Movieplay, 1976).
- Prada, Amancio: *Vida e morte* (Disques Alvarès, 1974).
- Raimon:
El recital de Madrid (Movieplay, 1976).
Lliurament del cant (Movieplay, 1977).
- Rebull, Teresa: *Teresa Rebull* (EP: Concèntric, 1969).
- Sabina, Joaquín; Krahe, Javier; Pérez, Alberto: *La Mandrágora* (CBS, 1981).
- Víctor Manuel: *Todos tenemos un precio* (Philips, 1974).

El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso

The cinema beyond the narrative of Lisandro Alonso

Horacio Muñoz Fernández*

Resumen

El cine de Lisandro Alonso está más allá de la narración. El cineasta argentino se centra en los elementos profilmicos de las películas (espacio, tiempo y cuerpo) antes que en la narración y la trama. Su obra invierte la clásica jerarquía de la fábula aristotélica que siempre ha privilegiado el *muthos*, la racionalidad de la trama, y desvalorizado el *opsis*, el efecto sensible de la obra. Como Pedro Costa, Albert Serra o Apichatpong Weerasethakul, su cine es más de imágenes que de conceptos, más de espacios que de narración, más de cuerpos que de personajes, de tiempo y espera antes que de tramas y suspense, corporal antes que intelectual, un cine entre la ficción y el documental, entre la imagen y la realidad.

Palabras clave: Posnarrativo, narrativo, estética, cine contemporáneo

Abstract

Lisandro Alonso's cinema is beyond narration. The Argentine filmmaker focuses on the prophylactic elements of films (space, time and body) rather than narration and plot. His work inverts the classic hierarchy of the Aristotelian fable that has always privileged the *muthos*, the rationality of the plot and devalued *opsis*, the sensible effect of work. Like Pedro Costa, Albert Serra or Apichatpong Weerasethakul, his cinema is more of image than concepts, more of spaces than narration, more of body than characters, of time and waiting before plots and suspense, corporeal before intellectual, a cinema between the fiction and the documentary, between the image and the reality.

Keywords: Posnarrative, narrative, aesthetic, contemporary cinema

1. Posnarrativo: el cine más allá de la narración

La narración ha primado a lo largo de la Historia del séptimo arte gracias a un sistema codificado que pasaba estratégicamente inadvertido ocultando los artificios de la representación y favoreciendo el narcisismo identificativo de los espectadores. Las imágenes de los malos cineastas de este modelo nunca excedían las historias estereotipadas que narraban. Durante casi las primeras cuatro décadas, los intereses económicos metieron al cine dentro de los estrechos márgenes narrativos del clasicismo. Pero el cine moderno intentaría escapar de estas convenciones. Para muchos de los cineastas a partir de los años sesenta, las ideas clásicas de dramaturgia, narración, cronología temporal y unidad espacial entorpecían su libertad creativa. Sin embargo, este cine siempre partió de los esquemas narrativos y las historias para evidenciar su distancia, su diferencia, su exceso o la insuficiencia de éstas. La dialéctica que establecían entre narración e imagen parecía animada por una potencia crítica, en contra

* Doctor en Filosofía por la Universidad de Salamanca, España. horaciomunozfernandez@gmail.com
Artículo recibido: 25 de mayo de 2017; aceptado: 5 de octubre de 2017

de mitos, géneros y estructuras, y reflexiva, sobre la propia función de la narración y el papel de las imágenes. En el cine más allá de la narración ya no encontramos esta dialéctica porque, aunque la narración se sigue manteniendo como expectativa de gran parte de la crítica y el público, estos cineastas mantienen una relación de negación, de discrepancia, de liberación o simplemente de ausencia con ella. En este cine lo que importa no es contar historias de otra forma menos estereotipada sino hacer las películas centrándose principalmente en los materiales con los que antes se construían las historias: el espacio, el tiempo y el cuerpo.

La obra Lisandro Alonso encarna muchas de las características del cine posnarrativo (Muñoz Fernández 2017). El prefijo pos es aquí un elemento neutral que no indica superioridad ni jerarquía. Lo que señala es la ausencia de un criterio positivo de periodicidad en un momento de transición y cambio (Calinescu 2003: 139). Por lo tanto, el pos de posnarrativo no contiene las habituales connotaciones positivas de la posmodernidad o lo posmedial. Estos 'pos' dan una sensación de cambio radical, de metamorfosis, al mismo tiempo que reducen al estereotipo aquella esencia que se parece superar. Esencializan lo que dejan atrás para ser su superación o ruptura en un momento desprovisto de esencias. Pero el 'pos' de posnarrativo no esencializa la tradición narrativa aristotélica porque este 'pos' puede funcionar como pre, anti o para. Con posnarrativo se alude a un cine después de las historias, más allá de la narración, que muestra una indiferencia o ausencia de cualquier tipo de relato. Sin embargo, preguntarnos qué es lo posnarrativo sería tan desacertado como preguntarse hoy día qué es arte y qué no, qué es cine y qué no, porque lo que se ha perdido y lo que no existe es un límite que marque de manera clara esa distinción. Las preguntas esencialistas han de ser reformuladas: no qué es arte, sino cuándo; no qué es cine, sino dónde; y no qué es posnarrativo, sino cómo. Por este motivo y por la heterogeneidad y la heterodoxia de los cineastas más allá de la narración, lo más acertado sería caracterizar lo posnarrativo de la misma forma que Ludwig Wittgenstein, en sus póstumas *Investigaciones Filosóficas* ([1953] 1999), definía el lenguaje a partir del juego: como un concepto de fronteras difuminadas que entendemos de manera inductiva y no deductiva. Así que, para explicarle a alguien que es posnarrativo deberíamos describirles las películas y luego añadir a la descripción: "Esto y cosas similares son posnarrativas".

Estamos ante un cine en donde desaparecen prácticamente los signos genéricos y parte de los rasgos de la modernidad; en donde ni interesan, ni muchas veces existen, las explicaciones psicológicas, políticas ni siquiera metafóricas. Un cine en el que ya no importan las historias y los viejos marcos narrativos no sirven para explicarlo. Un cine que no es de personajes, sino de cuerpos (Philippe Grandrieux, Gus Van Sant, Claire Denis, Philippe Garrel) y de rostros (Abbas Kiarostami, Bruno Dumont); que no es de historias, sino de espacios (Jia Zhangke, Pedro Costa, Tsai Ming-liang); que no es de escenarios, sino de paisajes (Albert Serra, James Benning, Peter Hutton, Lois Patiño); que no es de tramas y narración, sino de tiempo y espera (Lav Diaz, Pedro Costa, Wang Bing, Lisandro Alonso); que no busca la identificación, sino la contemplación (Albert Serra, Peter Hutton, James Benning); que no es intelectual, sino corporal, sensorial y háptico (Apichatpong Weerasethakul, Lucien Castaing-Taylor, Vèrèna Paravel, Philippe Grandrieux, Claire Denis); que no narra lo extraordinario, sino que muestra lo cotidiano (Pedro Costa, Hou Hsiao-hsien, Liu Jiayin, Wang Bing, Lisandro Alonso); que no es entretenido, sino aburrido (Tsai Ming-liang, James Benning, Sharon Lockhart); que no es actual, sino primitivo y anacrónico (Peter Hutton, Lisandro

Alonso, Ben Rivers, James Benning); que no es sencillo, sino laberíntico y elíptico (David Lynch, Lucrecia Martel); que no es continuo, sino postcontinuo (Olivier Assayas); un cine que no es de causas, sino de consecuencias, más de respuestas que de preguntas.

2. Espacio Posnarrativo

Una de las contribuciones estéticas más importantes y fundamentales del neorrealismo italiano a la modernidad cinematográfica fue la disminución de la jerarquía entre el fondo (el espacio) y la figura (los personajes). Esto supuso un gran cambio con respecto a la construcción espacial clásica porque lo que ocurriese en el espacio tendría ahora tanta importancia como lo que hacían sus protagonistas. En el neorrealismo italiano gran parte de la información de la película procedía de los ambientes y los espacios reales que recorrían sus personajes. El cine moderno “planteará una dimensión estructural del espacio profilmico sensiblemente distinta del clásico” (Font 2002: 305). Según Domènec Font, el espacio del cine moderno ya no será un contenedor narrativo sino que se tematizará y “se convertirá en objeto de presentación por sí mismo”. El espacio dejará de tener el estatuto de decorado o escenario en donde se desarrollan las acciones de los personajes. En palabras del filósofo José Luis Pardo, lo que hacen los cineastas modernos es conferir dignidad estético-ontológica de individuos a lo que solo se pensaba ser “el decorado, el trasfondo homogéneo, derivado e indiferente de los verdaderos individuos” (Pardo 1991: 71). Pero el espacio en el cine de la modernidad todavía se movía en una frágil tensión entre el ser considerado decorado o el ser considerado paisaje. La autonomía no era todavía plena porque seguía dependiendo de la narración.

Como ha explicado Martin Lefevbre (2011), el paisaje sería lo contrario del decorado. Su aparición provoca la interrupción de la acción y la narración de la película. Por este motivo, en el cine clásico, la autonomía del paisaje nunca es deseable e incluso peligrosa. En el cine posnarrativo, al desaparecer la narración, los elementos que antes estaban supeditados a contar una historia se autonomizan. La tensión entre paisaje, espacio y narración que existía en el cine clásico y en el moderno se diluye completamente, hasta el punto de que muchos cineastas posnarrativos parten de los espacios antes que de las historias y los guiones previos. De esta forma buscan intensificar la relación con los espacios de rodaje, “creando actitudes respecto a los materiales topográficos y humanos no muy distintas de las que pueden regir en el cine documental” (Weinrichter 2004: 41).

En el cine de Lisandro Alonso lo primero es buscar el lugar, la localización. Sus películas surgen en momentos inesperados y lugares extraños. Viendo la tele, leyendo un libro o mirando una revista, Alonso se encuentra con un espacio que le llama la atención o que le atrae de alguna forma. En el momento que localiza dos o tres imágenes de ese espacio puede comenzar a darle forma a la película. Una vez hecho esto, tiene que encontrar a la persona, al personaje apropiado para que recorra, habite o explore ese espacio. Esta modificación en la forma de trabajo ha provocado que muchos cineastas posnarrativos hayan cambiado lo narrativo por lo espacial y lo topográfico, como ocurre en la obra de Pedro Costa, Jia Zhan-ge o Tsai Ming-liang.

2. 1. Lo político se vuelve espacial

El cine más allá de la narración que hace política ha dejado fuera las proclamas

incendiarias, las pancartas, los eslóganes y las denuncias. La eficacia de este cine político no consiste, como antes, en concienciar socialmente y en transmitir mensajes éticos, sino, como ha explicado el filósofo Jacques Rancière (2010), en reconfigurar o modificar la percepción sensible, redistribuyendo lo común y reasignando espacios y lugares, abriendo disensos en lugar de operar con las mismas lógicas que funcionan en la crítica actual. Muchos de los cineastas posnarrativos, además, muestran un rechazo directo hacia el cine político o social. Lisandro Alonso, por ejemplo, cree que el cine nunca ha de mezclarse con los discursos políticos. La política de su primera película *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001) no está en hacernos comprender la situación de un hachero solitario de la Pampa, sino en convertir su naturalismo en una forma política que no es tan diferente al uso político del ambiente natural que hacían en los años sesenta cineastas latinoamericanos como Glauber Rocha (Anderman 2007: 128). Durante los primeros compases de la película el cineasta nos muestra el trabajo del hachero en su definición más elemental: como un proceso de intercambio entre el hombre y la naturaleza. La cámara de Alonso sigue a Saavedra mientras este marca los troncos de los árboles con su hacha. Las sutiles panorámicas registran su desplazamiento por el campo hasta que Misael encuentra el árbol que va a cortar. Lisandro Alonso observa el trabajo de Misael en la más estricta soledad, habitando un espacio sin agua potable, sin electricidad y sin ningún medio básico, pero no para exaltarlo románticamente, sino para observar el proceso de trabajo en su forma más básica.

En la escena de la venta de la madera, Alonso, a través de una construcción cuidadosa del plano, nos muestra la transformación de la mercancía en dinero y el carácter explotador de la transacción entre el mercado y el trabajo. Misael se ve obligado a vender su mercancía por menos dinero del que vale. El comprador cambia el dinero por mercancía para luego volver a transformar la mercancía en dinero. Este movimiento, según Marx, era el que convertía el dinero en capital y generaba la plusvalía. La fórmula general del capital siempre ha sido comprar para vender más caro. Alonso nos muestra en un plano escorado a Misael, detrás de la camioneta, negociando el precio de su mercancía con el comprador. La cámara no juzga en ningún momento la injusta transición, simplemente la muestra. Se trata de observar la acción. El efecto político de la escena no proviene, en palabras de Rancière (2012), de la producción de sentimientos de atracción o indignación, sino de la suspensión de las causalidades y las correspondencias que se harían evidentes en cualquier película narrativa.

2. 2. Espacios sensoriales

Los cineastas posnarrativos crean en sus películas espacios sensoriales en las imágenes fusionando nuestra percepción con el registro temporal continuo del espacio. El paisaje no solo se ve, sino que siente, se toca. No estamos frente a las imágenes, sino que da la impresión de que estamos dentro. El arquitecto Juhani Pallasmaa (2013: 92) destaca que “todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto”. Y muchos de estos cineastas, sin duda, conciben la visión como una continuación del tacto, proponiendo un retorno de lo sensorial y lo háptico con sus imágenes. En un cine tan sensorial como el de Lisandro Alonso, encontramos dos insólitos y extraños *travellings* en los que combina la visión óptica con la háptica. En la secuencia de *La libertad* [Figura 1], la imagen nos muestra a Misael, el hachero de la Pampa que protagoniza la película, en la oscuridad, recostado dentro de la tienda, pero

con una luz artificial que le ilumina recortándole parte del rostro. Los ojos entrecerrados parecen lanzar una mirada sesgada a cámara. De repente, la cámara realiza un giro y sale de la tienda. Como si cobrase vida propia, se lanza a una exploración inesperada, a un vuelo libre, por los alrededores. Emancipada, la cámara se desplaza realizando un *travelling* de izquierda a derecha, bordeando árboles, desplazándose por la hierba y las plantas, mirando arriba y abajo, como si fuese un insecto o un pájaro. Pero su movimiento no es continuado, en la imagen hay cortes y bruscos cambios de *raccord*. Los rápidos contrapicados de las ramas secas de los árboles dibujan formas abstractas contra el cielo. Una especie de cámara palpadora se mueve mostrando los relieves, los volúmenes y los colores, convirtiendo lo óptico en háptico (Martin 2010).



Figura 1: Secuencia de *La libertad*

También en la conocida escena de apertura de *Los muertos* (Lisandro Alonso, 2004) encontramos un buen ejemplo del retorno de la tactilidad del espacio en el cine posnarrativo [Figura 2]. La película comienza: la cámara avanza a través del espesor de la jungla rozando y tocando los troncos y las hojas de los árboles. La imagen enfoca y desenfoca las diferentes materias que encuentra a su paso creando visiones hápticas donde el fondo y la forma se confunden en un todo de texturas acuosas. La cámara va realizando ejercicios de distancias variables que, como la secuencia de *La libertad*, ponen en juego una visión óptica y una visión háptica. Por el sinuoso movimiento que la cámara realiza a través de la vegetación, en la imagen entrevemos unos cuerpos que yacen en el suelo asesinados. Primero vemos boca abajo a un niño con la espalda ensangrentada, después las piernas y el culo de otro cuyo cuerpo permanece parcialmente oculto por las ramas y las hojas. Son rastros, fragmentos y evidencias de

un brutal crimen por el que Argentino Vargas ha estado preso. Imágenes que intentará dejar atrás cuando salga de la cárcel, emprendiendo un viaje redentor en barca y remontando el río hasta el interior de la selva para reencontrarse con su hija. La intensa materialidad de las imágenes de las dos escenas parece diluir las fronteras entre el sujeto y el objeto. La vista adquiere una cualidad táctil y energética, una intensidad corporal y afectiva. El movimiento, la textura y el sonido de la imagen generan un tipo de experiencia sensorial que no está al servicio de ningún tipo de narrativa.



Figura 2: Secuencia de *Los muertos*

2. 3. Espacios sonoros

David Toop (2013: 92) afirma que “el tacto y el sonido van juntos”. Por este motivo, a la tactilidad del espacio posnarrativo de Lisandro Alonso que acabamos de analizar, hay que sumarle una tactilidad del sonido. Con demasiada frecuencia se olvida que no es fácil separar lo visual de lo sonoro. Los sonidos a veces dominan nuestra percepción de las imágenes sin que seamos plenamente conscientes. En el cine más allá de la narración los paisajes los percibimos y palpamos también a través de los sonidos, hasta el punto de que acaban creando unos paisajes sonoros que aumentan de una manera fundamental y extraordinaria la corporalidad de sus imágenes. En el cine clásico los sonidos ambientales estaban casi ausentes, relegados a un segundo plano, para asegurar la centralidad de las voces y la ilusión de transparencia y naturalidad. Por el contrario, en el cine más allá de la narración se produce una revalorización de los ruidos que incrementa la materialidad de los espacios, favoreciendo nuestra sensación de inmersión en las imágenes a través de la sinestesia audiovisual. Esta importancia que se confiere a los sonidos ambientales va pareja a la disminución de la palabra y el habla que percibimos en muchas de estas películas. Por ejemplo en *La libertad*, de Lisandro Alonso, se escuchan múltiples sonidos del monte, pájaros, insectos, el viento,

los truenos, y siempre los ruidos producidos por el trabajo del personaje: el hacha, la sierra electrónica, el movimiento de los troncos, el prendido del fogón. Estos sonidos atmosféricos y ambientales son constantes y predominantes durante toda la película. Sonidos hápticos que desmantelan el vocentrismo fílmico y la dependencia de lo verbal y lo narrativo, y crean una sensación de intimidad entre la imagen y el espectador.

3. Tiempo Posnarrativo

Hasta la modernidad, el cine mostraría siempre el tiempo como un efecto. La tradición aristotélica sobre la que se sustentaba el cine clásico, y el teatro dramático, había perseguido la aparición del tiempo como tiempo. “El tiempo como tal debería desaparecer, quedar reducido a una desatendida condición de ser de la acción y las reglas estaban puestas al servicio de que pasara inadvertido” (Lehmann 2013: 344).

Fue Gilles Deleuze quien señaló que la imagen directa del tiempo era el fantasma que había acosado al cine desde su inicio, y que se necesitó al cine moderno para dar cuerpo a ese fantasma. La principal diferencia entre el cine clásico y el moderno era que este último rompía los vínculos causales y colocaba los sentidos emancipados en una relación directa con el tiempo. El cine clásico nos daba una representación indirecta del tiempo porque se encontraba subordinado al movimiento. El cine moderno rompió esta subordinación: “Ya no es el tiempo el que está subordinado al movimiento, es el tiempo el que emana del movimiento” (Deleuze 1987: 360). El tiempo ya no era la medida del movimiento, sino el movimiento la perspectiva del tiempo. Los cineastas de la modernidad exploraron las posibilidades de una imagen no narrativa de tiempo lento, en donde la historia se vinculaba con la inautenticidad y los tiempos muertos a la autenticidad. En cine posnarrativo no encontramos este contraste porque la narración o ha desaparecido o está tan diluida que las tramas y las historias dejan paso a la captación de un continuo temporal. Gracias en parte a la tecnología digital, el cine puede filmar acontecimientos en su devenir temporal al no estar limitados por la longitud de la película ni por los costes de rodaje. De esta forma, los cineastas establecen una nueva relación con el espacio y el tiempo de rodaje. No estamos ante el tiempo de las historias, sino ante el tiempo de la vida humana y de los paisajes. La duración en algunas películas más allá de la narración, al igual que en algunas obras *time-based art*, le quita a la contemplación su estigma de la pasividad (Groys 2014: 100): la lentitud se emplea para favorecer la hapticidad de las imágenes sensoriales, para captar lo cotidiano en su integridad temporal o para hacer una crítica de la razón de la Historia. Estos cineastas nos obligan a invertir tiempo en las imágenes para devolvérselo; a perderlo con el propósito de encontrarlo; a retrasarlo para acelerar su percepción: “Nos muestra qué significa el tiempo para los demás, para las cosas y para el mundo natural” (Smith 2012: 285).

Si la temporalidad de las historias clásicas busca atrapar al espectador pegándolo a su butaca, la lenta temporalidad de algunas películas del cine más allá de la narración provoca aburrimiento. Este funcionaría como el recuerdo de la presencia de uno mismo, el rechazo a ser absorbido y superado por la temporalidad regulada de la cultura de masas. El aburrimiento siempre ha sido la experiencia temporal por excelencia y por lo tanto una de las marcas de lo cotidiano en la película. Según Luigi Amara (2012: 236), durante el tedio “el comportamiento del tiempo nos parece aberrante, su ritmo se antoja desobediente y se resiste a avanzar como suele”.

3.1. Tiempo Cotidiano

Después de la posguerra, lo cotidiano se había transformado en el espacio donde poder estudiar los cambios sociales. En el neorrealismo italiano, la *Nouvelle Vague*, el cine vanguardista norteamericano o el cine de autor de los años 60-70, la representación de la realidad cotidiana supuso una nueva exploración temporal. Como ha explicado Ivone Margulies (1996), en las películas de estos movimientos las estrategias fílmicas iban encaminadas a mostrar lo cotidiano y la realidad material de la vida y de la película. Algunas de estas estrategias consistían en la no diferenciación entre sucesos significantes e insignificantes, la materialidad y la concreción visual que usaban cineastas como Robert Bresson o Jean-Marie Straub y Danièle Huillet; la utilización de actores no profesionales por parte de Vittorio de Sica, Roberto Rossellini o Pier Paolo Pasolini; la reconstrucción de la propia experiencia en Jean Rouch o Cesare Zavattini; y la representación literal del tiempo en Andy Warhol o Chantal Akerman.

Para Ivone Margulies la definición más habitual de lo cotidiano en el cine y la literatura es: nada ocurre. Por eso, la representación de lo cotidiano siempre aparece en desacuerdo con su duración. La afirmación deja claro que lo cotidiano en el cine es fundamentalmente una experiencia temporal: un tiempo excesivo con respecto a su contenido. El cine habitualmente construye lo cotidiano a base de tiempos muertos. Como explica José Luis Molinuevo (2010), en los tiempos muertos no hay acción, ni narración, no sucede nada. En la modernidad cinematográfica los tiempos muertos eran tiempos estancos que saltaban de una imagen a otra como si fueran compartimentos. En el cine posnarrativo ya no hay esa dicotomía. Los tiempos muertos no vienen a detener la narración ni la acción porque no existía. No hay oposición entre el tiempo de las cosas y de los sujetos, pero tampoco la mezcla que daba lugar a los tiempos a destiempo. El cine más allá de la narración es un cine de lo cotidiano en donde no sucede nada, por este motivo a veces provoca aburrimiento en el espectador. No intenta evadir el tiempo de lo cotidiano, sino representarlo en toda su aburrida y monótona extensión. Lo cotidiano se convierte en sinónimo de tiempo real: el campo abonado para una imagen-tiempo que ha dejado atrás la duración bergsoniana para adaptarse a la intuición del instante de la que hablaba Gaston Bachelard (1986).

El cine de Lisandro Alonso consiste en observar y mostrar la relación cotidiana que mantiene el hombre con el paisaje y la naturaleza. Alonso cree que mostrar al hombre en su ambiente es la mejor manera de entender lo que necesita para sobrevivir. Al cineasta no le interesa contar una historia, le basta con observar acciones, comportamientos, movimientos. De ahí que sus películas estén pobladas de hombres rodeados de misterios. No sabemos nada de ellos: qué ha pasado con sus familias, por qué motivo viven marginalizados y exiliados de la vida comunitaria. Apenas tenemos unas pequeñas pistas y datos a los que agarrarnos. En *La libertad*, Alonso filma la jornada de trabajo de Misael Savedra, un hachero que vive en La Pampa, haciendo realidad el sueño de Cesare Zavattini “filmar noventa minutos de un hombre al que no le sucede absolutamente nada”; en *Los muertos* nos muestra la salida de la cárcel y el viaje de regreso a casa de Argentino Vargas; en *Fantasmas* (Lisandro Alonso, 2006) observa a los dos personajes de sus anteriores películas, Misael y Vargas, deambulando por los espectrales pasillos y espacios del cine Lugones de Buenos Aires durante un estreno vacío de *Los muertos*; y en *Liverpool* (Lisandro Alonso, 2008), Farrel, un marinero errante, realiza un viaje hasta su aislado y frío hogar para reencontrarse con su madre y su hija, y desaparecer de nuevo. Las cuatro son películas minimalistas, sin apenas

trama y desprovistas de cualquier sentido que no sea “la mera mostración de una serie de actos cotidianos observados con distancia y precaución” (Losilla 2009: 27).

El inicio de *La libertad* es un plano medio de Misael en la oscuridad con la cámara estática [Figura 3]. En su cuerpo se refleja la intermitente luz de una hoguera que queda fuera de campo. Oímos el sonido lejano de una tormenta que se aproxima, y la centelleante luz de los relámpagos ilumina brevemente la negrura que cerca al personaje, permitiéndonos vislumbrar, fugazmente, la figura recortada de unos árboles al fondo. El hombre, con el torso desnudo, solo en medio de la naturaleza, parece no darle importancia a la tormenta, está demasiado absorto en masticar, cortar trozos de carne con un cuchillo y rascarse. Así es como empieza y así es como acabará la película del día de este hachero de La Pampa Argentina. En el cine de Alonso, sin duda, hay algo pos-neorrealista o pos-baziniano. Un respeto a lo cotidiano en su integridad espacio-temporal que lo lleva incluso a filmar a Misael defecando en el campo en tiempo real.



Figura 3: Misael en la oscuridad

También en su segunda película, *Los muertos*, en el viaje de regreso a casa de Argentino Vargas por el río Paraná, Alonso nos muestra la interacción cotidiana y directa del expreso con la naturaleza: la extracción de la miel silvestre, el manejo de la canoa por arroyos y brazos, captados en largos planos flotantes, compuestos literalmente sobre la velocidad de la corriente, sus remolinos y derivas. Esta observación de las relaciones y habilidades que el personaje despliega para relacionarse y habitar el espacio es uno de los objetivos fundamentales que Alonso persigue con su cine mostrativo. Las destrezas desplegadas por Vargas y Misael son tanto formas de supervivencia como de relación e interacción con el entorno. En *Los muertos* vemos la caza, muerte y limpieza de una cabra, que realiza Argentino Vargas con sus propias manos, y que Alonso, siguiendo los principios bazinianos, filma con el más estricto respeto espacio-temporal, en la estela de Robert Flaherty y la famosa caza de la foca de *Nanuk el esquimal* (Nanook of the North, Robert Flaherty, 1922) [Figura 4]. Lo que contaba para Flaherty delante de Nanuk cazando la foca era la relación entre el este y el animal: el valor de la espera. El montaje podría sugerirnos el tiempo, pero Flaherty, al igual que Alonso, se limita a mostrarnos la espera, la duración de la caza es la sustancia misma de la imagen, su objeto verdadero.



Figura 4: La caza en *Los muertos* y en *Nanuk el esquimal*

4. Cuerpo Posnarrativo

El cuerpo clásico, al igual que sus rostros, era un soporte narrativo para hacer pasar el sentido. Lo que caracterizaba, según Aumont, a los cuerpos de Hollywood era que, a pesar de su físico, su belleza y su salud pasaban la mayoría de la veces desapercibidos “en un amable *no man’s land* de la corporeidad en el que se escabulle intentado no llamar mucho la atención” (Aumont 1998: 54). El cine moderno se constituyó sobre el rechazo a ese cuerpo ordinario y glamuroso, y reivindicó la necesidad de utilizar “cuerpos reales extraídos de la vida y no de los platós de maquillaje” (Font 2012: 21). Así, el cuerpo del actor se convertiría en “un fragmento de realidad incrustado en la ficción” (Nacache 2006: 149). Ya no se trataba de hacer actuar a los actores, sino al mundo, llenando la película de cuerpos reales y no de cuerpos prestados.

La confusión entre el actor y el personaje, que siempre ha sido uno de los pilares de la transparencia de la ficción, también se quebrará con la modernidad. En contra de la naturalidad actoral surgirán dramaturgias distanciadas de herencia brechtiana. El trabajo del actor ya no consistirá en la identificación con su personaje. Uno de los ejemplos más conocidos y evidentes de esta suspensión la encontramos al inicio de *Dos o tres cosas que sé de ella* (*Deux ou trois choses que je sais d’elle*, Jean-Luc Godard, 1966). Godard utilizó la técnica de distanciamiento o extrañamiento de Brecht, convirtiendo a la actriz en una especie de intermediaria de su personaje. “Prevaleciendo la noción de mostrar sobre la de encarnar, la transformación parcial sobre la transformación total, la distancia sobre la empatía” (Ruiz 2012: 328). De esta forma, el espectador no quedaba atrapado por la ilusión y la identificación emocional y podía desarrollar una actitud crítica y distanciada frente a la obra.

En algunos cineastas más allá de la narración encontramos otro tipo de (con) fusión: la que se da entre la ficción y el documental y el personaje y la persona hasta el punto de “poner cuestión el pacto que usualmente liga a un actor con el personaje en el que debe convertirse” (Neyrat 2009: 16). Las tradicionales fronteras que separaban el actuar y el ser, y el documental y la ficción, se diluyen. Como el concepto de drama ha sido socavado, los personajes son cuerpos sin psicología que valen más por sus cualidades plásticas y estéticas que narrativas. El cineasta argentino no quiere que sus actores no

profesionales actúen, que se hagan actores. Por este motivo no les proporciona ninguna información sobre sus personajes. Así no pueden construirlo, y esa unidad actor-personaje se puede dar de una manera más pura. Nacache explica que para proteger a este tipo de no-actor de la impureza de la profesionalización hay dos líneas. La de Robert Flaherty que consiste en hacer una reconstitución del sujeto adecuado a través de pequeños ajustes con la realidad. La otra, que sigue la tradición de Vertov, Vigo, Resnais o Marker, “trabaja el conjunto visual y sonoro, evitando todo efecto escénico susceptible de convertirse en el espacio de una interpretación” (Nacache 2006: 117). Como vimos en su empleo del tiempo cotidiano, el cineasta argentino se sitúa más en la línea de Flaherty que en la de Vigo. En las dos primeras películas Alonso parte de un impulso documental. “Se trata, dice, de intentar encontrar a la gente que no se ve todos los días en la ciudad o en la televisión o en los periódicos. Hacer una película es una excusa para vivir con ellos durante cuatro o cinco semanas. Pasar tiempo con ellos me hace una mejor persona” (West y West 2011: 33). En *Fantasma*, Alonso traslada a los dos protagonistas de *La libertad* y *Los muertos*, Misael Saavedra y Argentino Vargas, al espacio del cine Lugones de Buenos Aires. Allí Vargas asiste a un estreno casi vacío de su película. El cineasta argentino busca confrontar la imagen real de los actores con su imagen fílmica. Mostrar “la dislocación ladina de la conciencia de identidad”, “la imagen como el advenimiento de yo mismo como otro” (Barthes 1989: 44). Los actores se han convertido en objetos. Se miran, y los miramos, como si fuesen fantasmas en un espacio desconocido en el que ellos mismos se sienten unos completos extranjeros. En *Liverpool*, a Farrel lo interpreta un actor (Juan Fernández), pero lo filma de la misma manera que a Misael y Vargas: son los cuerpos los que están al servicio de la cámara (ficción) y no la cámara al servicio de los cuerpos (documental).

4. 1 Caminantes

Para Jacqueline Nacache (1996) el cuerpo clásico era un cuerpo infatigable que caminaba poco. Sus desplazamientos siempre estaban orquestados dentro de un decorado y tenían un motivo. Fue necesario que el actor saliese del estudio para poder desplazarse, otorgando al espacio un nuevo sentido. Pasear, caminar, vagabundear y deambular por espacios reales y naturales fueron acciones repetidas por los personajes en muchas películas de Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Agnès Varda, Andrei Tarkovski o Monte Hellmann.

En el cine posnarrativo encontramos una clara emergencia del caminar en varias películas [*Gerry*, Gus Vant Sant, 2002; *Elephant*, Gus Van Sant, 2003; *Walker*, Tsia Ming-liang, 2012; *Journey to the West*, Tsai Ming-liang, 2014; *Honor de cavallería*, Albert Serra, 2006; *El cant dels ocells*, Albert Serra, 2008), pero como un acto completamente desdramatizado, reducido a la mera actividad corporal, mostrado en muchas ocasiones en una extrema continuidad temporal. En Albert Serra y Lisandro Alonso el movimiento de sus personajes nos permite experimentar de manera sinestésica el paisaje por el que caminan. Pere Gimèferrer (2010: 8) describía *Honor de cavallería* y *El cant dels ocells* como la contemplación de una errancia, y que por su propia naturaleza estas películas “solo pueden empezar ex abrupto y deben terminar en suspenso o devanadas sobre sí mismas en un movimiento circular.” Esa movilidad sin rumbo es una de las bases de *Honor de cavallería*. La película, como señala Serra (2010: 58), es un bucle, “una verdadera errancia, sin otro objetivo que el de errar. No hay destino, no hay final, no hay nada. Solo caminar en círculo para avanzar en vano”. En varios momentos,

los personajes parecen perdidos y no saben a dónde dirigirse. “Es la pura errancia de caballeros errantes, y decidí que en la mayoría de los planos los mostraría a través de los campos, con paradas y cambios de dirección” (Serra 2010: 38). Si la película tiene una estructura, esa es la de caminar, descansar y dormir. Los dos personajes no siguen ningún trayecto narrativo simplemente están colocados en el paisaje. En la tienda de Misael en *La libertad*, de Lisandro Alonso, a uno de sus lados, en una tipografía infantil, podíamos leer: Los errantes. La palabra define a la perfección el estatuto de los protagonistas de sus películas. Misael, Vargas o Farrel son personajes misteriosos de los que apenas conocemos nada, cuerpos que se mueven por el paisaje realizando trayectos y viajes que no tienen conclusión. En *La Libertad*, la jornada de trabajo de Misael Saavedra; en *Los Muertos*, la salida de la cárcel y el viaje de regreso a casa de Argentino Vargas remontando el río en barca; en *Fantasmas*, observa a los dos personajes de sus anteriores películas, Misael y Vargas deambulando perdidos por los espectrales pasillos del cine Lugones de Buenos Aires durante un estreno vacío de *Los muertos*; en *Liverpool*, Farrel, el marinero errante, realiza un viaje hasta su aislado y frío hogar en Ushuaia para rencontrarse con su madre enferma y su hija, y desaparecer de nuevo. El protagonista de la película “vive en ese viaje al fin del mundo su propia errancia” (Imbert 2010: 547). Alberto Ruiz de Samaniego (2007:74) señala que el hombre errante siempre es un intempestivo: “Alguien que se halla a contratiempo. En verdad, el errante desea salir fuera de la continuidad temporal, escapar de la(s) historia(s); ser un nómada de los significados”.

5. Conclusión

En *Jauja* (2014), Lisandro Alonso abandona el carácter observacional y mostrativo que, como hemos visto, han caracterizado su cine y apuesta más por la narración. En *Liverpool*, podíamos encontrar de manera inconsciente y muy diluida la estructura genérica del *western*, “en este caso, entendido en su esencialidad: un hombre y un paisaje, el mar primero, luego la nieve” (Pena 2008: 20). Pero lo que antes aparecía de manera instintiva o automática, ahora es completamente intencional y deliberada. Si en *Liverpool* resonaban como un eco lejano los hombres errantes de Nicholas Ray, en *Jauja* la llamativa e inusual fotografía de Timo Salminen tiene unos colores y encuadres decididamente fordianos y el guion, escrito junto al escritor Fabián Casas, nos remitiría a un paisaje de *western* casi existencial, al estilo Monte Hellman. Aunque el viaje que emprende Gunnar Dinesen (Viggo Mortensen) en busca de su hija por el desierto de la Patagonia argentina pueda recordar a los trayectos de sus anteriores personajes que hemos estudiado, la apuesta en esta ocasión es claramente ficcional. Con la presencia de un actor de talla internacional en el papel protagonista, el cineasta ya no trata de introducir lo documental en la ficción ni la ficción en lo documental, sino abrir la ficción hacia el mundo de los sueños para producir una perturbación en el tiempo. Dinesen sería la viva imagen de un hombre inconsciente de estar cruzando el tiempo. Un personaje que intenta entender lo que al final es imposible de entender de manera racional, que intenta razonar dentro del concepto de tiempo lineal, situaciones que se desvían completamente de esa senda.

Lo que queda de sus anteriores obras son los objetos. La última imagen de *Los muertos* era un juguete tirado sobre la arena delante de la tienda de la hija de Argentino Vargas. El reencuentro con su hija, que serviría como la esperada imagen de reparación o perdón de la culpa, quedaba, de esta manera, fuera del marco narrativo de la película.

Lo único que dejaba Farrel después de su fugaz visita era un llavero con una palabra: Liverpool. Este *souvenir* funcionaba casi como una metonimia del Otro. Su hija lo agarraba entre sus manos como si fuese un banal fetiche mientras su padre se perdía en el horizonte del paisaje nevado dejando tras de sí la huella de sus pisadas. Pero como todo *souvenir* no era más que el reflejo de un viaje que ha sido un espejismo. En cambio, el soldadito de madera que aparece en varios momentos en *Jauja* funciona como el objeto que conecta el sueño con la realidad, la fantasía con lo cotidiano, desmontando la razón de la Historia desde la actualidad del presente.

No creemos que este retorno a un modelo más narrativo indique un agotamiento del estilo posnarrativo que hemos analizado. El estilo vive y sobrevive de tendencias heterodoxas en su interior, la moda nunca lo permite. Además, el estilo es “un testimonio de ver las cosas y del operar técnico sobre ellas. Es una nueva sintaxis formal que nace para describir o representar una realidad que escapaba al lenguaje anterior” (Ventós 2007: 121-122). Por este motivo, en un momento puntual de su filmografía, cineastas predominantemente narrativos como Gus Van Sant, Oliver Assayas o David Lynch optaron por ir más allá de la narración: porque cuando las historias encorsetan a las imágenes hasta el punto de impedir que sensaciones, emociones y realidades que no residen tanto en la articulación del discurso ni en la intelectualización puedan ser filmadas y representadas, entonces es necesario ir más allá de las historias a través de la revalorización del espacio, del tiempo y el cuerpo. Lo posnarrativo no nace de las ensoñaciones de cineastas ni de las exigencias del mercado y los festivales. Por eso, la necesidad de hacer un cine más allá de las historias pero que no caiga en el mero formalismo ni en la abstracción continuará en el futuro porque las posibilidades de los materiales con los que se construyen las historias son infinitas. Lo que demuestran muchos de estos cineastas es que más allá de las historias existen espacios de sentido, de visualidad, de temporalidad, de gestualidad que solo aparecen cuando la imagen del cine se desprende del peso de la narración y prima el espacio, el tiempo y el cuerpo.

