

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 3 • Nº 3 • 2016 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

Ciprian Vălcán entrevista a Jacques Le Rider, traducción al español de **Joan M. Marín**

“Es una misión dolorosa ser familiar de un genio”, entrevista con Marina Tarkovskaya, por **Tamara Djermanovic**

UT PICTURA POESIS

Poemas de **Tadeusz Różewicz**, selección y traducción al español de **Karolina Zygmunt**

PANORAMA

ESTÉTICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Entre Baumgarten y Aristóteles. Una reunión celebrativa, **Miguel Salmerón** y **Mauro Jiménez** (Coords.)

TEXTO INVITADO

Teoría de la Literatura y Estética, **Tomás Albaladejo**

ARTÍCULOS

La metáfora en Nietzsche, de verdad, **Jaime Aspiunza**

Flores a Mansfield, reescribir, releer, reutilizar el texto, **Mar García Ranedo**

A poesia em interação com a pintura, segundo Diderot, **Ana Portich**

Ana Mendieta y Fray Ramón Pané: un vínculo entre el arte contemporáneo y la literatura colonial española, **Alejandro del Valle Cordero**

Una lectura de Esperando a Godot y Fin de partida a través de la melancolía, **Meritxell Lafuente Garcia**

Perception and the 'I' in Samuel Beckett's Company and Francis Bacon's Paintings, **Ana Álvarez Guillén**

Apuntes sobre la metáfora en Fredric Jameson y en Richard Rorty, **Nacho Duque García**

MISCELÁNEA

El valor artístico de los índices de audiencias, **Esther Marín Ramos**

El Ethnic Chic, la moda como encubrimiento. Reflexiones en torno a la fetichización comercial de la estética étnica, **Julimar Mora**

El relativismo de gusto como problema en el siglo XVIII europeo: algunas propuestas inglesas y la solución aristocrática de Montesquieu, **Nicolás Martín Olszewicki**

#RevueltasEstéticas: Del #yosoy132 a #Ayotzinapa, **Alba Citlali Córdova Rojas**

Redención de un orden material en la escultura de William Tucker, **Guillermo Aguirre-Martínez**

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), **Ilia 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 Y REVISIÓN DE TEXTOS

El golpe. Cultura del entorno

DIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN

Paula Velasco Padial

REVISIÓN DE TRADUCCIONES

Andrés Salazar / José Manuel López



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

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA
Institut de Creativitat
i Innovacions Educatives

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA Departament de Filosofia

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

UAM
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MADRID
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

LAOCOONTE aparece en los catálogos:

latindex

BASE DE DATOS
ISOC

“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

VOL. 3 • Nº 3 • 2016

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
Ciprian Vălcan entrevista a Jacques Le Rider, traducción al español de Joan M. Marín	11-17
“Es una misión dolorosa ser familiar de un genio”, entr. con Marina Tarkovskaya, por Tamara Djermanovic ...	19-22
UT PICTURA POESIS	23
Tadeusz Różewicz: el poeta que rechazó la poesía, Karolina Zygmunt	25-26
Poemas, Tadeusz Różewicz , traducción de Karolina Zygmunt	27-39
Fotografías de Laocoonte n. 3, Albert Mir	40

PANORAMA

ESTÉTICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA 41

Entre Baumgarten y Aristóteles. Una reunión celebrativa, **Miguel Salmerón** y **Mauro Jiménez** (Coords.) 43-46

TEXTO INVITADO

Teoría de la Literatura y Estética, **Tomás Albaladejo** 49-58

ARTÍCULOS

La metáfora en Nietzsche, de verdad, **Jaime Aspiunza** 61-74

Flores a Mansfield, reescribir, releer, reutilizar el texto, **Mar García Ranedo** 75-89

A poesia em interação com a pintura, segundo Diderot, **Ana Portich** 90-100

Ana Mendieta y Fray Ramón Pané: un vínculo entre el arte contemporáneo y la literatura colonial española, **Alejandro del Valle Cordero** 101-120

Una lectura de Esperando a Godot y Fin de partida a través de la melancolía, **Meritxell Lafuente Garcia** ... 121-134

Perception and the ‘I’ in Samuel Beckett’s Company and Francis Bacon’s Paintings, **Ana Álvarez Guillén** ... 135-150

Apuntes sobre la metáfora en Fredric Jameson y en Richard Rorty, **Nacho Duque García** 151-160

MISCELÁNEA

El valor artístico de los índices de audiencias, **Esther Marín Ramos** 163-175

El Ethnic Chic, la moda como encubrimiento. Reflexiones en torno a la fetichización comercial de la estética étnica, **Julimar Mora** 176-192

El relativismo de gusto como problema en el siglo XVIII europeo: algunas propuestas inglesas y la solución aristocrática de Montesquieu, **Nicolás Martín Olszewicki** 193-205

#RevueltasEstéticas: Del #yosoy132 a #Ayotzinapa, **Alba Citlali Córdova Rojas** 206-219

Redención de un orden material en la escultura de William Tucker, **Guillermo Aguirre-Martínez** 220-227

RESEÑAS	229
La pregunta adecuada, Anacleto Ferrer	231-233
La salvación de lo bello, Javier Castellote Lillo	234-237
La furia de las imágenes, Lurdes Valls Crespo	238-241
El oído de Hegel, Francisco Vega Cornejo	242-245
Tiempo presente. Permanencia y caducidad en la arquitectura, Carmen Martínez Sáez	246-249
Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología, Matías G. Rodríguez	250-252
Cuerpos pensantes de una danza en sombra, Cintia Borges Carreras	253-257
Arte y vida: música y desgracia, Blanca Victoria de Lecea	258-261
Prismas críticos. Lecturas sobre Theodor W. Adorno, Inmaculada Collado	262-264
La alta moralidad de lo verdadero, o de cómo lo bello nos compromete con la realidad, Jesús Fernández Zamora	265-268
Significar la cosa, Víctor Meliá de Alba	269-272
Políticamente feo, Gemma Azorín Díaz	273-275
¿Para qué sirve la literatura?, Sebastián Gámez Millán	276-278
Fragmentos, Sebastián Gámez Millán	279-283
Dialogar sobre lo inefable, Juan Pablo Fernández-Cortés	284-286
Batteaux y las Bellas Artes, Román de la Calle	287-290
Simbolismo y Modernidad, Mauro Jiménez	291-293

Fotografías de portadillas de **Albert Mir**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con fotografías de **Albert Mir**.



«Ya me duele a mí la cabeza de escuchar, y no a ellos de hablar ni los brazos de retozar ni las bocas de besar. ¡Andar!, ya callan, a tres me parece que va la vencida», exclama Lucrecia, la criada de Melibea, en el acto decimonoveno de *La Celestina*, cuando ya expiraba el siglo XV. El origen de la expresión popular que atribuye «la vencida» al tercer intento parece hallarse en las pruebas medievales de lucha, en las que el triunfo sólo se daba por obtenido después de haber logrado tres derribos del adversario. LAOCOONTE, la *Revista de Estética y Teoría de las Artes* que editamos desde SEyTA, va ya por su tercer número y, con él, por «la vencida». Nuestra publicación ha recibido en esta ocasión una veintena de trabajos provenientes de España, Portugal, EEUU y diversos países de Latinoamérica; en español, portugués e inglés; de los cuales, tras un exigente proceso de evaluación y selección, sólo doce verán la luz. LAOCOONTE consolida así su estructura y, como viene siendo ya costumbre, sale al encuentro de los lectores con un bloque no sometido a arbitraje que alberga creación (poemas e imágenes), dos entrevistas, un texto invitado y un apartado de reseñas; y otro bloque, más extenso y estrictamente académico, compuesto por las secciones MISCELÁNEA y PANORAMA, esta última dedicada en esta ocasión a las relaciones de la Estética con la Teoría de la Literatura. Es precisamente en esta sección donde se da la principal innovación del número actual respecto de los precedentes: por primera vez el monográfico cuenta con dos editores invitados, Miguel Salmerón (Estética) y Mauro Jiménez (Teoría de la Literatura), ambos profesores de la Universidad Autónoma de Madrid. El texto invitado corre a cargo de Tomás Albaladejo, catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de esa misma universidad. LAOCOONTE quiere, de este modo, abrir sus páginas a la colaboración con áreas de conocimiento con intereses afines a los de la nuestra o a temáticas transversales que interseccionan con el ámbito de la Estética. 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.

SEyTA ha organizado en 2016 la tercera edición del Encuentro Ibérico de Estética que se celebró en la Universidad de Sevilla entre el 27 y el 29 de octubre bajo el marbete *Estéticas políticas, políticas estéticas*. El encuentro, que es anual y se realiza alternativamente en España y Portugal, 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. El próximo tendrá su sede en Lisboa y el tema sobre el que versará está aún por decidir.

En el marco del Encuentro, la tarde del 27, se celebró la Asamblea General de Socios de SEyTA en la que fue elegido como nuevo presidente Antonio Molina Flores, de la Universidad de Sevilla. Desde las páginas de LAOCOONTE queremos agradecer a Rocío de la Villa su trabajo al frente de nuestra Sociedad en esta fase compleja de su botadura.

Tanto el tema del cuarto Encuentro Ibérico de Estética como el *Call for Papers* del número cuatro de LAOCOONTE se harán públicos en la página web de SEyTA: www.seyta.org



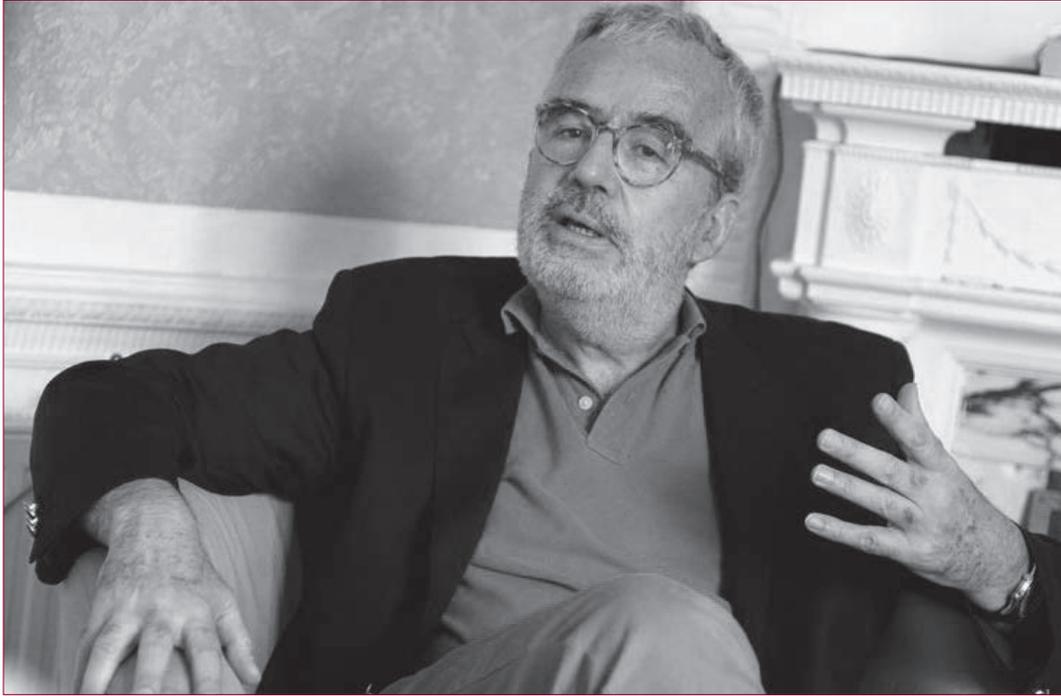
LOCOCUNTE

CONVERSANDO CON



Ciprian Vălcan entrevista a Jacques Le Rider

Traducción al español de Joan M. Marín*



Jacques Le Rider, nacido en 1954, historiador de la cultura y de la literatura en lengua alemana, director de estudios de l'École Pratique des Hautes Études, es uno de los mejores germanistas franceses. Ha publicado obras sobre Otto Weininger (1982); la modernidad vienesa de 1890 a 1938 (1990); la noción de Mitteleuropa (1994); Hugo von Hofmannsthal (1995); sobre la expresión de las sensaciones de colores en el lenguaje (1997); la recepción francesa de Nietzsche (1999); el diario íntimo en la literatura vienesa (2000); la crítica política y moral de Austria (2001); las referencias filológicas, arqueológicas e históricas del psicoanálisis freudiano (2002); las referencias filológicas, arqueológicas e históricas del psicoanálisis freudiano (2002); Arthur Schnitzler (2003); la historia literaria, artística, filosófica y política del realismo en Alemania, de 1848 a 1890 (2008); Fritz Mauthner (2012); y sobre la historia de los judíos vieneses de 1880 a 1938 (2013). Su último libro, *La Censure à l'œuvre. Freud, Kraus, Schnitzler, Paris*, Éditions Hermann, 2015, es el punto de partida de esta entrevista con el filósofo rumano Ciprian Vălcan.

* Universitat Jaume I, España. marin@his.uji.es

— **Ciprian Vălcan:** En su último libro, *La censure à l'œuvre. Freud, Kraus, Schnitzler*, usted describe los debates sobre la censura que tuvieron lugar en Viena a finales del XIX y principios del siglo XX. ¿Cómo nació este libro? ¿Responde una curiosidad personal, potenciada por el deseo de reconstituir la historia de un problema, o bien ha prevalecido su interés por reflexionar sobre la realidad contemporánea?

— **Jacques Le Rider:** Este tema me preocupa desde hace mucho tiempo. Encuentro fascinante el fracaso del más perfeccionado sistema de censura que ha existido, creado en la época de Metternich: estaba destinado a salvaguardar el orden político e ideológico salido del Congreso de Viena. Sin embargo, no impidió el triunfo del peor enemigo de la Europa de los Habsburgo, el nacionalismo. La astuta apuesta de los dirigentes vieneses, después de su derrota en la guerra austro-prusiana de 1866, consistió de jugar una política liberal para retener los pueblos de Europa central y oriental dentro de la monarquía bicéfala; y así resultar preferible a Rusia y al imperio otomano, por supuesto, pero también al Reich alemán proclamado en enero de 1871. Pero la liberalización de la sociedad y de la cultura *cacaniennes*, que conduce a instaurar la libertad de prensa en la segunda mitad de los años 1860, desemboca en los años 1890 en un gran desencanto: la “libertad de expresión ilimitada” de la que habla John Stuart Mill aparece como una caja de Pandora temible de la que salen nuevos demonios, por ejemplo el antisemitismo de las masas. El liberal Sigmund Freud, hijo de las ideas de 1848, elabora una antropología política en la cual afirma que la censura (intrapísica) es la condición necesaria para el proceso de civilización.

Karl Kraus, en su revista *Die Fackel* (*Le Flambeau*, un título cuyas connotaciones edificantes me parecen impropias de la personalidad provocadora de Kraus, o *La Torche*, como prefiero llamar a la revista del gran incendiario de la modernidad vienesa), muestra que la libertad de prensa no fue provechosa para la cultura, sino solamente para la industria de la prensa; y que el poder de los periódicos, fundado sobre los mecanismos todopoderosos de la censura invisible, consiste en una *sensure* de los espíritus, en una censura estructural que es una imposición de sentido, un formateado de los espíritus, una “lobotomía” de las masas que conduce a la abdicación de la facultad de juicio de los individuos en provecho de una interpretación del mundo dictada por los medios de comunicación. Kraus vive en la edad de la prensa escrita, pero su diagnóstico vale igual para los medios de comunicación audiovisuales del siglo XX. Y para Internet, que se anuncia como la gran potencia de manipulación de los espíritus del siglo XXI.

— **C. V.:** ¿Hay alguna relación entre la publicación de su libro y el atentado contra Charlie Hebdo? ¿Piensa usted que la libertad de expresión puede ser abordada como lo era antes de esta matanza monstruosa?

— **J. L. R.:** La actualidad no ha inspirado esta investigación histórica, pero ha acompañado y, sin duda alguna, estimulado la composición de mi libro. Para llevar a cabo un manuscrito, necesitamos (en todo caso, yo necesito) una motivación que permita superar los momentos de duda y de vacilación. La actualidad francesa me aportó de hecho la confirmación de que el tema elegido no era un simple ejercicio de erudición, sino que podía alimentar un debate más contemporáneo.

De entrada, tenemos el asunto Dieudonné, este “humorista” que hace de la transgresión de algunas prohibiciones de nuestra sociedad la base de su negocio. Su procedimiento favorito consiste en acompañar sus intenciones explícitas de

un “subtexto” implícito que juega con los límites indecisos del antisionismo y del antisemitismo, o sobre el negacionismo; discute la realidad histórica de la *shoah* pretendiendo atraer la atención del público hacia otros crímenes contra la humanidad cometidos, en particular contra los pueblos colonizados.

El 9 de enero de 2014, el Consejo de Estado, a instancias del ministro del Interior y a través de un procedimiento extrema urgencia, denominado, *le référé-liberté*, admisible cuando se trata de una ofensa grave y manifiestamente ilegal contra una libertad fundamental, prohibió el espectáculo que Dieudonné debía realizar en Nantes ese mismo día. Algunas horas antes, el Tribunal Administrativo de Nantes había autorizado el espectáculo, anulando la decisión prefectoral de prohibición tomada en virtud de instrucciones expresamente dadas por el ministro del Interior. El argumento del TA de Nantes era que la prohibición constituiría “una ofensa grave a la libertad de expresión” y sería por consiguiente ilegal. De hecho, la jurisprudencia de los tribunales administrativos hacía prácticamente imposible la prohibición “preventiva” de un espectáculo, algo asimilable a una “censura previa”.

El motivo invocado por el ministerio del Interior para justificar su apelación a la *référé-liberté* era la urgencia de hacer frente a “riesgos serios de disturbios en el orden público”. Este tipo de riesgo es siempre difícil de establecer a priori. El vicepresidente del Consejo de Estado, Jean-Marc Sauvé, declaraba en *Le Monde* del 12-13 de enero de 2014 que la decisión de la jurisdicción administrativa suprema sancionaba como “ofensas graves al respeto de los valores y de los principios consagrados por la Declaración de los derechos de hombre y del ciudadano, y por la tradición republicana [...] a la apología de las discriminaciones, de las persecuciones y los exterminios perpetrados en el curso de la Segunda Guerra mundial”, que atentaban contra “la dignidad de la persona humana” y, por su misma naturaleza, ponían en cuestión la “cohesión nacional”. Esta decisión del Consejo de Estado redefinía la articulación entre la libertad de expresión y sus límites necesarios en una sociedad democrática; y podía apelar al Convenio europeo de los derechos humanos, cuyos artículos 10 y 11 acompañan las libertades de expresión y de reunión de posibles restricciones cuando se revelan necesarias y cuando son proporcionadas.

Como subrayaba Jack Lang, en *Le Monde* del 14 de enero de 2014, la decisión del Consejo de Estado tenía el inconveniente mayor de darle a la policía administrativa un papel supletorio de las autoridades judiciales, que no habían dificultado las actuaciones del célebre humorista, y de conferirle un poder de represión moral y penal que no tenía en la tradición republicana. Según una jurisprudencia que se remonta a 1930, la autoridad administrativa sólo puede prohibir una manifestación, un espectáculo o una obra a causa de un disturbio manifiesto del orden público. Las consideraciones morales no son de su competencia. La ofensa a la dignidad humana habría debido ser apreciada y sancionada sólo por el juez judicial.

Así pues, el asunto Dieudonné había conducido al gobierno a restaurar, con buenas intenciones sin duda alguna, un régimen preventivo de censura moral previa a la libertad de expresión que se parecía, en principio, a la censura teatral preventiva vigente en Viena en la época de Arthur Schnitzler. El evidente peligro de la censura preventiva es que ella está, como toda autoridad administrativa, sometida directamente al poder político. Y éste es fluctuante. De un gobierno a otro, de una mayoría parlamentaria a otra, de un régimen democrático a un régimen más autoritario, las mismas reglas pueden ser interpretadas y aplicadas de diferente modo. La censura

teatral vienesa que, desde 1890, había defendido una línea “anti-antisemita”, en 1912 prohíbe la representación de *Profesor Bernhardt*, una pieza irreprochable a todas luces desde el punto de vista de la lucha contra el antisemitismo, pero una pieza insoportable para el poder político al que sometía a una crítica feroz. La historia europea del siglo XIX y del siglo XX muestra que los regímenes de censura preventiva, incluso cuando se envuelven con los bellos principios de defensa de la cultura y de la civilización, pueden en cualquier momento recaer en su papel detestable de control político. Es una constante que no es preciso recordar en países que, como Rumanía, sufrieron un régimen de censura totalitaria.

Con esto quiero decir que, hasta en los países dónde las instituciones democráticas están consolidadas desde hace tiempo, el recurso de la censura es una tentación recurrente en tiempos de crisis y que la censura preventiva jamás es una arma sin peligro. Ciertamente, es mejor rechazar el principio de control preventivo de la libertad de expresión por una autoridad política, administrativa o policiaca; y preferir la justicia penal que comienza con la calificación de las “opiniones” expresadas públicamente como delitos.

El problema de una sociedad democrática es que las provocaciones y las agresiones suscitan regularmente una “llamada a la censura” por parte de determinados grupos de presión, e incluso por parte de círculos muy amplios de la opinión pública. La responsabilidad de un gobierno es entonces resistir a la tentación de la censura preventiva.

Su cuestión se refería a los atentados terroristas que ensangrentaron la región parisina en enero de 2015. Mi manuscrito había sido enviado al editor en noviembre de 2014. Estos atentados de enero de 2015 no pudieron influir pues en mi reflexión. Pero usted tiene razón: el atentado contra la redacción de *Charlie Hebdo* fue también un atentado contra la libertad de expresión. Un año antes, el gobierno procuraba impedir los abusos de la libertad de expresión. Después del atentado, la libertad de expresión y la libertad de la prensa “ilimitadas” fueron defendidas con una unanimidad que, por lo menos durante algunas semanas, trascendió los ámbitos políticos y culturales.

Por el contrario, el baño de sangre perpetrado por los terroristas de enero de 2015 también puede ser interpretado como un acto de censura extrema: la censura de una civilización (democrática y liberal, pluralista y laica) por parte de una “contra-civilización” que quiere hacer pasar la barbarie por una civilización superior, y los ataques terroristas contra Occidente por un “choque de civilizaciones”.

— **C. V.:** La censura austríaca, tal como aparece en su libro, se manifiesta como un filtro protector, como un instrumento de los intereses superiores del Estado que trata de proteger a la opinión pública de los excesos y de la estridencia, esforzándose por asegurar la armonía de la convivencia de los diversos grupos étnicos y de las distintas confesiones religiosas del Imperio. Pero su misión fracasa a pesar de sus esfuerzos, a pesar de la transparencia de sus objetivos y del carácter previsible de sus medios disponibles. ¿Hemos llegado a un momento histórico en el que toda forma clásica de censura está condenada al fracaso?

— **J. L. R.:** Sí, esta es la conclusión a la que conducen los análisis de historia cultural reunidos en este libro. Como usted dice muy bien: “toda forma clásica de censura está condenada al fracaso”. Aunque hay que tener presente que las sociedades europeas que abolieron la censura -en nombre de las libertades públicas, pero también porque la

ineficacia de la censura tradicional era evidente- lo hicieron sólo porque consideraban la autocensura como un mecanismo mucho más eficaz que la censura clásica.

En la esfera individual, Freud muestra que la autocensura es en efecto la condición indispensable del proceso cultural, pero la censura intrapsíquica inconsciente puede volverse contra la civilización cuando mortifica al individuo y desencadena la pulsión de muerte y de destrucción. En la sociedad, los mecanismos de autocensura que, siguiendo a Pierre Bourdieu, podemos llamar “censura estructural” son ambivalentes. Cuando obran como una censura invisible e improbable se revelan mucho más peligrosos que la vieja bruja Anastasia...

— **C. V.:** **¿Comparte la opinión de Karl Kraus según la cual vivimos en un período dominado por una censura difusa, pero omnipresente, que es todavía más poderosa que la censura clásica? ¿Acaso los nuevos medios de comunicación, y sobre todo las redes sociales, podrían debilitar la eficacia de esta forma de censura?**

— **J. L. R.:** En efecto, indiscutiblemente este es uno de los elementos más actuales de Karl Kraus: él ayudó a poner evidencia que la libertad formal de la prensa, considerada como una de las más gloriosas conquistas del liberalismo democrático, fue sólo la ideología engañosa que acompañó a la liberación de la industria de la prensa. Esta industria, en pleno crecimiento a lo largo del siglo XIX, no tuvo por objeto promover la libertad de expresión, sino sacar el mayor provecho posible del “consumo de productos impresos”, vendiendo un producto adaptado a un nuevo mercado de lectura accesible a grupos de población cada vez más amplios. Para vender hay que responder a las expectativas del público, y el mejor medio para lograrlo es crear una “opinión pública” consumidora de prensa. Es lo que se llama el formateado de la opinión pública.

Informar toma aquí su sentido etimológico: dar forma, imponer una forma. La información es una formación de la realidad que permite hacer un producto adaptado a un público que es el mismo formado o deformado; al igual que un colegial consumidor ocasional de cigarrillos “es formado” por la industria del tabaco para hacerse un consumidor habitual en la edad adulta. Este formateado de la realidad social y cultural reposa en mecanismos de censura invisible (al servicio de intereses financieros, políticos e ideológicos, etc.) y de *sensure* de espíritus que sufren la *información diaria* de su visión del mundo. Esta es la “censura estructural” que Kraus pone en evidencia.

El desarrollo de las web y de las redes sociales relega la prensa escrita, pero también cada vez más a los medios audiovisuales “clásicos” (radio y televisión) a la retaguardia de las tecnologías de la información. De repente, las instituciones de censura deben readaptarse: dejan de concentrar sus esfuerzos en los periódicos y los medios de comunicación audiovisuales, cuya influencia está en retroceso, para poner su punto de mira en las nuevas tecnologías capaces de controlar internet. Hoy en día observamos en muchos dominios el juego del ratón y el gato: la lucha contra la propaganda terrorista en internet, la lucha contra los divulgadores de los supuestos “secretos de Estado” del género de WikiLeaks. A propósito de esto, en mi libro recuerdo que una de las primeras vocaciones de la censura, desde siempre, fue de proteger los *arcana imperii*, siguiendo el principio según el que la ignorancia de los pueblos facilita el ejercicio del poder; y que la seguridad pública es más fácil de asegurar cuando se puede realizar a espaldas del público concernido.