El cine posnarrativo demuestra que la emancipación de la función narrativa en el cine no supone la renuncia a su propia naturaleza. La creencia de que existe una esencia narrativa del cine se basa, por un lado, en una concepción puramente funcionalista de las imágenes en la que estas deben ser vehículos de una narración o un soporte textual (influencia de la Narratología y de la Semiótica); y por otra, una percepción del cine como un arte de masas cuya función principal sería la de provocar el mayor entretenimiento y placer en el lector. Pero en lugar de placer, el cine posnarrativo aportaría ese goce de la experiencia estética de la que hablaba Barthes, aquello que sorprende, excede, desorienta y desvía. Frente al predominio del lenguaje y lo textual, los cineastas más allá de la narración, como Lisandro Alonso, reivindican el carácter no narrativo y no discursivo de la estética. La decepción o la incompreensión que muchos lectores y críticos sienten frente a este tipo de trabajos estéticamente interesantes proceden de una estrecha comprensión normativa de lo que es el cine y una concepción textualizante de lo icónico y lo estético. Sin casi diálogos ni narrativa, el cine posnarrativo provoca el desconcierto en aquellos espectadores, teóricos y críticos que tienen asimilado e interiorizado un modelo lingüístico, literario e industrial de entender, ver y analizar las películas y el cine.

Bibliografía

Amara, L. 2012. *La escuela del aburrimiento*. México DF; Barcelona: Sexto Piso.

- Anderman, J. 2007. "La imagen Limítrofe: Naturaleza, economía y política en dos filmes de Lisandro Alonso". *Estudios*, 15: 30 (diciembre): 279-304 <http://www.revistudio.ll.usb.ve/PDF/30/Andermann.pdf>
- Aumont, J. 1998. *El rostro en el cine*, Barcelona: Paidós.
- Bachelard, G. 1986. *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. 1989. *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós.
- Calinescu, M. 2003. *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos/ Alianza.
- Deleuze, G. 1987. *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Font, D. 2002. *Paisajes de la modernidad: cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós.
- Font, D. 2012. *Cuerpo a cuerpo: radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia.
- Gimeferrer, P. 2010. "Prólogo". En Cyril Neyrat (ed.) *Honor de cavallería: Plano a Plano*. Barcelona: Intermedio.
- Groys, B. 2014. "Camaradas del tiempo". Pp. 83-101 en *Volverse Público: Las transformaciones del arte el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Imbert, G. 2010. *Cine e imaginarios sociales: El cine postmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra.
- Lefebvre, M. 2011. On Landscape in Narrative Cinema. *Canadian Journal Of Film Studies. Revue Canadienne D'études Cinématographiques*, Vol. 20, N° 1: 61-78.
- Lehmann, H-T. 2013. *Teatro posdramático*, Murcia: Cendeac.
- Martins, L. M. 2010. "Cine, política y (post)estado. La libertad de Lisandro Alonso". En *Nuevo Mundo*, N° 10, <http://nuevomundo.revues.org/58374?lang=en>
- Molinuevo, J. L. 2010. *Retorno a la Imagen: Estética del cine en la modernidad melancólica*, Salamanca: Archipiélagos. <https://app.box.com/shared/c0m6yyo66o>
- Muñoz Fernández, H. 2017. *Posnarrativo: el cine más allá la narración*. Santander: Shangrila.
- Nacache, Jacqueline. 2006. *El actor en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Neyrat, C. 2009. "Sin etiqueta. *Cahiers du cinéma: España*, N° 19 (enero): 14-17.
- Pallasmaa, J. 2006. *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pardo, J. L. 1991. *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Serbal.
- Rancière, J. 2010. *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago Ediciones.
- Rancière, J. 2012. *Las distancias del cine*. Castellón: Ellago Ediciones.
- Ruiz, B. 2012. *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, Bilbao: Artezblai.
- Samaniego, A. 2007. "Revelación del lugar. Apuntes sobre el caminar". Pp. 53-77, en Javier Maderuelo (dir.), *Paisaje y arte*, Madrid: Abada, Cendeac.
- Margulies, I. 1996. *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham, London: Duke UP.
- Serra, A. 2010. "Honor de Cavallería. Plano a Plano." En Cyril Neyrat (ed.) *Honor de cavallería: Plano a Plano*. Barcelona: Intermedio.
- Toop, D. 2013. *Resonancia siniestra: el oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Ventós, X. R. 2007. *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona: Ediciones Península.
- Weinrichter, A. 2004. *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*. Madrid: Editorial T&B.
- West, D. y West, J. M. 2011. "Cinema Beyond Words: An Interview with Lisandro

- Alonso". En *Cineaste*, Vol. 36 (spring): 30-38.
- Wittgenstein, L. 1999. *Investigaciones filosóficas*. España: Atalaya.
- Smith, T. 2012. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.

Perdidos en la isla de los prodigios: *Lost* o el abismo alegórico del drama barroco

Lost on the island of wonders: Lost or the allegorical abyss of Baroque drama

Ainhoa Kaiero Claver*

Resumen

Tomando como punto de referencia *El origen del drama barroco alemán* de W. Benjamin, este artículo establece un paralelismo entre la serie norteamericana *Lost* y los planteamientos de los dramas barrocos. *Lost* no se desarrolla en la Corte, sino en una isla, pero sus personajes se mueven igualmente bajo el signo de la fatalidad que envuelve a príncipes y cortesanos en una era histórica marcada por la catástrofe, la fragmentación y el caos. El universo de *Lost* se halla en este sentido próximo a la constelación conceptual señalada por Walter Benjamin en su interpretación, desde claves teológicas, del drama y la alegoría barroca: Caída – Fragmentación – Ruina – Fatalidad – Abismo alegórico – Sueño subjetivo – Redención.

Palabras clave: Drama barroco, *Lost*, Alegoría, Walter Benjamin, Crisis del liberalismo

Abstract

Following W. Benjamin's book *The Origin of German Tragic drama*, this article establishes a parallelism between the American series *Lost* and Baroque dramas. Although *Lost* doesn't take place in the Court but rather on an island, its characters act under the same influence of Fate that envelops princes and courtiers, in an historical era marked by catastrophe, fragmentation and chaos. In this sense, the universe of *Lost* is close to the conceptual viewpoint offered by Walter Benjamin in his interpretation, in terms of theology, of Baroque drama and allegory: Fall – Fragmentation – Ruin – Fatality – Allegorical abyss – Subjective dream – Redemption.

Keywords: Baroque Drama, *Lost*, Allegory, Walter Benjamin, Crisis of liberalism

*¿Qué confuso laberinto
es éste, donde no puede
hallar la razón el hilo?
... descubra el cielo camino;
aunque no sé si podrá,
cuando, en tan confuso abismo,
es todo el cielo un presagio,
y es todo el mundo un prodigio*

Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Primera Jornada, 8ª escena

* Sociedad de Estudios Vascos - Eusko Ikaskuntza, España. ainhoakaiero@gmail.com
Artículo recibido: 4 de junio de 2017; aceptado: 5 de octubre de 2017

1. *Lost* y el universo alegórico del drama barroco

Cuando en 2010 concluyó finalmente *Lost*, una de las series televisivas de mayor impacto de los últimos tiempos, numerosos telespectadores se lanzaron a los foros para manifestar su frustración. Tras seis temporadas, los enigmas en torno a una misteriosa isla no terminaban de esclarecerse completamente, lo que dejó en más de uno la sensación de encontrarse frente a una obra fallida y de haber malgastado su tiempo en un juego sin sentido concebido por unos diabólicos guionistas. Lo que muchos de estos fans tal vez no comprendieron es que *Lost* no es un relato clásico, una estructura simbólica cerrada que alumbrase un sentido claro y definitivo. Su estructura, más próxima a la estética barroca, se ramifica y pierde en el abismo de la alegoría. Y toda alegoría implica, por definición, una escisión irremontable que separa su trama argumental (el significado literal) de lo que ésta “realmente” significa (un sentido más profundo), conduciéndonos irremediamente al establecimiento de infinitas interpretaciones y lecturas.

Lost obedece a una estructura alegórica en la que la búsqueda por parte de unos personajes de un sentido último que revele los enigmas de la isla, se pierde en un laberinto confuso de lecturas desgranadas tanto desde el punto de vista de sus diversos protagonistas, como desde la réplica ofrecida en blogs y foros por los telespectadores. En opinión de Simone Regazzoni (2010), la serie es una alegoría que escenifica la búsqueda de la verdad en su tortuoso y errático camino jalonado de mentiras, sueños e ilusiones de sentido. El autor del libro *Perdidos, la filosofía* explica así este universo de ficción siguiendo las claves del pensamiento post-estructuralista (principalmente de Gilles Deleuze y de Jacques Derrida): como un abismo alegórico que, en su intento de remontarse a un sentido último, acaba finalmente por mostrar el carácter “mítico” de la presencia de una realidad fundamental. De ahí, Regazzoni pasa posteriormente a afirmar que *Lost* constituye el reflejo de nuestra sociedad contemporánea como sistema complejo dotado de una opacidad consustancial, donde los fenómenos no pueden ser nunca enteramente desvelados, entendidos o controlados¹.

Pero hay algo que se escapa a la comprensión que Regazzoni nos ofrece de este universo alegórico. Y es el pathos que impregna esta serie de un profundo sentido de tristeza y melancolía. *Lost* no es tanto la celebración de una disolución de la verdad en una proliferación creativa de perspectivas parciales, inestables y siempre móviles, “la afirmación jovial del juego del mundo y de la inocencia del devenir” (Regazzoni 2010: 23), como el lamento que desgarrar a personajes y espectadores ante la pérdida y caída del mundo. Lo cual aproxima esta serie al universo del drama barroco y a la interpretación que en este contexto realizó Walter Benjamin ([1928]2009) de la alegoría, desde claves no estéticas, sino fundamentalmente teológicas. Las innumerables alusiones de *Lost* a temáticas procedentes principalmente de la teología cristiana, aunque también de la tradición cabalística e, incluso, de otras religiones (tal como se muestra en el sincretismo espiritual recogido en la apoteosis final), parecen igualmente corroborar esta hipótesis. *Lost* es una ficción que se mueve dentro de la constelación conceptual señalada por Benjamin en su análisis del drama y la alegoría barroca: Caída – Fragmentación – Estado de emergencia – Catástrofe – Fatalidad – Ruina – Abismo infernal del saber – Sueño subjetivo – Redención. Este artículo pretende alumbrar el sentido de *Lost* a

1 Véanse a este respecto los capítulos “El enigma de la verdad” (pp. 60-63) y “La sociedad invisible” (pp. 64-66) de Regazzoni (2010).

la luz de estas premisas e interrogarse acerca de la significación que puede tener el resurgimiento de este drama alegórico en el contexto actual.

2. “Perdidos” en el estado de culpa

En una entrevista, David Lindelof, uno de los creadores de *Lost*, reiteraba la idea de que el título de la serie hace explícita referencia a la condición de unos personajes que se encuentran existencialmente “perdidos”². Ahora bien, si examinamos de cerca el universo de *Lost* podríamos afirmar que este término se desarrolla en función de tres acepciones. Primeramente se encuentran “perdidos” en un sentido moral, es decir marcados por el signo de la culpa y de la caída: entre sus personajes hay torturadores, fugitivos, timadores, etc., y el tema de la culpabilidad de cada uno reviene constantemente a lo largo de toda la serie, hasta el punto de que numerosos telespectadores avanzaron la hipótesis, posteriormente confirmada por Lindelof³, de que la isla representa una suerte de purgatorio. En segundo lugar, están “perdidos” en el sentido de la pérdida o de la ruina, dado que los personajes se mueven bajo el signo de la catástrofe, la muerte y el sin sentido que arrasa constantemente todas las parcelas de su vida. “Perdidos”, por último, en el sentido de la ceguera y la falta de una orientación existencial que alumbre su camino. Culpa, ruina y desorientación son los mismos rasgos que determinan la suerte de soberanos y conspiradores en las intrigas cortesanas del drama barroco. Pensemos, por ejemplo, en la corrupción, destrucción y ceguera que caracterizan el personaje de Macbeth.

El escenario en el que se desarrolla la trama, sin embargo, no es la Corte, sino una isla. Para la mayor parte de los personajes esta isla emerge misteriosamente del fondo del océano, a modo de un precario bote salvavidas, tras un accidente (de barco, de avión...) que los separa y hace perder de vista el mundo. En realidad, este accidente fatal es la consecuencia de un naufragio previo de sus vidas, dado que los supervivientes de la isla se caracterizan por haber arrastrado desde su mismo nacimiento una existencia desgraciada. En otras palabras, lo que les acaba conduciendo a la isla es su vida rota y a la deriva. La isla es su destino, como se evidencia en el desarrollo de la trama y en numerosas conversaciones en las que algunos personajes, principalmente Locke, expresan esta convicción⁴. Al avanzar en la serie, vemos además que el accidente particular que les hizo naufragar fue incitado por la llamada (como destino o fatalidad) de la propia isla, por un desequilibrio anterior ligado a un incidente producido en ella⁵; y de ahí, en clara resonancia con la teología cristiana y la cábala judaica⁶, a una catástrofe de índole universal que propició en un origen la caída del mundo y de todas las criaturas. Los personajes de *Lost* se hallan en este sentido bajo el estado de culpa o pecado de la humanidad, que también se aprecia en los dramas barrocos. Pensemos,

2 Se trata de una entrevista realizada por Josh Topolsky en el programa de televisión “On the Verge 006”, el 21 de marzo de 2012. Consultada en <https://www.youtube.com/watch?v=B5chCMRsEVo> (29/09/2014).

3 Véase la misma entrevista en el programa “On the Verge 006”.

4 Véase, por ejemplo, el capítulo 13 de la temporada 4.

5 Véanse los capítulos 16 y 17, “The Incident”, de la temporada 5.

6 Esta catástrofe universal parece evocar el episodio de la “ruptura de los vasos” de la cábala luriánica. Según la cábala luariánica, una catástrofe cósmica tuvo lugar en el momento en que la potencia divina quebró los vasos o receptáculos en que ésta se hallaba contenida. Entonces la creación se esparció en innumerables fragmentos corrompidos. Véase Scholem ([1974] 2003: 229- 235). Esta catástrofe cósmica se replicó más tarde en el pecado original que propició la caída de la humanidad.

por ejemplo, en la situación de condena, aislamiento y desgracia en la que se encuentra el príncipe Segismundo en *La vida es sueño*, donde la criatura es ya culpable no por sus actos, sino, tan sólo, por haber venido a este mundo.

3. Caída, Fragmentación y fatalidad

“No hay mundo, sino sólo islas”. Con esta afirmación de Derrida, Regazzoni (2010: 30) abre el capítulo de su libro consagrado a profundizar en el significado de la isla. El autor caracteriza a continuación la emergencia de las islas en función de dos movimientos señalados por Deleuze (2002): separación y origen (o nuevo comienzo). Siguiendo esta perspectiva, podríamos afirmar que las islas surgen fruto de una catástrofe que, o bien escinde un pedazo de terreno del continente (isla continental), o bien hace emerger del fondo del abismo marino un fragmento original de tierra inestable (isla oceánica). Estos islotes están igualmente sometidos a los fuertes desequilibrios de los desplazamientos tectónicos (terremotos, erupciones volcánicas, etc.) que amenazan con volver a escindirlos o sumergirlos. Son, por tanto, resultado de un accidente terrestre, e incluso cósmico (porque, ¿qué es la tierra, sino un islote perdido en el vacío del universo?), que se repite en la réplica de catástrofes sucesivas y provoca que el mundo se pierda y disperse en un cúmulo de fragmentos a la deriva. La isla de *Lost* se origina precisamente dentro de estas coordenadas, como un fragmento separado (fuera del contexto del mundo) e inestable (dado que carece de un anclaje sólido en tierra firme), que se mueve, se sumerge y reemerge constantemente desde el fondo del océano. De ahí que el desequilibrio que acompaña a las islas y amenaza con su desaparición les confiera una dimensión mítica (como la Atlántida). Porque tras la pérdida de un mundo único y estable, lo que queda a los supervivientes de *Lost* es esta isla que aparece como un espejismo y en la que se despliegan innumerables prodigios.

Si la isla es un fragmento donde sobreviven a la caída del mundo, a la escisión y pérdida de una totalidad de sentido, es igualmente el lugar desde el que deben reparar esta catástrofe, recomponer el orden y devolver, como afirma Jack, uno de sus protagonistas, en un episodio⁷, las cosas a su sitio. La isla está ligada a la fragmentación de la creación, pero también es el origen posible de una nueva era en la que los personajes recuperan la gracia y sentido de sus vidas. Porque, tal como vemos en la última temporada, en ella se oculta aún una luz, la misma que permanece en forma de ascua en todos los seres caídos⁸. La misión de “salvar el mundo” y de redimir a la humanidad aparece continuamente en el horizonte de las andanzas de unos personajes que se dividen entre la fe (como es el caso de Locke) y un profundo escepticismo.

Y esta misión se acomete en un perpetuo estado de emergencia, dado que las acciones desesperadas de los supervivientes por restablecer el equilibrio son arrastradas en el curso de una fatalidad que les conduce continuamente a reproducir el mismo desastre. *Lost* refleja la lógica de la fatalidad que engulle a soberanos y cortesanos en el drama barroco, quienes en su intento de restaurar, en un estado de emergencia, el orden, no hacen sino recaer en la destrucción y el desequilibrio que trataron de evitar desde un principio. Pensemos, por ejemplo, en las acciones del rey Basilio en *La vida es sueño*, quien queriendo proteger su reino, provoca finalmente que éste se

7 Capítulo 15 de la temporada 5.

8 Véase a este respecto el capítulo 15 “Across de Sea” de la 6ª temporada. Este pasaje de la serie, en el que se revela la “fuente” de la isla, contiene igualmente fuertes resonancias de la Cábala luriánica (véase la nota nº 5).

vea amenazado por la tiranía de su hijo. Tal como señala Benjamin, esta lógica de la fatalidad es la que rige el devenir de la historia en el estado caído de la creación y de culpa de sus criaturas⁹.

4. La isla como escritura alegórica

La isla de *Lost*, en tanto fragmento escindido de una totalidad y carente de una base estable, se corresponde con el carácter errante y espectral de la alegoría. El escenario de la isla refleja un mundo caído, fragmentado y en ruinas, en la que los personajes deben descubrir a través de múltiples y dispersos vestigios la huella de un origen divino o sentido trascendental ya desvanecido. Al igual que en la alegoría barroca, la naturaleza se desmiembra en los signos de un hermético jeroglífico donde se deben descifrar los misterios de la creación y del logos divino¹⁰. Esta visión es corroborada por Lindelof, quien en una entrevista afirmaba que la isla representa una metáfora de Dios y que, tal como sucede en la Biblia, ésta se despliega en innumerables señales a interpretar por parte de sus protagonistas¹¹.

Esto es válido no sólo para la isla, sino para la propia narración de *Lost* que, siguiendo una estructura alegórica, se despliega como un jeroglífico o puzle. La serie se compone así de diferentes estratos que nos proyectan continuamente en un sin fin de saltos o de idas y venidas entre el presente, pasado y futuro tanto de los personajes, como de la isla. Dado que la isla y los personajes que la habitan ofrecen numerosas lagunas al telespectador, *Lost* desarrolla una estructura especular en la que cada episodio presente remite a otro situado en el pasado (*flashback*) o en el futuro (*flashforward*), de forma que podamos gradualmente completar un puzle que rellene los huecos y vaya alumbrando un sentido (como veremos, nunca definitivo). La lectura lineal del presente de la isla, plagada de enigmas, se completa así con otros episodios pasados y futuros que nos adentran en una significación cada vez más profunda. De esta manera, la estructura narrativa de *Lost* ahonda en las diferentes capas de la vida de los personajes ligados a esta trama y, por consiguiente, en la propia historia de la isla.

Nuevamente es Lindelof quien nos confirma que la serie está concebida como una especie de “excavación arqueológica” que penetra en los diferentes estratos sedimentados de la isla, en la historia de su significación, tratando de descubrir su verdadero origen¹². Hay una imagen que se corresponde perfectamente con esta idea de una naturaleza como huella o escritura que condensa los misterios de la creación y es la que expone uno de los personajes, Daniel Faraday, al comparar la isla con un disco¹³. En este disco de la isla se cicatriza toda la historia de la creación (pasada, presente y futura) y en la lectura fragmentada que los personajes y telespectadores realizan de sus significados sedimentados, encuentran también sentidos potenciales que aún no han acontecido y marcan un camino a seguir para el futuro. El presente de la lectura

9 Véase el capítulo “Le concept de fatalité dans le drame” en Benjamin ([1928] 2009: 175-178). Tal como señala Benjamin, la falta no es fruto de una intencionalidad de las acciones, como sucede en la tragedia, sino más bien de una fatalidad accidental.

10 Véase el capítulo “L’origine de l’allégorie moderne” en Benjamin ([1928] 2009: 229-235).

11 Véase Regazzoni (2010: 31). Señalemos así mismo que, en los dramas barrocos, los presagios y augurios revelan igualmente unos designios ocultos de Dios que deben ser descifrados.

12 Id. : 32.

13 Capítulo 1 de la temporada 5.

juega así entre pasado y futuro, y va revelando las implicaciones profundas del texto, su dirección o sentido, a medida que los acontecimientos ocurren. Todo parece como si, en una alusión a la tradición cabalística, los personajes de *Lost* formaran parte del texto de la creación, al que deben interpretar en sus potencialidades más ocultas para poder llegar así a cumplirlo¹⁴.

5. La Torre de Babel

Y, sin embargo, al comenzar la sexta y última temporada, los personajes continúan perdidos. Los significados que extraen en su interpretación de los vestigios dispersos a lo largo de la isla son siempre parciales e incompletos, carecen de una clarividencia profunda, y por tanto sólo les conducen a través de senderos falsos y callejones sin salida. En su intento de llegar a un sentido último, profundizando en el texto de la isla, sólo consiguen extraviarse en el laberinto de su significación: en los múltiples pliegues que emergen, cuando sus signos se abordan desde diferentes ángulos y perspectivas. En otras palabras, los personajes se pierden en el abismo de la alegoría donde la naturaleza en su estado caído aparece muda y hermética (sin que en ella resplandezca ninguna razón o sentido), y es alumbrada desde el juicio subjetivo y arbitrario de cada uno. La ambivalencia de los signos del destino, la posibilidad de su lectura en función de diferentes direcciones o sentidos, es, como también señala Benjamin, un componente principal de los dramas barrocos. Pensemos, por ejemplo, en la suerte del rey Macbeth, quien resulta fatalmente abatido tras una interpretación errónea de los augurios que le habían referido las tres brujas.

En su interpretación teológica de la alegoría barroca, Benjamin liga la caída de la creación al pecado original que propició la aparición del juicio subjetivo¹⁵. En un inicio, Adán se hallaba en el paraíso en contacto con el sentido viviente de la creación y era capaz de nombrarla. Pero más tarde, tras probar el fruto del árbol del conocimiento del bien y del mal, la humanidad se alejó de esta percepción original y comenzó a significar las cosas desde una nueva mirada juzgadora y especulativa. La naturaleza cayó y desde entonces todos los seres sensibles se contemplan como meros significantes a los que se dota de unos significados abstractos y arbitrarios (puesto que los valores del bien y del mal no existen en sí, y son siempre proyecciones relativas a la visión de cada persona). Como consecuencia, el lenguaje adánico primigenio se perdió y desmembró en un sinfín de lenguas humanas que juzgan cada cosa de manera distinta, dando así lugar a la torre de babel (el abismo alegórico que proyecta una escisión irreconciliable entre la naturaleza sensible y su sentido) y a un curso de la historia humana marcado por la confrontación, el dolor y la desgracia.

6. Sueño subjetivo y abismo infernal del saber

Como vimos, en *Lost* la isla representa la fragmentación de la creación. Pero esta separación implica igualmente el “aislamiento” de la subjetividad que ha perdido su contacto con el mundo. La isla es un espacio que se alumbrada desde las perspectivas encontradas de los diferentes personajes, desde una multiplicidad de juicios subjetivos, tal como sugiere el hecho de que muchos de los capítulos comiencen con la apertura

14 Véase, a este respecto, Buck-Morss (1989: 231-237).

15 Véase, a este respecto, Benjamin ([1928] 2009: 320-324).

del ojo de uno de sus protagonistas. A medida que la trama avanza y los personajes se mueven tanto en el espacio, como en la historia de la isla (con viajes en el tiempo que les permiten descubrir el pasado de la misma), sus perspectivas se desplazan al aliarse con los distintos bandos que han marcado los acontecimientos de este lugar: los supervivientes del avión, los “otros”, los integrantes de la iniciativa Dharma, los nativos... La trama de *Lost*, en correspondencia con la corte confusa¹⁶ del drama barroco, es un laberinto de intrigas, donde los diversos personajes se encuentran y desencuentran, se traicionan, se ocultan información y tratan de manipular la perspectiva del otro en función de lo que su exiguo entendimiento les dictamina. *Lost* reproduce así a la perfección las dinámicas de la maquinaria cortesana, donde se juega a descifrar y calcular la intencionalidad ajena, al tiempo que se trata de ocultar y disfrazar la de uno mismo¹⁷.

Inmersos en esta red de intrigas, los personajes son sometidos a un entrelazamiento sucesivo de engaños y desengaños, que acaba por desestabilizar su percepción del otro (quiénes son los malos y quiénes son los buenos), de sí mismos (pasando del valor a su desvalorización y ruina), y el sentido de lo que es falso o verdadero, de lo que es ilusión o realidad¹⁸. *Lost* escenifica así la caída del sujeto en una dimensión onírica que, en la teología del drama barroco¹⁹, no es sino el abismo alegórico del reino de Satán (en la serie evocado por la figura del hombre, monstruo o humo negro de la isla), quien en su promesa de un conocimiento (y poder) absoluto arrastra a los personajes a través de una espiral de alucinaciones que metamorfosean sin cesar la realidad, hasta desembocar fatalmente en el sin-sentido, la muerte y la locura. La mayor parte de estos personajes alcanzan en algún punto este límite, siendo el suicidio de Locke el episodio²⁰ culminante de este drama.

7. Crisis del mundo contemporáneo

¿Pero en qué medida este estado de emergencia, de desequilibrio y crisis del mundo se convierte a su vez, como apuntaba Regazzoni, en una alegoría de nuestra sociedad contemporánea? Las claves de esta interpretación socio-histórica podemos encontrarlas, una vez más, en la filosofía de Benjamin y en el vínculo que ésta establece entre el orden socio-económico burgués y la alegoría²¹. En su ensayo “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” ([1916] 1991), Benjamin observa un paralelismo entre el orden burgués y la instauración de un lenguaje que, alejado de la expresión sensible de las cosas, se instrumentaliza como medio de comunicación e

16 *El palacio confuso* (1620) es precisamente el título de una pieza teatral de Lope de Vega.

17 Piénsese igualmente a este respecto en las intrigas palaciegas de *The Game of Thrones*. Para un análisis de esta concepción de la corte como mecanismo en el que se despliegan jugadas previsibles, véase Benjamin ([1928] 2009: 126). Para un análisis de este concepto en la literatura política del siglo XVII, véase igualmente Rivera García (2004).

18 Esta confusión entre sueño y realidad se pone igualmente de manifiesto en el drama barroco. Véase, por ejemplo, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca.

19 Véase el capítulo “Les horreurs et les promesses de Satan”, en Benjamin ([1928] 2009: 311-317).

20 Capítulo 7 de la temporada 5. Es sobre todo a lo largo de las sexta y última temporada, cuando nos percatamos de que la mayor parte de los personajes han sido en algún punto manipulados, mediante promesas de conocimiento, realización o poder, por las maquinaciones del “Hombre de Negro” que se les aparece bajo múltiples formas y apariencias (Locke, Christian Shepard, humo negro, etc.).

21 Véase, a este respecto, Buck Morss (1989: 237-240).

intercambio entre diferentes intencionalidades. Desde esta perspectiva, en el régimen burgués las cosas poseen un valor o significado relativo, continuamente cambiante, dado que son fruto de un intercambio comunicativo y mercantil entre una multiplicidad de subjetividades en conflicto. En determinados momentos, los diversos intereses pueden confluír, alcanzando un acuerdo sobre los significados consensuados que estabilizan un orden de realidad. El liberalismo reposa precisamente sobre este ideal: la armonía absoluta entre el conjunto de individuos racionales y un orden objetivo en el que se equilibran precios, se instauran democracias y se establecen representaciones culturales unitarias. El mundo aparece así perfectamente armónico y legible para cada uno de sus individuos.

Pero esta realidad se desmiente en las épocas de crisis del capitalismo. Es entonces cuando, en el movimiento caótico de los mercados, el valor de las cosas se invierte y fluctúa, arrastrando a los individuos hacia un clima de creciente irrealidad, donde todo significado parece finalmente ilusorio e irremediamente abocado a su devaluación y ruina. Junto a ello, la estabilidad simbólica del orden burgués se desmorona como una “quimera” o construcción ideológica, para destapar el trasfondo de especulación, competitividad y violencia entre subjetividades, en el que éste se origina. No es por casualidad que la emisión de *Lost* (2004-2010), así como la de otras recreaciones contemporáneas del drama barroco²², coincidiera con el desenlace de una nueva crisis, en cuya magnitud numerosos pensadores han visto ya el síntoma de una crisis no solamente económica, sino de civilización. Ni que los ecos de una misma visión pesimista sobre la condición humana resuenen en una crisis política del liberalismo que, entre la falta de soluciones reales, las respuestas totalitarias ante un estado de emergencia y las recetas de austeridad, no hace sino ahondar en el sentimiento de culpa de la ciudadanía y en la dimensión de una irremediable fatalidad provocada por el curso “natural” de los mercados. Tanto en el contexto actual reflejado por *Lost*, como en el drama barroco (aspecto que ya señalara Benjamin), una crisis económica, social y cultural de carácter histórico acaba por magnificarse así a una escala cósmica, metafísica e irreparable que contiene claras resonancias religiosas.

8. La modernidad en cuestión

Tal como venimos señalando, podríamos considerar a *Lost* como expresión de una crisis donde se ponen en tela de juicio los principios de la sociedad moderna de mercado, aquella sociedad que se hace predominante, precisamente, en el siglo XVII²³, la época en que florecen los dramas barrocos. No es un azar, en este sentido, que los guionistas de la serie hayan optado por dar a la mayor parte de los personajes nombres de filósofos de la época moderna (Locke, Rousseau, Hume, Bentham...). En *Lost* se manifiesta la crisis del sujeto moderno y del mundo que desde él se representa. Es en la modernidad cuando el individuo se aliena del mundo sensible (operación que Hannah Arendt ([1954] 2016: 89-90) cifra inicialmente en el despliegue de las ciencias experimentales y seguidamente, con Descartes, en el ámbito del pensamiento o la filosofía), y comienza a re-presentárselo mediante unos signos externos que permiten su manipulación, gracias al cálculo.

22 Pensemos, por ejemplo, en la serie *Game of Thrones*.

23 En opinión del historiador Erick Hobsbawn ([1975] 2009) la crisis económica que asoló Europa en el siglo XVII, fue en realidad expresión de una transición final de la economía feudal hacia otra de orden capitalista.

Correlativamente, surge, en el ámbito social, la concepción de un cuerpo político como engranaje o mecanismo, donde los múltiples agentes se mueven según pautas previsibles. Tal como muestran la literatura política y los dramas del siglo XVII, la corte se transforma entonces en un “teatro” en el que cada cual ha de descifrar a partir de las apariencias las intenciones ajenas, prever los movimientos de los otros, y elaborar así su propia estrategia²⁴. En la economía política surgida ya en fecha más tardía, el sujeto racional es igualmente capaz de leer, interpretar y calcular a través de los indicios externos que constituyen los precios, la acción de los otros agentes y de orientarse por tanto en la consecución de su propio beneficio.

Sin embargo, en una sociedad mercantil compleja se produce una escisión entre la acción y el conocimiento. Y es precisamente este aspecto el que pone de relieve la alegoría, en su ruina de la representación moderna²⁵. Tanto en *Lost*, como en los dramas barrocos, el juicio que trata de representarse el mundo a partir de unos signos externos, para actuar en una dirección concreta, resulta a la postre fallido. Porque el valor o significado de esos signos varía constantemente por efecto de la inter-acción incontrolable entre múltiples agentes, arruinando el sentido del camino que se había emprendido inicialmente. La actividad es siempre ciega, pues se apoya sobre meras especulaciones, y se halla, por lo tanto, sometida a la fatalidad y los accidentes de la fortuna. Esta visión pesimista sobre la sociedad de mercado es la que se trasluce en los dramas barrocos en el origen del capitalismo, y la que se renueva en cada una de sus crisis.

9. Redención

Pese a todo, el drama barroco y el universo de *Lost*, no están exentos de una dimensión de redención. Si el abismo alegórico arruina las proyecciones de sentido quiméricas, también la fragmentación y pérdida del mundo deben en última instancia evacuar todo fantasma de objetividad²⁶. El escepticismo radical se muestra así como contrapartida del idealismo, y ambos polos se contemplan como dos visiones míticas (del infierno y del paraíso) encarceladas en el reino de la subjetividad. La alegoría escenifica por un lado la ruina de los significados ideales, pero esta muerte, como señalara Benjamin, no es su sentido último, sino que se torna por el contrario, dentro de una operación que alegoriza la alegoría, en un nuevo significante de la resurrección. La subjetividad experimenta a través del abismo alegórico que derriba todas sus representaciones, su propio límite, su fondo vacío, y desde éste despierta finalmente a la Gracia como un reflejo en el que aún resplandece la luz de la divinidad.

En el caso de *Lost*, esta operación de rescate se produce cuando los protagonistas despiertan y se reencuentran, tras su muerte, en una apoteosis final. Al igual que en el drama barroco, y dentro de una resolución, como apuntara Benjamin, teológica más que política, es la muerte quien libera a los personajes del sueño de la existencia, tanto en su vertiente catastrófica de la isla (la “pesadilla”), como en esa otra versión ideal (el “sueño” del *flash-side*) que se despliega en la temporada última. Y es que,

24 Para un análisis de estas nociones en el pensamiento político español del siglo XVII, véase Rivera García (2004).

25 Este aspecto es puesto de relieve por Paul de Man en sus reflexiones sobre la ironía y la alegoría. Véase a este respecto Mirabile (2012: 326).

26 Véanse los capítulos “Limite de la songerie profonde” y “Ponderation Misteriosa” en Benjamin ([1928] 2009: 317-324).

tras el “Incidente” producido en la 5ª temporada, la serie se divide en dos líneas argumentales: un *flash-side* o universo paralelo donde los personajes logran anular la catástrofe inicial que propició su caída y retoman el curso de una vida completamente redimida y sin tachas; otra, en la que prosiguen en la isla, en la misma rueda de falta, aislamiento, bloqueo y desesperación. Este tipo de estructura donde se superponen varios escenarios (aspecto que ya apuntamos a propósito de los *flashbacks* y *flashforwards*) es propia de los dramas alegóricos barrocos, cuya concepción del mundo como un universo cerrado, inmanente y a-histórico (la corte es un decorado inmóvil, en el que las fichas se permutan sin llegar a ocasionar ningún cambio), sólo permite proyectar un horizonte de trascendencia a través de una duplicación especular e infinita (el abismo alegórico) en su interior²⁷. De ahí esta ramificación constante de lecturas, significados e incluso de “realidades” paralelas.

Es precisamente la confluencia de estas dos tramas, la del sueño y la pesadilla, en una imagen dialéctica la que propicia su despertar. Éste se produce cuando en el presente idealizado del *flash-side*, cada personaje recuerda el pasado que compartió en la isla con los demás. En ese instante, el mundo presente del *flash-side* se revela como una ficción subjetiva en la que cada cual proyectó sus deseos de plenitud, y, por consiguiente, como un decorado fetiche que tapaba el descalabro de sus vidas. La confrontación de esta imagen onírica con el recuerdo del pasado, quiebra por un lado esta burbuja paradisíaca, suspendiendo igualmente, por otro lado, la pesadilla de la isla. El sin sentido, el mal absoluto, la depresión no son más que la otra cara de la moneda o el reverso en negativo, como un destello vacío, de la subjetividad. Y del reflejo de este presente idealizado sobre un pasado fragmentado y en ruinas, es de donde surge precisamente el potencial del futuro, las promesas quebrantadas que marcan una orientación y un sentido aún por cumplir. Una vez más, es en el entrelazamiento de estos fragmentos especulares (como anteriormente sucediera en los reenvíos entre los *flashbacks*-el presente-los *flashforwards*), en el reflejo del uno sobre el otro, donde los protagonistas alcanzan finalmente a percibir el sentido de su historia. Esta comprensión es precisamente la que les permitirá salir del bloqueo asociado a la ramificación espacial de fantasmagorías, y como finalmente anuncia el padre de Jack Shepard, avanzar.

10. Despertar al mundo sensible

Este espacio de entrelazamiento donde finalmente se reencuentran los personajes, este espacio situado “entre” los diferentes juicios subjetivos, aquel en el que tras la muerte de los significados quiméricos despiertan al SENTIDO, no es otro que el mundo de la sensibilidad. Vemos así cómo, a lo largo de la sexta temporada, el contacto corporal y humano entre los diferentes personajes, facilitado por uno de los protagonistas, Desmond, provoca la confluencia entre las dos líneas argumentales, el recuerdo que propicia el reflejo de la una sobre la otra y, finalmente, el despertar. Como apunta la apoteosis final de *Lost*, salir de la isla implica precisamente liberarse del aislamiento y las distorsiones del juicio subjetivo, para retomar el con-tacto sensible y con él nuestra creencia primigenia en el otro, en el mundo y en nosotros mismos. El reverso del aislamiento y las fantasmagorías producidas por el entendimiento, es el contacto

27 Véase a este respecto el capítulo “L’intermède allégorique” en Benjamin ([1928] 2009: 263-268).

sensible entre las criaturas, su reunión en el sentido vivo de la divinidad. Las escenas finales de *Lost* manifiestan precisamente esta “re-ligatio” o entrelazamiento de los personajes sobre un fondo de sensibilidad. Las criaturas cesan aquí de concebirse como mónadas cerradas y se contemplan como múltiples pliegues, diversos y particulares, de una misma sensibilidad o envoltura global. Esta imagen entrelazada de una “sensibilidad de sensibilidades” es la que se proyecta precisamente en el sincretismo final de *Lost*, donde una constelación de distintos símbolos religiosos se amalgama en torno al sentido misterioso (como fuente, pozo o fondo inagotable) de la divinidad.