Así como de la libertad de prensa se puede considerar como una retórica propagandista que acompaña a la libertad de la industria de la prensa, la libertad de las

nuevas redes sociales que utilizan internet sirve para encubrir una nueva industria en plena expansión que practica mucho más fácilmente la censura invisible, que escapa en gran parte a toda regulación y que ejerce un poder de *sensure* de espíritus, pues internet todavía está aureolada por su reputación de nuevo medio de comunicación “libertario” en lucha contra todos los poderes de control. Pero ya podemos percibir que internet es un medio de acción tanto para los campeones del combate contra la censura como para todas nuevas voluntades de poder y de censura.

— **C. V.:** **¿Usted cree que se puede hablar de una nueva forma de censura impuesta bajo la amenaza de la fuerza por diversos grupos terroristas? ¿En lugar de las prohibiciones impuestas por un Estado todopoderoso tendremos que tomar en consideración las prohibiciones establecidas por los fundamentalistas religiosos?**

— **J. L. R.:** Esta voluntad de censura sólo tiene de nuevo su adaptación a las nuevas técnicas de la información y de la comunicación. En el fondo se vincula con la ancestral tradición de la censura religiosa. Contra esta voluntad de censura de los grupos terroristas que apelan al fundamentalismo islámico las sociedades democráticas que se sienten amenazadas responden con un nuevo dispositivo de censura. Si la libertad de expresión jamás es sin duda ilimitada, a pesar de las peticiones de principio de John Stuart Mill, en revancha la censura es una lógica que resulta casi imposible limitar, de esquivar con límites legales y criterios restrictivos. La censura siempre tiene una tendencia a la arbitrariedad. Esta es la primera victoria del terrorismo: haber obligado las sociedades democráticas a reintroducir la censura. Pero jamás hay una “censura justa”, lo mismo que jamás hay una “guerra justa”, aunque la causa que pretendan servir sea justa y legítima. La censura rebasa ineluctablemente todos los diques, y la censura antiterrorista corre peligro siempre de aterrorizar en primer lugar a las sociedades que se le pide proteger.

A esta dimensión de la censura impuesta por las organizaciones terroristas se añade otra función de la censura: la protección del secreto. Las organizaciones terroristas son unas sociedades secretas criminales; y Georg Simmel mostró bien que una sociedad secreta necesitaba la censura para asegurar su cohesión y su protección. Así el terrorismo es una censura generalizada: quiere censurar los sistemas culturales que considera sus antagonistas, y censura también ferozmente a sus propios agentes que se arriesgan a la muerte si hablan y se expresan de un modo autónomo.

En las sociedades democráticas que, para luchar contra terrorismo, colocan un dispositivo de censura de las redes sociales y de internet comprobamos que el secreto (antidemocrático por esencia) rodea a las instituciones cargadas con esta nueva censura que sólo recicla los viejos métodos de control del espacio público y de la vigilancia de los individuos y de los grupos sospechosos, adaptando estos métodos a la evolución de las técnicas de la comunicación.

— **C. V.:** **¿Qué solución debería adoptar Occidente: ¿asumir la autocensura de la libertad de expresión con la finalidad de proteger las susceptibilidades religiosas de los adeptos de otras creencias o, a pesar de todos los riesgos, salvaguardar la libertad total de expresión?**

— **J. L. R.** La autocensura comienza con el hecho de actuar sin decirlo, de no unir palabra y gesto. Desde hace mucho tiempo esta “autocensura preventiva” de la que usted habla ya existe de hecho. Los órganos de prensa, las administraciones

gubernamentales, las empresas internacionales evitan cuidadosamente ciertas declaraciones que podrían desencadenar represalias. La “provocación alegre” que era la marca de fábrica de *Charlie Hebdo* se ha acabado. Si a esta autocensura impuesta de manera rampante y solapada por la amenaza terrorista se añade la capa de plomo de lo “políticamente correcto”, que obliga a callar ciertas opiniones y a escoger sistemáticamente el eufemismo en ciertos contextos, tenemos la boca cosida por la censura. Censura intrapsíquica inconsciente (Freud), censura estructural (Bourdieu), autocensura. ¿Qué nos queda de la libertad de expresión de cuya conquista nos jactamos desde finales del siglo XVIII?

Esta situación conduce a la afirmación de un “heroísmo de la transgresión” que explica la capacidad de fascinación de las ideologías extremistas de todo tipo, y de la violencia ejercida hasta lo insostenible y reivindicada como un arma legítima contra el orden dominante. La alternativa censura-transgresión es evidentemente un círculo vicioso con consecuencias terriblemente destructoras.



“Es una misión dolorosa ser familiar de un genio” Entrevista con Marina Tarkovskaya

Por Tamara Djermanovic*

Entrevista grabada en Barcelona en 2003 y en mayo de 2016 en Tarusa, Rusia.



En diciembre de este año se cumple el trigésimo aniversario del fallecimiento de Andréi Arsénievich Tarkovski (Óblast de Ivánovo, 1932 – París, 1986), uno de los más grandes cineastas de todo los tiempos. Tamara Djermanovic, Directora del Seminario de Estudios Eslavos de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona y miembro del consejo de redacción de *Laocoonte*, habla para nuestra revista con Marina Tarkovskaya, escritora y hermana del autor de películas como *La infancia de Iván*, *Andréi Rublev*, *Solaris*, *El espejo*, *Nostalgia* o *Sacrificio*.

— **Tamara Djermanovic: ¿Quién era Andréi Tarkovski?**

— **Marina Tarkovskaya:** Andréi era un hombre que siempre se distinguió de los demás. Un hombre de dones excepcionales, inusual, que a través de una innata sensibilidad artística –que yo veo como su característica principal– quería decir algo a los demás seres humanos. De ahí que tuviese la actitud de un profeta, de alguien que debe comunicar una idea importante a los que le siguen. Y lo hizo.

— **T. D.: ¿Qué recuerdos predominan cuando piensa en la infancia que compartieron?**

— **M. T.:** Hay tantos recuerdos que es difícil resumirlos para una entrevista.

* Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, España. tamara.djermanovic@upf.edu

Nuestra madre quería que adquiriéramos muchas habilidades y, sobre todo, quería que conociéramos la naturaleza. No éramos niños del asfalto; crecíamos con la sensación de formar parte de la naturaleza. Íbamos descalzos y con el cabello rapado, para no coger piojos. Pasamos gran parte de nuestra infancia en el campo. Andréi y yo a veces pasábamos horas en un puentecito contemplando el río, por ejemplo el Moscovia, en la aldea donde él luego filmó *El espejo*. Y también mirábamos piedras y rocas y cómo el agua buscaba abrirse camino y seguir su cauce. Esto se refleja en todas sus películas, todas estas impresiones de la infancia y la admiración por la naturaleza en medio de la cual crecimos.

Andréi pretendía ser como los demás niños. Así por ejemplo cuando durante la Segunda Guerra Mundial, siendo niños, fuimos evacuados a Yúrovets, él acentuaba las sílabas siguiendo la forma de hablar de allí y no como se hablaba en Moscú; no quería diferenciarse. Como además era muy orgulloso, no quería que se rían de él. Era tímido.

Sabía cantar muy bien; cantaba a canciones de Mozart, la canción de Donoyevski que sale en la película *Los hijos de Capitán Grant*, etc. Pero como los niños del pueblo le empezaron a gritar “Artista, artista” cuando pasaba por la calle, dejó de cantar en público. Tenía una voz muy bonita. Además, una profesora de canto petersburguesa, evacuada en Yúrovets, le empezó a dar clases de canto; pero esto más bien fastidió su talento, –no sé cómo, tal vez porque ella tenía un carácter demasiado fuerte– y Andréi dejó de cantar para siempre.

— **T. D.: ¿Qué recuerdo es el primero que le viene cuando piensa en su hermano?**

— **M. T.:** Fui testigo de muchos acontecimientos claves en la vida de mi hermano, hasta que emigró [1982]. Andréi fue cambiando mucho a lo largo de su vida. De un niño alegre y vivo, se convirtió en un muchacho también vivo y optimista, muy sociable. Le gustaba bailar, bailaba maravillosamente bien, era uno de los múltiples talentos artísticos que él poseía y yo no.

Pero después cambió mucho, también por las complejas circunstancias de la vida a las que tenía que enfrentarse. Tampoco fue fácil aguantar el peso de la gran fama que se le vino encima. Sobre todo desde que se casó por segunda vez. Su segunda mujer le imponía la idea de que él era un genio. Además, desde que se casó con Larisa, dejó de frecuentar sus antiguas amistades, no sé por qué. Hay anécdotas numerosas, como por ejemplo cuando están en los estudios de Mosfilm y va alguien de sus colegas, por ejemplo Bondarchuk, y Larisa le susurra a Andréi: “Cuidado, no hables en voz alta de tus ideas, te las puede robar”. Creo que a él esto le molestaba, pero no le gustaba discutir. No obstante, creo que este tipo de cosas influyeron en el cambio de su carácter. Andréi, a pesar de su enorme talento, incluso cuando ya era considerado un genio, seguía siendo una persona ingenua, que confiaba en los demás, como si fuera un niño. Y creía en todo que le decían.

Luego, cuando se fue al extranjero y se quedó allí, se volvió aún más serio, sombrío. Creo que le fue difícil trabajar en el extranjero.

— **T. D.: Fue modesto, honesto, pero ¿tenía consciencia clara de ser un genio?**

— **M. T.:** No diría que era modesto; toda su vida ha sido consciente de que es Tarkovski, de que es único. Esto le hizo tener muchos enemigos en Rusia.

— **T. D.: Marina, su hermano es Andréi Tarkovski; su padre, Arseni Tarkovski, fue un gran poeta ¿cómo ha influido esto en su vida?**

— **M. T.:** Muchas veces he deseado que mi hermano y mi padre no fueran Andréi y Arseni Tarkovski, sino hombres ordinarios. Porque además ellos amaban tanto su creatividad artística que casi no les quedaba fuerza anímica para sus más cercanos.

Aunque por ejemplo mi padre me adoraba, y lo demostraba. Pero él tenía una vida complicada, se casó tres veces, y era como si con cada matrimonio se complicara más todo. Creo que se sentía muy incomprendido por su última esposa y que esto le hizo convertirse aún más en un hombre solitario. Curiosamente, lo mismo pasó con Andréi. Me impresiona que el destino de los dos funcionara como si fueran vasos comunicantes. Y los dos eran demasiado caballeros para enfrentarse de modo radical a las circunstancias en las que se vieron atrapados.

Respecto a su pregunta, diría que entre ellos y yo siempre se imponía el obelisco de su creatividad artística, a parte de sus últimas mujeres. Y cuando había algún problema familiar, yo no les quería molestar. Así, por ejemplo, cuando enfermó nuestra madre yo no me dirigía a mi hermano, entendía que tengo que sobrellevarlo yo sola. Solo cuando vi que se le acercaba el final, pensé que era mi responsabilidad moral llamar a Andréi, para que pudiera despedirse de nuestra madre. Pero curiosamente, ella ni siquiera entonces quería molestarle. Porque ella experimentaba lo mismo que yo: que él no tenía tiempo suficiente ni para sentir demasiado afecto hacia los más cercanos. Es una misión dolorosa ser familiar de un genio.

— **T. D.: ¿Cómo se relaciona con las películas de su hermano?**

— **M. T.:** No tengo respuesta a esta pregunta. Cada una de sus películas se estaba creando delante de nuestros ojos, excepto las dos últimas, que filmó en el extranjero.

Cuando tenía un proyecto, éramos testigos de todo el proceso; de la preparación, de la realización y luego esperábamos llenos de expectativas su estreno. Cada filme suyo se me presentaba como una nueva y única pieza maestra. Durante el estreno de *El espejo* es cuando más me emocioné. Se estrenó en la Casa de Cine de Moscú, entre un público numeroso donde había mucha gente del mundo del cine que no comprendieron en absoluto la película. Y me acuerdo de cómo después del estreno Andréi estaba de pie, junto a su mujer de entonces, que actuaba en *El espejo*, y cómo todos aquellos cinéfilos y cineastas pasaban a su lado sin dirigirle la palabra o felicitarle. Es porque no la entendieron y pensaban “¿qué es lo que ese Tarkovski quiere comunicarnos ahora?”.

Yo, por otro lado, salí de la sala después de haber llorado durante toda la proyección, pero tampoco sabía que decirle. Tengo que reconocer que, en general, en nuestra familia no nos gustaba hablar. Es algo extraño. Entendíamos lo que pasaba a nivel instintivo, animal, pero no hablábamos. Ahora lamento mucho no haberle dicho lo que hubiera tenido que decirle, por ejemplo, entonces, después del estreno de *El espejo*. Él me abrazó con lágrimas en los ojos, tenía la cara desfigurada.