En *Lost*, se apunta, por tanto, hacia una redención final de la alegoría, en la que se superan, a modo de síntesis, los dos momentos previamente desarrollados. El primer momento es el correspondiente al idealismo del símbolo clásico, aquel en el que se fusionan en el presente el significante y el significado, el lenguaje y la realidad, dando lugar a una imagen del mundo completa y estable. El segundo momento, el de la alegoría, produce como vimos, la ruina y fragmentación de este mundo representado. Se origina entonces una escisión entre el significante y el significado, cuya relación pasa a contemplarse como arbitraria, provocando tanto una ramificación, como un desplazamiento infinito entre signos que vienen a significarse unos a otros, sin alcanzar jamás un sentido final. Este es el momento que se corresponde con el abismo alegórico recogido por Paul de Man y la filosofía post-estructuralista (la post-modernidad), el momento negativo que proclama la ilegibilidad del mundo y la imposibilidad de su representación. Pero existe un tercer momento, superación del idealismo (como sentido subjetivo) y del materialismo (como naturaleza caída), donde el lenguaje en ruinas, hasta ahora encerrado sobre sí mismo, se redime gracias a su apertura hacia la sensibilidad. A través de su reinscripción en el seno de la experiencia sensible, los signos renuevan entonces sus significados y se ponen a significar en una determinada dirección o sentido, cuya exploración resulta inagotable. El mundo percibido, como mundo compartido, es ese fondo u horizonte de sentido, ambiguo y dinámico, sobre el que continuamente se recortan nuevas figuras, nuevas perspectivas y sensibilidades²⁸. Es el mundo de la experiencia y de la emoción indeterminada reclamado, frente al imperio de la razón, por una modernidad alternativa, y cuyo sentido ambivalente resuena en la música que inunda el último capítulo de la serie²⁹.

11. Conclusión

La serie *Lost* es una obra alegórica compleja, susceptible de ser abordada desde puntos de vista variados. Al igual que ciertas obras literarias del modernismo, adopta una referencialidad múltiple que se dirige tanto a su propio medio televisivo, como a otros de actual vigencia cultural. Su estructura fragmentaria y abierta recoge diversos espacios culturales (desde referencias pop, a otras más eruditas y especializadas) y una multiplicidad de juegos de lenguaje (científico, filosófico, mítico, religioso, etc.). La serie se despliega en este sentido como un laberinto inter-textual en el que cada espectador, en función de su propia cultura, establece su propio itinerario, su propia

28 Recogemos aquí una aplicación estética de las ideas de Merleau-Ponty sobre la fenomenología de la percepción. Véanse a este respecto Ramírez (1996) y Mercury (2000).

29 Tal como manifiesta Benjamin, la resolución del drama barroco no se opera tanto en el plano dramático como en el de la música, en la infinita resonancia de su timbre. Véase el capítulo “La signification du langage dans le Trauerspiel et la tragédie” en Benjamin ([1928] 2009 : 330-334).

estrategia de reenvíos entre referencias heterogéneas, con objeto de alumbrar el sentido del texto. Algunos autores han abordado esta estructura rizomática en relación a la evolución actual de la industria televisiva. Se habla así de una etapa “meta-televisiva” donde los programas tratan de diversificar sus géneros, tramas y espacios, dentro de una lógica omnicomprendiva que pretende absorber la pluralidad de emisiones que puedan estar dándose en otros canales en ese mismo momento. La multiplicidad de argumentos y espacios, así como la variedad de referencias desplegadas en *Lost* han sido analizadas en este sentido como un ejemplo paradigmático. El “barroquismo” de las tramas, la aparición de giros argumentales imprevistos que suscitan sorpresa e, incluso, el recurso a una “falsa” incógnita finalmente no resuelta, son igualmente contemplados como estrategias que obedecen a la competencia entre canales y la necesidad de captar audiencia³⁰.

Lejos de nuestra intención el tratar de desmentir la influencia que el medio de producción televisivo ha podido infligir sobre *Lost*. Tales incidencias han sido incluso públicamente reconocidas por David Lindelof³¹. Y, sin embargo, mediante este artículo hemos tratado de mostrar que *Lost* no se reduce a un juego inter-textual vacío, dotado de una trama errática que sirve de entretenimiento, pero que no logra alcanzar un sentido más profundo. Tal vez pudiera afirmarse esto respecto a otras series contemporáneas, pero consideramos que *Lost* posee un programa más consistente, un mensaje que no se reduce a ser expresión de su propio medio. Como afirmamos en un inicio, *Lost* se aleja de una estructura simbólica cerrada que alumbrase un sentido claro y definitivo. Aunque tampoco podemos afirmar que sea un relato proyectado en un interminable abismo alegórico, a modo de un agujero negro que absorbe, engulle y pulveriza todos los significados. *Lost* posee una forma fragmentaria, alegórica y abierta que apunta, de manera indirecta o refractada, hacia un horizonte de sentido. Y este sentido se condensa, según señalamos en un principio, en el pathos, en la tristeza que resuena en su música. Se trata de un trasfondo del mundo, o más bien, de la sensibilidad contemporánea de la que *Lost* es expresión. Y es, precisamente, sobre este trasfondo que tanto se asemeja al pathos de los dramas barrocos, donde hemos vislumbrado la emergencia de una constelación de figuras emblemáticas.

Bibliografía citada

- Abrams, J.J. Cuse, C. y Lindelof, D. 2004-2010. *Perdidos (Lost)*. Estados Unidos: ABC.
- Arendt, Hannah. [1954] 2016. *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política* (traducido por Ana Poljak). Barcelona: Ediciones Península. (Obra publicada en 1954).
- Benjamin, Walter. [1916] 1991. “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” (traducción de Roberto Blatt). Pp. 59-74, en E. Subirats (ed.): *Walter Benjamin. Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus. (Manuscrito original de 1916).
- [1928] 2009. *Origine du drame baroque allemand* (traducido por Sybille Muller). París: Flammarion. (Obra original en alemán publicada en 1928).

30 Véase a este respecto Tous Rovirosa (2009) y (2010).

31 Véase la entrevista anteriormente señalada del programa “On the Verge 006”.

- Buck-Morss, Susan. 1989. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: The MIT Press.
- Calderón de la Barca, Pedro. [1636] 2004. *La vida es sueño*, ed. MORÓN, Ciriaco. Madrid: Cátedra. (Obra original publicada en 1636).
- Deleuze, Gilles. 2002. "Causes et raisons des îles désertes". Pp. 11-17, en D. Lapoujade (ed.): *Gilles Deleuze. L'île déserte et autres texts (1953-1974)*. Paris: Éditions de Minuit. (Manuscrito original de los años 50).
- Hobsbawm, Eric. [1971] 2009. *En torno a los orígenes de la revolución industrial*. Madrid: Siglo XXI. (Primera publicación en español de 1971).
- Mercury, Jean-Yves. 2000. *L'expressivité chez Merleau-Ponty. Du corps à la peinture*. Paris : L'Harmattan.
- Mirabile, Andrea. 2012. "Allegory, Pathos, and Irony: The Resistance to Benjamin en Paul de Man". *German Studies Review* 35/2: 319-333.
- Ramírez, Mario Teodoro. 1996. *Cuerpo y arte: para una estética merleauPontiana*. México: UAEM.
- Regazzoni, Simone. 2010. *Perdidos, la filosofía. Las claves de Lost* (traducido por M^a Ángeles Cabré). Barcelona: Duomo Ediciones.
- Rivera García, Antonio. 2004. "Espíritu y poder en el barroco español". Pp. 567-596, en Aullón de Haro, P. (coord.): *Barroco*. Madrid: Verbum.
- Scholem, Gershom. [1974] 2003. *La Kabbale. Une introduction. Origines, themes et biographies* (prefacio de Joseph Dan). Paris: Gallimard. (Obra original publicada en 1974).
- Tous Rovirosa, Anna. 2009. "Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses". *Comunicar*, n^o 33, v. XVII, *Revista Científica de Educomunicación*: 175-183.
- Tous Rovirosa, Anna. 2010. *La era del drama en televisión. Perdidos, CSI: Las Vegas, El ala oeste de la Casa Blanca, Mujeres Desesperadas y House*. Barcelona: Editorial UOC Press. (El capítulo consagrado a *Perdidos* abarca las pp.83-113).

LOCOONTE

RESEÑAS





Teorías del arte desde el siglo XXI

Pedro Lecanda Jiménez-Alfaro*



Ilia Galán
Teorías del arte desde el siglo XXI
 Sapere Aude, Oviedo, 2017
 ISBN: 978-84-947524-0-7
 Páginas: 328

De la mano de *Sapere Aude* nos ha llegado, este verano, una nueva edición de la obra *Teorías del arte desde el siglo XXI* (*Sapere Aude*, Oviedo, 2017), de Ilia Galán (1966, profesor titular de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Carlos III de Madrid y escritor). Dicha reedición no podría ser más pertinente toda vez que, como se pretende demostrar a lo largo de estas líneas, es esta una obra sintética, que corona la obra teórica del autor.

En la técnica ensayística propia de los autores del pensamiento débil (cuestión para nada menor, pues en el método hay ya algo de fondo), es frecuente la elipsis infinita de citas, la verborrea conducente a ocultar el fondo, la filigrana epatante que huye a la desesperada de afirmar cualquier cosa que no sea minúscula, como una suerte de mala escolástica, de fobia a la verdad. Frente a ello, Ilia Galán demuestra en esta obra una doble valentía: la primera, la de tratar de responder sin ambages a cuestiones de carácter fundamental; la segunda, hacerlo con claridad y frente a aquellos que pretenden monopolizar el ámbito de la reflexión con su paradójica obligación al relativismo. Dicho esto, y aún de forma introductoria, quisiera añadir dos cosas que no se encontrará el lector a lo largo de sus páginas: en primer lugar, no hay asomo de reaccionarismo, pues la oposición al mundo impuesto por la tradición de la revolución vanguardista se lleva a cabo con mirada constructiva, abierta, también aprovechando sus aciertos y con conciencia de la irreversibilidad del tiempo histórico; además, no hay si quiera amago de pesimismo: para el autor, el arte es algo más que un juego nihilista, y debe existir una forma de rescatarlo de su decadencia. Todo lo anterior con una prosa amena, a veces literaria y un método semejante a otros ensayos del autor (*El Dios de los dioses o Filosofía del Caos*, *Estética y otras artes*) en que se unen diversos artículos y breves ensayos, como fragmentos hilados por una serie de líneas maestras para lograr una convergencia final, rica y variada y no una mera suma de pecios, cristales rotos o glosas inconexas: en este sentido, se reconoce la impronta del autor del ensayo, como también en las tesis que en él se defienden, transversales a su pensamiento estético.

La obra se divide en cuatro grandes apartados, que contienen a su vez los artículos

* Facultad de Derecho Universidad Carlos III de Madrid y Facultad de Filosofía Universidad Nacional de Educación a Distancia, España. 100332289@alummos.uc3m.es

o ensayos breves que lo conforman: *I. Sobre el arte*, *II. Filosofía y arte: una visión conjunta desde la estética*, *III. La música como paradigma* y *IV. Estética aplicada*. En mi opinión, el contenido de la obra se podría reducir, por las exigencias de brevedad del formato en que se trata aquí, a tres grandes preguntas: *¿Cómo debe ser una filosofía del arte? ¿Cómo hemos llegado hasta aquí? ¿Cómo saldremos de esta situación?* Los dos primeros grandes apartados (sobre el arte y filosofía y arte) condensan la mayor parte de los razonamientos tendentes a responder a dichas preguntas. Sin embargo, los puntos de vista en ellos mostrados se enriquecen o completan en los dos últimos: en su aplicación de dichas ideas a la música (arte considerada como la más excelsa desde Platón hasta Schopenhauer y que en buena medida preocupa al autor), encontramos una reflexión muy útil acerca del canon, de la percepción del arte (y la dicotomía entre subjetividad y objetividad) y, en fin, de la manera en que el gran público se acerca a su consumo (*Una sociedad musical*) que recuerda a las reflexiones del filósofo inglés Roger Scruton en *“La tiranía de la música pop”* y que encontramos en relación con una percepción general del consumo (sí, consumo) de las artes en nuestros días. Lo mismo ocurre con *“Estética aplicada”*: como veremos en adelante, no sólo trata el autor de aplicar lo antedicho a diversos problemas (desde la ciber-estética a la política pasando por el plagio o la distinción entre sexos), sino que a través de su tratamiento encontramos explicaciones sobre la investigación principal o puntos donde esta se completa o explica más claramente.

Antes de abordar por fin cada una de las tres preguntas antes señaladas, quisiera llamar la atención en la preposición “desde” que aparece en el título. En efecto, *“Teorías del arte desde el siglo XXI”* es un título que puede inducir a error: pareciera un nombre de carácter retrospectivo, en el que el autor se sitúa más allá de los problemas del siglo anterior y pormenoriza los rasgos de las teorías precedentes o, al contrario, propone unas teorías nuevas dados los avances inusitados que se producen en su siglo. Sin embargo, ya nos alertó T.S. Eliot de que *El tiempo presente y el tiempo pasado están quizás presentes los dos en el tiempo futuro y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado*. El autor, consciente de ello, reflexiona hasta las raíces de la actual decadencia de muchas artes y remonta el vuelo hacia el futuro, pero nunca obvia la presencia aún de las teorías que siguen vivientes y que sabe que no podemos ni debemos eliminar súbitamente. En este sentido, el “desde” es también un “para”: sin huir de nuestro tiempo, para realzarlo.

¿Cómo debe ser una filosofía del arte?

A lo largo de la obra, hay en el autor una voluntad de superar contrarios, deshacer paradojas aparentes: voluntad de absoluto y unión que recuerda a Nicolás de Cusa y que, empleando un término presente en el libro podríamos llamar “filosofía del nexo”. En efecto, Iliá Galán se sitúa más allá de reaccionarios y revolucionarios trasnochados, de objetivistas sin fisuras o subjetivistas que equiparan cualquier cosa a cualquier otra, de aquellos que creen aún en un canon hermético y revelado y los que proclaman la ausencia total de criterios, siempre con la moderación y la búsqueda de matiz de la que reflexiona, por ejemplo, en *“estética de la violencia anarquista”*, cuando aconseja a los revolucionarios adaptarse a los nuevos tiempos, dejar las armas y la voluntad de destrucción y criticar constructivamente, tomando también en cuenta lo positivo que tienen ante sí: nexo y reconstrucción para aprender de los errores.

Esta voluntad de síntesis, que hallaría su perfección en la mística o en la experiencia amorosa, obliga también a reconsiderar la naturaleza de la filosofía, especialmente

cuando esta se aproxima al arte, pues sin duda el instrumento filosófico se modula y adecua al objeto que pretende explicar. Constata el autor que, ante el proyecto frustrado de una Ilustración que no sabemos o no podemos rescatar, partimos por fin con una ventaja en el mundo latino: la irrelevancia de nuestro Siglo de las Luces nos permite más fácilmente aunar emoción y razón, sentimiento y pensamiento, y no perecer así bajo las ruinas que ahora ceden tras mucho intentar aprisionar la realidad en la estrechez de sus moldes. La filosofía como arte de conceptos que construimos, pero también sabemos limitados y reconocemos, por tanto, y como hiciera en su idea Henri Bergson, la necesidad de la intuición, la conciencia de que no cabe establecer sobre la razón la creencia religiosa en la omnipotencia. El punto de unión entre artes y filosofía sería la metáfora, y a través de ella se comprende la relación entre la filosofía como arte y la visión de nexos que antes hemos definido como propia del autor: la metáfora es una constante remisión a otra instancia, imponderable a veces, que fluye más allá de sí hasta el Nexo de todos los nexos, esencial a la realidad como lo es en el hombre su naturaleza, base material de la experiencia estética, pues todo de todo depende y nada se encuentra explicado totalmente en sí. El dinamismo de esta filosofía, frente al polvo que se acumula sobre los estantes de los conceptos puros escindidos, su intertextualidad, es la llave que nos abre a la integración frente a la deconstrucción indefinida y nos permite aventurarnos más allá de nuestro estrecho raciocinio hacia significados más plenos: el infinito, que en el arte aparece insinuado mediante el concepto de sublimidad. La metáfora conduce al límite e invita a saltarlo, por lo que aunar saber y belleza, razón y afecto perfecciona nuestro conocimiento más que restarle rigor, como pretenderían algunos racionalistas ya de otro siglo. La filosofía así entendida nos devuelve a su significado etimológico: amor al conocimiento, amor que significa aquí integración, completitud, relación: así, se entiende que en el libro (por ejemplo, en *propuestas para una ética estética en el entorno de la cibercultura*) la estética se encuentre en conversación con la ética, con la política, con la religión, y no encapsulada en su propia discusión onanista, pues onanista es la concepción del arte que en esta obra se combate.

¿Cómo hemos llegado hasta aquí?

Ilia Galán parte de una constatación tajante respecto del arte de nuestros días: nos topamos con una decadencia rentista, deudora de las vanguardias del siglo pasado que no han sabido evolucionar, sino que han exasperado sus rasgos negativos sin criterio, hasta extremos casi ridículos de falsa provocación feísta. Decadencia esta que se observa tanto en los tópicos que rodean al arte contemporáneo, como en su consumo o en la deshumanización y vulgarización que en él nos encontramos.

Para analizar la situación, el autor se remonta primero a los prejuicios que lo informan (en general y, en concreto, en lo tocante a la música) y luego recorre la obra de Schelling y Kant o se remonta a la antigüedad de Protágoras para hallar en ellos antecedentes históricos de la teoría hoy imperante. Respecto de los prejuicios de un arte que se proclama libre de ellos, podemos enumerar aquí la bondad de la innovación por la innovación, el genio romántico incomprendido y provocador cuya sensibilidad escapa a su tiempo o el fetichismo de la autoría (frente a la que el autor se levanta, por ejemplo, elogiando la copia y las nuevas tecnologías de reproducción de obras que despuntan, pues debe primar la obra sobre la mano supuestamente sagrada del autor). Estos tópicos ya manidos proceden, como se demuestra en el texto, de la obra

de autores románticos, cuyo elogio de la libertad y la subjetividad, panteísmo artístico y en ocasiones gusto por lo grotesco (basta recordar la estética a veces satánica de Baudelaire): el problema sería que, dicha estética, estaría hoy desprovista de la base que animó en su idea el espíritu creador insaciable de los románticos: la aspiración al infinito, en una era en que sólo rige lo parcial, el descreimiento. Así, esta laguna teórica daría en una equiparación constante, sin posibilidad de valoración y el arte quedaría como un mero entretenimiento entre tanto otros, como en el ámbito ético rige un relativismo casi absoluto. En la medida en que se aleja de su sentido histórico (las vanguardias nacidas al calor del romanticismo) el arte contemporáneo se torna caricatura desencajada de sí mismo y llegamos a su última fase, en que encontramos obras que incluso atentan contra aspectos esenciales de la dignidad humana sin asomo de pudor: de esta forma, la desconfianza de la belleza, la escisión de ética y estética, se extiende al ámbito de la dignidad humana, muchas veces cosificada con una lógica devoradora semejante a la del mercado dejado a su propio albur (a aquello que Marx llamara “fetichismo de la mercancía”). Y, como tal mercancía hueca, se pretende imponer su propuesta sobre un público que no la asimila aún, al que dicho arte no llega: para lograr este fin, se pretende convencer al público de su ignorancia mediante una corte de académicos pseudo-intelectuales que tachan esta incomprensión de ignorancia, dando así cumplimiento al aforismo de Nicolás Gómez Dávila que rezaba: *Arte popular es el arte del pueblo que no le parece arte al pueblo. El que le parece arte es el arte vulgar.*

El análisis de la crisis del arte y su teorización en nuestros días imponen la necesidad de revisar y avanzar en este siglo XXI: este, y no su mera crítica, es el objetivo central de la obra que estamos analizando.

¿Cómo saldremos de esta situación?

Ante lo que el autor llama *los últimos coletazos del largo tiburón de las vanguardias*, es hora de reconstruir los criterios que nos permitan devolver las artes a su lugar merecido, y con ello la posibilidad (también deseada para el pensamiento filosófico) de que aparezcan nuevas propuestas edificantes y no meras reelaboraciones.

Hay en esta obra una búsqueda de criterios objetivos, aunque también conciencia de que el objetivismo absoluto de otras épocas ha tocado irreversiblemente a su fin. En efecto, la preeminencia de lo subjetivo y cultural sobre lo objetivo universal no debe llevarnos a un determinismo de signo contrario al tradicional (esto es, un determinismo de la subjetividad), sino que aún podemos encontrar un mínimo estético, como hay un mínimo antropológico y, por ende, un mínimo ético: así, se hermana el concepto de objetividad con el de canon, que no es ya un claustro sino un referente, y que nace también de estructuras mentales que operan sobre rasgos formales de la obra. Pero hay que salvar, además, el formalismo excesivo o manierismo, carta blanca de muchos autores hodiernos para sortear la necesidad de dotar a la obra de un fondo profundo.

Por tanto, el primer criterio ahora formulado se completa con la necesidad de embridar el arte en la experiencia humana, donde logra su significación, en su dimensión espiritual que lo lleva más allá del mero adorno comercial. Aquí aparece de nuevo la oportunidad del nexo: el arte merecedor de tal nombre es el que nos transmuta, el que nos transforma tras ser apreciado, el que trasciende de sí mismo y nos ayuda a trascender, pues la experiencia de trascender es la que dota de sentido: fundirse en algo que nos supera, como ocurre con el amor o la religiosidad.

Desde este punto de vista podemos abordar un último estadio de propuesta: la vuelta a la belleza, que remite en su cúspide a la sublimidad. El gran arte, que aúna racional e irracional, forma y fondo, también enlaza lo finito (de su materialidad) con lo infinito (de la idea que indica). La sublimidad como fundamento del arte (entendido como vía a la pulcritud, al conocimiento y encuentro fundamental por la belleza) abona la realidad para que, en palabras del autor *los dioses huidos de los que habla Heidegger vuelvan a poblar con su sentido los seres finitos*: si el arte contemporáneo es hijo de una teoría basada en el infinito, pero desacralizada, se trataría de restaurar su fundamento (la relación de lo infinito con lo finito, como en la filosofía de Hegel se relacionan Idea y concreción objetiva), devolver el arte a su esencia y alejar la voluntad de sacralización de las disciplinas en las que esta no se puede lograr (como ocurre con los experimentos totalitarios, cargados de afanes religiosos e impulsos de sublimidad). El arte como nexo, trascendencia, puerta, símbolo y vía para expresar los ideales sagrados que no son sino los ideales humanos que explican la propia existencia del arte. El propio autor explica esta idea en un poema de su obra *La cruz dorada*, también de reciente publicación:

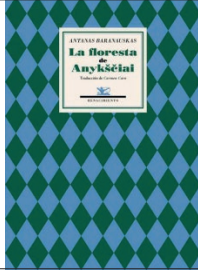
*Entre islas para mi nave
busco el último puerto.
(...)
En Ti navegaremos siempre
y cuando el barco se haya hundido
alcanzaré tu horizonte inalcanzable.*

La noción, pues, de “horizonte inalcanzable” es el destino del arte: el límite de la metáfora, el Nexo de nexos a que punta la obra desde su infinitud más allá de sí misma, y cuya misión podemos cumplir hoy mediante la unión de las tradiciones previas a las vanguardias del siglo pasado y los aportes positivos e ineludibles que estas nos han legado.

Hay, en suma, a lo largo de *Teorías del arte desde el siglo XXI*, una propuesta total ante las grandes preguntas y, estemos de acuerdo o no con sus soluciones, no cabe duda de su singularidad y el acicate intelectual que representa frente a la tendencia entre nuestros autores al mero tratamiento de cuestiones parciales o, en el mejor de los casos, comentario de las realmente relevantes.

Rimada Botánica

Xaverio Ballester*



Antanas Baranauskas
La floresta de Anykščiai
 Traducción de Carmen Caro
 Renacimiento, Sevilla, 2017
 ISBN: 978-84-16981-33-5
 Páginas: 99

De la poliédrica figura del poeta, lingüista, matemático y sacerdote lituano Antanas Baranauskas (1835–902) esta española traducción de sus versos más famosos tan solo puede, por lógica, ofrecernos una muestra muy parcial pero también simultáneamente muy significativa por tratarse de su composición más célebre, además de todo un auténtico clásico de la literatura lituana. Si, como los problemas matemáticos o las pruebas gimnásticas, las traducciones pueden ser clasificadas por su grado de dificultad, sin duda esta se encontraría entre aquellas traducciones para subir nota y aspirar a la matrícula de honor o las medallas. A las muy diferentes morfología y prosodia que en comparación con la española exhibe la flexiva y plurimórica lengua lituana, se añaden en este caso dos otras serias dificultades: el contenido botánico del poema y que refleja lógicamente una flora bien distinta de la autóctona de nuestro más cálido ecosistema y la rima consonante frenéticamente empleada en el original. Realmente un desafío arduo al que la traductora Carmen Caro Dugo, profesora de español en la Universidad de Vilna con muchos años de estancia en el país, se enfrenta bien pertrechada de experiencia, pues no es la primera vez que acomete la traducción de los pesos pesados de la literatura lituana. En esta misma colección –que viene presentando versiones de poetas tan sugerentes como Housman, Guillermo de Aquitania o, de la mano de Vicente Cristóbal, los tres superclásicos romanos– ya Caro Dugo había publicado en el 2013 su traducción –seguramente la única disponible en español– de “Las Estaciones del Año” (*Metai*) de Kristijonas Donelaitis, el Virgilio báltico, considerada la obra cumbre de la literatura lituana, otro cargamento de muchísimo tonelaje.

Esta versión de *Anykščiu šilelis* (1858–9), donde se describe el boquecillo – hoy declarado reserva natural– del pueblo natal del poeta, viene precedida de una documentada introducción de Brigita Speičytė, imprescindible programa *de mano* para conocer el trasfondo de al menos dos capitales aspectos de relevancia que para la lituanidad tiene la obra.

En lo socio–económico y también en lo político Baranauskas fue uno de los referentes en la lucha de una nación, a la sazón sometida al imperio ruso, por su independencia. El lituano ejerce una adamantina defensa de la ecología y economía

* Universitat de València, España. xaverio.ballester@uv.es

tradicionales del país frente a la sobreexplotación de la naturaleza, de la que culpa al católico pecado de la codicia humana y a la administración foránea en algún pasaje, lugar, por supuesto, convenientemente depurado por la censura zarista de la época. Ante el arrojo desafiante y juvenil de un reivindicativo Baranauskas en fase creciente, una maniobra de distracción prudentemente ejecutada por sus superiores eclesiásticos, al enviarlo lejos para ampliar estudios en diversas universidades europeas, evitó probablemente la ejecución del poeta o al menos su deportación o la cárcel.

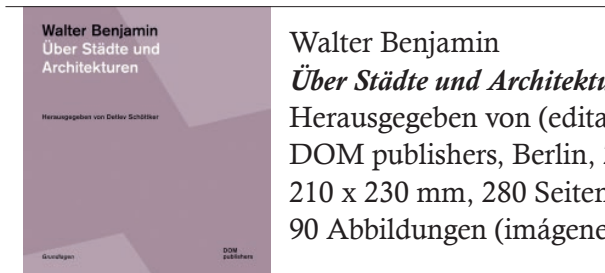
En lo cultural y concretamente en lo lingüístico a nuestro poeta –el primer docente en impartir clases en lituano en el seminario, traductor de los *Biblia* a esta lengua y creador del patrón grafemático del que esencialmente deriva su actual escritura– corresponde el mérito de la promoción de la lituana a la categoría de lengua literaria. De hecho Baranauskas – *Baranowski* comenzó escribiendo en polaco –como antes hiciera también el *lituano* Adam Mickiewicz (1798–855) – *Mickievičius*, máxima gloria de la literatura polaca– pero pronto comprendió que para la poesía constituye siempre una buena elección la de servirse de la genuina lengua del pueblo, la lengua de la infancia, la lengua del alma. Baranauskas fue además un gran conocedor de la rica dialectología lituana, por lo que fue repetidamente *importunado* al respecto por las consultas de los más sabios indoeuropeístas de la época.

Otros muchos interesantes detalles de la obra y de su traducción quedan asimismo convenientemente iluminados mediante un generoso apéndice de notas, especialmente útiles para el lector español, por lo general desconocedor de, por ejemplo, de la poderosa mitología o la vastísima –si se nos permite el oximoro– *literatura* oral de la cultura popular lituana.

A pesar de algún *cacémphaton* (51: *Pero el mejor de todos sin duda es el porro* o 81: *alguno ruega curas promesas cumpliendo*) Caro Dugo consigue mantener el pulso al poema, con versos tan logrados cuales (205–10) *si al traer los recuerdos en campo baldío, / renace el pinarcillo viendo sus vestigios, / qué paz no brindaría aquel bosque antiguo, / de tan feliz memoria, ameno y tranquilo, / cuando tierras frondosas, umbrosas y densas/ en derredor veían vacío y maleza*. Literatura de la naturaleza, poesía del paisaje y poeta ecológico este báltico y episcopal Dioscórides de la rima.

Sobre ciudades y arquitecturas

Jürgen Misch*



Walter Benjamin

Über Städte und Architekturen (Sobre ciudades y arquitecturas)

Herausgegeben von (editado por) Detlev Schöttker

DOM publishers, Berlin, 2016

210 x 230 mm, 280 Seiten (pp.)

90 Abbildungen (imágenes), Softcover

El libro se inicia con textos sobre la ciudad natal de Walter Benjamin, Berlín, para seguir con textos sobre París, y continua con lugares en el sur (Nápoles, San Gimignano, Marsella, Ibiza), lugares en el norte (Riga, Moscú, Weimar, Mar del Norte), para terminar con el capítulo “Vivir en casas y ciudades”. Walter Benjamin anotó sus observaciones en numerosos textos. En el centro de esos escritos está la cuestión de la forma de vivir de los seres humanos en espacios construidos, sobre todo en plazas y calles.

Durante mucho tiempo, la investigación benjaminiana ignoró esos textos dispersos. En este original *Tomo de Fundamentos* de la Editorial DOM publishers, el editor reúne, por primera vez, las reflexiones de Benjamin en torno a la experiencia arquitectónica desde mediados de los años veinte y que continuarían hasta el fin de su vida. El contexto temático de esas reflexiones dentro de los escritos de Benjamin, hasta ahora, no estaba claro. Realizar ahora esta contextualización, es el mérito del editor.

El presente tomo, contiene además 90 imágenes de tarjetas postales de las que surgieron algunos de los textos de Benjamin. Fueron enviadas a amigos o proceden de su propia colección.

Benjamin redactó estos textos, de lectura fácil, como informes o ensayos para periódicos, revistas y la radio. Como complemento a los textos, se añaden comentarios y un epílogo del editor, que trata sobre la importancia de la arquitectura y la vida urbana en el pensamiento y en los escritos de Benjamin.

El Epílogo de Detlev Schöttker, “Vida Habitada. Los reconocimientos de Walter Benjamin sobre ciudades y arquitecturas”, consta de cinco epígrafes. Iº La mirada hacia dentro: Fisionomía y Arquitectura; el siguiente epígrafe trata de Ciencia del Umbral: Relaciones entre la Casa y la Calle; en el IIIº epígrafe, se habla de Reflejos: Medios de la Arquitectura; en el epígrafe IV, se contempla Memoria espacial: Arquitectura y Memoria, mientras, el último epígrafe, finalmente, trata de las ideas de Walter Benjamin en torno a la *Obra de los Pasajes*.

Enfatiza cómo Sigfried Giedion, en sus libros y artículos, analiza sobre el contexto del cambio en la arquitectura y en la experiencia, de manera excepcional en la teoría de

* Doctor en Filosofía. jmisch2016@gmail.com

la Arquitectura de entonces, y lo expresa en su obra sobre la Arquitectura de la ingeniería del siglo XIX con el título “Construir en Francia, construir en hierro, construir en hormigón armado” (1928). Giedion, además, se refiere al libro de Alfred Gotthold Meyer, *Construcciones en Hierro* (1907), el cual trata de la ingeniería arquitectónica y que también influyó a Benjamin, ya que, más allá del análisis arquitectónico e histórico, contiene una aportación a la teoría histórica de la percepción arquitectónica. Meyer, de forma parecida a Alois Riegl, parte de una “Voluntad de formas colectivas” que marca “las expresiones artísticas” de una época y las “grandes épocas estilísticas históricas” y así pronostica una nueva “voluntad de formas” a través de “tres grandes ámbitos de materia”: 1º el hierro, 2º el arte de máquinas, 3º arte de luz y fuego”.

En su reseña con el título “Ciencia del Arte estricta”, Benjamin se dedica, entre otros, al ensayo de Carl Linfert sobre “Las bases del Dibujo arquitectónico” y subraya en este contexto que, “en la percepción arquitectónica, importa menos ver que sentir las estructuras. El efecto objetivo de las construcciones sobre el ‘Ser imaginativo’ del observador es más importante que su ‘ser visto’” (III,368). No importa el carácter artístico de las construcciones sino su efecto sobre los seres humanos.

Walter Benjamin fue un lector entusiasta de Giedion, como demuestra su carta de agradecimiento, en la que alaba la nobleza de su obra. En su trabajo sobre los pasajes, Benjamin, desde 1927, quiso analizar el cambio de la experiencia en la modernidad capitalista. La lectura del libro de Giedion cambió esa concepción. Siguió las sugerencias de Giedion y se ocupó más de la cuestión de cómo las construcciones marcan la percepción y el comportamiento de los seres humanos. Fue uno de los primeros en cambiar que el centro de interés fuera la contemplación arquitectónica desde lo material y la estructuración haciendo hincapié en el efecto que tiene un edificio para las personas que habitan las casas y las ciudades.

Antes de 1925, su interés se concentraba más bien en problemas metafísicos y estéticos de la literatura. A partir de ese momento, la fantasía arquitectónica y la arquitectura de “la Nueva Construcción” adquieren mayor importancia. La influencia de un escritor como Paul Scheerbart, que, por su parte, influye como nadie de forma inmediata en sus lectores Walter Gropius, Bruno Taut, Adolf Behne, Le Corbusier o Pieter, no se debe subestimar.

La fantasía arquitectónica de Paul Scheerbart, también entusiasmó a Walter Benjamin. En su obra hay varias indicaciones de su lectura. Más allá de la novela *Lesabéndio*, se debe mencionar sobre todo la novela berlinesa *Münchhausen und Clarissa*. Detlev Schöttker cita en su Epílogo a esa novela de Scheerbart, donde, como escribe, se subraya la influencia de los edificios en las formas artísticas y vitales: “El Arquitecto no sólo quiere ser el soberano de la arquitectura exterior e interior; también quiere influir en el modo de vivir del comprador; él obliga al propietario a vivir en ambientes artísticos y literarios”. Walter Benjamin refleja eso en una anotación sobre su lectura: “La Arquitectura que nos impresiona eternamente (a través de la configuración creativa) será el canon de todos los engendramientos” (GS VI,148). En otro apartado, Scheerbart habla de “paredes caladas”, por ejemplo, en el artículo sobre Nápoles, donde el concepto poroso adquiere gran importancia.

En su ensayo “Experiencia y Pobreza” (1933), Benjamin vuelve a hablar de Scheerbart. Benjamin pregunta por las causas de la renovación de las artes al comienzo del siglo XX, de las cuales las novelas de Scheerbart formaron parte. Benjamin parte de la tesis de que la Primera Guerra Mundial ha llevado a una “pobreza experimental”,

repercutiendo en las artes; ahora las construcciones sobrias ocuparían el lugar de la inspiración, subrayando que ese cambio se nota sobre todo en la arquitectura: “Eso han conseguido Scheerbart con su cristal y la Bauhaus con su acero: han creado espacios en los cuales resulta difícil dejar huellas”.

El concepto de “huella” adquiere gran importancia para la interpretación de la arquitectura en la obra de Walter Benjamin y está en estrecha relación con el del “espacio”. En la reseña de la novela de Franz Hessel, *Berlín en secreto*, Benjamin utiliza la categoría del “sentido espacial”. Schöttker subraya que el sujeto que percibe ocupa el lugar de la representación espacial arquitectónica, para indicar que Benjamin, en la *Obra de los Pasajes* utiliza el concepto de la “vida habitada” y, en otro fragmento, escribe que “La forma original de todo habitar es el ser-allí, pero no en la casa sino en el estuche. Éste lleva la marca de su habitante”.

Con acierto escribe el editor, que el pensamiento tiene su origen en la obra de Johann Caspar Lavater, *Fragmentos fisionómicos* (1775-1778), en los cuales el autor quiso demostrar que se puede deducir las características de una persona a través de los rasgos faciales. Un hasta hoy desconocido autor, diez años después de la publicación de Lavater, aplicó la teoría de Lavater a la arquitectura. Detlev Schöttker escoge una frase de la escritura anónima *Investigaciones sobre el carácter de los edificios* (1788): “El ojo sólo los toca para poner en marcha la fantasía, y cada edificio es un símbolo corporal de las necesidades del ser humano y de su circunstancia”. Es el mérito del historiador de la arquitectura, Hanno-Walter Kruft, haber rescatado esa obra que está considerada como la más importante en el ámbito arquitectónico-teórico de la época de la Ilustración.

Benjamin llevó a cabo una ampliación sociológica de la fisionomía en los retratos de las ciudades hacia “la vida habitada”. El “entendido del umbral”, no sólo es un conocedor íntimo de la relación entre espacios exteriores e interiores, sino también entre el mundo material y metafísico, es decir, la esfera de los sueños, deseos, esperanzas e imaginaciones.

Schöttker menciona el artículo de Benjamin, “París, la ciudad en el espejo” (1929), en el cual se manifiesta la idea de que la arquitectura se puede expresar en muy diferentes medios, como en un texto, una tipografía o una fotografía, y escribe que, en *Calle de dirección única*, el lector-flâneur se mueve en los ámbitos que simbolizan el interés de Benjamin en la arquitectura: la ciencia del umbral, la fisionomía y el sentido espacial.

En esta época, Walter Benjamin perteneció a un grupo de artistas y escritores de orientación vanguardista, relacionados con la Revista G, cuyo subtítulo fue “Material para la configuración elemental”. Los artículos, se ocuparon exclusivamente de las artes técnicas y aplicadas, como la fotografía, el cine, la arquitectura y el diseño, cuyos centros de interés consta de tres modos de procedimiento: la construcción, el montaje y la reducción. Hans Richter, Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer, Theo van Doesburg, El Lissitzky, entre otros, fueron miembros del grupo.

Otro punto de interés es la importancia de la arquitectura para la memoria, que se ve, especialmente, en la reseña de Benjamin al libro de Franz Hessel, *Pasear en Berlín* (1929). Importantes, en este contexto, naturalmente, son los libros de Walter Benjamin, *Crónica berlinesa* y *Infancia en Berlín alrededor de 1900*. La reseña del texto de Hessel, se puede considerar como un texto clave de experiencias urbanas. Uno de los libros más importantes sobre la urbanización berlinesa, *Das steinerne Berlin* (Berlín pedregal),

de Werner Hegemann (1930), el cual puso como subtítulo “Geschichte der grössten Mietskasernenstadt der Welt” (La historia de la ciudad de los cuarteles de alquileres mayor del mundo), fue considerado por Benjamin, bajo el título “Un Jacobino de hoy” como “Obra monumental de la historia de la construcción política”. Mientras que Walter Benjamin reflexionó sobre su socialización en una gran vivienda de la alta burguesía, el concepto de “cuartel de alquileres” hace recordar una expresión del dibujante Heinrich Zille que manifestó que “se puede matar a un ser humano no sólo con un hacha, sino que también con una vivienda.”

Contemplando la *Obra de los Pasajes*, Schöttker subraya que la fórmula “Arquitecturas como fisiognómica de espacios arquitectónicos” llega a convertirse en la base de una interpretación de la modernidad capitalista. Las ideas del Proyecto sobre los Pasajes están resumidas en un texto con el título *París, la Capital del Siglo XIX*. Al principio del texto, como se sabe, Benjamin habla de los pilares angulares de su teoría, que reúnen ideas del marxismo y del psicoanálisis.

“Arquitecturas como sueños” resume la idea básica del *Proyecto de los Pasajes*: a Benjamin le fascinaban los pasajes como fenómenos arquitectónicos y sociohistóricos y, para él, simbolizaban el origen de la modernidad. Pero no sólo de la modernidad. En este *Proyecto de los Pasajes*, la interpretación fisiognómica de espacios arquitectónicos llega a convertirse en la base de una interpretación de la modernidad capitalista. Los edificios y formas espaciales deberían interpretarse, en el sentido de la fisiognomía, como “testimonios de un sueño colectivo”, para descifrar las maneras de pensar en la época capitalista del siglo XIX.

Para Giedion, la relación del arte con el proceso vital y social, con su giro en contra de la arquitectura “artística” dominante del historicismo, al mismo tiempo es una postura política que tuvo que llamar la atención a Benjamin, por una razón muy especial: Walter Benjamin, desde la temprana lectura de Alois Riegl, se había convertido en partidario y defensor de la destrucción de la doctrina del carácter regional (*Gebietscharakter*) del arte. Todavía más le afectó el uso del concepto con el cual Giedion fundamenta la capacidad anticipadora de la técnica, de la construcción, es decir, el concepto de la expresión. La teoría de Riegl, según la cual la forma es expresión de una voluntad para el arte, coincidió con la interpretación de contextos sociales en Benjamin.

En dos *Curricula Vitae* y en dos reseñas, Benjamin puso de manifiesto explícitamente situarse como sucesor de Riegl: “La destrucción de la doctrina del carácter regional del arte o, dicho de otra manera,... el análisis de la obra de arte que reconoce en ésta una expresión integral de las tendencias religiosas, metafísicas, políticas y económicas de una época, sin limitarlo hacia ningún sector...”, reclamando para sí ese concepto. Subrayó “la preferencia para lo menos importante” (como él mismo lo practicó en su *Obra de los Pasajes*) y para la “comprensión fisiognómica”; especialmente elogió la tesis de Riegl, de leer la historia de las formas como historia de la expresión.

Rolf Tiedemann escribe que la mayoría de los teóricos marxistas del arte explican la cultura como mero reflejo del desarrollo económico. Benjamin se negaba a ello. La doctrina del reflejo estético le parecía superada ya por la misma observación de Marx de “que las ideologías de la superestructura reflejan las relaciones de modo falso y deformado” (K 2,5). Añadió a esto la pregunta: “si la base determina en cierto modo la superestructura en cuanto a lo que se puede pensar y experimentar, pero esta determinación no es la del simple reflejo, ¿cómo entonces...hay que caracterizar esta

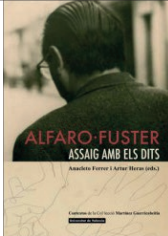
determinación? Como su expresión. La superestructura es la expresión de la base”. Benjamin no procedió en los Pasajes mediante una crítica ideológica, sino se aferró a la idea de una “fisiognómica materialista”, aunque la concibiera como complemento o ampliación de la teoría marxista. Corresponde al pensamiento fisionómico “reconocer los monumentos de la burguesía como ruinas, antes incluso de que se hayan derrumbados” (V,59). Los prolegómenos a una fisiognómica materialista, que se han de extraer del *Libro de los Pasajes* figuran, como escribe Tiedemann, entre las concepciones más importantes de Benjamin.

En su libro *Construir en Francia...*, Giedion escribe: “Al igual que la construcción, la industria es una expresión interior de nuestro proceso vital”. Como escribe Detlev Schöttker, “aparentemente, Sigfried Giedion tenía la intención de continuar con sus reflexiones sobre el contexto de las formas de las construcciones y de las formas de pensar”, como demuestran unas anotaciones en el legado de Giedion.

Sobre *ciudades y arquitecturas* es un libro muy interesante (cuyos textos de Walter Benjamin ya han sido traducidos) que ayuda a iluminar una faceta todavía menos conocida de esta poliédrica persona.

Esbozo de una amistad sempiterna. Sobre Fuster y Alfaro

Raquel Baixauli*



Anacleto Ferrer y Artur Heras (eds.)

Alfaro-Fuster. Assaig amb els dits. Escultures - escrits - dibuixos

Universitat de València, València, 2017

ISBN: 978-84-9133-102-5

Páginas: 221

Con las manos se forman las palabras,
con las manos y en su concavidad
se forman corporales las palabras
que no podíamos decir.

José Ángel Valente (*El fulgor*, poema XXVI)

Este año se ha cumplido el vigesimoquinto aniversario de la muerte del escritor Joan Fuster, quien dejó manifiesto en su irónico epitafio su anhelo por vivir: *Ací jau Joan Fuster; va morir com va viure, sense ganes (Diccionari per a ociosos, 1964)*; y sólo cinco años han pasado desde que el escultor Andreu Alfaro nos dejara, tras una larga enfermedad. Sin embargo, y a pesar del transcurrir del tiempo, la esperanza transmitida por Fuster a Alfaro sigue flotando en el aire intransigente de la actualidad.

Con motivo de la exposición celebrada en la Sala Martínez Guerricabeitia del Centre Cultural La Nau de la Universitat de València, este otoño de 2017 se ha editado el libro *Alfaro-Fuster. Assaig amb els dits. Escultures - escrits - dibuixos*, un tomo que explora la amistad poliédrica que les permitió reafirmarse como escritor y como artista, un artista, por cierto, que no necesitó de títulos. La erudita construcción del libro nos permite, además, acercarnos a todo un grupo de intelectuales comprometidos con la cultura valenciana, en el que Joan Fuster fue uno de los ideólogos que promovió la acción a través del conocimiento en un momento de anquilosamiento a todos los niveles.

La sala que alberga la muestra fue pensada en su origen para servir como espacio expositivo que permitiese la difusión de la colección cedida en 1989 por la familia Martínez Guerricabeitia a la Universitat de València. Hoy, acoge esta exposición que revela una visión subjetiva e inédita de una amistad que trasciende el tiempo, la de Fuster y Alfaro. Bajo la versátil mirada del artista Artur Heras y la del profesor de Estética y Teoría de las Artes Anacleto Ferrer, dibujos, fotografías, esculturas, carteles y citas conforman un relato original con una labor documental muy bien fundada.

* Universitat de València, España. rabairo@alumni.uv.es

A pesar de ser producto de la citada exposición, el volumen no puede considerarse simplemente como el catálogo de la misma, ya que es mucho más que eso por todo lo que incorpora. Este libro va más allá de los límites de la sala y su intención es dilatada, pues concentra relatos en primera persona que hablan del compromiso patente entre ambos personajes. Al igual que en la muestra, la obra presenta a lo largo de los apartados escritos ex profeso y de los fragmentos seleccionados, pedazos de realidad que hacen que el relato impuesto por las citas se intercale con las obras expuestas o reproducidas en el libro. Así, se tratan nociones en relación a la imagen, la muerte, la patria, la lengua, el activismo o la identidad del pueblo valenciano.

Como un diario de apuntes, Heras y Ferrer consiguen teorizar y humanizar muchos de los conceptos meditados por Fuster y plasmados por Alfaro. Sin duda alguna, este libro trata sobre la identidad de un país, de sus gentes, su tierra y su historia, la historia real. Y todo ello se muestra a través de la intersección del dibujo con otras actividades hechas con los dedos, con las manos: el ensayo y la escultura. Por su parte, Francesc Pérez i Moragon, quien colaboró con Fuster en la redacción de la *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana* (1971-1974), ofrece su visión de ambos personajes dentro de un grupo más numeroso de gente que compartía los mismos intereses y en gran medida la misma ideología. En paralelo, el cantautor Raimon dedica unas palabras a los protagonistas de esta historia y recopila dos poemas que comparten relaciones afectivas.

Completa el volumen una cuidada selección de textos, una suerte de antología que revela los modos de verse y entenderse que Alfaro y Fuster tuvieron. Una especie de voces épicas repican en nuestras mentes cuando nos enfrentamos a la conversación ideada por Ferrer y Heras, una miscelánea de palabras de aquellos amigos de los personajes presentados que, en definitiva, ayudan a entender al lector la relación de amistad y admiración mutua entre Alfaro y Fuster, y la apertura de miras que uno depositó en el otro.

Joan Fuster y Andreu Alfaro se conocieron a finales de la década de 1950 gracias a las tertulias en las que algunos colaboradores de la revista *Claustro*, como Vicent Ventura, se reunían para contrarrestar la versión oficial que de la cultura ofrecía el régimen. Los participantes, con afinidades comunes, pretendían dinamitar y movilizar la versión pública bajo un alto grado de compromiso, ofreciendo una especie de contracultura, a la par que discerniendo muchas de las dudas tenidas sobre qué era ser y sentirse valenciano. Tal como apunta Pérez i Moragon, alrededor del ya citado escritor valenciano y de Ventura se fue organizando un grupo no constituido como tal que movilizó las bases de la cultura valenciana y fundó el germen de la idea moderna de identidad. Por tanto, aunque el libro relate el nexo entre Fuster y Alfaro, es extensible al retrato coral de todos los personajes a los que influyeron y por los que fueron influidos.

En el caso aquí tratado, la intención de Fuster fue la de formar un pueblo culto a través del respeto; Alfaro encontró en él al padre intelectual a través del cual entender por qué toda actividad debe plasmar la identidad de un pueblo. A partir de entonces, el resto lo encontramos explicado en este libro: “De vez en cuando, viene a verme y me explica sus angustias, su entusiasmo, sus ardides. Mentiría si no digo que, casi siempre, me encuentro de acuerdo con él” (Fuster, J. 1979. *Alfaro*. Madrid: Patronato de Museos).

Como útil que ayuda a construir un país, el arte interesaba a Fuster tal como le atañían otros aspectos de la gente de su tierra. Junto a otros personajes importantes en el campo de las artes, como Alfons Roig, Fuster fue un referente importante entre

jóvenes artistas que tenían la intención de renovar los lenguajes artísticos ya establecidos. Artistas como Doro Balaguer o la tríada Boix-Heras-Armengol coincidieron con el escritor y compartieron puntos de vista en su objetivo de renovar el campo artístico, un tanto cegado por el atraso existencial que se vivía.

Las manos ocupan un papel cardinal en este compendio, pues sirven como interfaz para ejecutar un dibujo, para llevar a cabo la acción de escribir, bien sujetando un lápiz o pulsando unas teclas, o para torcer el metal. Las intersecciones esbozadas por los editores plantean las siguientes concomitancias con el acto de dibujar, concepto entendido por ambos de la misma forma: el dibujo como ensayo, el ensayo como dibujo y la escultura como dibujo. Si tenemos en cuenta aquello que alega Paul Valéry, dibujar puede ser la obsesión más sugestiva que la mente puede experimentar: sirve para dar materialidad lineal a aquello que la imaginación emplea en su condición oriunda (Valéry, P. 1936. *Degas Danse Dessin*. París: Ambroise Vollard). Y en esta naturalidad que responde a su condición inherente, el hecho de esbozar, de ensayar, de tantear, se aparece con más fuerza que nunca.

En medio de dichas intersecciones, en las que dibujo, ensayo y escultura toman posición, Alfaro dibuja de manera innata, a modo de ensayo, para descubrir un algo incierto, interesándose por lo experimental y dejando la obra sin terminar. Entre sus múltiples dibujos, trazos seguros que no hicieron titubear sus dedos, encontramos diversos retratos de Joan Fuster, bosquejos de su amistad plasmados a través del gesto y que se reservan al ámbito de lo íntimo.

*Per què vaig fer dibuixos del Fuster? La veritat és que a mi mateix em sorprèn que durant tants anys no li haguera fet cap dibuix personal i en aquell moment, de colp, li'n fera tants i de tantes maneres diferents. Una cosa puc dir; tot començà perquè ell m'ho demanà, ell volia que li fera uns dibuixos; segurament els necessitava i per a mi va ser un plaer poder fer-los (Alfaro, A. 1999. "Per què vaig dibuixar Fuster", en *Levante. Posdata*, 15 de mayo de 1999).*

Dibujos al natural, dibujos basados en instantáneas, y otros que poseen un vocabulario más escultórico; sea cual sea la variante por la que el artista se inclina, el dibujo actúa como materia prima de la sugestión de su mente, yendo más allá del mero oficio de un retratista. En su idea de entender la línea como lenguaje, él no esculpe, no talla, no funde, dibuja en el aire. La escultura de Alfaro confluye con la idea del dibujo como forma experimental, el trazo sin definir, dejando a un lado los clásicos esbozos o dibujos previos a una obra. Quizás llevara la razón Fuster cuando advertía que, en Andreu Alfaro, "Quizá el dibujante y el escultor, en él, son la misma cosa" (Fuster, J. 1981. "Nota sobre Alfaro", en *Qué y Dónde (La glorieta)*, 197, 1981).

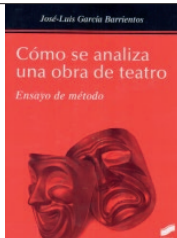
En la misma línea, el ensayo es presentado por Fuster como un reto mental y tiene como objetivo persuadir a través de la plasmación de su subjetividad. Si Alfaro dibujó en el aire, Fuster hizo lo mismo, pero haciendo uso de los útiles necesarios para la escritura. Tal como afirma Enric Sòria en la introducción a *Sagitari* (1993 [1985]), el ensayo en Fuster se presenta como una propuesta de diálogo con el fin de culturizar y modernizar al pueblo valenciano bajo el paradigma de un tema establecido por él mismo.

Para el poeta José Ángel Valente, en su grafía por comprender el amor, las manos juegan un papel decisivo en el lugar donde los amantes hacen su labor. Zarpando desde la concavidad de los gestos, lo abstracto es representado por las palabras. Por su

parte, la artista norteamericana Christine Taylor Patten, encuentra que el dibujo es la forma más cercana al amor que se puede experimentar por su condición de búsqueda contemplativa. En medio de las voces que hacen sonar la civilización para lograr alejar la barbarie, los dibujos de Andreu Alfaro y los ensayos de Joan Fuster proyectan un nuevo sentido, el ser vereda de búsqueda y reconocimiento mutuo. Así, este libro que reúne los distintos agentes mencionados, sirve como indicio de una amistad imperecedera que, a su vez, nos habla del mutismo de tiempo atrás.

Cómo se analiza una obra de teatro

Teresa Aguado Garzón*



José Luis García Barrientos

Cómo se analiza una obra de teatro. Ensayo de método

Madrid: Síntesis, 2017

ISBN: 978-84-9077-448-9

Páginas: 392

Cuando nos disponemos a analizar una obra de arte, son varios los problemas que se nos pueden presentar. Estos problemas, surgen en la mayoría de las artes temporales, principalmente a causa de su dinamismo y fluidez, propias de ellas. Ese carácter limitado, hace que sea necesario utilizar diferentes métodos de análisis, que muchas veces son contradictorios entre sí.

En uno de sus últimos estudios acerca de las artes escénicas, José Luis García Barrientos, –investigador en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y miembro fundador del Instituto del Teatro de Madrid, con una producción muy amplia, de más de trescientas publicaciones, en las que destacan fundamentalmente un estudio abundante sobre diferentes aspectos teóricos del teatro–, pretende ir más allá en sus estudios sobre las obras de teatro, que en trabajos anteriores. Para ello, lleva a cabo una revisión y un estudio más extenso que el que podemos encontrar en otras obras suyas. De ahí que su interés principal sea analizar las obras de teatro precisamente en cuanto lo que son, obras de teatro. Y puesto que el fin último de una obra dramática es la representación, no podemos eludir otros aspectos característicos y relevantes de ella. Por tanto, el análisis no debe centrarse exclusivamente en el texto, sino también en aquellos aspectos que son necesarios para la puesta en escena. Para ello, García Barrientos se detiene en aquellos aspectos más característicos e importantes para la representación de una obra de teatro como son: el espacio, el tiempo, los personajes y por supuesto, el público.

Esto no significa que el método de análisis que García Barrientos nos está presentando en este libro sirva exclusivamente para aquellas obras que son representadas. También ha de servir para las que son únicamente leídas. De ahí que señale que una consecuencia útil será leer las obras dramáticas, representándolas el lector mentalmente. Pues esta es la única lectura correcta de dichas obras, ya que indudablemente esa es su meta: la representación escénica. Representación que se ha de realizar ante las miradas de un público, en un tiempo y espacio determinado.

Resulta enormemente interesante el apartado en el que García Barrientos escribe acerca de las funciones teatrales del diálogo, pues si nos situamos en la teoría orteguiana,

* Universidad de Salamanca, España. aguado@usal.es

en la que el lenguaje es por esencia diálogo, y nos situamos con ello, en ese espacio que pertenece al espectador o al lector de una obra dramática, en el que se pueden preguntar cuál es el motivo o para qué un personaje cualquiera dice tal o cual cosa; nos daremos cuenta de que este tipo de análisis no es únicamente útil en este campo, sino que también es útil en otros campos, como por ejemplo en el caso de la filosofía.

Aunque a lo largo de toda la obra nos encontramos fragmentos de análisis que ejemplifican en cierta medida el tema de su estudio, será en la tercera parte del libro, que titula: *Así se analiza*, donde encontramos dos capítulos en los que García Barrientos lleva a cabo un análisis extenso de dos obras dramáticas como ejemplo práctico de su propio método. Una es, *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán y la otra, *Himmelweg* de Juan Mayorga. Aunque son dos obras muy lejanas en el tiempo y muy diferentes en muchos sentidos, son de enorme importancia para el teatro contemporáneo, no sólo español. Con ellas, García Barrientos pone en práctica su método ampliando todos aquellos aspectos anteriormente descritos en el libro y demostrando la funcionalidad de éste.

Hacia el final del libro, al igual que en otras obras similares de este autor, encontramos una breve antología de comentarios de autores, muy heterogéneos entre sí, pero de gran relevancia en sus campos de estudio, que aunque son diferentes, son muy útiles para ejemplificar el modelo de análisis que García Barrientos está proponiendo. Muchos de los textos clásicos más famosas de la historia del teatro son analizados por autores de la talla de Leopoldo Alas Clarín, Karl Marx, Mariano José de Larra, Bertolt Brecht, Azorín o Nietzsche. Sus comentarios analíticos esclarecen muchas de las obras más famosas e importantes para la literatura en general y el mundo de la dramaturgia en particular. Obras como *Edipo rey*, *Medea*, *El rey Lear*, *La Celestina*, *Macbeth*, *Fuente Ovejuna*, *La vida es sueño* o *Fedra*, pondrán punto y final a un libro esencial para el análisis de obras teatrales así como para trabajos de investigación. Permitiendo seguir avanzando en este estudio de enorme complejidad, como es el análisis de las obras teatrales y su característica finalidad, la representación, que hace de ellas constantes *obras abiertas*, al igual que sucede con las obras musicales.

Vuelan las imágenes

Verónica Perales Blanco*



Ana Martínez Collado; José Luis Panea (Eds.)

Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español

Ediciones de Castilla-La Mancha-Brumaria, 2017

Páginas: 432

Es precisamente en estos días de septiembre¹, días de homenaje a Kate Millet y a los cambios relevantes que se iniciaron con su *Política Sexual*, que me encuentro escribiendo esta reseña. Millet marcó con este ensayo, “uno de los más sólidos y sugerentes análisis producidos durante los años de surgimiento de la segunda ola del feminismo”², un antes y un después, situó ese hito a partir del cual “[l]o personal es político” y acotó como política “el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo” (68). *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español*, hace un análisis de la producción audiovisual que se inicia a finales de la década de los 70 y que se pronuncia desde los 90 hasta nuestros días. Como apunta su editora Ana Martínez-Collado en el prólogo, es la revisión de una producción audiovisual que a su tiempo es también “narración y memoria de la experiencia personal y sus consecuencias políticas”(11), del colectivo artístico y de la sociedad a la que éste representa en su discurso. Esta narración personal, que sin duda es política, y que pone de manifiesto una voluntad activista y vindicativa, se construye con las voces de l@s artistas presentes en el archivo ARES –*Archivo y estudio crítico de las prácticas artísticas audiovisuales (video expandido) en el arte español. Identidad y nuevos medios*–, que es el resultado, no sólo del proyecto de investigación que porta el mismo título, sino de la experiencia y conocimiento acumulado a lo largo de varias décadas de estudios sobre políticas de identidad en la producción artística con implicación de las llamadas nuevas tecnologías (no es casualidad que Ana Martínez-Collado fuese comisaria de la primera exposición relevante sobre Ciberfeminismo³ en España).

El libro, editado por Ana Martínez-Collado y José Luis Panea, incluye aportaciones con puntos de vista heterogéneos, esbozando una cartografía de complejidad tisular

1 Kate Millet, fallecida el 6 de septiembre de 2017.

2 Puleo, Alicia. “El Feminismo Radical de los Setenta: Kate Millet” en Amorós, Celia (1994) (Coord): *Historia de la teoría feminista* pág. 141.

3 *Ciberfem, feminismos en el escenario electrónico. Entre el 20 de octubre del 2006 y el 21 de enero del 2007. Espai d’Art Contemporani de Castelló.*

* Universidad de Murcia, España. vperales@um.es

remarcable ante la que no quedamos indiferentes. Se compone de quince capítulos con aportaciones de Menene Gras Balaguer, Josu Rekalde, Pedro Ortuño, Gabriel Villota Toyos, Susana Blas, Carlos Trigueros Mori, Rosalía Torrent, Rocío de la Villa, Virginia Villaplana, Héctor Sanz Castaño, Elvira Burgos, Juan Guardiola, Salomé Cuesta, Bárbaro Miyares y ambos editores. El análisis de la práctica artística audiovisual sobre la que se centra el libro se articula en torno a cinco ejes fundamentales en la producción de subjetividad: género, sexo, nación, raza y narrativas de la experiencia cotidiana.

Tras un prólogo certero, descriptivo y pragmático a partes iguales, Ana Martínez-Collado despegua con un texto en el que sobrevuela la globalidad del proyecto y del que destacaría la brillante reflexión en torno a la narración audiovisual. La experiencia de la identidad con inflexión narrativa no es una cuestión nueva para Ana Martínez, es un terrenoavenido sobre el que ha dejado impronta en varios ensayos durante los últimos años: *Tendenci@s* (2005), “Identidad(es) cyborgs: políticas feministas de la visualidad” (2005), “Subjetividad y tecnología en el arte contemporáneo hecho por mujeres. Compromiso en “lo real” y por la diferencia” (2002), “La narración infinita” (1994), entre otros. Es por tanto el suyo, un punto de vista desde el profundo conocimiento de las mutaciones y variaciones a las que hemos asistido en el espacio-tiempo de la creación audiovisual y de forma más concreta, videográfica, de las últimas décadas. De manera constante, hábil, asertiva, aparece en esta trayectoria crítica el eje identitario y las preocupaciones por la imagen tecnologizada productora de género en los términos definidos por Teresa de Lauretis en *Technologies of Gender*⁴.

Pensar y contar el mundo (real y ficticio) a través de imágenes visuales (y sonoras) que componen una línea temporal, donde la línea es también nuestra propia vida y trazo identitario. Construcción y deconstrucción, montaje y desmontaje, es la dinámica impresa en una buena parte de las obras recogidas en ARES que hablan de esa escritura promiscua construida en base a la reinterpretación de “palabras” ajenas. Es el caso, por ejemplo, de la artista María Ruido con un trabajo audiovisual de clara referencia a la memoria y la narrativa –siempre sesgada– de la historia. *La voz humana* (1997), *La memoria interior* (2002), *Ficciones anfibias* (2005), son obras representativas de constantes temáticas en la trayectoria de la artista: la inserción del cuerpo en los imaginarios sociales, el mercado de trabajo o las diferencias sexuales y de género en la conformación de los cuerpos como sujetos políticos. Las obras de María Ruido catalogadas en el archivo ARES son muestra de los cimientos sobre los que la artista constituye un discurso excepcionalmente sólido y coherente; en estos momentos podemos tener constancia de ello a través de su obra más reciente: *Mater Amatissima. Imaginarios y discursos sobre la maternidad en tiempos de cambio*.⁵

“Solo es posible pensar en la construcción del sujeto como sujeto del devenir” (30) y este devenir está condicionado por un presente continuo tecnológico. Las “tentativas futuras” a las que se refiere la historiadora Susana Blas en el capítulo 6 apuntan justamente a cambios relevantes, “razones tecnológicas, políticas y económicas” que configuran un nuevo panorama para el videoarte en un período comprendido entre 2008 y 2016. A partir de una selección de artistas audiovisuales incluidos en el archivo ARES, Susana Blas ejemplifica la afirmación de que “la insaciable mutabilidad

4 de Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press, 1987.

5 Fundación BBVA, Madrid, 2017

tecnológica” que solicita el vídeo para sobrevivir, acaba modificando la forma en la que éste se incorpora en las artes. La segunda parte de su texto, con un formato atípico, incluye fragmentos de correspondencia que llevan implícitos estos “cambios de forma” y que ofrecen una cara espontánea de las conversaciones mantenidas entre la autora y los artistas en torno a las tecnologías asociadas a la producción audiovisual.

En un registro diferente, Rosalía Torrent hace una aproximación particular con incursión transversal en el proyecto ARES guiada desde los conceptos de casa y objeto. Analiza los intereses prioritarios de los creadores del archivo desde lo visual y desde las etiquetas (*tags*), elementos estos últimos significativos en el “después 2.0”. La antropomorfización de los objetos y su vínculo con lo cómico y lo siniestro, la comunicación que establecen los objetos con las casas y los cuerpos representados, y a su vez con el que mira desde fuera de la pantalla, las conexiones desde el punto de vista del género que, en palabras de Torrent “son palpables en el ámbito videográfico español”, son algunos de los temas por los que transcurre el texto de la filósofa valenciana.

Por último, para cerrar este esbozo parcial e inacabado de una obra que “no cabe” en una única reseña, mencionaremos el texto con el que el joven editor José Luis Panea cierra el volumen, un capítulo generoso en matices y referencias que pivota en torno a algunas obras de Eulàlia Valldosera. *La farola* (2001), *Interviewing objets #1: Reloaded* (1997-2008) e *Interviewing objets #2: Objetos migrantes* (2001-2008), *Vera Icon* (2014), son algunos trabajos con los que Panea compone una reflexión sobre el espacio de disolución entre arte y vida propio de la artista y donde aparecen de nuevo los objetos, vehículos esta vez de las “presencias afectivas”.

El trabajo de análisis y crítica llevado a cabo por el equipo ARES cubre un vacío de archivo importante en el panorama artístico español, labor de archivo impregnada del deseo de un futuro consciente y reflexivo. El archivo es “una cuestión de porvenir” subraya Ana Martínez-Collado recordando a Derrida, es: “la cuestión del porvenir mismo”.

“Vuelan las imágenes –viajan-, se olvidan y aparecen de nuevo, se ordenan y desordenan en nuestra memoria y de la misma forma se enlazan con otras imágenes que vuelan –viajan–, se olvidan y aparecen de nuevo, se ordenan y desordenan más allá de nosotros mismos. Anudadas por secuencias se vuelven historias fragmentarias de lo que somos, fuimos, seremos y sentiremos (...)” (22).

Mudanzas Espacio-temporales. Imagen y memoria

Raimon Ribera*



Faustino Oncina Coves y Ana García Varas (eds.)

Mudanzas Espacio-temporales. Imagen y memoria

Valencia: Línea de Fuga, 2017

ISBN 978-84-946397-1-5

Páginas: 144

Mudanzas Espacio-temporales. Imagen y memoria es el título del volumen colectivo que se publica tras el Encuentro Internacional *Imaginar el cambio: del giro memoriográfico a las mudanzas espacio temporales*. En sus páginas encontramos diez textos que abordan desde diferente prisma las relaciones entre imagen y memoria, tratando de hacer visibles las enmarañadas relaciones que entre ambas se han forjado a lo largo del siglo xx. Para ello los textos dialogan con algunos de los pensadores que han problematizado con más vigor el concepto de Modernidad y la relación con la historia. Hay pues tres momentos en este desplazamiento o mudanza entre la imagen y la memoria. El primero se centrará en el problema de la legitimidad de la modernidad como época definitiva, tomando la idea de la pregunta que abre el profesor José Luíz Villacañas en sus páginas. Aquí la discusión con Koselleck, Blumenberg, Heidegger o Nietzsche, por citar algunos nombres, será ineludible. El segundo momento pivotará alrededor de la función memorística y testimonial de la fotografía y la imagen en relación con pasado. El tercero y último dejará caer el peso del sentido sobre la diferencia entre *espacio* y *lugar*, a través de un interesante diálogo con Marc Augé.

Por un lado Faustino Oncina, editor del texto junto con Ana García Varas, presenta, a modo de introducción, la noción del cambio como elemento central del pensamiento del futuro en la Modernidad; pero un futuro que, cada vez más, está falto de porvenir. Lo hacen patente la introducción de conceptos como “retro” o “paleofuturo” en la década de los 70 del pasado siglo, que nos introducen de lleno en la tesis koselleckiana de la contemporaneidad de lo no-contemporáneo, pues el agotamiento de las utopías positivas nos obliga de algún modo a pensar en la imagen traumática del pasado. A esto habrá que añadir el problema de la imagen como “escaparate carente de reflexión”, la omnisciencia de la imagen y la información en cada instante, hasta tal punto que el presente se dilata, se multiplica y se atrofia con la simultaneidad de los pasados y de las épocas que se dan en el presente sin que ninguno de ellos invalide otro.

Luca Scuccimarra, por otra parte, propone un sucinto *programa* de la historia conceptual que aborda algunas de las preguntas centrales para pensar el tránsito

* Universitat de València, Madrid. raimonribera@gmx.com

epocal. Una de las tesis que más cuerpo toma en el texto es la idea de que frente a los acontecimientos filosóficos del siglo xx, como pudo ser la irrupción en escena de Foucault, Khun o de Lyotard, no parece que, según la *Begriffsgeschichte* (historia conceptual), haya que abandonar el marco epistémico de la Modernidad. Más que un agotamiento de la época que se inicia tras la Revolución Francesa, nos encontraríamos ante una segunda *Sattelzeit*, un umbral epocal en la que la tarea es estudiar el nomadismo de los conceptos que la atraviesan, sus mutaciones y las experiencias que sufren y articulan en su interior.

A esta discusión también remite el artículo de Villacañas, uno de los más sugerentes del compendio y el más ambicioso. Discute con Heidegger el carácter definitivo de la Modernidad sosteniéndose en un argumento de Blumengerg y usando con la categoría weberiana de legitimidad como tensor. Aquí se trata de ver hasta qué punto Heidegger, a la estela del proyecto iniciado por Nietzsche, se “descarga de la historia” en su comprensión del Ser. La enmienda de Heidegger sería que, casi haciendo una caricatura del argumento de Villacañas, con el olvido del olvido del Ser, la legitimidad sobre la que la Modernidad se sustenta como época se pone en duda, con lo que sugiere dar carpetazo al proyecto de la metafísica tradicional para adentrarse en la época de la historia del Ser. Al situar la categoría de legitimidad como lo propio irreversible de una época que se legitima a sí misma, habría de comprenderse la historia del Ser como un proceso en el que se articula un mundo nuevo con sus problemas, que no sólo sea visible para el observador, sino también para la propia época, y en el que su irreversibilidad se vuelva manifiesta. Así, toda época es legítima, pero no toda apariencia de época es verdaderamente una época. La Modernidad se propone entonces como época definitiva porque su legitimidad consistiría en la imposibilidad de tal descarga de la historia: no cabría la posibilidad de un retorno, como sugeriría Heidegger, y como se habría planteado en el Renacimiento, de volver a las premisas de las que surge la Modernidad, pues la historia del ser se encontraría dentro de la misma historia de la metafísica.

A continuación, la memoria empieza a jugar un papel importante en el volumen: el lenguaje con sus conceptos no es el único recipiente para la historia y el recuerdo, dice Manuel Orozco citando a Oncina. También el monumento tiene la intención de recordar o hacer presente el recuerdo: se erige para mantener viva la memoria. Su análisis iconográfico de la modernidad a través de los monumentos va a centrarse en el estudio de los modos de reconocimiento que operan en estos elementos memorísticos. La tesis de Koselleck afirma que el monumento no debe presentar sólo a la víctima, sino también al victimario. Lo que se pregunta Orozco resuena a la segunda intempestiva de Nietzsche: ¿podría el hombre soportar la contemplación de un monumento que muestre sus propias vergüenzas y miserias? En las páginas siguientes se pergeña una breve historia de los monumentos en la Modernidad: en el periodo comprendido entre los siglos xii y xviii la muerte era la “igualadora” que se imponía a todo estrato social. No obstante, a partir de la Revolución Francesa, con el desplazamiento de la Ciudad de Dios no a una vida transmundana, sino al futuro, una nueva representación de la muerte entra en escena. Una representación en la que se pone en juego la razón de la muerte. Ya no es solo la muerte de los soldados la que sirve a la política, sino también su memoria y recordación. Esta idea se va a mantener hasta después de 1945, cuando se pone de manifiesto que no hay razón alguna, ni idea reguladora, que pueda justificar las muertes de los soldados, sin mentar la de los civiles exterminados por

los nazis. De aquí en adelante se va a abandonar una representación artística de una muerte que ya no tiene sentido. La obra se abstrae y la ausencia impregna el sentido. Ya no hay legitimación de la muerte. Así, por tanto, vemos cómo lo que se muestra y se oculta en un discurso constituye un acto político –incluso podríamos llegar a decir que, en estos términos, supone lo político mismo.

Con la imagen nuevamente como medio para acceder al pasado, pero también a los espacios otros, debido a la aparición de los múltiples medios de reproducción y acceso, los documentos escritos pierden su primacía en tanto que fuentes del pasado. Ante la discusión acerca del carácter pornográfico de la fotografía que oculta los intereses de los poderes, o su impotencia para representar las cosas, Ana García se pregunta si se pueden articular las imágenes para entender algo del pasado a través de la construcción de un agenciamiento de la imagen como acto de imagen, siguiendo a Bredekamp. Será a través de dos artistas que García plantea esta reconstrucción de la memoria: Doris Salcedo y Chris Marker. La primera con un trabajo acerca de la construcción de espacios de la memoria tomando como punto de partida objetos cotidianos y testimonios de la violencia en Colombia. El segundo a través del cine, poniendo el centro no tanto en la historia narrada como en la experiencia mediada por el sujeto. Es por ello que centra el problema no tanto en el carácter documental de la imagen, sino en sus posibilidades estéticas para construir un sentido nuevo.

Pero la imagen fotográfica empieza a tomar cuerpo en el texto de Sánchez Durá. En su texto ensaya sobre el cambio en la experiencia de la guerra que vivieron los combatientes de tierra de la Gran Guerra y de cómo, a su vez, la presencia la imagen fotográfica tenía efectos en los modos como se articulaba la memoria. La indicación de Benjamin acerca del enmudecimiento de los combatientes que volvían del frente, y la posterior aparición de un nuevo modo de testimoniar la guerra sirve para adentrarse en la relación entre la tecnificación del combate y la tecnificación de la memoria a través de la fotografía, pese a no ser la primera guerra fotografiada. Las armas de fuego y la fotografía, convertidas ahora en objetos tecnificados y móviles, producen por un lado la discontinuidad y fragmentación de la experiencia del combatiente y, por otro lado, el desplazamiento de la acuarela, el dibujo y toda otra técnica de producción de imagen como método de representación de la guerra. Ahora bien, Durá plantea la cuestión de dónde está el ruido de la guerra en estos testimonios fotográficos y nos sugiere, con Sontag, que estas fotografías no son más que la cita de toda la historia, o la posibilidad de acceder a ella: se trata de “evocar una historia a partir de una o varias imágenes”.

Este desplazamiento, o esta mudanza de la carga memorística, se desplaza al espacio de la mano de Marc Augé. Las reflexiones sobre el espacio y los discursos que los atraviesan se vuelven el tema central de los tres siguientes artículos.

El texto de Nerea Miravet y Héctor Vizcaíno revisa el concepto de sobremodernidad en Augé a través de la distinción entre espacio y lugar, comprendiendo el no-lugar como aquel espacio que no está articulado socialmente, fundamentalmente espacios de tránsito, donde no se halla sentido. La aparición del turismo de masas y la espectacularización del mundo a través de la imagen habrían producido una retirada de lo humano en una modernidad que empobrece la experiencia. A la pregunta que lanza el título: *¿Lo humano en ruinas?* Esta sobremodernidad parece que más que destruir o erosionar lo humano, muestra cómo lo humano, en perenne transgresión, evidencia en el afuera “la verdad del sujeto”.

También a la estela de Augé, Ester Giménez toma el no-lugar para presentar

un fenómeno que se está dando en la mayoría de las grandes ciudades europeas. Es frecuente que en los procesos de urbanización de barrios o zonas queden *terrains vagues* (terrenos baldíos). *La apropiación urbana* consiste en “una serie de procesos a través de los cuáles el individuo convierte un lugar en suyo”. Apropiarse del territorio es sacarlo de los regímenes de control para dar en él paso al acontecimiento, dejando una consideración de Augé sobre la mesa: quizás los arquitectos debieran dejar estos espacios en las ciudades para que se pueda, de algún modo, *conjurar* el acontecimiento.

Un planteamiento cercano a este es el que presenta José Antonio Ruiz, que explora el proyecto arquitectónico de un plan de construcción de vivienda pública en el que se explican detalladamente los espacios y los usos, la disposición de los elementos con respecto a los tipos de encuentros que se desea producir. Una revisión años más tarde muestra el complejo y sus modificaciones o apropiaciones realizadas por aquellos que han vivido allí, y también las ausencias de las casas deshabitadas. Como Giménez, Ruiz plantea también que la función del arquitecto no debiera ser tanto la de crear lugares (o regímenes de control), como la de crear soportes sobre los que se puedan construir lugares.