— **T. D.: ¿Cómo ve sus otras películas?**

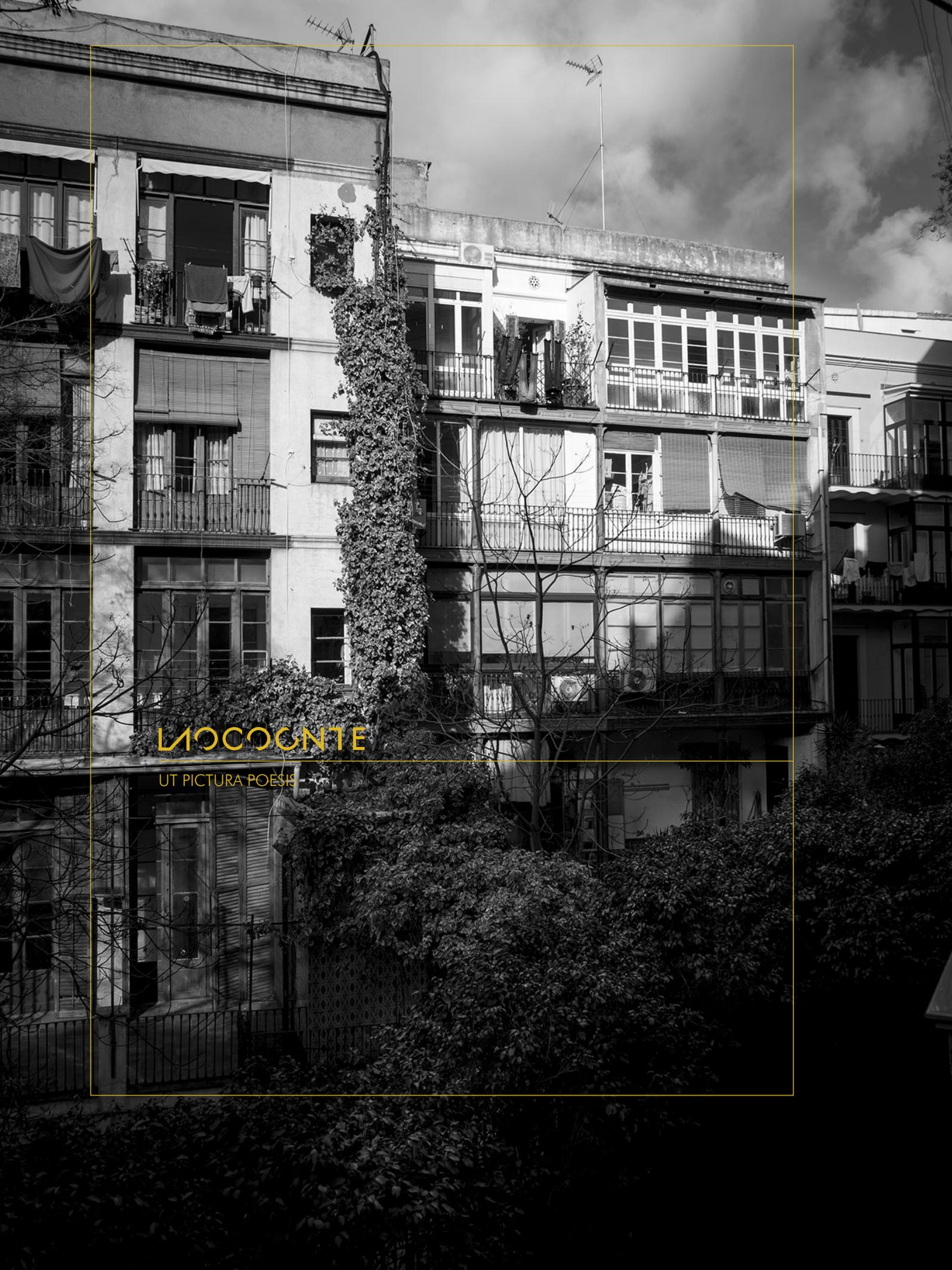
— **M. T.:** Yo divido la obra de mi hermano en dos partes: las primeras dos películas –*La infancia de Iván* y *Andréi Rublev*– pertenecen al “realismo crítico”, son muy terrenales, mientras que después, con cada uno de sus filmes, sobre todo con *Stalker*, *Nostalgia* y *Sacrificio* es como si su mirada se alejara cada vez más de la tierra

y contemplara incluso lo humano desde altitud mayor. Este segundo bloque de filmes son estilísticamente diferentes, más racionales y más intelectuales, al menos desde mi punto de vista.

— **T. D.:** *¿Y cómo percibe sus películas filmadas fuera de Rusia, *Nostalgia* y *Sacrificio*?*

— **M. T.:** Son admirables las escenas de *Nostalgia* filmadas en la piscina de Santa Catalina de Bagno Vignoni, o las escenas finales rodadas en el templo gótico semi destruido de San Galgano. Pero es la única de sus películas que no me parece armónica en su conjunto, tal vez porque sé que las escenas rusas no se filmaron en Rusia, sino en Italia, y eso me estorba. Pero como la industria cinematográfica en Occidente no es estatal, sino que depende de los productores, no dieron dinero para filmar en Rusia. A Andréi esto también le afectó, porque entendía que en la Toscana no se puede reproducir el paisaje ruso.

Respecto a *Sacrificio*, la vi en circunstancias terribles: la primera vez en París, después del funeral de Andréi, en diciembre de 1986. Las primeras escenas ya me fascinaron, aunque fue muy difícil mirarla subtitulada en francés, con el original en sueco. Es una película donde se conversa mucho; predomina la conversación y no la acción; me recuerda a Chéjov. *Sacrificio* es una pieza muy chejoviana y teatral. Ya entonces la consideré una obra maestra única, estremecedora, aunque la vi dejando de leer los subtítulos y sin entender de lo que hablaban. Pero la que ahora es su última película no fue concebida así, como la última. Son las circunstancias de la vida y el destino los que determinaron que *Sacrificio* cerrara el círculo de la vida de Andréi Tarkovski.



MOCCONTE

UT PICTURA POESIS



Tadeusz Różewicz: el poeta que rechazó la poesía

Karolina Zygmunt*

Pensando en el panorama de la poesía polaca contemporánea, al lector extranjero quizá le vengan a la mente los Premios Nobel de Literatura Wisława Szymborska y Czesław Miłosz. Con un poco de suerte esta visión puede enriquecerse con las figuras de Zbigniew Herbert o Adam Zagajewski. No obstante, como es de suponer, este panorama debería verse complementado por muchos más nombres como Stanisław Grochowiak, Jan Twardowski, Stanisław Barańczak, Rafał Wojaczek o Edward Stachura.

Indudablemente tampoco podría faltar aquí el poeta, escritor y dramaturgo Tadeusz Różewicz, uno de los autores más reconocidos en la escena literaria polaca. Nacido en 1921, perteneció a la primera generación de poetas de la Polonia independiente¹, cuya juventud se correspondió con la II Guerra Mundial.

De la misma manera que no puede pensarse que la biografía es la clave para comprender la obra de un poeta, tampoco resulta posible imaginar que una juventud marcada por los crímenes de la guerra no se vea reflejada en su creación. Asimismo resulta complicado no creer que en la poesía se busquen respuestas para ciertos episodios

1 Después de tres particiones (1772, 1793 y 1795) Polonia desapareció de los mapas mundiales, ya que su territorio se repartió entre Rusia, Prusia y el Imperio austrohúngaro. 123 años más tarde, una vez acabada la I Guerra Mundial, el 11 de noviembre de 1918, el país recuperó la independencia.

* Karolina Zygmunt es graduada en Estudios Hispánicos por la Universidad de Valencia, donde también cursó el Máster en Estudios Hispánicos Avanzados. Actualmente está realizando su tesis doctoral como becaria F.P.U. en el Departamento de Filología Española de la Universidad de Valencia. Los principales intereses de su investigación giran en torno a la literatura de viaje y la traducción. Ha publicado algunas reseñas y artículos referentes a relatos de viajes medievales y contemporáneos, y se ha iniciado en la traducción abordando obras de poetas polacos contemporáneos. Es secretaria de redacción de *Kamchatka. Revista de análisis cultural* y *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*.

de la biografía, siendo una forma de afrontar lo vivido, de trabajarlo y asumirlo; a veces una manera de curar los traumas. Y si no curarlos, al menos mostrarlos, expresarlos, denunciar lo ocurrido y gritar su propia culpa. Tal vez la poesía más conocida de Różewicz es justo aquella en la que resuena el eco de los crímenes del pasado. Podría decirse que esta poesía es consecuencia de las decisiones morales de su autor. Después de la guerra resulta imposible seguir con los tópicos clásicos que, frente a la cruda realidad, pueden parecer muchas veces banales y frívolos: «Acaso es posible escribir/ sobre el amor/ cuando se escuchan los gritos/ de los humillados y asesinados» (*Testigo*). Por esta razón, en la temática de Różewicz destaca la plasmación de la *distopía*, del mundo atravesado por el mal cuyos delitos no pueden desvanecerse ni olvidarse. Sin embargo, también se entrevé una búsqueda tímida, pero siempre presente, de un mundo mejor, de una nueva realidad donde la gente no se *devore* mutuamente o los precipicios no resulten tan abismales (*Carta a los antropófagos, Abismo*).

En estrecha relación con esta postura moral están los postulados estéticos o más bien *antiestéticos* de Różewicz, quien pone en duda la forma y el sentido de la poesía. Una vez sobrevivido a la masacre, parece casi ilegítimo perseguir la forma perfecta deleitándose en los artificios del lenguaje. La poesía que escoge para sí es muy distinta: «si no es un lenguaje esotérico/ si no habla con originalidad/ si no asombra/ evidentemente tiene que ser así» (*Mi poesía*). De esta forma, Różewicz se convierte en el antipoeta o tal vez en el poeta de la antipoesía²; rechaza formas y temas tradicionales y no solo se aleja de los manifiestos poéticos conocidos, sino que directamente se enfrenta a ellos. Parece que su objetivo es desmitificar la visión idealizada del poeta como un ser excepcional que, inspirado por su musa, crea obras nobles y únicas al alcance de unos pocos iluminados. En uno de sus poemas se interroga «por qué los poetas beben vodka» de manera que solo con esta pregunta tan sorprendente, poco decorosa, hasta molesta, Różewicz sitúa al poeta en un plano muy terrestre, más humano, más sórdido e incómodo. La imagen del poeta bebiendo vodka choca con la visión de un gran artista capaz de provocar sentimientos altos y nobles. De hecho, en «A la partida del poeta y del tren» el autor se burla del presunto gran papel del poeta en la sociedad y compara la muerte del artista, su importancia e impacto, con la salida de un tren retrasado. Różewicz rechaza también la imagen de un poeta melancólico, al margen de la sociedad, que renuncia a lo cotidiano en busca de una realidad superior: «si la poesía exige/ melancolía y aislamiento/ renuncia/ y desesperación/ recházala» (*Respuesta*).

Ante la necesidad de inventar otro lenguaje, de llenar de sentido el sinsentido de la realidad, el vacío de los conceptos y nociones de los que habla en «Salvado», Różewicz propone su idea de la poesía: «crea una nueva/ que construya/ con comunes sentimientos/ palabras sencillas» (*Respuesta*). Habla de una creación, cuyo autor será un humano más, con mujer, niño y preocupaciones: «porque cada uno de nosotros quiere tocar/ la mano servicial del otro / y llora por las noches» (*Respuesta*). En «*Deberes*» insiste en esta poesía de la cotidianidad: «no describas un ángel/ describe al hombre/ con el que te cruzaste/ ayer» (*Deberes*). Parece que este tipo de poesía le servirá al poeta para dibujar su propio rostro y con esto entenderlo mejor, entenderse mejor.³

2 Cf. Ballester, Xaverio, «Tadeusz Różewicz. Once Poemas Elementales», *Palimpsesto* 13 (1997) 5–16.

Poemas

Tadeusz Różewicz

Deberes

deberes
para un joven poeta

no describas París
Leópolis ni Cracovia

describe tu rostro
desde la memoria
no desde el espejo

en el espejo puedes confundir
la verdad con su reflejo

no describas un ángel
describe al hombre
con el que te cruzaste ayer

describe tu rostro
y comparte conmigo
su expresión cambiante

no leí
en la poesía polaca
ningún buen autorretrato

Zadanie domowe

zadanie domowe
dla młodego poety

nie opisuj Paryża
Lwowa i Krakowa

opisz swoją twarz
z pamięci
nie z lustra

w lustrze możesz pomylić
prawdę z jej odbiciem

nie opisuj anioła
opisz człowieka
którego minąłeś wczoraj

opisz swoją twarz
i podziel się ze mną
jej zmiennym wyrazem

nie czytałem
w poezji polskiej
dobrego autoportretu

Respuesta

*Edel sei der Mensch
Hilfreich und gut¹
Goethe*

Qué exige de mí
la poesía
Acaso la renuncia
el aislamiento y la melancolía
Que pase entre la multitud
como entre el aire

Si la poesía exige
melancolía y aislamiento
renuncia
y desesperación
recházala
Acaso el amor a mi mujer
el amor al niño
para el que compro
la ropita
la preocupación por la madre
acaso estos sentimientos humanos
matan la poesía

Tú crea una nueva
que construya
con comunes sentimientos
palabras sencillas

Que suprima del hombre
todo lo animal y lo divino

Acaso debo huir
de casa por la noche
cuando hay tormenta
para ir a morir
en una pequeña estación donde
el ferroviario con atronadora voz
va gritando ciudades desconocidas

Odpowiedź

*Edel sei der Mensch
Hilfreich und gut
Goethe*

Czego żąda ode mnie
poezja
Czy wyrzeczenia
odosobnienia i melancholii
Abym szedł przez tłum
jak przez powietrze

Jeżeli poezja żąda
melancholii i odosobnienia
wyrzeczenia
i rozpaczy
odrzuć ją
Czy miłość do żony
miłość do dziecka
któremu kupuję
małe ubranko
troska o matkę
czy te ludzkie uczucia
zabijają poezję

Stwórz nową
która buduje
z uczuć powszechnych
słów prostych

Niech odejmie od człowieka
wszystko zwierzęce i boskie

Czy muszę uciec
z domu w nocy
kiedy jest burza
i umierać
na małej stacji kolejowej gdzie
kolejarz dudniącym głosem
woła miasta nieznanne

1 En alemán: "Noble sea el hombre, útil y bueno".

Miro el humo que se eleva
en vertical sobre los planos tejados
de mi ciudad

Rayados con fuego veo
los costados de los escoriales
veo los negros días laborales
que convergen en los nítidos
cristales de los planos

en las casas iluminadas: La gente
que amo
a quienes repartí ojos, labios y manos
y los recojo

Porque cada uno de nosotros quiere
tocar
la mano servicial del otro
y llora por las noches

Patrzę na dymy które unoszą się
pionowo nad płaskimi dachami
mojego miasta

Widzę pręgowane ogniem
boki hałd
widzę czarne dni robocze
które zbiegają się w czyste
kryształy planów

w oświetlonych domach: Ludzie
których kocham
którym rozdałem oczy usta i ręce
i odbieram

Bo każdy z nas chce dotknąć
pomocnej ręki drugiego człowieka
i płacze w nocy.