A modo de epílogo, *Ciudad xx-i/xx/XX+i. Friedichstrasse*, de Carlos Lacalle, se encuentra entre el poema, el cuento y el juego. En un texto muy sugerente, acompañado de 50 montajes fotográficos, Deleuze, con Bergson como bisagra entre éste y Benjamin, nos sirve para adentrarnos en una ciudad que es puro movimiento. Edificios, puentes y puntos de vista aparecen y se desaparecen de tres fotografías de los siglos xix, xx y xxi: la imagen se vuelve movimiento y tiempo, la ciudad se abre y se multiplica y se la extiende en la fotografía.

En conjunto, el volumen presenta interrogantes de gran interés, que son abordados de manera más que solvente y se proponen líneas de trabajo interesantes. Por un lado, la discusión acerca de la posibilidad del fin de la modernidad introduce la idea de una Modernidad en la que se encuentran multiplicidad de temporalidades, y que se podría presentar como época definitiva. Así mismo, no solamente los conceptos mantienen una relación con la historia, sino que también las imágenes tienen la capacidad de articular discursos históricos y memoriográficos, que nos sirven de puerta de entrada a la historia. Así mismo, la idea de la fotografía como almacén de la memoria se liga a la del espacio y la experiencia: la modernidad ha diluido la experiencia con su lógica de la velocidad y de la transformación. Los lugares convertidos en espacios de tránsito, desligados de prácticas sociales y de quehaceres comunes, se convierten en espacios sin memoria ni experiencia.

Sin ninguna duda, el encuentro que se produce entre investigadores de distintas disciplinas, filosofía y arquitectura fundamentalmente, enriquece el panorama en tanto que ofrece una visión poliédrica de la memoria y la imagen. Aquí se dibuja un paisaje conceptual valioso para enfrentarse a distintos problemas filosóficos, políticos y artísticos que se abren a diario en nuestra época y en nuestro lugar.

¿Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual

Esther González Gea*



W. J. T. Mitchell

¿Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual

Sans Soleil, Vitoria-Gasteiz, 2017

ISBN: 978-84-946119-9-5

Páginas: 441

“¡Larga vida a la nueva carne!”

Videodrome, David Cronenberg

A raíz del llamado giro icónico o visual han proliferado los estudios (y estudiosos) que se han aproximado al tema general de la imagen utilizando diferentes métodos o movidos por distintos intereses. El nuevo rumbo emprendido a partir de los años noventa del siglo XX desde el grueso de las humanidades, en el que lo visual cobra una inusitada importancia y reclama una mirada más crítica, marca el desarrollo de las disciplinas que se encargan del análisis de la imagen en sus múltiples y variados aspectos. Y no es de extrañar, pues desde que las tecnologías del ciberespacio se instalaron en el hábitat natural del ser humano, las imágenes acosan y confunden, con su doble cara, la impostada o la real, multiplicándose en un devenir incierto. La disparidad de comportamientos ante las imágenes en estos nuevos tiempos y los pretéritos contienen similitudes que, sin embargo, han ido mutando de la comunicación a la extracomunicación, de lo físico a lo inmaterial, de la mirada relativamente inocente a la sospechosa. ¿Qué sucede entonces con el sinfín acumulativo de imágenes incorpóreas desde que todos llevamos encima un dispositivo electrónico que nos permite retratar cada instante de una vida? También, de manera retrospectiva, podemos preguntarnos qué destino han corrido las imágenes de los Otros, esas imágenes discriminadas por la Historia, en mayúscula, y así, podríamos poner el acento sobre una gran cantidad de cuestiones en torno al mundo de la imagen, sus vaivenes y problemáticas más presentes, sin descuidar asomarnos a los rituales antiguos, para poner en relación comportamientos que nos describen como humanos y adelantan, en parte, en qué nos convertiremos.

En ese sentido, W. J. T. Mitchell, referente fundamental en los estudios visuales y personalidad activa dentro de los recientes trabajos en torno a la teoría del arte, con una larga trayectoria avalada con numerosos premios y reconocimientos como académico, editor de la revista interdisciplinar *Critical Inquiry*, crítico y escritor, desde

* Universitat de València, España. estgonge@alumni.uv.es

una dimensión global: social, antropológica, histórica, ideológica, popular, psicológica, de género; en definitiva, desde las ciencias humanas, aborda ciertos puntos claves de la visualidad en la obra recopilatoria *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Estudio que recoge a modo de artículos, reflexiones y apuntes elaborados para diferentes fines como seminarios, simposios y demás actos, el concepto unificador de la vida de las imágenes. Él mismo resume como argumento filosófico del libro que “las imágenes son como organismos vivos; los organismos vivos se describen mejor como cosas que tienen deseos [...]; por lo tanto, la cuestión de qué quieren las imágenes es inevitable” (p. 34), aunque algunas páginas más adelante, sienta la paradoja que recorrerá el texto, que quizá las imágenes sencillamente sólo quieren ser interrogadas, “comprendiendo que la respuesta bien podría ser nada de nada” (p.75).

Para realizar un análisis completo de la noción de *imago*, Mitchell divide el libro en tres partes: Imágenes, Objetos y Medios. Por imagen entiende cualquier forma, motivo o figura que *aparece* en un medio; el objeto sería el soporte material dentro del cual *aparece* la imagen; y por último, el medio, es la materialización que junta la imagen con el objeto para configurar la *picture*. En este punto es imprescindible mencionar una de las aportaciones más originales de sus teorías: la distinción de imagen como ente abstracto, móvil e incorpóreo, para el que emplea la palabra inglesa *image*; y *picture*, que sería la encarnación de la imagen en un medio o soporte material, el lugar donde la imagen hace su aparición. Por tanto, como el mismo autor indica en el prefacio de la obra, el argumento del libro gira en torno a las *pictures*, o como también las denomina tomándole prestado el término a Heidegger, imagen-mundo, pues ellas son las verdaderas responsables de muchos de los actos o comportamientos humanos. Iconoclasia, idolatría, fetichismo, totemismo, son algunos de los vocablos y las ideas o manifestaciones asociadas a ellas de los que se sirve para poner en relación las imágenes con las acciones de los individuos ante ellas.

Cada parte de las tres que organizan el escrito cuenta con una sencilla introducción que da paso a los apartados que configuran el capítulo y sobre la que pesa las premisas mencionadas, lo singular es que en estas breves páginas Mitchell resume de forma sintética y clara lo que el lector se va a encontrar en cada sección, sin laberintos ni recovecos, y con referencias populares por muchos conocidas que generan complicidad y proximidad, recurso que mantendrá durante todo el texto aportándole personalidad al conjunto, sin descuidar por eso las citas o los datos más eruditos. Es como si el autor con sus teorías no pretendiera impresionar sino entender, mirando a variados frentes, planteando dilemas para los que parece solicitar nuestra colaboración o ayuda; en definitiva, involucrando al lector (como las imágenes convocan al espectador).

En la parte que le dedica a las imágenes, Mitchell nos muestra cómo éstas se encuentran en todos los lugares, designan y reorganizan el entorno en el que vivimos, y nosotros reaccionamos con respuestas movidos, a veces, por nuestros instintos más primitivos. Violencia, deseo o poder sobrevuelan la cuestión del animismo o valor con el que las imágenes se presentan. En el último artículo que corresponde a este apartado, titulado “La plusvalía de las imágenes”, el teórico parece resarcirse de la eterna polémica entre los estudios del arte y los estudios de la imagen –los primeros, en principio, tratan la materialidad y están asociados a valores preciados, civilizados; mientras, los segundos aluden a la desmaterialización, lo intratable y peligroso, como algunos han definido con cierto carácter peyorativo, son amigos del capitalismo global– afirmando que la imagen ha sido siempre inmaterial, un concepto tan ambiguo que se

ha colado sin problemas en el vocabulario de muchas de las ciencias humanas, desde la psicología o el psicoanálisis hasta el lenguaje.

Cuando aborda el capítulo dedicado a los objetos lo hace desde un punto de vista matérico como no puede ser de otro modo, pues no existe imagen sin objeto, entendido éste como soporte físico. El objeto, pues, como imagen ofensiva está expuesto al maltrato y la humillación, aunque la mayoría de las veces estos gestos responden más a la simbología del contenido que al continente, como Mitchell ejemplifica con la Virgen de Chris Ofili, obra que desató polémica no por lo que representaba sino por el material con el que se facturó: estiércol de elefante. Además, aprovecha para incidir en la relación de la imagen-cuerpo con cuestiones ideológicas, algo que ya había perfilado en el apartado primero sobre la imagen pero que en estos artículos cobra relevancia, especialmente en el titulado “Imperio y objetualidad”; o con cuestiones históricas, hecho empleado a lo largo de todo el libro pero que específicamente desarrolla en el apartado “El romanticismo y la vida de las cosas”. Y para finalizar el bloque, vuelve sobre conceptos ya tratados, para recordarnos que un mismo objeto puede funcionar “como un tótem, un fetiche o un ídolo dependiendo de las prácticas sociales y de las narrativas que lo rodeen” (p. 240).

Por último, se centra en los medios como ecosistemas culturales que aúnan las imágenes, formas de vida, con sus cuerpos, los objetos, constatando que a pesar de la importancia que han cobrado desde la aparición de los *mass media*, los medios han estado ahí desde siempre. Mitchell entiende los medios como espacios intermedios en donde residen las imágenes para comunicarse con nosotros y a la vez para que establezcamos un diálogo con ellas. Un lugar vago que ha sido ocupado por disciplinas que han elaborado teorías alrededor de estos, los estudios de medios, especialmente canalizados por el cine, en donde la tecnología parece ser la razón de ser de estos recientes estudios. Sin embargo, en este término el ensayo repite el mantra constante que sirve de título adaptándolo a los medios e inculcrándonos de nuevo como parte fundamental del dilema, ¿qué quieren los medios de nosotros?, a lo cual responde sin titubear: “te quieren a ti”. A partir de ahí el libro, como el mismo autor nos avanza, observará distintas metaimágenes de los medios, a modo de estudios de casos, como la pintura –concretamente la relación del medio con la abstracción–; la escultura a través de la obra de Antony Gormley –como anhelo de lugar y disfunción del género–; la fotografía como seña ambivalente de identidad americana ilustrada por las imágenes de Robert Frank; y finalmente el cine y los estereotipos raciales en la película *Bamboozled* de Spike Lee.

Para concluir el libro, el escritor se reserva dos apartados dispares en los que parece querer desvelarnos claves presentistas y redibujar el panorama sobre el que tendrá que trabajar cualquiera que desee inmiscuirse en el mundo de la imagen: por un lado, las nuevas creaciones asociadas a los medios tecnológicos contemporáneos y cómo éstas han desbancado parte de la teoría anterior propuesta –de hecho, el mismo título remite al clásico estudio de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*–, puesto que el ser humano ya no sólo anima las imágenes de manera simbólica sino que genera imágenes con vidas independientes; por otro lado, en el último artículo del ensayo embiste sin tapujos la cultura visual, desgranando su naturaleza como “un misterio por resolver” desde lugares comunes, experiencias personales como docente y sospechas lícitas, para colocar finalmente estos estudios como una especie de “interdisciplina” que, al menos, permita a las viejas refrescarse.

¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual o su título original, *What do pictures want? The lives and loves of images*, fue publicado por primera vez en 2005; un par de años más tarde, el teléfono inteligente o *Smartphone* hace su aparición ante el gran público y nos coloca a todos una cámara en el bolsillo. A su vez, poco tiempo después, nace la red Instagram que añade a esta captura incesante la exhibición como parte del juego, confirmando, en parte, la famosa premisa benjaminiana que hacía retroceder el valor cultural de la imagen por su valor exhibitivo. En 2017, cuando se cumplen diez años de la punta del iceberg de la imagen expansiva, la obra de Mitchell es traducida al castellano por Isabel Mellén y editada por la editorial Sans Soleil. Una traducción hecha con precisión y solvencia dado que en principio no era una tarea fácil, pues el autor, filólogo de formación, gusta de realizar malabares con el lenguaje en los que se entrevé en muchas ocasiones su ácido sentido del humor y su manejo de éste. Así, Mellén introduce en el libro apuntes básicos no sólo para seguir los distintos argumentos de Mitchell, sino para entender al escritor en profundidad y empatizar con su estilo personal. También cabe destacar y aplaudir la labor de la joven pero afianzada editorial Sans Soleil a la hora de escoger e incorporar este título a su nutrida colección, para como ellos mismos afirman, comprender la compleja cultura visual que nos rodea.

Las imágenes, entes fantasmales que pueblan el mundo físico, reclaman la atención traspasando en muchos casos las disciplinas tradicionales que las han atendido, pues cada día que pasa se implican en la realidad tomando diversas formas que afectan a más planos humanos. De este modo, las herramientas de las que disponemos deben unirse y sumar las nuevas metodologías para auxiliarnos en el afán de aprehender la imagen. Como consumidores y productores de la misma somos responsables del uso y abuso que ejercemos sobre ella. En este sentido, ¿Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual, aterriza en su versión en castellano a modo de espacio abierto, en donde más que sentar cátedra, Mitchell trata de abrir mentes en busca de nuevas líneas de pensamiento.

Zoos humanos, *ethnic freaks* y exhibiciones etnológicas

Lurdes Valls Crespo*



Hasan López

Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas. Una aproximación desde la antropología, la estética y la creación artística contemporánea

Editorial Concreta, Valencia, 2017

ISBN 978-84-946891-0-9

Páginas: 232

Entender el significado de las exhibiciones humanas, desgranar las subcategorías que podemos encontrar dentro de éstas, ponerlas en relación con las manifestaciones artísticas contemporáneas y abordar el debate sobre la influencia que ha tenido este espectáculo de la diferencia en nuestros esquemas de percepción de las sociedades extraeuropeas son, en palabras de Hasan López, algunas de las razones que le han llevado a escribir *Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas. Una aproximación desde la antropología, la estética y la creación artística contemporánea*.

Las sesenta imágenes que aparecen en esta obra, entre ilustraciones, tarjetas postales y fotografías, junto con los recortes de periódicos, revistas y “trabajos científicos”, son las piezas clave de un análisis crítico, transnacional e interdisciplinar que explora, a lo largo de los cuatro apartados que componen este libro, el fenómeno de las exhibiciones etnológicas, los zoos humanos y los *ethnic freaks* desde el periodo de la Ilustración hasta sus remanentes actuales. Así, bajo un esquema cronológico, Hasan López aborda el contexto de producción y la especificidad de dichas exhibiciones, dando cuenta tanto de las motivaciones que las generaron como de los debates, reflexiones y problemáticas que éstas han generado, desde una perspectiva no sólo antropológica, sino también histórica y estética.

La primera –y más breve– de las cuatro partes, lleva por título “La Ilustración y el descubrimiento del Otro: nativos exóticos en Europa”. Aquí Hasan empieza por dar cuenta del afán coleccionista europeo y de su relación con el desarrollo de la ciencia y el proyecto enciclopedista. Destacan los “gabinetes de curiosidades” que, integrados pasada la Revolución Francesa en los Museos de Historia y Ciencia Natural, contribuyeron a hacer del “hombre salvaje” una pieza más del mundo natural. A través de la narrativa relacionada con la estancia del tahitiano Aoutuorou en Francia, a quien M. de Bougainville trajo de unos de sus viajes por los mares del sur, se defiende que los primeros encuentros con *el Otro* supusieron un contrapunto crítico desde el que observar las costumbres propias. Tanto en las descripciones que hacen M. de Bougainville y Philibert Commerson de la sociedad de procedencia de Aoutuorou

* Universitat de València, España. lurdes.valls@uv.es

como en el *Supplément au voyage de M. de Bougainville* que escribe Diderot, podemos ver la influencia de las ideas de Montaigne relacionadas con la idealización del “salvaje” o la caracterización de Aoutuorou a la luz del mito del *buen salvaje* de Rousseau.

En segunda parte, “Exhibiciones humanas en el siglo XIX. El Otro y la cultura de masas”, se expone la relación entre las exhibiciones humanas y el desarrollo de la ciencia y la antropología en un momento donde ésta se entendía como una disciplina física y donde el debate se desarrollaba entre monogenistas y poligenistas. De este modo, la importancia de la observación directa que precisaban prácticas como la composición de tipologías raciales, acercó a naturalistas y antropólogos al fenómeno de las exhibiciones étnicas.

Hasan trae a colación primero el caso de Saartjie (Sarah) Baartman, una mujer originaria de Ciudad del Cabo que sufría hipertrofia en los labios menores de su vagina y esteatopigia. Fue exhibida en Europa en tabernas, teatros, *freak shows* e incluso en el Museo Nacional de Historia Natural de París entre 1810 y 1815 y disecada públicamente después de muerta por Georges Cuvier. Las prácticas y las reflexiones ligadas al debate sobre la jerarquización de las tipologías raciales de las que Baartman, conocida como “la Venus Hotentote”, fue objeto, dan cuenta del porqué su caso se ha convertido en un icono de la explotación del cuerpo de la mujer.

Se aborda también la recepción por parte de diferentes pensadores de las exhibiciones humanas que George Catlin, un pintor y etnólogo norteamericano que acabó convertido en promotor de espectáculos étnicos, organizó en Europa. Hasan nos cuenta como Eugène Delacroix vio en los indios de Catlin al hombre de la Edad de Oro. Aurore Lucile Dupin (George Sand), además de coincidir con Delacroix, los identificó con el mito del *buen salvaje*, viendo en ellos un reflejo de los personajes de las novelas de Chateaubriand o Cooper. Charles Baudelaire no sólo exalto públicamente el paralelismo entre los indígenas y los hombres de la antigüedad clásica, sino que ensalzó también el valor artístico de las pinturas de Catlin y su temprano uso de los colores en clave expresiva. Charles Dickens, al contrario que los anteriores, apeló a la implicación ilustrada entre progreso técnico y civilización para categorizarlos como salvajes que precisaban ser civilizados.

En los últimos tres capítulos de la segunda parte se describe una amalgama de exhibiciones y espectáculos que tenían como objeto seres humanos y entre los que se encuentran los *Freak Shows*, las ferias foráneas, los museos de curiosidades, las exhibiciones en jardines de aclimatación y zoológicos, los teatros de variedades o las exhibiciones de poblados indígenas en exposiciones universales y coloniales. Este recorrido nos permite advertir las diferencias existentes entre los distintos tipos de exhibiciones humanas que se dieron durante el s. XIX tanto en Europa como en Estados Unidos. Primero, a través de casos como el del promotor de espectáculos y *Freak Shows* Phineas Taylor Barnum o de lugares como el Museo de Antropología del doctor Kahn en Londres, el Museo de Anatomía del doctor Joillet de Groningue en París o el Panóptico de Gustav Castan en Berlín, se da cuenta nuevamente de la connivencia entre ciencia y espectáculo de la diferencia en el s. XIX. La acogida positiva que tuvieron las exhibiciones zooantropológicas organizadas por Carl Hagenbeck, tanto por parte de la opinión pública como por parte de antropólogos como Alphonse Bertillon, Arthur Bordier, o Paul Topinard, ligados a la Sociedad de Antropología de París, es otro de los ejemplos que ilustra esta connivencia provechosa. No obstante, fueron miembros de esta misma sociedad de antropología los que, a partir de 1880,

cuestionaron el valor científico de estas exhibiciones. Es destacable también el papel que jugó la fotografía en la difusión y expansión de un imaginario estereotipado de las comunidades extraeuropeas que servía tanto a propósitos de diferencialismo racial como a fines coloniales. Estos últimos protagonizaron las exhibiciones y obras en los teatros de variedades europeos donde la visión que se proyectaba de los diferentes grupos cambiaba según la relación del país de recepción con su territorio. También se expone en esta parte la cuestión de las exhibiciones de poblados indígenas en exposiciones universales y coloniales, los cuales atendían a una finalidad claramente política: primero sirvieron para presentar la colonización como una tarea civilizatoria necesaria y después como un modo de acercarla a las metrópolis para defender la utilidad económica de las colonias.

En la tercera parte del libro “1900-1945. *Freak shows* y épica colonial en poblados indígenas y exposiciones universales y coloniales” se analizan los cambios que se produjeron en las exposiciones universales y coloniales y en los *freak shows* a partir de la entrada en el s. XX. Hasan López habla de la *negrofilia* que se instaló en Europa durante las tres primeras décadas del s. XX trayendo a colación la reaparición de la figura del pigmeo y de los artistas y deportistas afroamericanos que llegaron huyendo de las persecuciones raciales en Estados Unidos. Esta moda de lo exótico, que se manifestó en forma de espectáculos musicales, teatrales y eventos deportivos, tenía un carácter ambiguo que el autor califica como “humanismo cosmopolita *snob*”. Se retoma la cuestión de las exhibiciones étnicas y los poblados indígenas en las exposiciones universales y coloniales para dar cuenta del giro que en éstas se produce a partir del cambio de siglo y la Primera Guerra Mundial, cuando los gobiernos empiezan a encargarse de gestionarlas y la colonización se presenta como una empresa rentable y poco menos que filantrópica. Pese a este cambio de dirección, a través de las fotografías y las tarjetas postales de estas exposiciones, donde África se presenta como un *totum revolutum*, podemos ver cómo lo exógeno y la apelación al salvajismo continúan siendo el principal elemento de interés, estando en el centro de la representación, especialmente en el caso de algunas etnias, hasta la década de los 30 del s. XX. A partir de la Exposición Colonial de París de 1931, vemos como las exhibiciones zooantropológicas de Hagenbeck caen en desgracia y como los surrealistas, los comunistas, los sindicatos de izquierda y algunas asociaciones de estudiantes muestran su oposición a la explotación y la humillación presentes en este tipo de exhibiciones. También, aunque las Exposiciones Universales de Chicago (1933-34) y Nueva York (1939) continúan explotando el cliché de lo primitivo para legitimar así la segregación racial, la imagen del “salvaje” se reduce para dar paso a la del obrero o agricultor atendiendo al interés económico que supone la modernización del continente africano. Finalmente, cuando la Segunda Guerra Mundial acaba y se inicia el proceso de descolonización, el indígena se convierte en inmigrante y los espectáculos étnicos dejan paso a otras formas de relación con la otredad.

En la cuarta y última parte, que podemos describir como la más personal y que lleva por título “Las exhibiciones étnicas y zoológicos humanos en perspectiva. Respuestas desde el discurso poscolonial”, Hasan López alude en primer lugar al debate sobre los posos actuales que estas exhibiciones han dejado en los esquemas de representación del otro, apunta a la creación artística contemporánea como clave para entender esta cuestión y pone en duda, a través de diferentes ejemplos, que las exhibiciones humanas hayan acabado.

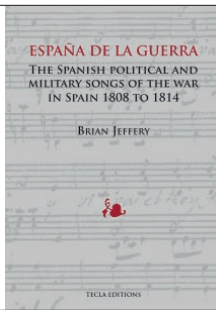
El debate que Hasan trae a colación en esta parte versa sobre la posibilidad o no de utilizar la categoría “zoos humanos” para hacer referencia a todas las formas de exposición y se entrelaza con la cuestión de la influencia que han tenido estas exhibiciones en los esquemas actuales de percepción *del otro*. Para el autor, si bien es cierto que atendiendo al contenido del trabajo que nos presenta no se puede aplicar la categoría de “zoos humanos” a todas las formas de exhibición humana que se dieron en Europa y Estados Unidos, tampoco se puede negar que estas exhibiciones no fueron hechos aislados y que las formas de representación *del otro* que produjeron median, de algún modo, en nuestros esquemas de aprehensión actuales.

En el penúltimo capítulo, estrechamente relacionado con el artículo “Acariciando a contrapelo. Perspectivas de apropiación y transformación de la fotografía antropológica y colonial” (2014), Hasan trae a colación diferentes obras de artistas contemporáneas críticas con el fenómeno de las exhibiciones humanas y en definitiva con el colonialismo. En el recorrido que hace, compuesto en su mayoría por autoras que trabajan la cuestión desde la perspectiva de género, aparecen obras como *Unavailable for Comment* de Lorna Simpson, *The Hottentot Venus* o *From Here I Saw What Happened and I Cried* de Carrie Mae Weems, *Anatomies of Escape* de Renée Green, *Dos aborígenes no descubiertos* de Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña, *Exhibit* de Brett Bailey, *How to Read Character* de Carla Williams, *Women of Substance* de Joyce J. Scott, *Hottentot* de Renée Cox, *Archival Impulse* de Ayana V. Jackson o la obra de Andrés Pachón *Topografías 1*. Se trata de *performance*, instalaciones y obras que tienen como objeto de trabajo la fotografía con la que operan utilizándola como metáfora o evocación en compañía de algunos textos, apropiándose de fotografías del periodo colonial para subvertirlas o apropiándose directamente de los cánones de representación inscritos en éstas. En la mayoría de las obras analizadas se hace presente la crítica a la comprensión objetivista del archivo fotográfico, al carácter mistificador de la fotografía y a su instrumentalización como herramienta a través de la cual propagar unos esquemas de representación de la otredad racistas y etnocentristas.

Esta obra que profundiza en la disparidad de las exhibiciones humanas pero que marca también la continuidad representacional que se da en ellas, finaliza con diferentes ejemplos que dan cuenta de cómo, en opinión del autor, las exhibiciones humanas están lejos de haber acabado y continúan influyendo en nuestra percepción de algunas comunidades, imposibilitando así el reconocimiento *del otro* como igual en tanto que ser humano. Se citan primero dos instalaciones de poblados en suelo belga: “El Poblado Bamboula” instalado en el Zoológico de Port-Saint-Père (Nantes) en 1994 y el poblado de pigmeos Bakas que se instaló en el Zoológico de Yvoir en 2002. En segundo lugar, se apela al impactante caso de los poblados Karen a los que cualquier turista que visite Tailandia puede acudir y cuyos habitantes son en realidad refugiados políticos huidos de Birmania que cumplen un papel artificial bajo condiciones inciertas. El último ejemplo de espectáculo actual de la otredad donde civilización y primitivismo aparecen como antagonicos lo componen los programas de telerrealidad del tipo *Perdidos en la Tribu* que empiezan a emitirse en España en 2009.

España de la Guerra

Amanda del Rey Mateos*



Brian Jeffery.

España de la Guerra. The spanish political and military songs of the war in Spain 1808 to 1814

Tecla Editions, Londres, 2017.

ISBN: 978-0-906953-55-6

Páginas: 417

Las canciones e himnos patrióticos cumplieron durante la Guerra de la Independencia un papel fundamental como instrumento de propaganda ideológica. El musicólogo inglés Brian Jeffery, autor de la biografía *Fernando Sor, Composer and Guitarist* y fundador de *Tecla Editions* (especializada en la obra de los compositores y guitarristas del siglo XIX Fernando Sor, Mauro Giuliani, Mateo Carcassi y Dionisio Aguado), ha publicado recientemente su obra *España de la Guerra*, que supone un importante aporte al mundo de la musicología.

Este volumen analiza las canciones políticas y militares españolas de los partidarios de Fernando VII, analizando letras y partituras que hasta ahora no habían sido estudiadas, probablemente debido a que la mayoría de ellas se hallaban dispersas fuera de España, muchas en forma de manuscrito y que por primera vez son editadas y recopiladas en un catálogo que reúne más de 160 canciones. Son dos las partituras editadas por primera vez en este libro: *Corone la victoria La España cautiva y libertada* y *Fuentes son de llanto*.

El autor se encontraba en Madrid en 2008, durante los actos conmemorativos del bicentenario de la Guerra de la Independencia y le sorprendió el hecho de que las canciones de aquella época no fuesen interpretadas. “*No fue culpa de nadie. En ese momento no había ninguna edición moderna de esas canciones, excepto los tres facsímiles de mi libro sobre el compositor Fernando Sor.*” Así explica el autor como se decidió a emprender este trabajo, en el que llevaba inmerso nueve años.

El libro se divide en tres capítulos, (los dos primeros dedicados a los años 1808 y 1809 respectivamente y el tercero centrado en el periodo de 1810 a 1814), tres apéndices y un catálogo. Jeffery hace una gran labor de investigación y documentación consultando la prensa de la época así como los diarios y memorias de varios generales británicos, que durante su estancia en España, fueron invitados a reuniones privadas en las que intérpretes femeninas cantaban himnos patrióticos acompañados con el

* Universidad Autónoma de Madrid, España. awandarina@gmail.com

piano o la guitarra.

El compositor más prominente del periodo es Fernando Sor, autor de seis canciones conocidas de la guerra y de dos de las más famosas: *El Himno de la Victoria* (También conocido como *Venid vencedores*) y *Vivir en Cadenas*. El caso de este compositor en su particular crítica y después adhesión a la causa francesa, no es aislado; Gaspar Zavala y Zamora, autor de *Los Patriotas de Aragón*, escribió canciones patrióticas en un principio y terminó trabajando para José I. El motivo del giro en su posicionamiento intelectual fue el temor ante las posibles represalias, quedándoles como únicas opciones su sometimiento ideológico o el exilio.

A lo largo del libro se hace un interesante estudio de una serie de canciones que podríamos considerar del género satírico. Jeffery interpreta la canción *A las Armas Corred Españoles* como una parodia de *La Marsellesa*. Así mismo, observa analogías entre *Venid Vencedores* y el *Himno de Riego*, planteando la hipótesis de que estas canciones son un antecedente de las del periodo del Trienio Liberal. Ambas canciones son marchas y están en 6/8 y las dos melodías comienzan con el mismo intervalo ascendente de una sexta, luego la melodía sube un semitono más, exactamente de la misma manera.

Hay un apartado interesante dedicado al estudio de los ataques satíricos a la Constitución de Bayona en la obra *La constitución de España puesta en canciones de música conocida, escrita por un aprendiz de poeta*, que a modo de contrafacta, trasforma los artículos en canciones de estilo popular acompañadas por instrumentos como el rabel y la zampoña. Cita también la canción *El gran Josef Ninguno*, que se burla de la pobre bienvenida que recibió José Bonaparte en su entrada en Madrid en julio de 1808. Se trata de un contrafactum cuya música proviene de la obra *El hechizado por fuerza*, de Antonio de Zamora.

Pero, para el autor, la **obra maestra** entre todas las canciones de la guerra es “La España cautiva y libertada”, para solista, coro y orquesta de Fernando Sor, porque en su opinión “el contraste entre las dos partes de la canción, recuerda al claroscuro de Goya”.

La obra contempla también el contexto en el que se cantaban las canciones; así, por ejemplo, llega a la conclusión de que *Venid Vencedores* no fue una bienvenida a las tropas cantada directamente en las calles, sino más bien una obra que se habría interpretado en los teatros de Madrid durante los días del evento, y posteriormente, siendo cantada al final de las obras.

El autor también dedica un apartado a la presencia de estas canciones en América del Sur. Por ejemplo, en la Gaceta de Caracas, se reseña la representación de un drama alegórico titulado *La España restaurada*, seguido de una canción patriótica; que podría haber sido *España de la Guerra* según Jeffery, debido al entusiasmo que mostró el público al cantar el coro; reacción que esta canción solía suscitar.

Autores como el neoyorquino Peter Weldon compusieron inspirándose en estos sucesos obras tales como *El Sitio de Gerona* o *La Marcha del General Palafox*, con reminiscencias del melólogo (subgénero teatral que consiste en el desarrollo de un monólogo en el que los pasajes culminantes o emotivos son subrayados por un acompañamiento musical.)

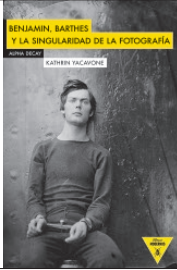
Una de las conclusiones a las que llega Jeffery hacia el final de este libro es referente a la evolución de estas canciones, la expansión de los ámbitos en los que eran cantadas; al principio de la guerra eran cantadas por señoritas en circunstancias domésticas y hacia el final del conflicto las cantaban solistas y el público en los teatros, actores y

actrices en las festividades, soldados al marchar, en reuniones privadas y tertulias e incluso los niños de los coros de Montserrat y de Sevilla.

La lectura de *España de la Guerra* resulta enriquecedora ya que no solo nos habla de la música sino del periodo en su conjunto; nos ofrece una visión histórica general del conflicto dando su opinión personal sobre los hechos y facilitando partituras y manuscritos originales así como editados que permiten, no lo olvidemos, la interpretación de estas partituras a los músicos actuales.

Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía

Jorge Martínez Alcaide*



Kathrin Yacavone

Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía

Traducción de Núria Molines

Alpha Decay, Barcelona, 2017

ISBN: 978-84-946442-6-9

Páginas: 377

Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía es la última obra de Kathrin Yacavone, profesora del departamento de Francés y Estudios Francófonos en la Universidad de Nottingham. Experta en literatura francesa y pensamiento y cultura visual de los siglos XIX y XX, su investigación se centra en la vida y obra de Walter Benjamin, Roland Barthes y Marcel Proust. Anteriormente, publicó un trabajo monográfico sobre el arte fotográfico, titulado *Photography in Contemporary French and Francophone Cultures*, y está trabajando en otro proyecto que tratará sobre la historia cultural de la fotografía y la teoría de la literatura en Francia, centrándose en el impacto del medio en la construcción y recepción de la figura del escritor.

La autora del presente estudio hace gala de un profundo conocimiento de la vida y obra de Benjamin y Barthes, lo que, unido a la extensa y especializada bibliografía que utiliza, hace que no estemos ante una obra apta para profanos. Yacavone analiza las figuras de Benjamin y de Barthes con el objetivo de demostrar que ambos autores tratan temas y cuestiones similares planteadas por la fotografía, usando para ello planteamientos similares, poniendo el foco de atención en la *singularidad de la fotografía*. Para comprender y descifrar sin problema los planteamientos filosóficos de la autora, el lector tiene que tener interiorizado el concepto de *aura* acuñado por Walter Benjamin, pues será el concepto que se erija como vertebrador del estudio. Benjamin utilizó este concepto en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde denunciaba que en la sociedad moderna se había dado un cambio de paradigma, y se había pasado del valor cultural o de culto de las obras de arte al valor exhibitivo. En cuanto al valor cultural de las obras de arte, sería entendido como la unicidad propia de una obra de arte, que vendría dada por varios factores como el contexto ceremonial en el que se había producido la obra, así como el momento y el lugar en el que se produjo. Y aquí es donde hace su aparición la fotografía, que para Benjamin jugará un papel clave como disipadora del aura, puesto que permitirá la reproducción de la obra de arte así como la distribución y exhibición de la misma, llegando a las masas, y perdiendo su unicidad y singularidad.

De este modo, la reproductibilidad irá en detrimento de la unicidad de la fotografía,

* Universitat de València, España. jorgemartinezalcaide5@gmail.com

pero entendiendo la unicidad en términos de algo material y que no se puede reproducir. Este matiz que hace Yacavone en su estudio es muy importante, pues es una vuelta de tuerca al concepto de singularidad de la fotografía, que pasará a ser entendido tanto por Benjamin como por Barthes como la singularidad experiencial de una fotografía concreta.¹ No obstante, Benjamin no duda en afirmar que los primeros retratos fotográficos sí que son poseedores de aura, debido principalmente a la tecnología relativamente precaria del medio fotográfico, que limitaba precisamente la explotación y reproducción de imágenes en masa. Por este motivo, Benjamin afirma que el cambio de paradigma ya comentado del valor cultural al exhibitivo, con la consiguiente pérdida del aura, no se da en el retrato fotográfico, al menos no de forma tan clara como ocurre con otras artes. Así, el aura todavía puede morar en las fotografías posteriores a la primera edad dorada del siglo XIX², lo que lleva a Benjamin a analizar retratos de esta época, tanto de desconocidos como de familiares.

Esta parte del estudio es particularmente interesante, puesto que el autor pasa a considerar que el rostro humano de las fotografías es el último reducto del aura, con lo que el concepto de aura fotográfica se asocia ahora al sujeto de la fotografía, y, por ende, al espectador. Esto enlaza con el concepto de Barthes de referente fotográfico, que alude a la persona u objeto específico que ha sido capturado y preservado en la fotografía en un momento único en el tiempo. Precisamente será esta importancia otorgada al espectador y a su relación con el modelo fotográfico uno de los puntos de unión entre Benjamin y Barthes que desarrolle Yacavone en su obra, puesto que ambos autores desarrollan sus reflexiones acerca de la fotografía a partir de experiencias personales relacionadas con fotografías concretas. En el caso de Benjamin, con la fotografía de Kafka de niño en un jardín de invierno (entendido como un fondo decorado usado por los fotógrafos primigenios), y en el caso de Barthes, con una fotografía de su madre cuando era joven, también en un jardín de invierno.

Las relaciones entre fotografía y espectador inherentes a la fotografía están ligadas a la subjetividad del espectador, lo que se ve en el análisis que hace cada uno de los autores sobre las citadas fotografías, pues ambos análisis están imbuidos de un fuerte tinte subjetivo y autobiográfico. Este es otro de los puntos de unión entre los dos autores que será analizado de forma pormenorizada por la autora, y que será puesto en relación con la influencia que Marcel Proust tuvo sobre ambos. Respecto al encuentro de Benjamin con la fotografía de infancia de Kafka, es muy destacable, debido a que es una fotografía cuyo análisis marcará la *Kleine Geschichte der Photographie* de Benjamin, de forma que el mensaje que se transmite al lector es que en términos generales existe una singularidad de la fotografía, que depende del encuentro del espectador con la fotografía a la que se enfrenta. En el caso del retrato de Kafka, la singularidad de la fotografía viene dada por todas las emociones y asociaciones personales que causa la fotografía en Benjamin, inherentes a su coyuntura histórico-social. Como se puede deducir, el resultado de esto será un momento muy íntimo y personal, y no será igual para dos personas, de ahí lo que afirma Yacavone “es tarea del escritor que ha vivido tal experiencia transmitir el sentido de esta singularidad a los demás a pesar de su

1 Yacavone, K. 2017. *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía*. Barcelona: Alpha Decay, p. 35.

2 Ibid. Pág. 119

aparente imposibilidad”³, pero aún hay más, pues el análisis que hace Benjamin de esta foto es muy complejo, ya que teje una intrincada red entre el pasado y el frente y el representado (el otro) y el espectador (el yo). En esta red introduce también el concepto alemán del *Trauerspiel*, donde, a través de la representación mimética, se busca detener el tiempo, algo que el autor compara con la fotografía, que estaría encargada no sólo de eso, sino también de preservar la esencia. En relación con esto, Benjamin trata el concepto de la magia asociado a la fotografía (algo muy común en la época en la se inventó el medio). Así, las imágenes realmente poderosas serían aquellas que se comunican con el espectador de una forma muy poderosa, como el retrato de Kafka de niño.