Aprendiz de brujo

Para qué abrí mis ojos
Me inunda un mundo de formas y
colores
ola tras ola
forma tras forma
color tras color
entregado como botín
de verdes venenosos
de fríos azules
de intensos soles amarillos
de brillantes langostas rojas
soy insaciable.

Para qué abrí mis oídos
me han colmado vivas armonías
ecos de las voces de los muertos
incluso la lágrima corta chirriando la
cara
como el diamante el cristal
y un silencio estirado como la piel
en los tambores de guerra trueno
infeliz oigo cómo crece la hierba.

Para qué desaté mi lengua
perdí el silencio dorado
charlatán no diré nada nuevo
bajo el sol
Abierto por completo
no conozco el hechizo
no me encerraré
en mí mismo.

Uczeń czarnoksiężnika

Po co otwarłem oczy
Zalewa mnie świat kształtów i barw
fala za falą
kształt za kształtem
barwa za barwą
wydany na łup
jadowitych zieleni
zimnych błękitów
intensywnych żółtych słońc
jaskrawych czerwonych homarów
jestem nienasycony.

Po co otwarłem uszy
napełniły mnie harmonie żywe
echa głosów umarłych
nawet łza tnie za zgrzytem twarz
jak diament szkło
i cisza naciągnięta jak skóra
na bębnach wojennych grzmi
nieszczęsny słyszę jak trawa rośnie.

Po co rozwiązałem język
utraciłem milczenie złote
gadula nie powiem nic nowego
pod słońcem.
Otwarty na wskroś
nie znam zaklęcia
nie zamknę się
w sobie sam.

Dejadnos

Olvidaos de nosotros
de nuestra generación
vivid como hombres
olvidaos de nosotros

nosotros envidiábamos
las plantas y las piedras
envidiábamos a los perros

querría ser una rata
le decía a ella entonces

querría no ser
querría quedarme dormido
y despertarme después de la guerra
decía ella con los ojos cerrados

olvidaos de nosotros
no preguntéis por nuestra juventud
dejadnos

Zostawcie nas

Zapomnijcie o nas
o naszym pokoleniu
żyjcie jak ludzie
zapomnijcie o nas

my zazdrościliśmy
roślinom i kamieniom
zazdrościliśmy psom

chciałbym być szczurem
mówiłem wtedy do niej

chciałabym nie być
chciałabym zasnąć
i zbudzić się po wojnie
mówiła z zamkniętymi oczami

zapomnijcie o nas
nie pytajcie o naszą młodość
zostawcie nas

Lamento

Me dirijo a vosotros sacerdotes
profesores jueces artistas
zapateros médicos funcionarios
y a ti padre mío
Escuchadme

No soy joven
que no os engañe
la esbeltez de mi cuerpo
ni la tierna blancura de mi cuello
ni la nitidez de mi frente abierta
ni el vello sobre mi dulce labio
tampoco mi risa de querubín
ni mi andar elástico

No soy joven
que no os conmueva
mi inocencia
ni mi pureza
ni mi debilidad
fragilidad y sencillez

tengo veinte años
soy un asesino
soy una herramienta
tan ciega como la espada
en las manos de un verdugo
maté a un hombre
y con mis dedos rojos
acariciaba blancos pechos de mujer

Malherido no vi
ni cielos ni rosas
ni aves nidos árboles
ni a San Francisco
ni a Aquiles ni a Héctor
Durante seis años
mi nariz exhalaba el vapor de sangre
No creo en la transformación del agua en vino
no creo en el perdón de los pecados
no creo en la resurrección de la carne.

Lament

Zwracam się do was kapłani
nauczyciele sędziowie artyści
szewcy lekarze referenci
i do ciebie mój ojczu
Wysłuchajcie mnie.

Nie jestem młody
niech was smukłość mego ciała
nie zwodzi
ani tkliwa biel szyi
ani jasność otwartego czoła
ani puch nad słodką wargą
ni śmiech cherubiński
ni krok elastyczny

Nie jestem młody
niech was moja niewinność
nie wzrusza
ani moja czystość
ani moja słabość
kruchość i prostota

mam lat dwadzieścia
jestem mordercą
jestem narzędziem
tak ślepym jak miecz
w dłoni kata
zamordowałem człowieka
i czerwonymi palcami
gładziłem białe piersi kobiet

Okaleczony nie widziałem
ani nieba ani róży
ptaka gniazda drzewa
świętego Franciszka
Achillesa i Hektora
Przez sześć lat
buchał z nozdrza opar krwi
Nie wierzę w przemianę wody w wino
nie wierzę w grzechów odpuszczenie
nie wierzę w ciała zmartwychwstanie.



Amor 1944

Desnudos indefensos
con los labios sobre los labios
con los ojos
bien abiertos

aguzando el oído

navegábamos
por un mar
de lágrimas y sangre

Miłość 1944

Nadzy bezbronni
z ustami na ustach
z otwartymi
szeroko oczami

nasłuchując

plynęliśmy
przez morze
łez i krwi

El rostro de la patria

La patria es el país de la infancia
El lugar de nacimiento
Es esta pequeña y más cercana
Patria

Ciudad pueblo aldea
Calle casa patio
El primer amor
Un bosque en el horizonte
Tumbas

En la infancia uno va conociendo
Flores hierbas cereales
Animales
Campos prados
Palabras frutas

La Patria sonrío
Al principio la patria
Está cerca
Al alcance de la mano
Solo después crece
Sangra
Duele

Oblicze ojczyzny

Ojczyzna to kraj dzieciństwa
Miejsce urodzenia
To jest ta mała najbliższa
Ojczyzna

Miasto miasteczko wieś
Ulica dom podwórko
Pierwsza miłość
Las na horyzoncie
Groby

W dzieciństwie poznaje się
Kwiaty zioła zboża
Zwierzęta
Pola łąki
Słowa owoce

Ojczyzna się śmieje
Na początku ojczyzna
Jest blisko
Na wyciągnięcie ręki
Dopiero później rośnie
Krwawi
Boli



Salvado

Tengo veinticuatro años
sobreviví
conducido al matadero.

He aquí nombres vacíos y sinónimos:
hombre y bestia
amor y odio
enemigo y amigo
tinieblas y luz.

Igual se mata al hombre que a la bestia
vi:
furgones de gente despedazada
que no será redimida.

Los conceptos son solo palabras:
virtud y delito
verdad y mentira
belleza y fealdad
valor y cobardía.

Lo mismo da virtud que delito
vi:
un hombre que era al tiempo
vicioso y virtuoso.

Busco un profesor y un maestro
que me devuelva la vista el oído y el habla
que vuelva a dar nombre a cosas y conceptos
que separe la luz de las tinieblas.

Tengo veinticuatro años
sobreviví
conducido al matadero.

Ocalony

Mam dwadzieścia cztery lata
ocalałem
prowadzony na rzeź.

To są nazwy puste i jednoznaczne:
człowiek i zwierzę
miłość i nienawiść
wróg i przyjaciel
ciemność i światło.

Człowieka tak się zabija jak zwierzę
widziałem:
furgony porąbanych ludzi
którzy nie zostaną zbawieni.

Pojęcia są tylko wyrazami:
cnota i występki
prawda i kłamstwo
piękno i brzydota
męstwo i tchórzostwo.

Jednako waży cnota i występki
widziałem:
człowieka który był jeden
występny i cnotliwy.

Szukam nauczyciela i mistrza
niech przywróci mi wzrok słuch i mowę
niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia
niech oddzieli światło od ciemności.

Mam dwadzieścia cztery lata
ocalałem
prowadzony na rzeź.

El abismo

Una abuela con su vestido negro
con sus gafas de alambre
su bastoncillo
pone el pie
encima del abismo del bordillo lo retira
mira a su alrededor con recelo
aunque no se ve ni rastro de coche

Corriendo un chiquillo se acerca a ella
la coge de la mano
y la conduce
por el precipicio de la calle
hasta el otro lado

Se retiran
las terroríficas tinieblas
que acumularon sobre el mundo
los malos hombres
cuando en el corazón
de un crío
brilla una chispilla
de amor

Przepaść

Babcia w czarnych sukniach
w drucianych okularach
z laseczką
stawia stopę
nad przepaścią krawężnika cofa
rozgląda się bojaźliwie
choć nie widać śladu samochodu

Podbiega do niej chłopczyk
bierze za rękę
i przeprowadza
przez otchłań ulicy
na drugi brzeg

Rozstępują się
straszliwe ciemności
nagromadzone nad światem
przez złych ludzi
kiedy w sercu
małego chłopca
świeci iskierka
miłości



Fotografías de Laocoonte n. 3

Albert Mir*



*Albert Mir (Gandía, 1963) se forma como fotógrafo en Visor Centre Fotogràfic con Pep Benlloch y Francesc Vera a finales de los años 80. Este periodo culmina con una exposición colectiva en la que presenta su trabajo de fotografía esteno-peica. Su actividad en el laboratorio se ve truncada por una enfermedad alérgica. Con la irrupción de la fotografía digital de calidad retoma el proyecto fotográfico para captar el entorno natural, urbano y social de Valencia y Gandía.



MOOCONTE

PANORAMA: ESTÉTICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA
Miguel Salmerón y Mauro Jiménez (Coords.)

AEROGRAFIA CREATIVA

EL DISEÑO TRIDIMENSIONAL
Técnicas básicas de modelaje

ARTE POR ORDENADOR

CUADERNOS DE ARTE
n onell



DICCIONARIO DE AUTORES CELEBRES
Espasa

EL MUNDO TRIDIMENSIONAL
Técnicas básicas de hologramas

AEROGRAFIA CREATIVA

55

EL MUNDO TRIDIMENSIONAL
Técnicas básicas de hologramas

AL AN PILES
ARIE FOR ORBEVADOR

CUADERNOS DE ARTE
Nonell

Entre Baumgarten y Aristóteles. Una reunión celebrativa

Miguel Salmerón* y Mauro Jiménez** (Coords.)

Presentamos al lector, en esta sección monográfica de *Laocoonte* y con el beneplácito de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes (SEyTA), los artículos seleccionados para la presente convocatoria tras su evaluación positiva por el sistema de pares ciegos. Agradecemos a SEyTA y a los evaluadores externos el esfuerzo realizado para que finalmente este número vea la luz. Creemos que se trata de un número necesario al tiempo que celebrativo. El monográfico festeja una fértil relación entre dos disciplinas muy queridas en el transcurso de sus ya dilatadas travesías inquisitivas y muestra la exigencia, cada vez más evidente, de trascender los solipsismos reduccionistas y de afirmar explícitamente la afortunada simbiosis entre el espacio estético y el de la tradicional poética. De ahí que entre Baumgarten y Aristóteles anda el juego en este banquete celebrativo.

El texto invitado de esta entrega de *Laocoonte* es el artículo “Teoría de la Literatura y Estética” de Tomás Albaladejo. En él, se analiza la relación entre estas dos ramas del saber, ciencias o disciplinas, que comienza incluso antes de que ninguna de las dos tuviera nombre, pero existiendo “ante litteram”, si bien una de ellas, la Poética muy pronto tuvo nombre gracias a Aristóteles, mientras que la Estética tuvo que esperar al siglo XVIII con Baumgarten. El Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid, Tomás Albaladejo, muestra en su contribución hasta qué punto la relación es de plena colaboración y cómo se genera, de ese modo, una relación interdisciplinar: el ámbito de la Estética engloba el de la Teoría de la Literatura o Poética, pero ésta proporciona a aquella un instrumental y un sistema conceptual.

¿Existe la verdad para Nietzsche? Lo que en ningún caso se puede decir es que en él haya un relativismo a ultranza. A Jaime Aspiunza le interesa determinar en qué sentido pueda haber verdad. Tal vez la metáfora sea el único modo de verdad a la que podemos acceder, pero precisar qué quería decir el filósofo con eso requiere un acercamiento esclarecedor y pleno a su pensamiento. ¿Qué presupone? La animalidad y la pertenencia a la naturaleza del ser humano. También que, aunque los sentidos sean *aparatos de abstracción*, no han llegado a serlo más que por un proceso en que cerebro y conciencia son el último grado de un continuo de la vida comenzado en tiempos remotos por las bacterias. En definitiva, la mente se ha limitado a hacer cognoscible un *saber vivir* inconsciente. Desde estos presupuestos, Nietzsche considera que es mucho más propio tener presente al cuerpo que otear la realidad desde la soberbia atalaya de la mente. Esa necia superioridad, nos hace olvidar que la realidad es un devenir imparabable que nuestros sentidos no pueden simular, de ahí la necesidad de hacer una

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

** Universidad Autónoma de Madrid, España. mauro.jimenez@uam.es

foto fija. El error humano consiste, en definitiva, en tomar el recurso al que hay que aferrarse, el concepto, por una fiel aprehensión de lo real. Los conceptos son alusivas y alambicadas formas de remitirnos a la realidad. El lenguaje nos hace ver relaciones, no la realidad en sí. Y es que no hay lenguaje denotativo todas las palabras son tropos, trasposiciones desde la imagen que es previa trasposición desde el estímulo. Y eso confirma que nuestro vínculo con la realidad es necesariamente estético. La virtud que debe hacerse preponderante es la *Redlichkeit*, la honestidad en la aceptación del devenir.