Finalmente, el autor realiza una proyección de su alter ego en la figura de Kafka de niño, en lo que podría considerarse una suerte de doble. Yacavone analiza pormenorizadamente esta idea, pero no utiliza un concepto de la tradición alemana que creemos que casa muy bien con esta idea: *el doppelgänger*, que no es sino el doble fantasmagórico de una persona viva. Según esta definición, el concepto podría aplicarse a la consideración de Kafka como su alter ego por parte de Benjamin, puesto que éste está vivo y tiene un doble, solo que atrapado de forma de bidimensional en una fotografía. En este caso, entendemos que el *doppelgänger* o doble sería una figura bondadosa, una proyección de la propia infancia de Benjamin en el representado, fruto de la añoranza de su niñez, que distaría mucho del *doppelgänger* utilizado por el macabro Doctor Caligari, quien utilizaría al desdichado Cesare como proyección de su alter ego para cometer los crímenes en *El Gabinete del Doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920).

Por otra parte, Barthes, en la *Chambre Claire*, sigue el mismo patrón conductual que Benjamin, es decir, el análisis de una fotografía de forma autobiográfica; análisis en el que introducirá y analizará conceptos clave para la fotografía. En este texto, al igual que hiciera Benjamin, critica que los espectadores somos manipulables a través de la imagen, cosa que aprovecha sin dudarle la publicidad. Afirma que el fotógrafo utilizará toda clase de artificios para causar un impacto en el espectador, pero sólo las sensaciones producidas en el espectador por una verdadera cualidad de la imagen, carente de todo artificio, podrá ser considerada como singularidad de la fotografía. En esta obra también aborda sus célebres conceptos *studium* (entendido como los aspectos culturalmente determinados de la imagen) y *punctum* (algo que no se puede analizar, que sucede de forma involuntaria, por lo que estaría relacionado con la singularidad de la fotografía).

En el caso de Barthes, no reconoce a su *doppelgänger* en una fotografía, sino que él sale a la búsqueda de la esencia de su madre, recién fallecida, en sus fotografías. Esto es algo que resume a la perfección el pensamiento de Barthes, quien creía que la fotografía y el representado son casi tautológicos, que la esencia del modelo se adhería a la fotografía. Por ese motivo se entiende que intentara enfrentarse al duelo por la muerte de su madre analizando fotografías suyas; por eso, y por la tradicional función conmemorativa de la fotografía, asociada desde sus inicios al ámbito funerario.

Aquí lo destacable es que a Barthes le interesaba que la obra cobrase vida (como le ocurriera a Pigmalión con Galatea), solo que en este caso sería su madre fallecida.

3 Ibid. Pág. 130.

Esto hay que relacionarlo con la novela de Proust *Sodome et Gomorrhe*, en la que el protagonista podría considerarse como el *doppelgänger* de Barthes, ya que también trata el tema de la búsqueda de la esencia del ser querido a través de la fotografía, así como el concepto de *punctum*, solo que relacionado con un encuentro casual con un objeto que desencadena una serie de procesos mentales que convierten ese momento en vital. Además, tanto Proust como Barthes tratan el tema de la resurrección del ser querido a través de la fotografía, entendiendo resurrección como no-muerte o preservación de la identidad y esencia del retratado en el retrato.

A pesar de las múltiples lecturas que se hacen del concepto, y de las muchas relaciones con otros autores que se hacen en el estudio, lo que queda claro al lector una vez concluida la lectura son dos cosas: que la singularidad existe, no cabe duda, pero con alguna condición, puesto que ésta sólo puede producirse, darse o manifestarse cuando el yo o el observador de una fotografía en concreto la vive o la experimenta; y que la fotografía, por encima de todo, sirve para preservar una esencia o identidad al paso del tiempo.

Arte escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo

Óscar Ortega Ruiz*



Maite Méndez Baiges (ed.)

Arte escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo

Comares editorial, Granada, 2017. Colección Comaresarte.

ISBN: 978-84-9045-492-3

Páginas: 208

Arte escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo es el título del nuevo volumen que la Editorial Comares ofrece a sus lectores dentro de la colección Comaresarte. El libro es fruto del trabajo colectivo de las investigadoras y el investigador del proyecto de I+D “Lecturas de la historia del arte contemporáneo desde la perspectiva de género”, desarrollado por las Universidades de Málaga y de La Sapienza de Roma y se edita bajo la coordinación de Maite Méndez Baiges, responsable del programa de investigación y profesora titular de Arte moderno y contemporáneo en la Universidad de Málaga. El volumen se compone de ocho artículos o ensayos breves que, desde diversas perspectivas, dan cuenta del papel de la mujer a través del arte y la literatura de los últimos dos siglos, desarrollando la premisa de que los estudios de género constituyen una herramienta eficaz para disipar falsos mitos también en el ámbito del arte contemporáneo y, más específicamente, en la noción de vanguardia artística, más allá de las convenciones de lo que podría denominarse el “relato ortodoxo de la vanguardia”. Las aportaciones y puntos de vista de las artistas del género femenino sirven como base para una exégesis alternativa a la tradicional, que se ha venido centrando en el paradigma del artista y receptor presuntamente universal pero, en realidad, sesgadoamente masculino. Por otra parte, se analiza la imagen artística de la mujer proyectada por los medios artísticos, tanto literarios como visuales, como uno de los grandes focos de la construcción simbólica de lo femenino convencional.

Los primeros cuatro artículos nos introducen en el mundo artístico de una serie de autoras que, desde su condición de marginalidad femenina, supieron configurar un modernismo alternativo y antijerárquico que toma como uno de sus ejes creativos principales la visualidad del texto. La profesora Lidia Taillefer analiza la poesía visual de Marianne Moore, a la que cabría definir como una suerte de pintora de poemas. Figura central de la escena literaria neoyorquina durante la segunda década del XX, perteneció a la primera generación de poetas norteamericanos modernos, junto a T. S. Eliot, Ezra Pound y William Carlos Williams. Una autora para quien la literatura tenía una dimensión espiritual, que se trasluce en formas visuales que suponen un desafío

* Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla; Licenciado en Filosofía por la Universidad de Málaga y Máster en Desarrollos Sociales de La Cultura Artística por la Universidad de Málaga. oscaror9@msn.com

no sólo a la estilística sino también al propio lenguaje. Una síntesis entre lo verbal y lo óptico concebida por alguien para quien la apariencia visual constituye una prueba de calidad literaria. Claude Cahun y Marcel Moore son otras de las artistas que exploraron las posibilidades de enriquecimiento mutuo entre poesía y artes visuales, como destaca en su artículo la profesora Carmen Cortés Zahorras. Un binomio artístico creador de un entramado que enlaza los dibujos de la ilustradora Moore y los poemas de Cahun, de forma que las ilustraciones determinan una forma diferente de aprehender el texto escrito. Un juego de semejanzas y disimilitudes en el que relatos e ilustraciones juegan a parecerse y a ser diferentes. Para Cortés, esta imbricación de dos formas de expresión artística, consideradas entonces menores, es el resultado de la profunda modificación de las relaciones entre disciplinas que se produjo con el *art nouveau* y su empeño por aportar belleza a la cotidianidad.

La profesora Esther Morillas analiza la obra de Kelly La Rocca, artista del Gruppo 70 que, a través de sus collages, se sirve de la estética y el lenguaje de la publicidad y, en general, de los medios de comunicación de masas, para desenmascarar su función de transmisores de códigos perpetuadores de situaciones de injusticia. La subversión que, en el plano artístico, realiza La Rocca de este tipo de lenguaje revela la falsedad de una supuesta liberación que, en realidad, aboca a la mujer a ser juzgada por su cuerpo y la obliga a la asunción de roles unificadores y secundarios, cuando no la define como un objeto más de consumo. El uso del lenguaje como instrumento de poder es también uno de los temas de reflexión del siguiente artículo, aportación de la profesora de la Universidad de La Sapienza, Carla Subrizi, quien traza un recorrido a través de los puntos de encuentro entre la literatura, las artes performativas y el feminismo con el comentario de la obra de artistas italianas como Niccolai, Vicinelli, Bentivoglio, Santoro y Lonzi. En Italia, destaca Subrizi, el arte de la performance nace y se desarrolla a partir de la investigación sobre la potencialidad de la palabra y el lenguaje poético. Se trata de una performance unida a la poesía, a la lectura y a la gestualidad del cuerpo. Un enfoque complejo, innovador y experimental en el que el lenguaje se fuerza más allá de sus límites en pro de nuevos órdenes discursivos, llevado a cabo por artistas que blanden palabras restituidas a la materialidad del cuerpo en contra de la hegemónica narración patriarcal.

La segunda mitad del libro nos desvía del dominio de la palabra para acercarnos a la visualidad de los códigos iconográficos. En su artículo, Maite Méndez Baiges aporta una serie de reflexiones suscitadas por la figura de la lectora en las primeras vanguardias del siglo XX, un tema objeto de múltiples representaciones artísticas. Ya en la Roma clásica, la lectora femenina aparece representada sola y absorta. A lo largo del siglo XIX aumenta el número de estas obras, con una notable proliferación de lectoras en una actitud que oscila entre la pasividad, como signo que revela disponibilidad sexual, y lo abiertamente voluptuoso. Esta visión de la imagen femenina se extiende también por la pintura de las primeras vanguardias, especialmente por el fauvismo, el cubismo y las tendencias expresionistas. En los años sesenta y setenta, autoras como Carol Duncan o Anna Chave, denunciarían no sólo el carácter sexista o incluso misógino de la pintura de estas primeras vanguardias, sino también la condición patriarcal del “relato ortodoxo de la modernidad” y su insistencia en el tema del desnudo femenino y su marcado erotismo, que denota una mirada acentuadamente masculina.

Si esta es la conclusión que cabe extraer del estudio de la representación de la mujer lectora en el arte de las vanguardias, la doctora Belén Ruiz Garrido nos aporta

un análisis paralelo de las imágenes de escritoras en diversas representaciones artísticas contemporáneas. Autoras tan relevantes como Virginia Woolf son retratadas en la privacidad del hogar, formando parte del mobiliario de la casa casi como objetos, en lo que parece un intento de devaluarlas en su condición de creadoras. Mientras, el cine, las artes plásticas, la ilustración y la publicidad contribuyen a construir y difundir imágenes una mujer moderna presentada como un mero cuerpo pasivo objeto de contemplación. Las mujeres de letras, por el contrario, son percibidas como usurpadoras, intrusas en un territorio masculino. Estas consideraciones son necesarias para comprender el valor transformador de las acciones de artistas como Jo Spence, Adela Marín o Shirin Neshat, quienes prestan su propia corporalidad como lienzo en el que plasmar discursos silenciados.

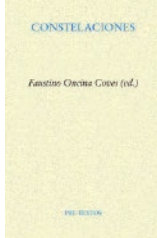
Los estereotipos femeninos difundidos por los medios de comunicación son también motivo de análisis para la profesora Eva María Ramos, a través del estudio de las ilustraciones de los anuncios publicitarios de las revistas españolas de principios del XX. Estas publicaciones fueron coetáneas de una serie de precursoras en la danza moderna como Isadora Duncan, Ruth Saint Denis o Loïe Fuller y coinciden temporalmente con una oleada de orientalismo que también se hizo patente en artistas como Matisse. Estas artistas inspiraron una abundante producción gráfica en multitud de anuncios publicitarios, en los que la mujer, como bailarina exótica y sensual, se convierte en el reclamo del producto. La imagen de la mujer es de nuevo usada como reclamo sexual-comercial, mientras que el dominio del discurso y la palabra siguen siendo masculinos.

Una reflexión acerca de la evolución de los modos de experiencia estética apreciables entre finales del siglo XVII y el siglo XX constituye la aportación del profesor Luis Puelles. Un hito importante a considerar dentro de esta evolución lo constituye la concepción kantiana del sujeto receptor de la obra de arte, caracterizado por un desinterés práctico respecto del objeto de contemplación. Desinterés que le mantiene a salvo de abandonar el examen racional de los valores objetivos del objeto estético para caer cautivo de efectos emocionales. A lo largo del XIX, estos rigores formalistas irán dejando paso paulatinamente a una concepción de la obra artística cada vez más dependiente de una recepción emotiva e intensa, cercana al apasionamiento y la sentimentalización, en lo que Puelles define como un proceso de feminización y democratización de la experiencia estética: ahora el espectador es ella. Unos nuevos modos de recepción que se degustan en escenarios adaptados al sujeto moderno, al que permiten un estimulante aislamiento en público, como el que se experimenta en el café, en el museo o en el palco, lugares desde donde mirar mientras se es mirado.

El volumen deja espacio para mostrar un ejercicio de práctica artística con la reproducción de la serie de dibujos “Todo es mentira, salvo alguna cosa”, constitutiva de la exposición *Don't Mess With The Mon(k)ey* de la artista y profesora de Bellas Artes Isabel Garnelo. La serie proyecta una mirada irónica y reveladora del uso capcioso de imagen y palabra que realizan las instituciones representantes de los poderes contemporáneos, especialmente los financieros. Así termina un trabajo que, a través de sus diversos enfoques, muestra al lector un panorama de subjetividades femeninas que dotan de sentido a una modernidad artística alternativa y desmitificadora. Una luz que contrasta con las sombras de aquella otra modernidad del discurso convencional, cuyo espíritu innovador en tantos frentes convive en demasiadas ocasiones con una injusta visión de la condición femenina.

Sobre el futuro del estudio del pasado

Ana Meléndez*



Faustino Oncina Coves (ed.)

Constelaciones

Valencia: Pre-textos, 2017

ISBN: 978-84-16906-44-4

Páginas: 252

Decir que el siglo xx es un siglo *postmetafísico*¹ es una manera de darle título a un acontecimiento de los más significativos de la historia del pensamiento, a saber, el hundimiento de la filosofía primera. Ya haya sido entendida como ontología o como teoría del conocimiento, su labor como actividad racional consistió en el intento de mostrar que la totalidad de lo existente puede ser explicada en términos de reducción de la diversidad a unidad. Sin embargo, este modo de proceder, hegemónico desde Tales hasta Hegel, dejó de sostenerse el pasado siglo, cuando desde diferentes posturas filosóficas –giro lingüístico, filosofía de la vida, hermenéutica, psicoanálisis, etc.– se llegó al consenso generalizado de que la metafísica, entendida como filosofía primera, no era ya un discurso viable. Tras el abandono de la perspectiva de la totalidad no solo se produjo una fuerte crisis en la teoría tradicional del conocimiento –especialmente en su versión moderna, la filosofía de la conciencia–. También la noción clásica de historia, entendida como una sistematización progresiva de todas las determinaciones del pensamiento, fue fuertemente cuestionada. Al tiempo lineal y continuo propio del historicismo positivista, que consideraba el pasado como una experiencia definitivamente archivada, se le opone en nuestra contemporaneidad una nueva aproximación a la investigación histórica caracterizada por las tensiones permanentes entre un pasado discontinuo y un presente intermitente, donde aquel se relea incitando a este a hacerse cargo de sus anhelos traicionados; donde “el Otrora encuentra el Ahora en un relámpago para formar una *constelación*”.² Pero, si el pasado se inmiscuye mediante una irrupción repentina en el presente ¿cuál es, entonces, la naturaleza del objeto histórico? ¿Cómo se accede, en términos de legitimidad epistemológica, a un pasado no clausurado? ¿Qué experiencia del tiempo genera nuestra comprensión del mismo? ¿Qué métodos empleamos?

En el cultivo de estos interrogantes germina *Constelaciones*. Partiendo de la quiebra

1 Habermas, J. *Pensamiento postmetafísico*, México, Taurus, 1988.

2 Cita de Walter Benjamin extraída de Traverso, E. *La historia como campo de batalla*, Buenos Aires, FCE, 2016, p. 27.

* Universitat de València, España. ana.melendez@uv.es

de la linealidad temporal, la obra se inserta en el debate actual de la historiografía filosófica a partir de una original estrategia que pone en el centro de la discusión el método de las constelaciones (*Konstellationsforschung*). Se pretende con ello examinar tanto sus virtualidades críticas respecto al presente como sus limitaciones epistemológicas en contraste con otros enfoques históricos y sociológicos centrados en el plano intelectual, como son la historia conceptual koselleckiana o el modelo de constelación de inspiración benjaminiana teorizado por Adorno en *Dialéctica negativa*.

Si bien Benjamin ya empleó la expresión *imagen dialéctica* para referirse a aquello donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora de la *constelación*, lo que se ha denominado *método de las constelaciones* fue fundado por Dieter Henrich en los años noventa, cuando llevó a cabo la aplicación de este concepto astronómico al ámbito de la historia de las ideas –en concreto a los círculos estudiantiles en Tubinga y en Jena alrededor de 1790–, para dar cuenta de ese prodigioso fenómeno en la Historia de la Filosofía que fue el idealismo alemán. La técnica del mismo consiste en indagar los desarrollos conceptuales e impulsos creativos que se originan a partir de la interacción de distintos pensadores en un espacio de pensamiento acotado, con el fin de hallar eslabones perdidos o influencias recíprocas, entre pensadores y sistemas, que permitan trazar otros itinerarios filosóficos no visibles en las obras publicadas. Después de Henrich, esta técnica se ha aplicado a otras temáticas, como la exploración de la escuela neoplatónica de Florencia llevada a cabo por el más afamado de sus discípulos, Martin Mulrow, o la de los primeros románticos realizada por Manfred Frank.

Es cierto que tal procedimiento fue fecundo y prolífico para el estudio del período postkantiano. Ahora bien, ¿significa esto que pueda aplicarse de manera general a la historia de la filosofía, más allá del contexto en el que se genera? ¿Puede acaso aplicarse fuera de ella? A tal desafío intelectual tratan de dar respuesta las contribuciones de este libro, compuesto por doce de las participaciones que tuvieron lugar en el Congreso Internacional sobre *Historia conceptual y método de las constelaciones*, celebrado en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Valencia en octubre del año 2015. Al igual que el encuentro, la obra tiene como objetivo discutir los criterios de esta perspectiva historiográfica en un ámbito distinto al estudiado por Henrich y sus discípulos. A pesar de la problemática general de trasfondo acerca de la génesis del concepto, sus repercusiones y las transferencias interdisciplinares que ha generado, los ensayos que integran *Constelaciones* manifiestan un interés muy variado por aspectos de distinta índole.

El volumen arranca con una aportación de Faustino Oncina titulada “Historia conceptual y método de las constelaciones”. A modo de introducción, el también editor de la obra examina las posibilidades metodológicas y las restricciones de las constelaciones por medio de continuas alusiones a cada uno de los textos que componen el libro. Oncina advierte de las reservas que la aplicación del método de Henrich podría entrañar –como son la falta de autorreflexión o cierta estrechez de miras de corte endogámica–, a la par que ofrece una forma de enmendar esta amenaza de limitación lógica a través de la historia conceptual. Pues, en tanto que el concepto koselleckiano registra el pasado, pero también es aquello que anticipa el futuro, “su currículum vitae no comienza ni termina dentro de los márgenes trazados por un determinado espacio de pensamiento (...) sino que alberga un indomable impulso a desbordarlos” (20). En esta misma línea, en la que se pretende mostrar cómo la investigación de

constelaciones de Henrich es susceptible de ser entreverada de manera fecunda con la perspectiva de Koselleck, realizan igualmente sus contribuciones Antonio Gómez Ramos (“Conceptos y redes: sobre sujetos de las constelaciones e historia conceptual”) o Ernst Müller (“El concepto de constelación en la temprana sociología del saber”).

En otra dirección inspirada por las ideas nucleares de la Teoría crítica, José Manuel Romero Cuevas recupera la noción de constelación benjaminiana con el propósito de mostrar que es esta la que puede hacer factible una forma de historia conceptual crítica capaz de “confrontar el horizonte de expectativas sedimentado en el uso de los conceptos políticos de un determinado pasado (...) con nuestro devaluado horizonte de expectativas actual” (170). A un enfoque de análisis social y cultural inmerso en la variante adorniana –y benjaminiana– del concepto de constelación, se suman tanto la contribución de Sergio Sevilla, que discute sobre “la posibilidad de un diálogo entre la *Begriffsgeschichte* filosófica y el pensar constelativo del tiempo presente como proceso de la Modernidad en crisis” (192), como la de Falko Schmieder, titulada “Método y función del pensamiento constelativo en Walter Benjamin y Theodor W. Adorno”.

Tomando como pretexto la discusión teórica y metodológica sobre la investigación de constelaciones filosóficas, cada una de las aportaciones se deja guiar por diversos intereses o propósitos, lo que acaba resultando en un libro con un amplio espectro de temas abordados: la contribución de las tres intelectuales italianas (Giovanna Pina, Carla De Pascale y Giorgina Cecchinata) está orientada a la búsqueda de interconexiones entre diferentes figuras y personajes del romanticismo; Cornelius Borck se sumerge en el concepto de constelación para referirse desde allí al grupo de trabajo *Poética y hermenéutica*; mientras que el filósofo vallisoletano Vicente Serrano emplea la metáfora de las constelaciones para considerar los conceptos de *libertad*, *absoluto*, *fe* y *vida* como una “constelación de significados cambiantes en función de acontecimientos, experiencias y expectativas de quienes los trabajaron en esos años” (54). Finalmente, el volumen clausura con un texto coescrito por Anacleto Ferrer y Francesc J. Hernández titulado “Constelaciones urbanas. Conjeturas sobre Walter Benjamin y la ciudad moderna”. En él, los autores trazan un nexo entre el concepto benjaminiano de constelación y la vivencia de la ciudad moderna delineando una genealogía de dicha ciudad, con el propósito de mostrar que “la experiencia urbana es el nutriente que alimenta la formulación del concepto de constelación que, una vez se ha establecido, cobra autonomía y puede aplicarse a otros ámbitos” (209).

Esta nueva contribución académica en forma de indagación multidireccional supone la conclusión de una etapa de investigación en el marco del proyecto “Hacia una historia conceptual comprensiva: giros filosóficos y culturales”. Publicada por la editorial valenciana Pre-textos, la obra muestra cómo la noción de constelación, abstraída del medio astronómico y transferida al contexto de la historiografía filosófica, constituye una de las más importantes categorías con las que entender el mundo desde nuestra contemporaneidad. Su carácter fragmentario y destellante sirve como un mapa para interpretar nuestra cultura contemporánea, donde el tiempo ha dejado de pensarse en términos progresivos y se ha desvelado como el resultado de una experiencia verdaderamente política del presente, en la que el pasado y el futuro se entretejen.

Conducir a una diosa

Sergio Requejo Pérez*

Conducir
a una diosa

Estética, política y filosofía

Lluís X. Álvarez

Álvarez, Lluís X

Conducir a una diosa. Estética, política y filosofía

Barcelona: Bellaterra, 2016

ISBN: 9788472907652

Páginas: 165

El libro *Conducir a una diosa. Estética, política y filosofía* es una respuesta a ciertos problemas del presente y una apuesta por una actitud concreta ante las cosas. Frente a los excesos del esteticismo se resalta la recuperación del sentido estético de la vida con la finalidad de vivir acorde a nuestras pretensiones más elevadas, que se traduce en hacer posible la creación de espacios favorables para la convivencia en donde cada proyecto individual pueda verse realizado. Su autor, Lluís X. Álvarez, Catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad de Oviedo, ya había contribuido con otros trabajos a una transformación del mundo desde el plano teórico-práctico que plantea la estética tal y como la entiende. *Estética de la confianza*, de 2006, y que incorpora un prólogo del filósofo italiano Gianni Vattimo, es una de esas paradas obligatorias en la bibliografía del escritor asturiano. Otros trabajos son: *Signos estéticos y teoría: crítica de las ciencias del arte* (1986, 2005), *La estética del Rey Midas* (1992), *Diálogo de Pumarín* (1999) o *Falsas esperanzas* (2001).

Álvarez resalta el componente dinámico de la estética, por eso en *Conducir a una diosa* hallamos un libro que no trata de ser una mera reflexión sobre el arte. La estética ha de ser conducida – como deja entrever el título – por los caminos en los que directamente se refleja la intervención de las personas e instituciones, en la vida en general y en la política en tanto que herramienta para el impulso de acción social. Porque es la estética, a juicio del autor, una disciplina a través de la que cabe replantear las cuestiones más preocupantes de nuestro tiempo. Temas como las encarnaciones del mal hoy día, el multiculturalismo, la memoria histórica o la posibilidad de una filosofía mundial aparecen aquí como claras muestras de una interpretación que pretende, por encima de todo, seguir una línea integradora. Haciendo hincapié en lo universal con el fin de amalgamar los más variados elementos aparentemente contrapuestos que puede haber en un entorno transnacional, pero sin olvidar el punto de arranque de todo: el contexto que al yo le fue dado.

Conducir a una diosa es una reflexión en torno a temas y autores, pensando a los segundos a través de los primeros y dando lugar a una lectura original. Siempre bajo el hilo de la estética. Esto marca la estructura del libro, dividido en tres apartados. El primero, “Estancias”, es un análisis de los temas nucleares mientras que el tercero,

* sergiorequejoperez@gmail.com

“Figuras”, lo es de autores como Vattimo, Derrida, Ortega y Gasset, Hume, Rossini y Stendhal. Cada uno consta de cinco capítulos. Entre ambos se sitúa un breve “Intermedio”, de un único artículo pero que es fundamental para comprender las relaciones que Álvarez establece entre estética, política y filosofía.

El primer capítulo del primer apartado (“Restauración del arte intermedio”) sitúa el punto de partida del estudio sobre el objeto estético en nuestra situación cercana, que desembocará más adelante en una defensa de la filosofía española. Álvarez muestra la importancia del contexto en el desarrollo de las teorías, por eso considera que no hay que tomarlas como si fueran por sí mismas válidas. Cuando accedemos a ellas sin contar con la circunstancia el resultado no puede ser de ninguna manera positivo, porque difícilmente encajará con las necesidades de la época, que es, precisamente aquello sobre lo que hay que reflexionar. Esto está relacionado con la concepción de un arte pragmático, un arte que posibilite la transformación social a partir de una reconfiguración de la sensibilidad, una de las principales labores del ejercicio estético para el autor. “Estoy convencido de que el arte y su apertura resultan ser la vía más secreta y útil de la renovación social a medio plazo en la medida en que esta depende de la reforma de la sensibilidad tanto o más que de las instituciones, las cuales vienen a ser estériles o de raquítico efecto sin un marco de belleza conceptual compartido” (p.13). El arte, pues, tendría una dimensión social consistente en la reconfiguración de la sensibilidad. De ahí su propuesta de un arte restaurado, no autónomo y sí cooperativo con la praxis política y el sentimiento de las masas, fundamentos para la construcción de una democracia competente. Un arte que, por la situación que ocupa entre lo formal o material que le es constituyente y la posterior recepción pasa a denominar “arte intermedio”.

El segundo capítulo (“Debilitación del multiculturalismo”) analiza el fenómeno del multiculturalismo para dar cuenta de sus variantes en el norte de América y en Europa, en otra clara muestra de que Álvarez piensa la circunstancia desde la circunstancia misma. La primera cuestión de interés que plantea es que las diferencias multiculturales son, sobre todo, diferencias estéticas, esto es, una cuestión de sensibilidad. Encontramos individuos que hacen violencia metafísica, una de las bases indispensables para comprender el choque entre civilizaciones que se produce hoy día. Lo que se vincula con el artículo siguiente (“Sobre la fosforescencia del mal”). Esta forma encarnada del mal juega, en nuestras sociedades, uno de los temas más complicados para dar respuesta, y una de las amenazas principales para la buena convivencia. La solución de Álvarez no está en la eliminación de este mal, algo imposible de por sí, sino en su reducción, adscribiéndose a una filosofía debilitista tal y como había sido trazada por Vattimo.

En el cuarto capítulo (“Estética de las dos memorias”) contrapone dos memorias, la estética y la ética, y lo hace a partir del concepto de responsabilidad. Y es que Álvarez aborda la responsabilidad a partir de la perspectiva de la creatividad del sujeto individual, resaltando su capacidad para actuar sobre la realidad, adoptando como punto de partida la voluntad de la propia persona. Desde ahí distingue la “macrocreación” de la “microcreación”, la primera vinculada a la creación artística y la segunda a la relacionada con la reforma moral y de las costumbres. Esta distinción obliga al autor a separar dos tipos de responsabilidad: la estética, que se ocupa de las grandes preferencias vitales, de cuestiones relativas al gusto y al placer; y la moral, centrada sobre todo en la supervivencia de las cosas y de los seres. La reivindicación

que se halla en esta obra vuelve otra vez sobre la variante estética, al exigir al individuo una actitud activa ante las cosas, incluso también ante aquellas que desde un punto de vista moral no parecen requerirlo. Los dos tipos de responsabilidad contribuirían, por supuesto, al debilitamiento del mal, que es una de las finalidades que persigue.

En el quinto artículo (“La estancia del cuadro hermenéutico”) analiza la herencia de Gadamer para extraer una línea interpretativa que, aunque no pueda atribuirse inicialmente al alemán sí puede considerarse como un claro precursor. Esa línea que en la actualidad llevaría a postular una filosofía mundial. “La filosofía está preparada para ofrecer un diagnóstico global que valga para todo el mundo que haya sabido salir de posiciones fideístas o metafísicas. No estoy diciendo que quepa atribuir a Gadamer el proyecto de esa filosofía común o mundial pero sí que la filosofía de *Verdad y método* ha abierto la puerta a ese camino” (p. 62). La aportación de Álvarez aquí viene a propósito del cuadro hermenéutico y de la germinación del uso sujeto-objeto. Distingue en dicho cuadro el sujeto del objeto, y dentro del sujeto lo subjetivo y lo subjetual; mientras que del objeto extrae lo objetivo y lo objetual. El autor trata de recuperar lo objetivo a través de una mirada holística de modo que todo lo ente apunte al ser, para lo que concibe necesario ofrecer “un tipo de discurso que reúna a la ciencia y al arte como hermanas que son” (p. 64).

El pasaje intermedio (““Conducir a una diosa”: estética y vida después del “arte de las obras de arte””) puede considerarse el núcleo fundamental de toda la obra, donde Álvarez expone de forma más detallada su propuesta filosófica. Es aquí donde resalta una reconsideración de la estética en términos generales para que concuerde con las formas de convivencia propias del siglo que corre. La estética, vista desde la altura del presente, ha de ir más allá de la reflexión artística para abarcar también aspectos relacionados con la conducta. Hay una reivindicación del arte como “buena voluntad de ilusión” siguiendo a Nietzsche, “ella es la diosa de nuestro título, la diosa a la que creemos ingenuamente conducir, pero ella es en todo caso quien los libra de la mera “sinceridad”, de la parcial “pasión por el conocimiento” y de la misma moral estéril” (pp. 78-79). Trata de recomponer los vínculos estéticos de la sociedad algo que, a su juicio, no se consigue sólo con la restauración del arte sino también mediante instituciones ético-políticas, que es desde donde cabe realizar la obra de arte suprema: en el “Estado o gobierno de la libertad cumplida” (p.93). El papel de la estética es el de ser guía de las conductas fundamentadas en ciertas nociones metafísicas, bajo el halo de la responsabilidad, que encamina hacia una ontología mínima.

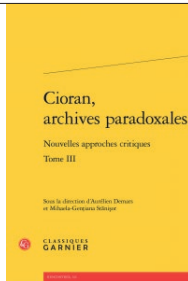
En el tercer apartado de la obra Álvarez recorre algunos de los pensadores europeos cuyas filosofías bien pueden ser tomadas como claros ejemplos de lo expuesto anteriormente. En su revisión de la estética de Vattimo lo sitúa dentro de la corriente crítica, frente a la vía metafísica y científica; una propuesta para una filosofía del futuro, en la medida en la que denuncia la violencia ideológica. En el caso de Derrida, coge aquí un rumbo distinto al que pudiera parecer. La pregunta por Derrida se convierte realmente en una pregunta por el papel que ocupa la intelectualidad en España. Álvarez ve una línea negativa la mantenida en España con respecto a los filósofos, a diferencia de lo que ha pasado en otras naciones europeas como es el caso de Francia con Sartre o con el propio Derrida, cuyas reflexiones son reconocidas en todo el mundo. De Ortega rescata su importancia para nuestros días, tanto para el panorama nacional como europeo. En concreto, el sentido histórico del vitalismo que plantea con el yo ejecutivo, como una forma obvia de secularización. De Hume, su revisión crítica del

empirismo anterior a través de tres correcciones fundamentales: dada la primera al concebir el conocimiento como percepción, separando las impresiones de las ideas; distinguiendo dos tipos de realidades, las cuestiones de razón y las cuestiones de hecho; y, en último término, desplazando el punto central de su discurso filosófico hacia la existencia concreta, donde la moral, la estética y la política adoptarían una relevancia capital. Mientras que en el último capítulo de esta sección resalta, entre otras cosas, la estética española presente en *El Barbero de Sevilla* de Rossini, que marcará el canon de la época, en clara muestra de la defensa de lo español por parte de Álvarez para la contribución y legitimación de lo propio al proyecto europeo.

En resumidas cuentas, en el libro *Conducir a una diosa* encontramos una continuación de aquellos proyectos modernos que trataron de enarbolar un discurso en donde arte y acción contribuyesen a la transformación de la dinámica social, dando lugar a una prolongación de la idea de arte de la vida buena. Álvarez no lleva a cabo un ejercicio de puro análisis textual, ni mucho menos historicista. Su propuesta es original, actual y tiene como base tanto el contexto contemporáneo como el sostén de autores relevantes en la configuración de la sensibilidad occidental. Su obra da cuenta de cómo la consolidación de todo proyecto que tenga como objetivo último el favorecimiento de la convivencia tiene como piedra angular el sentimiento. En este punto la estética se vuelve fundamental para situarnos en nuestro momento histórico para intentar, nuevamente, estrechar lazos entre las distintas manifestaciones de lo humano que se despliegan en el planeta mediante la cultura.

Cioran en los *Archives paradoxales*. (Tome III)

Joan M. Marín*



Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques. Tome III

Classiques Garnier, Paris, 2017

ISBN 978-2-406-06406-0 (livre broché)

ISBN 978-2-406-06407-7 (livre relié)

ISSN 2103-5636

Páginas: 195

El tercer tomo de la colección *Archives paradoxales* recoge las actas del *XXe Colloque International Emil Cioran*, realizado en 2015. Este *Colloque* internacional, que se celebra en las localidades rumanas de Sibiu y Rășinari (pueblo natal de Cioran), constituye un punto ineludible de encuentro para cioranianos de todo el mundo. La primera edición del *Colloque International "Emil Cioran"*, tuvo lugar en Sibiu, en 1991. La idea original se debió al filósofo Ion Dur. Posteriormente, el *Colloque* fue dirigido entre 1995 y 2011 por Eugène Van Itterbeek; y después de su muerte, acaecida en 2012, Mihaela Stanisor se hizo cargo de la dirección de este simposio.

La producción intelectual generada en torno al *Colloque*, a lo largo de más de veinte años, se ha plasmado en una serie de publicaciones que se han convertido en una fuente de conocimiento ineludible para los investigadores del pensamiento de E. M. Cioran; y, de modo más amplio, para todos aquellos que se sienten atraídos por la filosofía pesimista y nihilista. Gran parte de los estudios presentados en las distintas ediciones del *Colloque* están recogidos en los 11 volúmenes de los *Cahiers Emil Cioran. Approches Critiques*, que, bajo la dirección de Eugène Van Itterbeek, fueron publicados entre 1998 y 2010 por la Universidad Lucian Blaga de Sibiu. Posteriormente, Mihaela Stanisor y Aurélien Demars, relevantes especialistas en la obra Cioran, retomaron la tarea iniciada por Itterbeek, con una nueva colección –editada por la editorial francesa Classiques Garnier– que lleva el significativo título de *Cioran, archives paradoxales. Nouvelles approches critiques*. Los dos primeros tomos, publicados en 2015 (abril y noviembre), recogen las actas de los Colloques celebrados en 2013 y 2014; y este tercer tomo, como ya hemos avanzado, recoge las aportaciones del *Colloque* de 2015.

La muerte es el tema central de este tercer tomo de *Cioran, archives Paradoxales*, un objeto de reflexión recurrente, incluso obsesivo, a lo largo de toda la obra del pensador rumano. Como bien escribe Aurélien Demars en la introducción (“L’œuvre d’un nécrologue”): “Nécrologue de lui-même, de l’homme, de la littérature, de l’histoire, de Dieu et de l’être, Cioran se fait, sous l’égide de la puissance de la mort, un ontologue exalté de la destruction, un écrivain de l’*ars moriendi*, un chantre de la danse macabre, un esthète du suicide, un complaisant de l’apocalypse. Si grave soit-elle, la mort peut

* Universitat Jaume I de Castelló, España. marin@uji.es

aussi s'avérer sublime"¹.

Como anuncia el título de su aportación ("Cioran entre le Vedānta et le nihilisme"), Michael Finkenthal aborda en su artículo las oscilaciones que Cioran experimentó entre la filosofía védica y el nihilismo a la hora de abordar el fenómeno de la muerte. Gabriel Popescu también aborda en su artículo la ascendencia de la literatura hindú. En su artículo "Le *Précis de décomposition* et son "lieu d'énonciation": la morte comme "loi" de l'intimité") realiza una reinterpretación de *El Breviario de podredumbre*, uno de los libros centrales de la obra de Cioran, a la luz del *Bhagavad-Gītā*.

Mihaela-Gențiana Stănișor, en su artículo "Cioran: la mort du moi et la résurrection du mot", presenta la tanatología cioraniana como una manifestación de la pulsión del exilio que late bajo la escritura de Cioran; y que se manifiesta en este caso en "el exilio en el no-ser". Por su parte, los artículos de Vasile Chira ("La phénoménologie et la métaphysique de la mort chez Cioran") y de Pierre Jamet, ("Cioran et la mort supérieure a la vie") se adentran en los escritos tanatológicos de Cioran, desde la doble perspectiva fenomenológica y metafísica.

Constantin Zaharia aborda en "L'indicible, la mort, l'immortalité", el abismo que se abre entre la conciencia reflexiva sobre nuestra condición efímera y la naturaleza inexpresable de la muerte que persiste escurridiza e inasible. Posiblemente, como argumenta Pierre Garrigues en "La mort et ses périphrases. "Que voulez-vous ? C'est comme ça..."", el carácter refractario a la conceptualización que presenta la muerte motiva la tendencia de referirla a través de perífrasis. Esta misma resistencia a la conceptualización que presenta la muerte se convierte en un acicate para la aproximación poética a la misma. Las aportaciones de Caroline Laurent ("Poétique de la mort chez Cioran") y de Dumitra Baron, ("La mort, toujours recommencée. Cioran ou l'expérience de "la mort en artiste") analizan las figuras literarias de la muerte, ya sea física o simbólica.

Lauralie Chatelet y Mircea Lăzărescu nos aportan sendas reflexiones sobre dos sentimientos opuestos pero complementarios: el tedio existencial y la angustia ante la muerte. En "L'angoisse de la mort comme art de vivre chez Cioran", Lauralie Chatelet reflexiona sobre el sentimiento de angustia, ligado a la realidad de la muerte, desde la triple perspectiva psiquiátrica, metafísica y existencial; y en "Sur une mort indirecte. Ennui et vide dans l'œuvre de Cioran", Mircea Lăzărescu, nos introduce en las distintas manifestaciones del hastío. Por su parte, Rodica Brad, aborda su estudio, "Cioran face à la mort des siens", desde un ángulo más personal y analiza, a través de la revisión de la correspondencia de Emil Cioran, las sensaciones y las reflexiones experimentadas por el filósofo rumano ante el fallecimiento de las personas próximas.