En “Flores a Mansfield”, Mar García Ranedo realiza un ingenioso y creativo análisis interdiscursivo que surge de los textos literarios de la escritora neozelandesa Katherine Mansfield para revivir en el arte contemporáneo gracias a una obra instalacionista de finalidad política. Varios son los elementos que llaman la atención de esta apropiación artística de lo literario: en primer lugar, la cuestión de la apertura del significado de la obra y la necesaria participación del lector en la configuración de su sentido; en segundo lugar, el dispositivo visual, al hacer uso de unos fragmentos descontextualizados, indaga en torno a conceptos fundamentales en la crítica literaria como son los de autoría, originalidad, plagio o copia; y, en tercer lugar, desde una perspectiva más comprometida, la instalación desea incardinarse en esa tradición feminista rastreada aquí desde Katherine Mansfield, Virginia Wolf, Gertrude Stein y Djuna Barnes, entre otras. Resulta asimismo muy sugerente el juego contrahegemónico que se hace aquí de la flor. Si bien el símbolo floral ha sido leído canónicamente como representación de lo femenino, de lo frágil y de lo inestable, encuentra en la instalación artística una actualización transgresora merced a la participación interpretativa del espectador. García Ranedo revela la constante necesidad de pensar los textos clásicos con el objetivo de purgarlos de la ideología de género con la que secularmente han sido transmitidos. Esta propuesta alcanza sus objetivos en un formato como el de la instalación artística, formato que no deja indiferente y que busca una concienciación transformadora.

Ana Portich se hace eco de la sugerente propuesta de Diderot en su *Carta sobre los sordomudos* y su *Carta sobre los ciegos*. En el fondo lo que le interesa a Diderot es trazar una distinción entre las artes temporales (artes de ciegos) y las artes visuales (artes de sordomudos). El ciego no puede mostrar el conjunto de una realidad dada de golpe y simultáneamente, sino que ha de remitirse a una narración sucesiva. El sordomudo se ve imposibilitado para desarrollar la sucesión, y muestra con gestos significados ligados al momento en el que esos gestos tienen lugar. El ciego y el sordomudo son las dos caras de la limitación de la condición y del conocimiento humanos. Si bien el flujo sensorial se nos muestra como unidad, sólo podemos llegar a hablar de él y a expresarlo si lo dividimos. En el fondo el conocimiento hace converger lo que se siente, en simultaneidad, y lo que se piensa, en sucesión. Pero el sujeto cognoscente sólo puede acercarse al objeto desde la visión de conjunto o desde el detalle. Eso se comprueba cuando intentamos describir una pintura. Hay un lugar, sin embargo, un gozne, en el que simultaneidad y sucesión convergen: la poesía, y en ella, concretamente, lo que Diderot denominó sus *hieróglifos*. Con todo, imagen y palabra nunca lograrán esta síntesis, siempre se mantendrán en tensión. A toda esta brillante argumentación de Diderot subyace una muy meditada teoría de la «mímesis».

El espacio de lo poscolonial es el perímetro que Alejandro del Valle Cordero estudia en su artículo en torno al vínculo entre el arte de Ana Mendieta y Fray Ramón

Pané como exponente de la literatura colonial española. Hallamos en su trabajo una inequívoca voluntad de reescribir, subvertir y descentrar el discurso hegemónico desde la perspectiva de la colonialidad. Del Valle Cordero demuestra en su análisis la versatilidad del comparatismo. Metodología sin la cual no sería posible comprender la obra de Ana Mendieta. El análisis comparatista permite, en este caso concreto, entender una acción artística como la de la malograda pintora cubana, que se encuentra a horcajadas, entre la literatura y la cultura colonial y el primitivismo artístico como efectivo extrañamiento estético y como valioso procedimiento político. A la luz del interés que Mendieta tuvo en la *Relación acerca de las antigüedades de los indios* (1498) de Ramón Pané, su primitivismo artístico se desvela como una necesaria voz que clama la reconfiguración de una identidad subyugada, debilitada y tachada por la colonia, aquí tan solo salvada gracias a la voluntad conservadora y pseudoantropológica de muchos religiosos como Pané, jerónimo que escribió la primera crónica americana. Gracias a la contribución de Alejandro del Valle admiramos el compromiso artístico de Ana Mendieta y lamentamos su temprano fallecimiento.

Esperando a Godot (1953) y *Fin de partida* (1957) son textos post-catástrofe, en los que se cumple con el imperativo de Canetti según el cual “nadie puede llamarse escritor si no pone seriamente en duda su derecho a serlo”. Meritxell Lafuente estima que Beckett obtiene la legitimidad para escribir todavía dramas, consiguiendo que estos no sean vanos. El autor irlandés propone un análisis del tiempo, el espacio y la memoria, que queda al descubierto en la estructura de sus obras. De ese modo logra llenar su teatro de significados auténticos. Aunque intentar comprender las dos obras comentadas en el escrito pareciera atentar contra su naturaleza, hacerlo es posible, pues el sentido es el resultado de un proceso histórico que lleva hacia el absurdo. El modo en que forzosamente debe llegarnos y nos llega el drama beckettiano es la parodia. Esta presupone utilizar una forma cuando esta ya ha quedado obsoleta para, así, mostrar su imposibilidad de uso, es decir, que el drama tiene que presentarse deformado, parodiado, o no presentarse. La estructura cíclica, que cuestiona la linealidad del tiempo, la anulación de la memoria, que destroza la capacidad de sentir afecto a los personajes y la imposibilidad de catarsis, hace que la propuesta de Beckett se produzca, se desarrolle a través de lo que Freud denominara melancolía. Mientras que el duelo no es un estado patológico, y consiste en esperar hasta que un dolor desaparezca por sí solo, la melancolía sí consiste en un estado de ánimo profundamente doloroso. Un estado cuyos síntomas son la disminución del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de querer, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio, la pérdida del objeto, la condición de ambivalencia y la regresión de la libido al yo. Con todo, las obras de Beckett, implícitamente, pero con claridad, nos transmiten un mensaje: quien consiga leer en la estela que va dejando la desaparición del sentido, captará la magnitud de su momento histórico y podrá asumir la propia vida.

Desde que Rimbaud afirmara *Je est un autre*, el arte y la literatura no han dejado de investigar en ese descentramiento del yo moderno. Ana Álvarez Guillén toma este motivo de la percepción del yo y de la configuración del mismo a partir de una exhaustiva crítica comparatista de los trabajos de Francis Bacon y de la novela corta *Company* de Samuel Beckett. Aunque Descartes quería un yo tan fuerte que fuera capaz de sostener sobre sus espaldas todo un sistema filosófico de total certidumbre, el devenir de la modernidad ha revelado más bien un yo falso y fragmentario, cuando

no simplemente inexistente. La conciencia que da no saberse y, lo que es peor, no poder mantener la mirada ante el enigma que devuelve el espejo ha encontrado en la literatura y en el arte un significativo enclave para expresar esa ignorancia absoluta del yo. Una posible vía para analizar este hecho es la que ya desde el romanticismo supo avizorar Friedrich Schlegel y su estética del fragmento. A esta estética, si bien, desde luego, con una voz propia, se suman Beckett y Bacon, cuya ontología fragmentaria es bien expuesta por Ana Álvarez. El cubismo y las voces rotas de tintes existenciales y absurdas son analizadas y comparadas eficientemente. De todo ello resta tras su lectura una seguridad desvaída que anhela un absoluto del que andamos desamparados desde hace ya mucho, acaso demasiado.

La aportación de Nacho Duque ilumina el ámbito postmoderno a partir de la importancia que la metáfora posee en una sociedad huérfana de grandes relatos. Esa ausencia de una narratividad que propicie el sentido de un modo sistémico, al tiempo que posibilita el auge de la diferencia, encuentra como mayor peligro la anulación de otros proyectos en virtud de una defensa larvadamente ideológica de lo fáctico como única realidad posible. Desde este punto de vista, el fin del encantamiento del mundo, que Duque interpreta como la crisis de las metáforas, es una de las características del tiempo postmoderno en el que nos encontramos. La auscultación de nuestros días es ejecutada a través de la filosofía de Jameson y de Rorty y su desarrollo muestra las implicaciones estéticas y políticas que el valor de la metáfora tiene en nuestra sociedad. Es, por lo tanto, un ejercicio comparatista en el que el discurso filosófico vuelve sus ojos hacia su instrumental lingüístico y se adentra en la literatura con la esperanza de hallar en su expresión el espíritu de nuestros días. De ahí que, por ejemplo, sea reveladora la inicial mención de la obra narrativa del novelista norteamericano Don DeLillo. El artículo concluye explicitando con claridad los peligros políticos que implica para una sociedad libre la vida en una realidad cuyas metáforas están al servicio del discurso dominante. Un mundo que niega la diferencia, concluye Nacho Duque, es un mundo que desea erradicar la discrepancia bajo el signo del imperio de lo único, de la semejanza y del principio de identidad impuesto política y económicamente.

Así pues, estas siete contribuciones más el texto invitado configuran el monográfico. Como se ve, desde la disparidad temática late en todos ellos un análisis que conecta la expresión artística con la vida y predomina un resucitado compromiso político que inyecta vigor y dinamismo. La reflexión en torno al lenguaje y su alcance metafórico, así como el triunfo del comparatismo, son también dos aspectos recurrentes. Deseamos que estas páginas favorezcan a que el vínculo entre la Estética y la Teoría de la Literatura se vea reforzado y su diálogo avance y dé frutos valiosos.



LOCOCONTE

PANORAMA: ESTÉTICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

TEXTO INVITADO



Teoría de la Literatura y Estética¹

Theory of Literature and Aesthetics

Tomás Albaladejo *

Resumen

En este artículo me ocupo de la relación entre Teoría de la Literatura y Estética como disciplinas que estudian la literatura y el arte respectivamente. La atención prestada por los tratados de Poética a la literatura como arte así como a otras artes es considerada uno de los fundamentos de esta relación y uno de los caminos hacia la Estética como una teoría global del arte. La conexión de la Teoría de la Literatura con la Estética se observa dentro del campo de la conexión de las teorías de las artes con la Estética, de tal modo que a todas las teorías les proporcione enriquecimiento una relación dialéctica entre todas ellas. Por su alcance amplio y comprehensivo, la Semiótica como teoría general de los signos puede ofrecer una armazón teórica para mejorar la conexión entre Teoría de la Literatura y Estética.

Palabras clave: Estética, Poética, Teoría de la Literatura, Retórica, Semiótica.

Abstract

In this article I am dealing with the relationship between Theory of Literature and Aesthetics as disciplines that study literature and art respectively. The attention paid by the treatises of Poetics to literature as an art as well as to other arts is considered to be one of the foundations of this relationship and one of the paths towards Aesthetics as a global theory of art. The connection of Theory of Literature to Aesthetics is viewed within the field of the connection of single theories of arts to Aesthetics, in such a way that a dialectical relationship between all of them provides enrichment for all theories. Because of its broad and comprehensive range, Semiotics as the general theory of signs can offer a theoretical framework to improve the connection between Theory of Literature and Aesthetics.

Key words: Aesthetics, Poetics, Theory of Literature, Rhetoric, Semiotics.

1. Poética y Retórica y su mirada hacia la Estética

Hay disciplinas que se han constituido y han funcionado como tales antes de tener un nombre, el cual les ha sido dado después de haber desarrollado una organización conceptual con diversos grados de completitud. Es el caso de la Poética (o Teoría de la Literatura como denominación actual equivalente a Poética) y de la Estética, las cuales, desde sus primeros momentos, como disciplinas *ante litteram*, al no existir todavía la denominación con la que posteriormente fueron conocidas, se ocuparon de la literatura y del arte. Si tomamos en consideración algunos de los conceptos contenidos en los diálogos de Platón, nos damos cuenta de que estamos ante ideas que son válidas para diversas artes, como la pintura y la literatura. En el caso de la imitación, que plantea

¹ Este artículo es resultado de investigación realizada en el proyecto de investigación METAPHORA (Referencia FFI2014-53391-P), financiado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación.

* Departamento de Lingüística General, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universidad Autónoma de Madrid, España. tomas.albaladejo@uam.es

en el libro X de la *República*, Platón se refiere al que la realiza como mimetés, como imitador, y se refiere como tal al pintor que pinta una cama, pero también al autor de tragedias (Platón 1981: 595c-598d). Platón está estableciendo las bases de una teoría común de las artes al plantear conceptos transartísticos, de carácter estético general. En la *Poética*, obra en la que da nombre a la ciencia que se ocupa del arte de la creación lingüístico-artística y mimética y a esta misma actividad, Aristóteles hace, desde una posición de comparación, una diferenciación entre las artes según los medios con que imitan, los objetos que imitan o los modos de imitación (Aristóteles 1974: 1447a13-1447b16). No son infrecuentes en esta obra explicaciones que atañen a varias artes, como la del carácter connatural de la imitación y del placer que ésta produce:

El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. (Aristóteles 1974: 1448b5-12).

La imitación o mimesis (Tatarkiewicz 1992: 301-345) es un concepto clave en la explicación de la creación artística y literaria, como operación o proceso que constituye el fundamento de varias artes y la explicación de la representación como actividad poético-estética. La representación no comprende solamente la figuración, sino también la estilización e incluso la abstracción como formas de creación artística y literaria en la que la obra, sin perder nada de su propia sustantividad, conduce a una construcción imaginaria que está en la base de su génesis.

Como es sabido, en la *Epístola a los Pisones* Horacio compara la poesía con la pintura:

ut pictura, poesis: erit, quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; (Horacio 1971: vv. 361-362).

A pesar del error interpretativo que, como Antonio García Berrio ha explicado (García Berrio 1977a; García Berrio y Hernández Fernández 1988: 16-27), ha dado a esta comparación una amplitud mayor que la que tiene propiamente en cuanto a la distancia desde la que se accede a la obra pictórica y a la obra poética, es significativo que Horacio junte pintura y poesía en una combinación transartística desde una perspectiva estética (García Berrio 1977b: 46-47; Lee 1982; Hernández Guerrero 1990).

Aunque planteado por el Pseudo-Longino en el tratado *Sobre lo sublime* en el ámbito de la Retórica, el concepto de sublime es clave en la literatura y, como el autor explica, tiene relación con la pintura, contribuyendo así a la configuración de una teoría de las artes basada en los elementos comunes entre distintas realizaciones de la creación:

Pues, así como las luces opacas desaparecen bañadas por el sol, de igual manera los artificios de la retórica desaparecen completamente al ser rodeados por todas partes por lo grandioso. En la pintura sucede quizá algo muy parecido a esto. Pues, aunque se coloquen la sombra y la luz en un mismo plano una junto a la otra, no obstante, la luz salta a la vista y no sólo se destaca extraordinariamente, sino que también parece que está mucho más cerca. Lo mismo sucede en los discursos, lo sublime y lo patético calan más hondo en nuestras almas y por una afinidad natural y por su brillo se nos

muestran siempre antes que las figuras y ensombrecen el arte de éstas y lo mantienen igualmente oculto. ('Longino' 1979: 17, 2-3).

Sobre lo sublime es una obra que tiene un carácter retórico-poético, siendo su concepción de lo sublime aplicable al texto literario. Es de gran interés la vinculación que su autor hace entre la actividad retórica y la pictórica a propósito de lo sublime. Hay que tener presente la estrecha relación que desde la Antigüedad existe entre Retórica y Poética, las cuales, siendo dos disciplinas diferentes, han tenido desde entonces numerosos puntos de encuentro y confluencia, como el tratamiento que hace Aristóteles de la metáfora en la *Poética* y la remisión a esta obra cuando se ocupa de este tropo en su *Retórica* o los abundantes aspectos comunes entre ambas ciencias clásicas del discurso en la Edad Media, en la que las *artes poeticae* están agrupadas junto a las *artes praedicandi* y las *artes dictaminis* (De Bruyne 1958, II: 15 ss.; Murphy 1981) y asimismo en la Edad Renacentista, con la creación de un conglomerado retórico-poético, como ha demostrado Antonio García Berrio (1977b) en su estudio sobre la recepción e interpretación de la *Epístola a los Pisones* en dicho periodo. La relación entre Retórica y Poética (Chico Rico 1987) permite fundamentar la conexión entre la obra de arte² y la obra literaria, entre las artes —la pintura en el caso de *Sobre lo sublime*— y el arte de lenguaje (Albaladejo 1996), del que forman parte tanto la producción retórica como la literaria, incluido el ensayo como especial género lingüístico-artístico (Jiménez Martínez 2009), como un apoyo a la proximidad y colaboración entre Estética, Poética y Retórica³.

Aunque la reflexión sobre la poesía (y otras artes) en la Antigüedad clásica no se centrara en la belleza, como explica Kristeller (1951: 499-500), es posible reconocer en dicha reflexión una consideración global de las artes como base de un planteamiento de lo que posteriormente se denominará Estética. Ello sin olvidar que conceptos como el placer de la imitación o el sublime tienen cierta relación con la belleza. El planteamiento de la Estética como ciencia de la belleza artística no es ajeno al desarrollo de la reflexión general sobre las artes y sus relaciones y es un paso crucial en la historia de la Estética (Tatarkiewicz 1979-1980; Givone 1990), ampliamente extendida en el tiempo como disciplina existente *ante litteram*.

El propio nombre de la Estética (del griego αἴσθησις, sensación, percepción, conocimiento) la coloca en una posición orientada a la dimensión de recepción de las obras de arte, incluidas las obras de arte de lenguaje, cuyo espacio central es el de la literatura, pero también el de los discursos retóricos, los ensayos y otros textos cuya producción implica una atención especial a la configuración lingüístico-artística. Baumgarten propuso el término 'Estética' en su obra *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, de 1735 (Baumgarten 1975), obra centrada en la literatura, con aportaciones que son de gran interés para el estudio de la ficcionalidad y, dentro de éste, para la teoría de los mundos posibles. Posteriormente, en 1750, publicará su *Aesthetica* (Baumgarten 1986). Obra clave en la comparación entre artes y su contribución a la Estética como estudio interartístico es *Laocoonte o sobre las fronteras*

2 Sobre el conjunto de componentes del arte véase Jiménez (2002: 105-157) y sobre la obra de arte, dentro de dicho conjunto, véase Jiménez (2002: 106-115).

3 Véase el apartado 0.1.2. *Etapas de la Poética como ciencia tradicional: De la Retórica clasicista del texto a la Estética romántica de la imaginación sublime* en García Berrio (1994: 26-39).

de la poesía y la pintura, de 1766, de Lessing (1977), a pesar de centrarse en la poesía y en la pintura y no ocuparse del amplio sistema comprensivo de las bellas artes y, dentro de éste, de la música (Kristeller 1952: 36). Es también relevante que en sus *Lecciones sobre Estética* (1835-1838) Hegel se ocupa de la poesía además de las otras artes, mostrando el carácter comprensivo de la Estética (Hegel 1983).

Si la Poética y la Retórica se plantean desde la perspectiva onomasiológica (Ramón Trives 1979), es decir, del productor, la Estética (como la Hermenéutica) está situada en la perspectiva semasiológica (Ramón Trives 1979), la del receptor. No obstante, no es posible dejar de tener en cuenta que la Poética y la Retórica proporcionan instrumentos de análisis que necesariamente las sitúan también en la dimensión semasiológica, del mismo modo que la experiencia receptora de la Estética (y junto a ella, la de la Hermenéutica) contribuye al análisis de la producción, en la dimensión onomasiológica. La ausencia de exclusividad disciplinar onomasiológica o semasiológica permite un intercambio conceptual y, en definitiva, un enriquecimiento de estas disciplinas en su contacto y superación de límites epistemológicos. La Estética de la Recepción (Warning, ed. 1989) se sitúa en el ámbito de la recepción de la obra literaria. Por otro lado, son altamente eficaces los planteamientos en los que se tiene en cuenta la Estética en una dimensión creadora, ya que conjugan la producción con la perspectiva de la percepción de la obra y la belleza objeto de la creación; es el caso de la propuesta que con total acierto en la explicación de la invención estética hace Enrique Baena (2014).

2. La configuración plural y dinámica de la Estética y su relación con los estudios literarios. Teoría de la Literatura y de las Artes

Las anteriores aportaciones, junto con las históricas precedentes, han contribuido a construir acumulativamente la Estética, a propósito de la cual es necesario tomar en consideración el libro *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética* de José Jiménez, que, contando con la interdisciplinariedad como fundamento del conocimiento y de sus ramas, plantea la Estética como construcción dinámica y plural en sus diversos aspectos:

Roto el sueño de la unidad metafísica de la “belleza”, la Estética ha de alcanzar hoy su fundamentación filosófica asumiendo la pluralidad tanto de los *factores y niveles* que intervienen en el despliegue de la experiencia estética, como de las diversas *articulaciones teóricas y saberes* que sobre esa experiencia se han ido constituyendo. Y ello supone, también, renunciar a la construcción de un sistema, al despliegue normativo de un universo conceptual autosuficiente. (Jiménez 1986: 47).

En su pluralidad y configuración dinámica en virtud de factores y componentes no estáticos, sino abiertos a nuevas perspectivas y a un constante diálogo epistemológico, la Estética como teoría general de las artes comprende las teorías de las artes concretas, así como las relaciones entre las artes concretas y sus teorías. Si la teoría de la música (DeBellis 2005; Trías Sagnier 2007; Salmerón Infante 2013) se puede considerar dentro del sistema de las artes como una de las concreciones de la Estética, aunque tiene un desarrollo propio, también puede decirse lo mismo de la Teoría de la Literatura o Poética, en la medida en que se trata de la teoría de una de las artes, la literatura (Lamarque 2005). Esto no está en contradicción con el hecho de que cada una de las distintas teorías de las artes concretas tenga un desarrollo propio, puesto que no se

trata de plantear un sistema de disciplinas *ancillae* de la Estética, sino de tener presente la globalidad de las aproximaciones teóricas y analítico-críticas a las diversas artes y a las obras de éstas cuando estemos situados en el espacio de cada una de las artes concretas. Es así como las diferentes perspectivas y los distintos planteamientos están en condiciones de dialogar entre sí y de intercambiarse puntos de vista, conceptos, elementos, etc., en definitiva de enriquecerse en el contraste, en la semejanza y en la complementariedad al servicio de la elucidación del objeto de estudio en su complejidad y del conocimiento por el ser humano de sus producciones artísticas y, consiguientemente, de sí mismo. En esta relación de las teorías de las artes concretas con la Estética se sitúa la relación de la Teoría de la Literatura con la Estética, con la teoría artística.

De este modo, la Teoría de la Literatura toma de la Estética y de las teorías de otras artes conceptos que sean útiles para el conocimiento y la explicación de la obra literaria y de la literatura como arte principalmente verbal, pero también visual (pensemos en el carácter visual, además de lingüístico e imaginario, de la poesía china y también de la de otras culturas, en el teatro y en el componente visual de la poesía oral en la recitación por rapsodos o juglares).

No es posible dejar fuera de la reflexión presente en este artículo el hecho de que institucionalmente existió en las Universidades españolas la materia denominada “Teoría de la Literatura y de las Artes” y, como nos recuerda Vitor Manuel de Aguiar e Silva (2000), tratados con esa misma denominación, cuando se ocupa de la presencia de la disciplina y la denominación de Teoría de la Literatura en las culturas ibéricas, centrándose en Portugal, México y España. Aguiar e Silva da una justa relevancia a la obra *Teoría de la Literatura y de las Artes* de Hermenegildo Giner de los Ríos, publicada en los primeros años del siglo XX. Las cátedras de Teoría de la Literatura y de las Artes de las Universidades españolas estaban entonces unidas la Teoría de la Literatura y la Estética.

3. Un marco teórico para las relaciones interdisciplinares entre Teoría de la Literatura y Estética

Es oportuno el planteamiento de un marco teórico para la conexión entre Teoría de la Literatura y Estética. Una de las características de la Teoría de la Literatura es el peso que en su desarrollo y en su configuración han tenido y siguen teniendo las relaciones interdisciplinares. La Lingüística y, especialmente, el estructuralismo han sido decisivos para la Teoría de la Literatura del siglo XX. Junto con la Lingüística ha actuado en la Teoría de la Literatura la Filosofía del Lenguaje, que ha proporcionado a aquélla categorías adecuadas para el estudio de la ficcionalidad y de la dimensión pragmática de la obra literaria. Por su parte, la Semiótica le ha ofrecido un potente instrumental para el estudio de los signos literarios y sus relaciones con el arte (Mukařovský 1977). Por ello, la Semiótica está en óptimas condiciones para proporcionar ese marco, ya que como ciencia general de los signos abarca todos los signos, tanto verbales como visuales y de otro tipo, por lo que establece vías de conexión entre la Teoría de la Literatura, la Estética y las teorías de otras artes y también entre sus objetos de estudio. La Semiótica planteada por Charles S. Peirce (1987) con su tripartición en sintaxis, semántica (extensional) y pragmática (Morris 1971) ofrece una armazón que permite explicar el signo, el referente y el componente comunicativo de diversos sistemas de signos y establece una conexión en tres vías entre la Teoría de la Literatura y la

Estética. Para ello ha sido necesario previamente el establecimiento de una relación tridimensional (en la dimensión sintáctica, en la dimensión semántico-extensional y en la dimensión pragmática) entre la Semiótica y la Lingüística, así como entre la Semiótica y la Teoría de la Literatura con la ayuda de la Filosofía del Lenguaje y de la Lingüística, en la que el componente pragmático está implicado en el componente sintáctico y en el componente semántico (semántico-extensional) (Schneider 1975; Petöfi 1976; Ramón Trives 1980).