Este amplio dossier sobre la tanatología de Cioran se completa con el análisis que Paolo Vanini realiza de la imagen del esqueleto en la obra de Cioran ("Cioran et les apories du squelette"); y con el texto Aurélien Demars sobre la ascendencia del nihilismo ruso en la estética del suicidio de E. M. Cioran: "L'esthétique du suicide selon Cioran. L'éclat, l'ecart, l'éclair de la mort".

Por último, cabe destacar que el volumen incluye en una breve segunda parte, titulada "Points de fuite", cuatro reseñas de los coloquios y congresos sobre la obra de Cioran celebrados en Estados Unidos, Colombia e Italia a lo largo de 2015.

1 "Necrólogo de sí mismo, del hombre, de la literatura, de la historia, de Dios y del ser, Cioran se vuelve, bajo la égida del poder de la muerte, un ontólogo exaltado de la destrucción, un escritor del *ars moriendi*, un cantor de la danza macabra, un esteta del suicidio, un condescendiente con el apocalipsis. Por grave que ella sea, la muerte también puede revelarse sublime». (Traducción del autor de la reseña).

Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo

Raquel Baixauli*



María Rosón

Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)

Cátedra, Madrid, 2016

ISBN: 978-84-376-3545-3

Páginas: 334

Con este libro, María Rosón nos invita a profundizar en la construcción visual de identidades y de las relaciones de género en la España del primer franquismo a través de los medios. Para ello, pasa a la Historia el cepillo a contrapelo, siguiendo a Walter Benjamin en sus *Tesis de filosofía de la historia*, ya que deja a un lado los moldes establecidos para posicionarse en el lado de los olvidados. *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)* se presenta como corolario de una trabajada y documentada tesis doctoral que, a su vez, abre vías interesantes para seguir investigando y comprendiendo mejor la construcción de la visualidad durante el primer franquismo.

Por lo general, el volumen oscila entre la oficialidad y la resistencia, analizando las distintas culturas visuales que convivieron durante los primeros años del régimen autárquico. Según las necesidades que el proceso dictatorial tuvo una vez finalizada la guerra, se fueron construyendo los modelos oficiales de feminidad y masculinidad mientras que, en paralelo, una flamante actividad fotográfica invadía el ámbito de lo privado. María Rosón incorpora rigurosamente a la Historia del arte, siguiendo la no linealidad de los estudios de género y el anacronismo de la memoria, fotografías ligadas a la esfera de lo íntimo que trascienden la frontera de los discursos presentes en la cotidianeidad del franquismo.

La investigación se estructura en dos partes siguiendo el avance del régimen. La primera parte del libro comprende los primeros años de la dictadura tras el fin de la contienda civil (1938-1942). La necesidad de implantarse hizo de las imágenes producidas por la oficialidad un poderoso instrumento propagandístico en el que la masculinidad, como fuerza hegemónica, se aplicó incluso a la forma de verse de las mujeres, tal como se verá en los tres primeros capítulos. La segunda parte del libro, que abarca desde 1943 a 1953, tiene en cuenta la construcción de las identidades de género a través de la noción de familia propuesta por el nacionalcatolicismo.

Como la única organización oficial para formar a las mujeres, la Sección Femenina

* Universitat de València, España. rabairo@alumni.uv.es

de la Falange construyó todo un ensamblaje alrededor de la identidad femenina, una identidad que se presentaba como contramodelo a la feminidad burguesa fundada en la idea de la domesticidad. El primer capítulo estudia el ambiente de la Sección y los distintos medios a través de los cuales se transmitían valores y sentimientos como el de la camaradería y la abnegación, tradicionalmente asociados a lo masculino, para lograr la identificación.

El simbolismo de los espacios de representación en los que llevar a cabo la formación femenina dentro de la Sección es explorado en el segundo capítulo, que concreta como caso de estudio el renacer del castillo de la Mota. Este recinto –las dependencias, los muebles, incluso su planta que funde lo militar, lo monacal y lo doméstico– se convirtió en la proyección del ideal falangista, conformándose un auténtico espacio identitario femenino que tuvo como referente a la reina Isabel de Castilla, muy presente en toda la cultura material y visual nacida en el primer franquismo.

En paralelo, resulta interesante cómo en el capítulo tercero la autora aborda el análisis de un álbum fotográfico de un correligionario del Sindicato Español Universitario (1941) para estudiar el discurso visual en el ámbito masculino en contraposición al modelo de mujer propuesto por el régimen durante los años de su consolidación. El álbum fotográfico plantea, así, un doble provecho; por un lado, actúa como objeto de memoria ya que las fotografías son repositorios de recuerdos y, por otro lado, como escenificación social, pues constituye un ejemplo de cómo se construyó el ideal de la masculinidad falangista.

En síntesis, la idea que enlaza los tres capítulos que forman la primera parte del estudio nos remite a que, dadas las necesidades del régimen para perpetuarse en sus años de comienzo, la dictadura empleó valores asociados a la masculinidad a la hora de construir visualmente ambas identidades de género.

Tras el fin de la guerra, la producción cinematográfica se vio en alza respaldada por el poder e incentivada por hechos como la creación del noticiario NO-DO. El cuarto capítulo, primero de la segunda parte, revela cómo a través de algunos géneros cinematográficos como el de la ficción histórica, las imágenes audiovisuales mostraron una versión de la historia de España ideologizada, manipulada e idealizada por el régimen. Estos nuevos espacios audiovisuales sirvieron, al mismo tiempo, como áreas de mediación visual que plasmaron la idea de una nueva mujer, una mujer fuerte que ofrecía alternativas más allá de la Sección, siguiendo las modas internacionales que predominaban en el ámbito fílmico.

El quinto capítulo trata de responder a la cuestión de cuáles fueron las motivaciones de la población para tomar fotografías durante la década de los años 40 en España. La frontera entre lo íntimo y lo público se disuelve al considerar tanto fotografías manufacturadas por necesidades legales y administrativas como fotografías vernáculas, las cuales, siguiendo a Clément Chéroux, se caracterizan por ser utilitarias, domésticas y heterotópicas. Más allá del sentimentalismo, estas últimas, motivadas por factores varios como el recuerdo, la forma de socializar del momento o la perpetuación de la identidad, remiten a las modas internacionales que conectan, de manera indisociable, con las imágenes que atravesaban las pantallas gracias a los medios de masas, especialmente en el caso de los retratos de mujeres.

El último capítulo cierra la segunda parte acercándose al álbum fotográfico de la pintora Esperanza Parada (1928-2011). La recopilación y clasificación subjetiva de imágenes personales hace de este objeto un ejercicio de representación autobiográfica,

convirtiéndose en un instrumento de autorrepresentación que le permite buscar su identidad como mujer y como artista. La fotografía devendría así, siguiendo a Griselda Pollock, en un espacio de feminidad moderna. En síntesis, el procedimiento de montar un álbum se convierte en una acción de memoria que ahonda en nociones relativas a la genealogía, la identidad individual y también la familiar, una memoria resistente en la que se construye un espacio propio en el que pensarse y proyectarse subjetivamente, especialmente en el caso de las mujeres. Igualmente, el álbum de Esperanza Parada nos brinda un importante ejemplo de la versión doméstica de la Historia, y permite ahondar en las incertidumbres hasta ahora tenidas sobre la vida cotidiana de las pintoras del momento.

María Rosón contribuye a la formación de la nueva Historia del arte, venciendo algunas de las fisuras hasta entonces habidas, como es el caso de la idea del medio fotográfico, tan mal-tratado hasta hace bien poco. Muchas de las instantáneas objeto de estudio de su investigación ofrecen fórmulas subjetivas que generan prácticas sociales y culturales significantes para las personas y no forman parte del proceso de la Historia porque han sido excluidas. Hasta hoy. Es de admirar cómo la autora se sitúa como mediadora de los subalternos interrogando los discursos oficiales y echando mano de otras fuentes más allá de las tradicionalmente aceptadas. Con todo ello, Rosón siembra un nuevo camino que sirve como un ejemplo muy bien construido y fundamentado para aquellos que quieran continuar por las vías de las identidades de género, su construcción visual y su relación con los diversos medios.

La fotografía es, en general, un objeto de memoria resistente contra la propia estructura de la mirada, una estructura arraigada en el patriarcado. Sólo hace falta fijarse en la fotografía que protagoniza la cubierta del volumen, el retrato fotográfico de Margot Perdices (1951). Como apunta Rosón, lo más significativo de este retrato es el modelo de calzado que luce, los apodados como *Gilda*, bañados de la sombra de lo que parece ser un fotógrafo aficionado. Lo sorprendente para todos nosotros es descubrir que, como nos comentó la autora del libro, la historia de esta instantánea lleva tras de sí el trascurso de un día de dos amigas, en algún lugar al aire libre, en el que se disparó en varias ocasiones una cámara. Como objeto resistente, este retrato influenciado por el *glamour* del *star system* –la postura, la ropa, el peinado, la actitud– hace que nuestras retinas repiensen hasta qué punto el medio sirvió para crear un espacio de feminidad no contemplado por la oficialidad y, por tanto, excluido de la Historia.

En definitiva, este libro es un proceso de memoria que, como todo proceso mnemónico, se ve sustentado por la confrontación entre el recuerdo y el olvido.

La eternidad de un día

Carmen Martínez Sáez*



VV. AA.

La eternidad de un día. Clásicos del periodismo literario alemán (1823-1934)

Prólogo, selección, notas y traducción de Francisco Uzcanga Meinecke

Acantilado, Barcelona, 2016

ISBN: 978-84-16748-01-3

Páginas: 403

Lejos quedan de la actual práctica periodística, al menos de la mayoritaria, las palabras con las que Hugo Wittman despidió a Spiedel en su necrológica, y con las que Francisco Uzcanga Meinecke recibe a los lectores en las primeras líneas del prólogo que inicia la tan sugerente como necesaria y rotunda antología que nos ofrece: “escribía para el día como si lo hiciera para la eternidad; para la prensa, como si todo un siglo pudiera perdurar en la efímera hoja de un diario” (p. 9). Y es que a Spiedel, al igual que al resto de autores que encontramos entre las cuatrocientas páginas del volumen, poco le afectaba la falta de elegancia del papel prensa o la periodicidad –en ocasiones superior a diaria– con que este fino y basto papel se repartía, pues si tal soporte se revelaba como efímero, su contenido abarcaba y apelaba a toda una época, desbordando con mucho la vida útil de su materialidad. Así, en las primeras frases, esta preciosa recopilación de clásicos del periodismo literario alemán abre al lector o a la lectora las puertas de su hogar, embriagándolos de una curiosidad que los empuja al deseo de asomarse y conocer cada uno de los rincones en los que reposaban, con astuta intranquilidad, las plumas etéreas que se volvieron eternas.

De modo que, cuando una se sumerge en esta antología de textos y recuerda lo que Walter Benjamin dijera acerca de la prensa en *Sobre algunos motivos en Baudelaire* (Baudelaire, Madrid, Abada, 2014, pp. 157-158), no puede sino preguntarse qué tipo de prensa es la que “Consiste en impermeabilizar los acontecimientos frente al ámbito en que pudieran afectar a la real experiencia del lector.” (p. 157); puesto que si bien es cierto que los artículos seleccionados por Francisco Uzcanga Meinecke cuentan con los principios que Walter Benjamin atribuye a la información periodística –novedad, brevedad, comprensibilidad y ante todo desconexión de unas y otras noticias entre sí–, no es menos cierto que se trata de artículos periodístico-literarios (deriva que tomó el *feuilleton* en el ámbito germano) cuyos rasgos distintivos –“estilo ligero y coloquial, gusto por el juego de palabras y la ocurrencia, mezcla de lo concreto y lo difuso, de mundanidad y trascendencia, marcado subjetivismo, libre divagación, búsqueda de la complicidad del lector, aptitud para tocar su fibra nostálgica y localista (a semejanza

* Universitat de València, España. carmars4@alumni.uv.es

del costumbrismo en España), y a su vez para enfrentarse con los temas más actuales y candentes, sin rehuir los asuntos espinosos como las disputas políticas o los conflictos sociales.” (p. 11)– no van en detrimento de la calidad y profundidad literaria de los mismos. Estos *feuilletons* germánicos son, al contrario, capaces de articular su carácter propio, de mirar a los ojos al conflicto, sin caer en el sensacionalismo manco de experiencia que enrasa y simplifica el conflicto para darle de lado.

Los textos seleccionados por Meinecke cuentan con marcados caracteres propios que reflejan cada una de las extraterritorialidades desde las que sus autores observaban y escribían el mundo. Sorprende al leer las notas biográficas que preceden al texto de cada autor, cómo fueron muy pocos los que acabaron sus estudios o, si les dieron término, se dedicaron a aquello para lo que se habían entrenado en la academia. Se puede afirmar, sin equivocación alguna, que todos llegaron a escribir para la eternidad por una vocación muy viva en su interior. Por ello, las características con las que Uzcanga Meinecke define al género para cerrar el prólogo –”a caballo entre la literatura y el periodismo, de naturaleza difusa, cambiante, fronteriza, reacio a someterse a un rígido encorsetamiento” (p. 14)– bien pueden ser atribuidas sin cambiar ni una sola coma a aquellos que lo vivieron y lo escribieron: fueron la mayoría de ellos pensadores únicos, formados en el umbral, en la calle, reacios a la academia; contaban todos con esa chispa propia del que mira desde la vida, del que cuenta con la riqueza y la espontaneidad de ver en lo cotidiano la gravedad de todo un siglo, y de transmitirlo con esa misma espontánea y viva gravedad.

La recopilación de textos abarca cien años: va desde el nacimiento del *feuilleton* hasta el periodo de entreguerras. Comienza con un Ludwig Börne, dando a la lectora o el lector la clave para convertirse en escritor en tres días. La misma que, como cuenta Uzcanga Meinecke anecdóticamente en la nota biográfica precedente, sirvió de inspiración a Freud para la técnica de la asociación libre. Acaba la antología, tras otros muchos cruces de caminos, en 1923, con un texto en el que Max Frisch advierte de la vergüenza a la que Europa estaba abocada. Entre 1823 y el mismo año del siglo siguiente encuentra la lectora o el lector pensadores muy conocidos –Heinrich Heine, Karl Kraus, Robert Walser, Rosa Luxemburg (única mujer presente en toda la antología), Stefan Zweig, Joseph Roth, Thomas Mann, Hermann Hesse, Robert Musil, Alfred Döblin, Sigfried Kracauer, Walter Benjamin o Ernst Bloch–; pero también le aguardan a una figuras de la misma talla intelectual aunque menos conocidas en nuestras latitudes y cuyo descubrimiento o redescubrimiento es una verdadera delicia –sirvan como ejemplo los nombres de Moritz Gottblid Saphir, Adalbert Stifter, Ernst Ludwig Kossak, Alfred Polgar o Egon Erwin Kish, figura en torno a la cual se gestó la frase de “¡Escríbelo, Kish!” que da nombre al artículo por él firmado y presente en la antología–.

Un total de cuarenta y cinco autores, y cincuenta y dos artículos, nos sumergen desde su posición fronteriza en las preocupaciones tan cotidianas como eternas de la vida urbana alemana. De la irrupción del periodismo y la rueda a la gran metrópolis neoyorquina, de las condiciones obreras de mitad del siglo XIX a las tensiones provocadas por el auge del nacionalsocialismo, de las trincheras de las guerras hasta la lucha pacifista, la antología fotografía todo un siglo, cada artículo es una imagen dinámica de la eternidad de un día. Una eternidad que sorprende al lego en historia del periodismo –”¿y estos textos estaban en un periódico?”–. Una eternidad que reclama al experto, el oído y la voz, el papel y la pluma, la espontaneidad de la vida, para

poder seguir siendo eterna en lo efímero de un papel prensa, en lo efímero de un papel pantalla.

Francisco Uzcanga Meinecke, por su parte, hace un valiosísimo esfuerzo de síntesis por acercarnos con cada nota biográfica precedente a lo más propio y singular de cada uno de los autores y, sin duda, lo consigue. Sin esas notas bibliográficas, la edición habría quedado coja, pues lo extraterritorial siempre es algo único. Con una traducción muy cuidada y una selección a la que sólo se le puede criticar la escasa presencia femenina, Uzcanga Meinecke acerca al lector y a la lectora castellanos la valiosísima tradición periodística alemana, estableciendo un camino de dirección doble entre dos culturas muy diversas.

Releer a Rilke

Javier Castellote Lillo*



Adam Zagajewski

Releer a Rilke

Traducción de Javier Fernández de Castro

Acantilado, Barcelona, febrero de 2017

ISBN: 978-84-16748-31-0

Si volvemos nuestra mirada hacia Rilke, ya sea para leerlo por primera vez o releerlo, no será ni por el desarrollo de un sistema filosófico ni por sus ideas políticas. Lo que nos atrae de su poesía, de las *Cartas a un joven poeta* o de las *Elegías de Duino* es que en ellas podemos intuir el universo íntimo de Rilke: los sacrificios que hizo, la disciplina de su vida y el rigor interior. Adam Zagajewski nos lo muestra de un modo portentoso en su breve libro *Releer a Rilke*, a través de “pequeñas grandes” pinceladas que nos permiten acercarnos mejor al universo existencial del autor de *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. Rilke se alza en su momento histórico como un signo de interrogación, se sitúa al margen de la historia, de los acontecimientos históricos que le cercan y se instala, paulatinamente, en la intemporalidad (en “las jerarquías de los ángeles”), alejándose de todo subjetivismo o impresionismo (se percibe en esto lo mucho que ha aprendido de Rodin). En este sentido, Rilke se acerca a la conocida etapa del *Ding-Gedicht* (poema cosa), en la que la preocupación no se dirige a la descripción de los estados de ánimo, sino en descubrir qué quieren decir éstos: “el poema como concreción conceptual de un estado de ánimo”¹. No es de extrañar, como enfatiza Zagajewski, que palabras como “peregrinar”, “postergar”, “paciencia”, “soledad” y “deambular” formen parte del universo existencial y espiritual de Rilke. En su forma de ver el mundo hay una inestimable sabiduría sobre el ritmo natural de las cosas, sobre la propia dinámica de la naturaleza en la que la mano del hombre poco puede hacer. Rilke no fue en busca de las *Elegías de Duino*, sino que esperó a que ellas le visitasen, armándose de paciencia, aguardando la venida de un determinado poema que él ya intuía pero que todavía no podía hacerse con él.

Adam Zagajewski da voz a determinados nombres que tuvieron relación con Rilke y que se suelen quedar en el olvido. Aunque el poeta se alineó dentro de los antimodernos, algunos de sus mentores fueron los precursores del Modernismo, como Stefan George o Hugo von Hofmannsthal. Pero fue Rilke quien apareció en

1 Maria Rilke, Rainer, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, Introducción, traducción y notas: Juan de Sola, ed. Alba Clásica, Barcelona, 2016, p. 23 (Introducción).

* Universitat de València, España. jacashi@alumni.uv.es

un momento en el que la poesía alemana estaba en una etapa menor, en la segunda mitad del siglo XIX, justo cuando en el terreno político se solidificaba a partir de la unificación alemana bajo el mando de Bismarck. La tierra del “*Dichter und Denker*” parecía que sólo podía crear un sólido imperio al margen de los sueños de los poetas. Pero Rilke permanecía lejos de todo lo que tenía que ver con la situación histórica; su imaginación y su creación poética se alejaban de los conflictos políticos y sociales (sólo hay una excepción, en 1914, cuando mostró su entusiasmo por la gran guerra de naciones). Pero uno de los puntos neurálgicos del breve texto de Zawajewski es cuando señala la ambivalencia de la supuesta intemporalidad del ángel rilkeano. En las *Elegías de Duino* no hay banderas ni territorios conocidos, el lugar que nos ofrece el poeta es el de la interioridad humana. Las angustias, miedos y pasiones humanas que encontramos en ellas las reconocemos como nuestras. Sin embargo, ese ángel intemporal está señalando los síntomas de una época determinada: la era moderna. Si bien es cierto que ésta nos brindó nuevos horizontes y nuevas formas de ver la realidad, con la consecuente modificación de las subjetividades de los sujetos de la ciudad, también es cierto que nos arrebató aquello que el ángel posee: el éxtasis y los momentos de asombro. El ángel es la máxima expresión de la necesidad que hay en la modernidad de una expresión genuina no mediada por el valor comercial.

Zawajewski señala, también con buen ojo, que la correspondencia de Rilke no puede quedarse al margen de su obra, ésta sólo puede ser verdaderamente ella misma incluyendo todas las cartas que escribió el poeta. ¿Acaso no son esas largas horas que pasaba al día con su correspondencia un síntoma más de aquello que nos había ocultado la modernidad?, ¿quién escribe cartas ahora? Zawajewski acierta al señalar que las cartas que escribía el poeta no representaban tan sólo el intercambio de pareceres con sus amigos, sino que para él formaban una sustancia vital en su peregrinaje poético. Cuando pasó temporadas escribiendo cartas, en realidad, también estaba haciendo un ejercicio de “pasividad”, de escucha, a la espera de una señal que viniese del exterior. Si bien es verdad que en *Releer a Rilke* no veremos casi ningún comentario interesante sobre las *Cartas a un joven poeta*, sí que nos lanza, en cambio, rayos de luz sobre las *Elegías de Duino*. La paciencia y la espera en Rilke son las armas con las que construye sus elegías, pues sabemos que las primeras cuatro las escribió entre 1912 y 1914 y las otras seis fueron elaboradas ocho años después. Y es esto por lo que algunos dicen que Rilke es en sí mismo un poema (al igual que se dice de Hölderlin), porque su vida se conformó como una obra de arte. Su paciencia, su espera, la conciencia de que el ritmo de la escucha terminará por recibir las últimas elegías es algo que nunca habíamos visto en el peregrinaje de ningún poeta. Las *Elegías* ponen fin a su obra y, por tanto, a su vida.

Si algo hay que agradecerle a Zawajewski en su *Releer a Rilke* es el rescate de algunos artistas que influyeron a Rilke y que, tristemente, no se les tiene tanto en cuenta en la biografía del poeta. Sabemos que los dos volúmenes de sus *Nuevos poemas* (publicados en 1907) se gestan a partir del fenómeno del “decir objetivo”, cuestión de la que Rilke se ocupó durante largo tiempo gracias a su estancia en París trabajando como secretario de Rodin, aprendiendo mucho de él. No obstante, pocos han señalado la influencia que recibió de las obras de Paul Klee; la eliminación del espacio reconocible y el mantenimiento de las formas y los perfiles de las personas y los objetos. La falta de suelo, de un territorio conocido y familiar, es uno de los temas centrales en Rilke. ¿Acaso no nos lo muestra en sus *Elegías de Duino*? Lo leemos en su primera elegía, pero

también en su poema “Día de otoño”:

Quien ya no tiene casa, no la construirá.
Quien ahora está solo, lo estará mucho tiempo.
Velará, leerá, escribirá largas cartas
e irá por los paseos, deambulando
de un lado a otro, mientras las hojas caen.²

Zagajewski nos da a ver su propia experiencia en la lectura de Rilke, el peso de la palabra en libros tan finos como *Elegías de Duino* o en cartas como las que escribió a Franz Xaver Kappus. ¿Cómo es posible que un libro de menos de cincuenta páginas, o en una correspondencia publicada por él mismo en 1929, tenga esa inmensa y lúcida trascendencia? Rilke nos recuerda incesantemente que la poesía tiene mucho más que decir que los grandes sistemas filosóficos. El poeta, novelista y ensayista Zagajewski nos muestra con gran sutileza que no se puede leer a Rilke solamente a través de un prisma filosófico, ya hay muchos estudios sobre el contenido fenomenológico en las *Elegías de Duino*, y también los existencialistas han parloteado sobre *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, pero, ¿hay que quedarse fijados en esas formas de leer a Rilke? Por supuesto que no. La inspiración de Rilke no es de índole filosófica, aunque sea muy atractivo pensarlo así, sino que posee una auténtica fuerza poética. Como nos recuerda el autor de *Releer a Rilke*, uno debería adentrarse desde lo más íntimo en las *Elegías de Duino* y ver lo que se mueve en su interioridad, lo que palpita o le conmociona. Es ahí, en el límite donde la palabra no llega, donde Rilke nos lanza su flecha. En este sentido, Zagajewski, con su pequeño libro, no nos resume la vida de Rilke, ni mucho menos nos ofrece una planilla para leerlo de una cierta manera y no de otra; al contrario, con lucidez y ofreciéndonos su experiencia como lector del poeta de *Los Sonetos a Orfeo*, Zagajewski nos invita a que entremos de nuevo o por primera vez en Rainer Maria Rilke sin dejarnos mediar por ningún punto partidista o petrificado que hayamos leído, o escuchado, con anterioridad.

2 Zagajewski, Adam, *Releer a Rilke*, trad. Javier Fernández de Castro, ed. Acantilado, Barcelona, 2017, p. 37.

Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte

Mauro Jiménez*



Miguel Salmerón Infante

Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte

Bucaramanga, Ediciones Universidad Industrial de Santander

ISBN: 978-958-8956-31-2

Páginas: 170

Desde sus múltiples expresiones, el arte posee la virtud de revelar las sucesivas visiones históricas que el hombre ha mantenido sobre su existencia. Esta capacidad inquisitiva alcanza la preeminencia en la afirmación de que incluso en las manifestaciones literarias, musicales y artísticas es dado hallar los giros del espíritu sobre los que después la historia levantará acta, una vez que aquéllos insuflaron movimiento en la acción transformadora. De este modo, comprender el arte es descubrir al sujeto histórico y desvelar sus sucesivas mutaciones.

Uno de los motivos artísticos que resultan más atractivos desde el punto de vista estético por su conexión con el devenir del hombre es el de la presencia del *mal*. Se trata de un asunto que nos interpela porque nos incumbe desde la conciencia de un desajuste moral que cada cual debe satisfacer existencialmente, salvo que desde la mala fe uno pretenda vivir en ese mundo del *se*, desde el cual es dado abandonarse a la corriente del arroyo. Huérfanos de una mirada pura, cualquier tema artístico es un tema con alcance político y de resolución ideológica. Muy consciente de estos fundamentos, Miguel Salmerón ha publicado un libro cuyo título no deja duda de su carácter polémico, *Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte*.

El profesor Salmerón Infante ofrece con este libro una investigación en torno a categorías estéticas que, a pesar de ser reconocidas y muy visitadas desde la caída del paradigma clásico del arte, no han sido especialmente tratadas en el plano teórico. Sin que esto implique una total ausencia de estudios en torno a las nuevas categorías que introdujo la concepción romántica, lo cierto es que ha predominado en la teoría de las artes la reflexión sobre lo bello y sus alcances metafísicos y morales, mientras que secularmente y por diversos motivos se ha arrumbado el mal y su caterva de expresiones artísticas. Esta obra, por lo tanto, se suma al interés por comprender el significado profundo de la negatividad.

El período artístico que hemos venido a llamar romanticismo impulsó la aparición de nuevas categorías estéticas, más allá de lo bello, que acentúan emociones y sentimientos alejados de lo armónico y de lo equilibrado. Este interés por aquellos aspectos arrinconados por una virtualidad estética que escondía un implícito gesto

* Universidad Autónoma de Madrid, España. mauro.jimenez@uam.es

ideológico y moral auspició la expresividad de lo grotesco, lo nocturno, lo demoníaco, lo fantasmal y lo sublime, categorías estéticas que tomaban el cuerpo temático de la hipertrofia del yo, del pesimismo, de la incompreensión, del fatalismo, del irracionalismo y del hastío, entre otros asuntos.

Desde este punto de vista histórico, pero también epistemológico, uno de los aciertos de la investigación de Miguel Salmerón radica en el primer apartado de la obra, un capítulo introductorio dedicado a las categorías estéticas. La claridad expositiva con la que se explica cuestiones que a menudo son presentadas con una jerga y una oscuridad pedantesca es un gesto amable que el profesor Salmerón Infante tiene tanto para con el lector avezado como para con el lector no especialista en la materia. De este modo, desbroza con meticulosidad y propósito iluminador las subcategorías de lo bello para después distinguir asimismo las subcategorías de lo feo.

Un rasgo que se puede extraer del modo que tiene el autor para desarrollar su investigación es la huida de cualquier gesto dogmático en la interpretación. Por ello, se asume en varias ocasiones una apertura hermenéutica que cede al lector su papel crítico en la decisión justificativa de la aparición de lo feo y después de lo demoníaco, lo diabólico y lo fáustico, una vez acontecida la atomización categorial del juicio estético durante el romanticismo.

Es posible que alguien eche de menos la reflexión en torno a estas categorías estéticas de la mano de algún otro filósofo que no sea ni Kant ni Hegel, piedras de toque en el engranaje de la obra de Miguel Salmerón. Su capacidad para presentar un horizonte nítido de la apertura estética a partir de Kant y Hegel es, desde luego, todo un merecimiento. Pero acaso podría completarse esta mirada con la conexión de las categorías estéticas que orbitan alrededor del mal desde el contexto de filosofías que observan el arte más allá de la expresión del Espíritu absoluto o del discernimiento del juicio estético, puesto que la apertura o atomización que se produce en los romanticismos conecta fundamentalmente el arte con la vida y hacen de la vida un arte. En cualquier caso, solo por la funcionalidad didáctica del apartado puramente teórico-estético es loable la lectura de esta obra. Con esto y una vez superado y explicitado el pertrecho analítico con el que se va a realizar el ejercicio de crítica artística, Miguel Salmerón nos sumerge en tres capítulos con los que explora el ámbito de lo diabólico, de lo demoníaco y de lo fáustico.

El apartado dedicado a lo diabólico sorprende al lector con una disquisición sobre lo diabólico en relación con la visión que desde diferentes sensibilidades religiosas se observa el mal. Cómo se concibe el diablo en el judaísmo, en el cristianismo y en el islam, resulta de especial interés para la posterior comprensión de su aparición en el ámbito artístico. Lo sociológico, lo religioso y lo moral cierran, junto a las categorías estéticas antes presentadas, la malla desde la que se realiza el ejercicio de crítica artística en los siguientes capítulos.

Para la figura de lo diabólico, Miguel Salmerón encuentra como paradigmático la personificación del mal que Shakespeare dramatiza con Ricardo III. La lectura propuesta del personaje shakespeariano incide en la libertad del hombre para componer su figura mediante sus acciones. Sin embargo, el recurso a los sueños, las profecías, las brujas y el diablo serían subterfugios inventados por el hombre para hacer más leve la conciencia del mal y su responsabilidad.

Lo demoníaco es analizado de forma extensa a partir de textos filosóficos, literarios y de una ópera wagneriana. El concepto de *daimon* en la cultura griega como demonio

interior que no ha de tener necesariamente un significado negativo lleva a Salmerón a recorrer su sentido en los diálogos platónicos *Fedro*, *La república* y *El banquete*. La crítica que se hace del tema de *Don Juan* en diferentes autores, tanto literarios como musicales, se resuelve en la salvación gracias al amor. Resolución especialmente subrayada en *El holandés errante* y en *Tristán e Isolda* de Richard Wagner.

Pero si lo dicho hasta ahora ya es suficiente como para acercarse a estas páginas, la delectación del lector aumentará cuando descubra el saber goethiano que atesora Miguel Salmerón, acaso el mayor especialista en la academia hispana del genio de Weimar, a quien ha traducido, editado y estudiado en numerosas ocasiones. Aquí se refleja esta pasión goethiana que fructíferamente invade al profesor Salmerón Infante en la aguda y perspicaz interpretación que realiza de *Werther* y de *Las afinidades electivas* en conexión con lo demoníaco, y de *Fausto* por su vinculación con lo fáustico como categoría estética. En términos genealógicos resulta muy estimulante el camino que se recorre para alumbrar lo fáustico, ya que bajo las diferentes lentes de Marlowe, Goethe, Wagner y Thomas Mann descubrimos la variación que entronca con el texto bíblico. Gracias a este recorrido crítico el lector puede componer con conocimiento las teselas de uno de los motivos más importantes del arte occidental.

Cierra el libro un apéndice a modo de coda en el que se explica la raíz satánica de la música negra. Mientras que el *blues* mantuvo una convicción fatalista del destino ante la falsa aspiración a poseer los mismos derechos que los blancos, el *gospel* sublimó la desigualdad merced a un sentimiento moralizante y religioso. De este modo, el *blues* se encaminó hacia el diablo y el *gospel* hacia la divinidad. El vínculo entre el *blues* y el *rock* aparece ejemplificado con el breve pero interesante análisis de Led Zeppelin, el grupo más asociado a lo diabólico, según Miguel Salmerón.

Puede afirmarse que *Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte* es un libro que en su interior ofrece mucho más de lo que aparentemente presente. Se trata de un libro que aborda cuestiones de teoría estética y de epistemología al discriminar, teorizar y conceptualizar las categorías estéticas surgidas a partir del romanticismo. Se trata de un libro de crítica estética en la medida en que utiliza la teoría expuesta en el primer apartado para analizar diferentes expresiones literarias, artísticas y musicales. Y se trata también de un libro comparatista, puesto que en su despliegue temático el lector obtiene una mirada múltiple de la creatividad artística a partir del mal y sus categorías estéticas. Por todo ello, Miguel Salmerón entrega al lector con esta obra una oportunidad para disfrutar paradójicamente del mal en su corporeidad literaria, musical y artística.

Imágenes del hombre

Miguel Ángel Rivero Gómez*



José Jiménez

Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética (nueva edición revisada y ampliada)

Madrid, Tecnos, 2017

ISBN: 978-84-3097-069-8

Páginas: 432

Desde las humanidades y las artes es de sobra reconocido, tanto en la academia como fuera de ella, el déficit que acusó la historiografía española en el campo de la Estética hasta los años 80 del pasado siglo. Salvo honrosas excepciones, como Rubert de Ventós o Adolfo Sánchez Vázquez, exiguo fue hasta entonces el papel de la Estética cultivada en España, si lo comparamos con lo aportado por países como Italia, Francia o Alemania. Así queda atestiguado en la obra de León Tello, *La estética y la teoría del arte en España en el siglo XX* (1983). Afortunadamente, esta tendencia dio un brusco y nutricional giro entre finales de los 70 y principios de los 80, con la aparición de investigadores como Calvo Serraller, Diego Romero de Solís, Valeriano Bozal, Román de la Calle, Marchán Fiz o Rafael Argullol. A esta generación, responsable de la necesaria renovación de la Estética en nuestro país, pertenece también José Jiménez, cuyas aportaciones sobre dicho campo han resultado decisivas. A todos ellos debemos que los estudios en Estética y Teoría de las Artes gocen hoy en España de buena salud y que contemos con una sólida plataforma teórica, en la que se han apoyado las sucesivas generaciones de investigadores, críticos, comisarios de exposiciones y artistas.

Este solo argumento ya legitima, a mi juicio, la nueva edición de una de las obras centrales de José Jiménez, *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*. Publicada por vez primera en 1986, fue el punto de arranque del proyecto de la editorial Tecnos bautizado como Colección Metrópolis, a la que tanto debemos los lectores e investigadores de la Estética y la Teoría de las Artes. Dada la vigencia de esta obra y la demanda por parte del público, la editorial Tecnos lanza en 2017 una nueva edición de la misma, revisada y ampliada. Revisada porque, aunque mantiene su contenido original, ha sido objeto por parte de su autor de una pertinente actualización sobre la terminología empleada y sobre los cambios operados en el campo de las artes desde la era digital y la cultura de la imagen. Y ampliada porque incluye una nueva presentación, titulada “La teoría estética en el mundo de hoy”, y dos nuevos capítulos que se insertan tras el capítulo 1 de la primera edición, bajo los títulos de “El largo brillo de la belleza” y “Lo sublime: más allá, aquí mismo”. Gana con ello *Imágenes del hombre* en muchos senti-

* Universidad de Sevilla, España. mrivero1@us.es

dos, al extenderse a la cuestión de lo sublime, apenas presente en la primera edición, y al incluirse aspectos relativos a esa nueva órbita de relaciones con las imágenes tan intensificada en nuestro tiempo, en la época del imperio de la imagen y la apoteosis digital. Tales virtudes, como decía, legitiman la nueva edición de esta obra, que evita además a sus perseguidores seguir fiándose a la fortuna de hallarla al azar en una librería de viejo. Y es que, desde su aparición, *Imágenes del hombre* ha sido un libro de referencia, un paso ineludible para los investigadores en el campo de la Estética y para los docentes de dicha materia. En esta dirección, bien puede ser considerado un manual para profesores e investigadores, del mismo modo que su obra *Teoría de arte* (2002) hace las veces de manual para alumnos.

José Jiménez da forma en *Imágenes del hombre* a su apuesta por una “nueva estética filosófica”, que hilvana partir de una pormenorizada revisión de los planteamientos de los autores clásicos en el campo de la Estética (Platón, Aristóteles, Plotino, Ficino, Boileau, Hume, Hutcheson, Diderot, Kant, Schiller, Hegel, Marx...) y de los más distinguidos autores del siglo XX en dicho campo (Adorno, Cassirer, Benjamin, Merleau-Ponty, Arnheim, Dufrenne, Bloch, Hochberg, Barthes, Eco, Della Volpe, Gombrich...). Desarrolla desde ahí una fundamentación filosófica y antropológica de la teoría de la imagen, entendiendo las imágenes como nudo de vertebración de las diferentes culturas humanas a lo largo de la historia, y a la estética filosófica como la herramienta crucial de cara a su posible desentrañamiento. Se reivindica así el papel decisivo de la estética filosófica, en cuanto procesamiento diacrónico de la *aisthesis*, dentro del despliegue de toda cultura, y se subraya el fundamento antropológico de toda imagen, partiendo de su variabilidad y su multiplicidad. En este último aspecto es donde radica, a mi juicio, una de las principales aportaciones de José Jiménez al campo de la Estética, en la inclusión de la antropología dentro de la reflexión estética, algo inédito hasta entonces en España. Frente a la tendencia esencialista, de origen platónico, de situar los fundamentos de la Estética en el terreno de la metafísica, de “cimentar con el resplandor del concepto de lo bello la inmutabilidad y permanencia del Ser”, Jiménez sitúa “en primer plano, el carácter abierto y las raíces antropológicas del arte.” No se trata además de una aventura peregrina, sino de una exigencia de la modernidad, del paradigma abierto por las vanguardias artísticas hacia la constante mutabilidad del arte y la experiencia estética, del fin de las perspectivas etnocéntricas y occidentalizantes, de la toma de conciencia sobre el carácter simbólico de toda imagen como expresión y representación. A ello, según Jiménez, había de responder el “nuevo espacio filosófico, instalado en la fragmentariedad y [...] en reivindicación continua del carácter positivo de lo plural, de lo abierto.” Dentro de la obra de José Jiménez, esta inclinación hacia “el carácter antropológico de la reflexión estética” halla su fundamento en *Imágenes del hombre*, pero resulta igualmente visible en sus investigaciones sobre el arte y la estética en América Latina, uno de sus principales campos de estudio. Así podemos apreciarlo en multitud de artículos, catálogos de exposiciones y en obras colectivas bajo su coordinación como *Horizontes del arte latinoamericano* (1999) y *Una teoría del arte desde América Latina* (2011).