Existe intercambio conceptual entre las teorías de las distintas artes, dicho intercambio ha sido facilitado por una fundamentación estética compartida, estructurada sobre elementos tan diferentes como el placer estético, la representación, la semiosis, las relaciones intersemióticas, la inspiración o la transducción que actúa en algunos procesos creativos al tomar el artista o el escritor temas o estructuras de otras obras construidas en el mismo o en distinto sistema de signos. Así, por ejemplo, el concepto de *leitmotiv* ha pasado de la Teoría de la Música al ámbito de la Teoría de la Literatura. La noción de perspectiva ha pasado del estudio de las artes visuales al de la narrativa. El análisis y estudio de estas transferencias conceptuales y metodológicas entre diversas disciplinas es objeto de la Crítica Transferencial, cuya fundamentación está en el análisis interdiscursivo, que abarca los discursos literarios y los lingüísticos no literarios, así como también los discursos artísticos (Albaladejo, 2012a; 2012b).

Del mismo modo que la Teoría de la Literatura recibe y adapta a sus necesidades conceptos que le ofrece la Estética, se encuentra en condiciones de poner a disposición de ésta conceptos, planteamientos y perspectivas teórico-críticas que no solamente pueden ser útiles para la Estética, sino que de este modo también son puestos a prueba en el espacio de las relaciones interdiscursivas de índole intersemiótica. Así, por ejemplo, considero que es de interés para la Estética la idea de la obra literaria como una estructura de muchas capas o estratos que Roman Ingarden ofrece en su libro *Das literarische Kunstwerk* —título en el que es significativa la presencia de la expresión ‘Kunstwerk’, obra de arte—: “Die wesensmäßige Struktur des literarischen Werkes liegt u. E. darin, daß es ein aus mehreren heterogenen Schichten auf gebautes Gebilde ist” (Ingarden 1972: 25). Un planteamiento de extraordinaria validez teórica y analítico-crítica es el que hacen Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández en su libro *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, en el que invierten el orden de los componentes de la expresión horaciana “Ut pictura poesis” con importantes consecuencias metodológicas para la conexión entre Teoría de la Literatura y Estética en relación con la pintura. Así, estos autores plantean la aplicación en el estudio del arte visual de conceptos como endocentrismo de construcción y esquemas rítmicos de la lectura (García Berrio y Hernández Fernández 1988: 51-54) o intensionalización y extensionalización (García Berrio y Hernández Fernández 1988: 57-66). Antonio García Berrio ha aplicado metodología teórico-literaria al análisis de la pintura en otras publicaciones (García Berrio 1981; García Berrio y Hernández Fernández 1985; García Berrio y Replinger 1998) y ha buscado la conexión entre la universalidad y la singularidad en el sistema general de las artes; en este sentido escribe en su *Teoría de la Literatura*:

Desde el punto de vista de sus singularidades pragmáticas, los fenómenos estéticos correspondientes a las diferentes artes —aquí he analizado sólo los que se refieren a la plástica y la literatura— presentan similitudes reforzadas que abundan en los

testimonios de universalidad simbólico-antropológica de sus fundamentos entre la literatura y el resto de las artes. Es decir, la modificación artística que estiliza y adapta a la naturaleza peculiar del efecto estético las estructuras pragmático-comunicativas, que son propias de la percepción visual y de la simbolización verbal, intensifica el rendimiento común de los rasgos de semejanza peculiares en cada uno de los sistemas estándar pragmático-comunicativos. (García Berrio 1994: 633).

La tensión entre los elementos semejantes y los elementos diferenciadores se proyecta en una universalidad que se fundamenta en la confluencia de lo diverso con lo común y compartido. Como Antonio García Berrio explica, “se puede hablar con propiedad absoluta de la *universalidad estética del texto artístico*, tanto en la fisonomía constitutiva de su estructura como en la de los procesos poiético y aisthético —creativo y perceptivo— por los que ese texto se convierte en experiencia” (García Berrio 1994: 633).

4. Teoría de la Literatura y Estética: la metáfora, piedra de toque

La metáfora es uno de los dispositivos más importantes en la creatividad del lenguaje literario y del lenguaje retórico. Es tal la funcionalidad de este tropo en el lenguaje que trasciende los límites del lenguaje verbal y se proyecta en el lenguaje visual, por lo que se convierte en uno de los mecanismos transversales de la Estética y en un apoyo de la conexión con ésta de la Teoría de la Literatura y la Retórica. En su *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, de 1902, Benedetto Croce presta una gran atención a la metáfora y explica que es la palabra propia y constituye la expresión más directa:

Esempio tipico è la comunissima definizione della metafora, come di un'altra parola messa in luogo della propria. E perché darsi questo incomodo; perché prendere la via piú lunga e peggiore, quando sia nota la piú corta e migliore? Forse perché, come si suol dire volgarmente, la parola propria, in certi casi, non è così espressiva, come la pretesa parola impropria o metafora? Ma allora la metafora diventa appunto la parola propria, e quella che si vuol chiamare così, se fosse adoperata, sarebbe poco espressiva e quindi impropria. (Croce 1908: 79).

De este modo la metáfora se sitúa en una privilegiada posición interdiscursiva en el ámbito de los géneros literarios y las clases discursivas, pero también en el ámbito de las relaciones interdiscursivas entre obras de las distintas artes, que son relaciones intersemióticas. El motor metafórico, como impulsor de la creación metafórica desde la concepción cognitiva de la misma y como conductor del proceso metafórico hasta que queda constituida, verbalizada o plasmada, la metáfora, actúa gracias a la capacidad humana de determinar la semejanza por semas comunes entre los elementos que intervienen en dicho proceso como elemento presente y como elemento ausente. La dimensión cultural de la metáfora (Barei y Pérez, comps. 2006; Arduini, ed. 2007; Baena 2007; Indurkha 2012) y su condición de elemento dinámico dentro de la Retórica Cultural (Albaladejo 2016) contribuyen a consolidar su dimensión interdiscursiva e intersemiótica, en definitiva interartística (García Berrio 1982; Pérez-Carreño 2000; Indurkha y Ogawa 2012). La metáfora, que no en vano es uno de los dispositivos que más contribuyen a la creación de imágenes, constituye una presencia estética en la Retórica (Haverkamp 2007).

La metáfora es, por ello, una piedra de toque en la relación entre Teoría de la Literatura, asumida por ésta la condición retórico-poética de dicho tropo, y Estética, en tanto en cuanto permite comprobar la potencia, la funcionalidad y el valor de aquella relación, a propósito de la cual se puede considerar que la metáfora es su hipóstasis. La metáfora, en su condición verbal y plástica, representa la confluencia teórico-literaria y estética en la producción de las obras artísticas y literarias y en su recepción.

5. Consideración final

Es la confluencia en el objeto que son las obras artísticas y literarias, con sus elementos comunes y diversos, lo que, junto a la confluencia metodológica, fundamenta la relación entre Teoría de la Literatura y Estética, sus intercambios conceptuales y metodológicos y el mutuo enriquecimiento de sus perspectivas, de sus instrumentales teórico-analíticos y de sus respectivas capacidades de elucidación y conocimiento.

Referencias bibliográficas

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de. 2000. "Apontamentos sobre algumas genealogias hispânicas da Teoria da Literatura". Pp. 947-950, en Manuel Alte da Veiga y Justino Magalhães (orgs.): *Homenagem ao Prof. Dr. José Ribeiro Dias*. Braga: Instituto de Educação e Psicologia, Universidade do Minho.
- Albaladejo, Tomás. 1996. "A propósito del receptor en el arte de lenguaje: de retórica a literatura". *Salina. Revista de Letras*, 10: 226-229.
- Albaladejo, Tomás. 2012a. "Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo: textos literarios y forales de Castilla y de Portugal". Pp. 15-38, en Rafael Alemany y Francisco Chico Rico (eds.): *Literatures Ibèriques Medievales Comparades. Literaturas Ibéricas Medievales Comparadas*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Albaladejo, Tomás. 2012b. "La semiosis en el discurso retórico. Relaciones intersemióticas y Retórica Cultural". Pp. 89-101, en Macedo, Mendes de Sousa y Moura (orgs.).
- Albaladejo, Tomás. 2016. "Cultural Rhetoric. Foundations and Perspectives". *Res Rhetorica*, 1/2016: 16-29, <http://www.resrhetorica.com/index.php/RR/article/view/2016-1-2> (fecha del último acceso: 1 de noviembre de 2016).
- Arduini, Stefano (ed.). 2007. *Metaphors*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Aristóteles. 1974. *Poética*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- Baena, Enrique. 2007. *Metáforas del compromiso. Configuraciones de la poética actual y creación de Ángel González*. Madrid: Cátedra.
- Baena, Enrique. 2014. *La invención estética. Contribución crítica al simbolismo en las letras hispánicas contemporáneas*. Madrid: Cátedra.
- Barei, Silvia N. y Pérez, Elena del Carmen (comps.). 2006. *El orden de la cultura y las formas de la metáfora*. Córdoba, República Argentina: Universidad Nacional de Córdoba.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. 1975. *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Traducción, prólogo y notas de José Antonio Míguez. Buenos Aires: Aguilar.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. 1986. *Aesthetica*. Ed. facsimil. Hildesheim: Olms.
- Chico Rico, Francisco. 1987. *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Croce, Benedetto. 1908. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. 3ª edizione riveduta. Bari: Laterza.
- De Bruyne, Edgar. 1958. *Estudios de Estética medieval*. Traducción de Armando Suárez. 3 vols. Madrid: Gredos.
- DeBellis, Mark. 2005. Pp. 531-544, en Gaut y McIver Lopes (eds.).
- García Berrio, Antonio. 1977a. "Historia de un abuso interpretativo: 'Ut pictura poesis'". Pp. 291-308, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Vol. 1. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- García Berrio, Antonio. 1977b. *Formación de la Teoría Literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*. Madrid: Cupsa.
- García Berrio, Antonio. 1981. *Enrique Brinkmann. Semiótica textual de un discurso plástico*. Montpellier: Université Paul Valéry.
- García Berrio, Antonio. 1982. "Joan Miró: texto plástico y metáfora del lenguaje". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 369: 435-465.

- García Berrio, Antonio. 1994. *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*. 2ª ed. revisada y ampliada. Madrid: Cátedra.
- García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa. 1985. *La pintura de Ortiz Sarachaga: esquema plástico y construcción imaginaria*. Albacete: Museo de Albacete.
- García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa. 1988. *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid: Tecnos.
- García Berrio, Antonio y Replinger, Mercedes. 1998. *José Manuel Ciria: una retórica de la abstracción*. Madrid: TF Editores.
- Gaut, Berys y McIver Lopes, Dominic (eds.) 2005. *The Routledge Companion to Aesthetics*. London - New York: Routledge
- Givone, Sergio. 1990. *Historia de la Estética*. Apéndices de Maurizio Ferraris y Fernando Castro Flórez. Traducción de Mar García Lozano. Madrid: Tecnos.
- Haverkamp, Anselm. 2007. *Metapher. Die Ästhetik in der Rhetorik*. München: Fink.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1983. *Estética*. Traducción de Alfredo Llanos (y Ofelia Menga, vol. 6). 8 vols. Buenos Aires: Siglo XX.
- Hernández Guerrero, José Antonio. 1990. "A modo de prólogo 'Teoría del Arte y Teoría de la Literatura' ". Pp. 9-37, en José Antonio Hernández Guerrero (ed.): *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura*. Cádiz: Seminario de Teoría de la Literatura.
- Horacio. 1971. *De Arte Poetica*, en Charles O. Brink: *Horace on Poetry*. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press.
- Indurkhya, Bipin. 2012. "Rationality and Reasoning with Metaphors". Pp. 394-423, en Macedo, Mendes de Sousa y Moura (org.).
- Indurkhya, Bipin y Ogawa, Shinji. 2012. "An Empirical Study on the Mechanisms of Creativity in Visual Arts". Pp. 1727-1732, en Naomi Miyake, David Peebles y Richard P. Cooper (eds.): *Building Bridges Across Cognitive Sciences Around the World. Proceedings of the 34th Annual Meeting of the Cognitive Science Society*. Sapporo, Japan, August 1-4, 2012. Austin, TX: Cognitive Science Society.
- Ingarden, Roman. 1972. *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen: Niemeyer.
- Jiménez, José. 2002. *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos - Alianza.
- Jiménez, José. 1986. *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*. Madrid: Tecnos.
- Jiménez Martínez, Mauro. 2009. *Pasión por el lenguaje. Orígenes retóricos del ensayo moderno*. Madrid: Editorial Complutense.
- Kristeller, Paul Oskar. 1951. "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I)". *Journal of the History of Ideas*, 12, 4: 496-527.
- Kristeller, Paul Oskar. 1952. "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)". *Journal of the History of Ideas*, 13, 1: 17-46.
- Lamarque, Peter. 2005. "Literature". Pp. 449-461, en Gaut y McIver Lopes (eds.).
- Lee, Rensselaer W. 1982. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Traducción de Consuelo Luca de Tena. Madrid: Cátedra.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 1977. *Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura*. Edición preparada por Eustaquio Barjau. Madrid: Editora Nacional.
- 'Longino'. 1979. *Sobre lo sublime*, en Demetrio: *Sobre el estilo*. 'Longino': *Sobre lo sublime*. Introducción, traducción y notas de José García López. Madrid: Gredos.
- Macedo, Ana Gabriela, Mendes de Sousa, Carlos y Moura, Vítor (orgs.). 2012. *Estética, Cultura Material e Diálogos Intersemióticos*. Braga: Húmus – Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho.
- Morris, Charles. 1971. "Foundations of the Theory of Signs". Pp. 13-71, en Charles Morris: *Writings on the General Theory of Signs*. The Hague: Mouton.
- Mukařovský, Jan. 1977. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Selección, prólogo, notas y bibliografía de Jordi Llovet. Traducción de