Imágenes del hombre guarda asimismo relación con su obra *Filosofía y emancipación* (1984), de la que es una suerte de continuación, o más bien, un “intento de aplicación de esos principios metodológicos y teóricos en la propuesta de una nueva Estética filosófica”. Desde ahí, aborda Jiménez los “avatares de la Belleza” desde Platón hasta su desmantelamiento como unidad, el decurso de lo Sublime como *entheoi* o “dios dentro

de ti”, los citados fundamentos antropológicos de la experiencia estética, los resabios hegelianos de la “muerte del arte”, la “dimensión espiritual” del arte en el individuo y en la sociedad, las transformaciones operadas a partir de la lingüística y la semiología del arte... Todo ello hace de *Imágenes del hombre* una obra imprescindible, destinada a seguir siendo obligado paso para estetas, críticos, comisarios, artistas y merodeadores del arte. Pocas lecturas pueden conducirnos con tanta solidez y fundamento a la “encrucijada” en que se encuentran en nuestro tiempo el arte y la experiencia estética, “siempre en camino”. Bienvenida sea, pues, su nueva edición.

Circuit Circus. Circo, Intelectuales y Payasos

Ricard Silvestre*



Eduardo Subirats (coord. ed.)

Circuit Circus. Circo, Intelectuales y Payasos

Colección “Creativita i Recerca”. Valencia, Universitat de València, 2017

ISBN: 978-84-9133-101-8.

Páginas: 204

Plantear una defensa del ensayo parece hoy extemporáneo. Pero quizá en la actualidad también lo es un pensar crítico y transgresor que no sucumba a los dictados de la normativización del conocimiento y la instauración mediática de la banalidad. Toda respuesta reflexiva, liberada por ello del control sistémico, es pues pronunciada como reveladora de su independencia intelectual y, en ese sentido, reflexión y ensayo forman parte de una misma cosa que el antihumanismo legitimador del presente trata de excluir.

Lo más cómico, entonces, resulta de erigir la crítica en tanto que posicionamiento último y radical para seguir configurando el espíritu ilustrado que, paradójicamente, ha sobrevivido en peligrosas racionalizaciones, excesos metodológicos, espurios intereses y múltiples dominaciones. Por eso la ironía y el arte construyen, finalmente, el circo conceptual en donde el payaso ensaya y nos encamina al atrevimiento kantiano de pensar.

En *Circuit Circus. Circo, Intelectuales y Payasos*, se abre desde su pluralidad de voces, un itinerario que reúne el espíritu del esclarecimiento filosófico que Eduardo Subirats concita a través de los textos de dieciséis autores, cuya mirada americana sin duda asume problemáticas y circunstancias de proximidad, las cuales van edificando, cuanto menos, el anhelo por reestablecer rigurosamente algunas de las implicaciones sociales, políticas, culturales o educativas de su entorno. Pero, al tiempo, hacen emerger, en clara alternativa a la postmodernidad diluyente, tan diversas realidades como las vinculadas a la comprensión del universo andino, al escenario político brasileño y venezolano, o a los espacios de creatividad que permitirían saltar perceptivamente del texto literario a la música. Reafirmando así la regeneración de la herramienta ensayística en su tradición filosófica, se constata la vigencia del exilio como condición necesaria para silenciar toda diferencia y crítica intelectual en la Historia de España, o se reivindican las humanidades en el seno de todo programa educativo, especialmente si el objetivo es erradicar la violencia y su estatalización deslegitimadora.

En defensa de la creatividad del pensamiento que desde los contenidos y las formas del decir se reúnen en las páginas de *Circuit Circus*, aparece un compromiso ético

* Universitat de València – Estudi General, Valencia, España. ricard.silvestre@uv.es

transformador cuya puesta en práctica culminaría en la metáfora del circo aglutinante del proyecto y en la figura del intelectual convertido en payaso para la rebelión del ver y del hacer. Por estas razones, no es en absoluto ornamental que la obra pictórica de Jorge Castillo ilustre la portada del libro, y que la voz del pintor gallego ponga en guardia al lector sobre los condicionantes y formulas, casi de supervivencia, mediante las cuales todo arte, en su autenticidad a la hora de desplegar la fértil búsqueda de un mundo interior, debería tomar la senda de la comicidad inteligente, convirtiéndola en marca de supervivencia y denuncia a la vez. En este sentido, la presencia de Castillo, sus palabras y su obra, deviene programática y anticipatoria de la efectiva oportunidad para la contienda discursiva que mantendrá el conjunto de autores, una lucha que en el caso de Anita Patin se enraíza visualmente en una plástica denuncia del régimen político que rige los destinos de Venezuela y articula, selectivamente, la poética videográfica de la artista instalada en Nueva York. Son, pues, Castillo y Patin, los que abren una lectura caricaturizante y simbólica de todo aquello que vendrá después.

Y aquello posterior recalará en una manifiesta crítica a la decadencia cultural del presente en el segundo y más amplio capítulo del libro, que en gran medida incidirá en la dudosa credibilidad de lo académico cuando se conforma como dispositivo cuantificador regulado por una lógica productiva, de jerarquizaciones docentes e investigaciones clientelares. Esa es la contundente premisa objetada por Martha Alzate en una crítica a la burocratización del ámbito universitario, y que atiende al fundamental *sapere aude* kantiano como profunda rebelión ante la censura planificada del conocimiento, la devaluación neoliberal de toda innovación reflexiva, y el utilitarismo servil, tres aspectos también cuestionados y afrontados críticamente desde la defensa de lo ensayístico situado ante el cliché del “paper”. Un posicionamiento localizado en los textos de Gergana Petrova, André Cechinel y Leónidas Morales.

Síntomas de la decrepitud intelectual, los argumentos previos van sumándose a una radicalidad que expresa las condiciones necesarias para poner de manifiesto el declive de la cultura al que se referirá Silvia Garza, y que tiene como dramático resultado la violencia enquistada en barrios de alta marginalidad o comunidades indígenas del México actual. Una focalización que clama en favor de cambios rotundos y transformadores, en donde las artes, la literatura y el carácter crítico del pensamiento puedan llegar a subvertir la situación.

Bajo aquel empuje emancipatorio, se apelará posteriormente a la tarea reconstructiva del quehacer ensayístico y su dialéctica. Tal es el paso hacia un cuestionamiento del logos cristiano, entendido como conquistador perpetuo del pensar americano en las líneas escritas por Elías Morado. Así también la crítica a un ensayismo latinoamericano todavía anclado en hipotecas hispanas nacional-católicas, justificantes del acervo inquisitorial de la moralidad cristiana, lo que impulsaría las tesis de Christopher Britt hacia la evidencia de una tradición ensayística del exilio, alternativa al sesgo decadente de una modernidad acallada. Los postulados anteriores culminan con uno de los tres breves escritos de Eduardo Subirats, señalando, a partir de la necesidad de redefinición del intelectual, la recuperación de un recorrido esclarecido mucho más allá de los corsés racionalistas. La opción del payaso sagrado plantea aquí su tarea epistemológica y crítica con el objetivo puesto en el ensayo contemporáneo. Seguramente por ello, la importancia de la experiencia abre la aproximación al ensayismo latinoamericano que involucra, en el estudio de Carmen M. Pinilla sobre Mariátegui y Arguedas, una hermenéutica peruana, compartida por Gonzalo Portocarrero en su acercamiento

al lenguaje sobre lo nativo, presente en las narraciones de Alberto Flores Galindo. Aperturas de la comprensión que dan un salto hacia el Juan Rulfo musicalizado desde las ideas redactadas por Julio Estrada, y un giro de denuncia moral y estudiantil al espacio político social del Brasil actual, afrontado por Leca Kangussú.

Desde el panorama que delimitan los textos precedentes, E. Subirats, C. Britt y Paul D. Fenn configuran la radical crítica filosófica que, en primer lugar, se juega a partir de la reformulación de la enseñanza que tendría en la educación estética aquel pilar de expresión, compromiso y verdad; en segundo lugar, se define por una auténtica libertad democrática que desaloje del poder la dominación de las élites globalizadoras; y, en tercer lugar, revela al neoliberalismo como causante activo de toda sistematización paralizante, incluida la de nuestras conciencias. Hacia ese cambio de perspectiva, será casi una necesidad que el libro publicado en la colección *Creativitat i Recerca* del Centre de Documentació d'Art Valencià Contemporani de la Universitat de València, culmine con el ejemplo moral que otorgaran los compromisos vitales e intelectuales de César Lévano y Juan Goytisolo. La voz periodística del primero es honrada en su dignidad por Charlotte Burenus. Y la conciencia crítica del segundo es recordada por E. Subirats como cierre a una obra coral elevada sobre la protesta, la reivindicación de lo humano y el sentido último del pensar, en donde el ensayo se reclama para dar luz y acometer, cuanto menos, las más acuciantes e inminentes encrucijadas de nuestro vivir.

Precariedad y resistencia del arte y la estética hoy

Rosa Fernández Gómez*



Gerard Vilar
Precariedad, estética y política
 Almería, El Círculo Rojo, 2017
 ISBN: 978-84-9160-311-2
 Páginas: 209

Las tendencias políticas de cuño neoliberal por las que se rigen nuestras sociedades desde las últimas décadas, unidas al fenómeno de la globalización, confieren más vigencia si cabe al empobrecimiento de la experiencia anunciado por Walter Benjamin hace ya casi un siglo, solo que hoy, nuestro actual estado de inseguridad, nos hace preferir el término “precariedad”, diferenciándose, además, de la pobreza benjaminiana en que, frente al poder redentor que el escritor alemán le adscribía a esta, en nuestros días a la precariedad se la asocia con el ejercicio de la resistencia activa, desde la perspectiva de los vencidos y, en ocasiones, a través de instancias como la del arte.

Aunque desde las ciencias sociales y la filosofía se ha generado una abundante literatura reciente sobre la precariedad como condición esencial de la existencia humana en las sociedades donde impera el modelo del capitalismo neoliberal, la conexión entre precariedad, arte contemporáneo, estética y política aún no había sido abordada monográficamente en castellano. ¿Qué consecuencias generales tiene para la cultura contemporánea esta forma de civilización de la precariedad creciente? En su última publicación Gerard Vilar se propone tratar esta cuestión entendiendo la precariedad como una categoría de la estética filosófica. El libro es el resultado de una reelaboración de trabajos previos recientes pero también supone una importante ampliación de los mismos con material inédito.

De modo global, uno de los mayores méritos del libro en su conjunto es la capacidad para exponer de un modo sencillo y claro cuestiones de gran complejidad y actualidad en nuestros días, ilustrándolas a partir de una ingente cantidad de ejemplos procedentes del arte y la literatura contemporánea, los cuales aportan riqueza, diversidad y atractivo a un discurso filosófico muy necesitado de los mismos para compensar su habitual aridez y densidad. En este sentido, la hábil manera de correlacionar los principales debates del arte de las últimas décadas a partir de la noción clave de precariedad de un modo plausible y añadiendo hondura a las cuestiones previamente conocidas por el lector, es sin duda uno de los mayores atractivos del libro.

Asimismo, la aproximación a figuras clave de la estética contemporánea como Adorno o Rancière resulta novedosa al presentarse a estos reconocidos autores fluidamente engarzados con el hilo conductor del libro y por la perspectiva crítica en

* Universidad de Málaga, España. rosafernang@uma.es

la que Vilar se sitúa con respecto a ellos, un posicionamiento que descubrimos con agrado como una constante a lo largo de todas las cuestiones debatidas y que añade honestidad, cercanía y viveza a la prosa del libro. Por último y antes de entrar en materia, otro de los alicientes del libro es tal vez el sutil equilibrio que mantiene entre las temáticas clásicas de la filosofía continental europea, amenizadas con un estilo de escritura claro y sencillo y una didáctica aspiración a la clarificación y la clasificación, típica del más puro estilo anglosajón.

Con este afán clarificador, comienza su exposición con una aproximación tendente a diferenciar entre precariedad, vulnerabilidad y contingencia, momento desde el que se nos advierte de la doble valencia ética de dicha noción, siendo, en relación con el arte, la precarización interna saludable, en tanto que vanguardia del pensamiento y la acción políticos, frente a la dañina precarización externa en tanto que producto que circula en los mercados del capitalismo global. Asimismo, de los cinco conceptos que asocia a la precariedad, tres de ellos serán negativos: la explotación, la incertidumbre y la inseguridad ontológica, mientras que dos serán positivos: la disposición abierta y la metamorfosis.

De entrada, la precariedad del arte contemporáneo, ya subrayada por críticos como Nicolas Bourriaud o Hal Foster, para Vilar es evidente desde que se generalizó el fenómeno, ya estudiado por él en otros trabajos, de la “desartización”. Hoy en día asistimos a un múltiple proceso de precarización en el arte (ontológica, epistémica, moral y política), siendo Adorno el autor que, a juicio de Vilar, ya supo anticipar dicha noción en su filosofía, siendo muchas de sus intuiciones muy válidas aún hoy para aplicar a la concepción del arte como crítica y resistencia. A pesar de su reconocida predilección por Adorno, Vilar no duda en criticarlo y señalar diferencias, como respecto al referente de trascendencia del arte que Adorno defendía.

Muchos son los artistas citados que trabajan desde la precariedad, como Liam Gillick, Daniel Canogar, Rirkrit Tiravanija o, y es en quien más se detiene como caso paradigmático de arte precario actual, el suizo Thomas Hirschhorn, en cuya obra Vilar encuentra un modo real y acertado de producir arte político hoy.

Por otra parte, si la desartización corre el riesgo de reducir las obras a meras prácticas culturales, Vilar también se detiene a analizar fenómenos relacionados como la estetización, la anestetización y la desestetización, prestando atención a figuras clave de la postmodernidad como el crítico Hal Foster, a partir de quien se puede argüir la necesidad para el arte de una “resistencia lúcida”, en el sentido de consciente de sus propios límites.

Respecto a lo que denomina “las políticas del arte”, Vilar dedica un capítulo, tal vez el de estilo más anglosajón, a explorar las relaciones entre ética y estética, aderezado con pertinentes y conocidos ejemplos, como el de los documentales de Leni Riefenshtal, posicionándose del lado de Noel Carroll, quien aparece en varias ocasiones en el libro, al suscribir el moralismo moderado de éste, como caso ilustrativo de las relaciones precarias entre arte y ética.

Además, el arte se relaciona con la política de cuatro modos, que dan lugar a cuatro tipos de políticas: las políticas celebratorias, las denunciatorias, las de la reflexión y las de las capacidades. Serán estas últimas las más interesantes en el panorama reciente por su carácter a menudo participativo, como el proyecto *Favela Painting* en Río de Janeiro o los trabajos de Rirkrit Tiravanija y en las que profundizará a lo largo de todo un capítulo de la mano del pensador francés de mayor relevancia estética en nuestros

días: Jacques Rancière. Tras una pormenorizada y amena presentación del pensador francés, Vilar se remitirá a él para defender las capacidades para la emancipación, mostrándose creativo al poner en relación el pensamiento de Rancière con una lista de capacidades elaborada a partir de los escritos de Matha Nussbaum y Amartya Sen.

El capítulo dedicado al artista/coleccionista, que con su trabajo supone un contramovimiento a la lógica de la modernidad, es especialmente logrado en los interesantes ejemplos de obras comentadas, desde Gerard Richter hasta Nan Goldin o Pedro G. Romero. Por su parte, la crítica de arte también revela una triple dimensión precaria (epistémica, institucional y política), lo cual evidencia la cada vez mayor cercanía entre arte, crítica y filosofía, algo que Vilar no encuentra negativo, antes bien todo lo contrario. De hecho, en sintonía con la actitud positiva y aperturista que tiñe el libro en determinados pasajes, hacia el final del mismo Vilar señala: “La única manera de pensar lo precario en precario es abrazando esta condición, no rehuirla ni luchar contra ella, asumiendo las inevitables tensiones e incluso contradicciones que ella pueda implicar”. Vilar cierra su periplo en torno a las múltiples caras de la precariedad en relación con el arte y la estética, proponiendo estrategias de resistencia propias de un arte filosófico, estrategias que permitan subrayar el carácter circunstancial y transitorio de las instituciones temporales que estructuran la vida social de las personas y, en definitiva, el carácter no-definitivo del mundo.



LOCOONTE

RESEÑAS DE EXPOSICIONES





Exposición

Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana

Museo Nacional de Escultura, Valladolid, España, 2017.

María Luisa Barrio Maestre*

Reflexiones sobre el Laocoonte y sus “hijos”

Del efecto sobrecogedor que el descubrimiento del *Laocoonte* causó en Alonso Berruguete y otros artistas de su época; de la creación de un nuevo imaginario con base en la Antigüedad pagana y del desarrollo de un nuevo lenguaje artístico trata la exposición que el Museo Nacional de Escultura de Valladolid ha presentado bajo el título *Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana*.

En *La Eneida* (lib. II, v. 199 a 224) Virgilio relata:

Laocoonte, a quien la suerte había hecho gran sacerdote de Neptuno, inmolaba con solemnidad un soberbio toro sobre los altares del dios. Y he aquí que de pronto [...], salidas de Tenedos, sobre un mar en calma, dos enormes serpientes se alargan sobre las aguas, y desarrollando sus espirales inmensas, avanzan hacia la orilla. [...] Las serpientes, con un común impulso, van derechas hacia el gran sacerdote; primeramente, se lanzan sobre sus dos hijos, rodéanles con horrible abrazo y desgarran con crueles mordeduras el cuerpo de estos infortunados jóvenes. Después se apoderan del padre mismo, que venía, con un hacha en la mano, en socorro de sus hijos. [...] Él, mojado por su repugnante baba, y asqueado por el negro veneno que mancha sus bandas sagradas, resiste con sus brazos rígidos contra estos horribles nudos y lanza hacia el cielo gritos, espantosos.

Este espeluznante relato nos remite ineludiblemente al conjunto escultórico de época helenística que lo representa, creado por Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas, y que hoy en día se puede contemplar en los Museos Vaticanos (Fig. 1)¹.

La excepcionalidad de una escultura creada por tres artistas y “firmada”, unido a una referencia literaria de vital importancia descrita por Plinio el Viejo en su *Naturalis historia* (XXXVI, 37) –la principal fuente literaria de la Antigüedad– convierten el hallazgo del *Laocoonte*, acaecido en 1506, en un hecho trascendental para la historia del arte.

Alonso Berruguete, hijo del pintor Pedro Berruguete (h.1445/50-1503), había emprendido un viaje de formación a Italia. Encontrándose él allí tuvo lugar el descubrimiento del *Laocoonte* en una viña cerca de Santa María la Mayor. El Papa Julio II encargó a su hombre de confianza, Giuliano da Sangallo (1445-1516), inspeccionar el hallazgo.

1 Desde su hallazgo en 1506 se han realizado múltiples copias de este conjunto escultórico.

* Universidad Autónoma de Madrid, España. mbarriomaestre@yahoo.es



Fig. 1: José Trilles
Laocoonte y sus hijos, 1887
 Museo Nacional de Escultura
 (Copia del Laocoonte original de los Museos Vaticanos)

Francesco da Sangallo (1494-1576)² relata así el descubrimiento del *Laocoonte*:

Al Papa le hablaron del hallazgo de unas estatuas muy bellas cerca de Santa Maria Maggiore [...] El Papa ordenó a uno de sus funcionarios que corriera a decirle a Giuliano da Sangallo que fuera a verlas. Este se puso en camino inmediatamente. Como Miguel Ángel Buonarroti estaba siempre en nuestra casa [...], mi padre quiso que fuese con él también. Yo me uní a mi padre y allá fuimos. Bajé adonde estaban las estatuas cuando mi padre dijo inmediatamente: “Ese es el Laocoonte, el que menciona Plinio”. Entonces ensancharon el hoyo para poder sacar la estatua. Tan pronto quedó a la vista, todo el mundo empezó a dibujar, mientras se comentaban cosas de la Antigüedad [...]. (Arias Martínez et al. 2017:157-158).

En la biografía de Jacopo Sansovino (1477-1570) Giorgio Vasari (1511-1574) narra que

Habiendo visto Bramante [...] los dibujos de Jacopo, le cobró tal amistad, que le encargó que modelara en cera el grupo del Laocoonte, que también copiaban el español Alonso Berruguete, Zaccheria Zachi da Volterra, y el Vecchio de Bolonia, para fundirlo en bronce. Cuando los modelos estuvieron acabados Bramante los mostró a Rafael Sanzio de Urbino, rogándole que decidiera cuál era el mejor. Rafael juzgó que Sansovino, a pesar de su juventud, sobrepasaba a todos sus rivales. Entonces el cardenal Domenico Grimani ordenó la fundición en bronce del modelo de Sansovino [...]. (Arias Martínez et al. 2017: 158)³.

El capítulo del descubrimiento del *Laocoonte* fue trascendental desde el punto

2 Hijo de Giuliano da Sangallo, quien encomendó a Miguel Ángel Buonarroti la creación del sepulcro del Papa Julio II en San Pietro in Vincoli.

3 Arias Martínez, Manuel et al. catálogo de la exposición Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana, en Museo Nacional de Escultura Valladolid, 2017.

de vista histórico-artístico, ya que impulsó la creación de un imaginario que llegó a difundirse por toda Europa.

La exposición que hoy nos ocupa ha sido comisariada por Manuel Arias Martínez, subdirector del Museo Nacional de Escultura de Valladolid y uno de los mayores expertos en Berruguete. Conformando el recorrido de esta muestra una acertada selección de sesenta y siete obras, de las cuales veintitrés son obra de Berruguete. Con la intención de situar a Berruguete en su contexto, la exposición acoge treinta y tres obras de artistas españoles e internacionales, de la talla de Diego de Siloé, Pedro Machuca, Andrea Palladio, Étienne Dupérac, Marco Dente, Francisco de Holanda o Guiot de Beaugrant. Finalmente, con ayuda de otras catorce obras, prestadas entre otros por el Museo Arqueológico Nacional y el Museo del Prado, Arias Martínez consigue una delicada puesta en valor de obras de la Antigüedad como fuente inagotable de inspiración.

Una exposición multidisciplinar, en la que podemos contemplar esculturas, pinturas, dibujos, grabados, retablos, lápidas funerarias y sarcófagos, todo ello con un ponderado diseño de montaje, secciones bien estructuradas, salas equilibradas, dando protagonismo a todas y cada una de las obras, procedentes en su mayoría de colecciones públicas y privadas españolas, a excepción de un dibujo de Berruguete procedente de las Gallerie degli Uffizi.

Lamentablemente a día de hoy apenas se conservan dibujos de Berruguete y sorprende la total inexistencia de cuadernos de apuntes en un artista que, sin lugar a dudas, debió de dibujar incesantemente, puesto que el dibujo era el eje fundamental de cualquier artista. Este aspecto constituye una posible e interesante vía de investigación. Afortunadamente se pueden contemplar en esta muestra dos de los escasos dibujos conocidos de Berruguete: uno de ellos inédito descubierto recientemente en la Real Chancillería de Valladolid, de cuyo tribunal fue escribano el propio Berruguete; y el dibujo de la *Circuncisión* de las Gallerie degli Uffizi.

Pero, en nuestra opinión, la originalidad de esta muestra radica fundamentalmente en su concepto. Solemos inscribir a Alonso Berruguete dentro de esa corriente de escultores clásicos, de carácter austero, geográficamente adscritos a Castilla y cuya producción es principalmente de temática religiosa. No obstante, Berruguete como todo gran artista, muestra su genialidad a través de un lenguaje innovador, en el que la expresión será una constante a lo largo de toda su producción. Descubrimos en esta exposición la figura de un artista español que bebe de las fuentes de la Antigüedad y las reinterpreta, llegando a crear un estilo único y personal. Todo ello con una brillante puesta en escena cargada de teatralidad e inteligentes diálogos entre el pasado clásico y la España de Berruguete⁴.

Vicenzo Farinella, en uno de los ensayos del catálogo, dice que “Berruguete fue un artista fulminado por el *Laocoonte*, quizás el escultor del siglo XVI que más manifiesta a lo largo de toda su extensa carrera el efecto sobrecogedor del *Laocoonte*” (Arias Martínez et al. 2017: 32-33). Este fue, en opinión del comisario, el punto de partida esencial para comprender la obra de Berruguete. Y es que el rostro del *Laocoonte* se va

4 En esta muestra cuasi perfecta echamos de menos una información más detallada sobre las técnicas artísticas de cada obra, tanto en las cartelas como en el catálogo de la exposición. Por otro lado, en el catálogo, la fotomecánica, el tipo de papel, la impresión y la encuadernación no hacen justicia a la calidad de la muestra. Afortunadamente los textos pasarán a ser una excelente fuente de investigación.

a convertir en icono para Berruguete e icono expresivo para la posteridad.

Con gran acierto, y por primera vez en una exposición, Arias Martínez, despliega toda una suerte de diálogos y paralelismos entre la Antigüedad pagana y Alonso Berruguete. Lo que más nos sorprende, según nos adentramos en el mundo Berruguete, es que sólo recibió encargos de temas religiosos. No se le conoce obra profana, a excepción de un dibujo de *Leda* en el Rijksmuseum de Ámsterdam y otro en la Hispanic Society representando la *Decoración de la galera para la coronación imperial de Carlos V*; sin embargo, de manera magistral y expresiva, consiguió crear un universo visual propio, en el que integró las mejores aportaciones de la Antigüedad. Motivos paganos que Berruguete cristianiza para introducirlos en retablos, conjuntos escultóricos, lápidas funerarias o esculturas de bulto redondo. En el imaginario de Berruguete lo pagano y lo cristiano tienen puntos de conexión, *putti* y amorcillos se mezclan con ángeles, sibilas y musas como alegorías de las virtudes, algo que Miguel Ángel ya había realizado con los *ignudi* o las sibilas en la Capilla Sixtina (Fig.2).



Fig. 2: Imagen de la exposición con:
Anónimo romano
Musa pensativa (izda.)
Museo Nacional del Prado
Alonso Berruguete
Pareja de sibilas del retablo de San Benito el Real (dcha.)
Museo Nacional de Escultura

Berruguete utiliza toda una serie de recursos formales procedentes de la Antigüedad, como la solución del equilibrio de la figura del *Ecce Homo*, en la que acude al recurso de apoyar el manto a modo de soporte; una solución ya empleada por artistas romanos como se muestra en el *Joven Pan con flauta travesera* (Fig. 3).



Fig. 3: Imagen de la exposición con:
Alonso Berruguete
Ecce Homo (izda.)
Museo Nacional de Escultura
Anónimo romano
Joven Pan con flauta travesera (dcha.)
Museo Nacional del Prado

Por encima de todo, a Berruguete le interesa la búsqueda de la expresión. Los recursos que emplea en el rostro –el ceño fruncido, la boca entreabierta– son una reinterpretación de los modelos clásicos. En este sentido llama poderosamente la atención la recurrencia a la boca entreabierta. Uno de los ejemplos más claros es la figura de *San José* en la escena de *La Natividad* en el *Retablo de la Epifanía* de la Iglesia de Santiago en Valladolid, una auténtica relectura del *Laocoonte*, es el *Laocoonte* de Berruguete (Fig. 4).



Fig. 4: Alonso Berruguete
Natividad
Retablo de la Epifanía
Iglesia de Santiago, Valladolid

En un perfecto juego de simbiosis, a lo largo del recorrido de esta exposición observamos elementos muy comunes del Renacimiento italiano; grutescos y mascarones inspirados en la decoración de la *Domus Aurea* reproducidos en tondos y retablos (Fig. 5).



Fig. 5: Alonso Berruguete
Pilastra
Retablo mayor de San Benito el Real, Museo
Nacional de Escultura

La muestra es una oportunidad única para contemplar de cerca figuras y partes de retablos que por lo general vemos a gran distancia, adentrándonos en una suerte de realidad virtual de lo que fue el retablo de Berruguete en sus orígenes.

Las posturas imposibles de las figuras de San José y el Niño (Fig. 4); las formas serpenteantes de los paños, que recuerdan el movimiento de las serpientes devorando al Laocoonte; las cabezas de carnero, grifos (Fig. 5), sibilas y veneras, todo ello remite ineludiblemente a la Antigüedad pagana.

Además de las esculturas de bulto redondo, los relieves de sarcófagos antiguos fueron otra fuente de inspiración inagotable para Berruguete; en ellos encontraba todo tipo de lenguajes y soluciones compositivas, como muy bien ilustra el imponente *Sarcófago de la Orestíada*, prestado por el Museo Arqueológico Nacional.

La habilidad de Berruguete en el ejercicio del modelado, tanto en madera como en mármol, en cera preparatoria para el bronce o en alabastro, se pone de manifiesto en otra exquisita obra de esta exposición, *Llanto sobre Cristo muerto*, perteneciente a la Colección Gregorio Marañón (Fig. 6).



Fig. 6: Alonso Berruguete
Llanto sobre Cristo muerto
Colección Gregorio Marañón

El Museo Nacional de Escultura ha aprovechado esta oportunidad para sacar a la luz algunas obras que habitualmente permanecen guardadas en su almacén y llevar a cabo una laboriosa intervención de restauración para su puesta en valor en una muestra. Es el caso de la gran *Venera del Retablo de San Benito el Real*, que se expone por primera vez.

A pesar de su arriesgada propuesta artística, Berruguete gozó ya en vida de especial fortuna crítica. Como si la diosa Fortuna hubiese infundido su halo protector sobre él, permitiéndole estar en Roma en el momento adecuado y a su vuelta a España gozar de la protección real. Arias Martínez manifiesta que “Berruguete se convirtió en el escultor por excelencia del siglo XVI, en la mejor expresión del genio nacional, en el renovador de las formas [...] en el introductor del nuevo lenguaje renacentista [...]” (2017: 83).

Curiosamente, desde la perspectiva de la pintura, sus cuadros resultan algo extraños a la vista. Podríamos incluso decir que parece detectarse cierta torpeza en su ejecución, son pinturas en ocasiones muy planas e inacabadas. Sorprende que Berruguete sea capaz de dominar la técnica escultórica en diversos materiales y sin embargo no sea capaz de trasladar ese carácter escultórico a sus pinturas; esto podría deberse a la

intervención de otros pupilos de su taller, costumbre habitual en la época; o a que su preocupación primordial era la búsqueda de la expresividad. En este sentido, no nos extrañaría que Berruguete hubiese dado supremacía a la escultura sobre la pintura. No haría sino seguir la teoría Plotiniana –apoyada por Miguel Ángel–, según la cual el arte está en el bloque, sobre el que el artista ejerce un trabajo de extracción. Berruguete además de extraer la forma artística, aporta la cualidad de la expresividad, que es una cualidad subjetiva. El *Laocoonte* es expresión por antonomasia y Berruguete es hijo del Laocoonte y, por ende, pura expresividad.

“Otros” Laocoontes

Nos parece oportuno plantear, como posible línea de investigación, un “nuevo puente” entre Berruguete, el subjetivismo romántico y el expresionismo. Un puente como el que creó el grupo expresionista *Die Brücke* reivindicando su filiación directa respecto a los antiguos maestros, pero en este caso tomando como hilo conductor el valor expresivo del arte, sea cual sea su lenguaje formal.

Ya hemos visto que el descubrimiento del *Laocoonte* fue trascendental para todo el mundo occidental desde el punto de vista histórico-artístico. El hallazgo del *Laocoonte* generó también uno de los debates estéticos más interesantes: el provocado por Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), uno de los críticos más grandes de todas las épocas. Lessing, que con su *Laocoonte o los límites de la pintura y de la poesía* (1766) ejerció gran influencia sobre la crítica de arte en la cultura occidental, expone un *parangone* entre los límites de las artes plásticas y la poesía, considerando a esta capaz de expresar ilimitadamente todos los sentimientos y pasiones⁵.

Tanto Berruguete como Lessing toman el conjunto escultórico del *Laocoonte* como punto de partida de sus creaciones e investigaciones. También hoy el *Laocoonte* está en la génesis de esta exposición.

Una boca demasiado abierta, en pintura, se refleja a través de una mancha, y en escultura, a través de un hoyo; son recursos formales que producen un efecto de desagrado. Pero aunque, entre los antiguos, la belleza era la primera ley de las artes plásticas, el conjunto del *Laocoonte* nos sorprende mostrándonos el sufrimiento del sacerdote troyano reflejado en su rostro y en toda su anatomía. Lessing dice que “su dolor nos llega al alma”⁶ y se nos presenta aún hoy con una visión muy moderna y atemporal:

Pero, como ya lo hemos observado, el arte, en los tiempos modernos, ha extendido sus límites incomparablemente mucho más lejos. Su imitación, se dice, abarca toda la naturaleza visible, cuya belleza no es más que una pequeña parte; la verdad y la expresión constituyen su primera ley, y como la misma naturaleza sacrifica a cada instante la belleza a puntos de vista más elevados, así también el artista debe subordinarla a su plan general sin rebuscarla más de lo que permitan la verdad y la expresión. Basta con que, por la verdad y la expresión, lo feo de la naturaleza se transforme en lo bello del arte (Lessing, 2012, capítulo III).

5 Sin embargo Lessing no había podido contemplar con sus propios ojos los monumentos originales de la Antigüedad. Aquellas hermosas obras de “noble sencillez y serena grandeza” que mencionaba Johann Winckelmann (1717-1768) en sus *Reflexiones sobre la imitación de la pintura y la escultura* (1765) o en la *Historia del Arte Antiguo* (1764).

6 Lessing, Gotthold Ephraim, ed. 2012. *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y de la poesía*. Madrid. Ediciones Ibéricas - Colección La Crítica Literaria, www.LaCriticaLiteraria.com. Capítulo I.

Al igual que el grito del *Laocoonte* es el paradigma de la expresión del dolor en la Antigüedad, un cuadro como *El grito* de Edvard Munch (1863-1944) podría ser la expresión moderna de un grito de silenciosa desesperación. Nos encontramos ante la delgada línea que divide lo bello y lo feo, el goce y el dolor en el arte, lo apolíneo y lo dionisiaco. El *Laocoonte* puede ser bello y feo al mismo tiempo, puede causar goce o dolor.

Vasily Kandinsky (1866-1944) decía que existe una belleza exterior, a la que están habituadas la mayoría de las personas, y una belleza interior, “que es la que renuncia a la belleza exterior habitual y que normalmente parece fea al que no está acostumbrado a ella, pues el ser humano en general tiende a lo externo”⁷.

El arte expresa un instante único y se dejan a la imaginación todos los sentimientos e ideas que rodean ese instante. Nos abandonamos, pues, a la proyección sentimental (*Einfühlung*)⁸.

La teoría de la proyección sentimental, que más tarde desarrolló Wilhelm Worringer (1881-1965)⁹, dio un paso decisivo desde el objetivismo al subjetivismo estéticos; es decir, es el sujeto que contempla la obra de arte quien proyecta o no un valor sentimental en la obra¹⁰. Worringer decía que la teoría de la proyección sentimental es proyectarse a sí mismo en una obra de arte y penetrar en la obra con el sentimiento. Theodor Lipps (1851-1914) va más allá y opina que “el goce estético es auto goce objetivado”, esto es, gozarme en otro objeto de manera que me proyecte en él y penetre en él con mi sentimiento; lo que proyecto en ese objeto es vida, y la vida es vigor, es actividad y por lo tanto es esfuerzo, es un esfuerzo volitivo.

Dice Worringer que el ser humano tiene una necesidad de autoactividad, que es una necesidad fundamental de nuestro ser. Si mi autoactividad coincide con la exigencia que requiere una obra de arte por comprenderla, entonces se produce un sentimiento de libertad, que es un sentimiento de goce. Lipps lo llama “*Einfühlung* positiva”.

La voluntad de “*Einfühlung* positiva” produce goce estético; en otras palabras, lo que nos produce goce estético es proyectarnos a nosotros mismos en la obra de arte, conocerla, sentirla, gozarla.

Se nos habla del valor de la vida que contiene una forma, pero lo que realmente le da belleza a esa forma es el sentimiento vital que voluntariamente introducimos en ella.

Alois Riegl (1858-1905) comenzó la ruptura contra el materialismo artístico y acomodado, abriendo el camino a una nueva concepción, e introdujo en el método de análisis histórico-artístico el concepto de “voluntad de arte” y “voluntad artística absoluta”. Se entiende por “voluntad artística absoluta” una latente exigencia interior, que es el “momento” primario de toda creación artística. Toda obra de arte no es sino una objetivación de esta voluntad artística absoluta. Es decir, el artista convierte su

7 Kandinsky, Vasily: *De lo espiritual en el arte*, Barral editores, Barcelona, 1973. Edición original *Über das Geistige in der Kunst*. Piper & Co., Múnich, 1911.

8 Corriente iniciada por Friedrich Theodor Vischer y Robert Vischer, padre e hijo (1807-1887; 1847-1933), seguida por Theodor Lipps (1851-1914) y más tarde por Wilhelm Worringer (1881-1965).

9 Worringer, Wilhelm, Ed. 1953. *Abstracción y Naturaleza*. México. Fondo de Cultura Económica. Edición original, 1908. *Abstraktion und Einfühlung*. Múnich. Piper & Co.

10 El problema de la proyección sentimental en el arte se remonta al Romanticismo, cuya intuición artística anticipó la concepción básica de la estética vigente a principios del siglo XX. Theodor Lipps, en su *Estética* había desarrollado el principio general de la empatía o proyección sentimental (*Einfühlung*) en la estética de su tiempo.

voluntad artística en obra de arte.

Sólo a través de un impulso interior, de una voluntad artística absoluta y de una *Einfühlung* positiva el artista puede llegar a la catarsis; es la catarsis del *Laocoonte* o la de Berruguete, la de los románticos o de los expresionistas. No en vano, en nuestra opinión, Berruguete es hijo del *Laocoonte*, pero también podría perfectamente ser padre de los románticos y abuelo de los expresionistas.



Este año
ha presenciado
lo que jamás verán cien años.

Vladímir Mayakovski, *Vladímir Ilich Lenin*

La paleta
abre
un ojo
de escuadra

bailarín
vestido
de colores

Jean Cocteau, *Oda a Picasso - poema 1917*

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Institut de Creativitat i Innovacions Educatives

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Departament de Filosofia

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Unitat Docent de Didàctica de l'Expressió Plàstica.
Facultat de Magisteri

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

UAM
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA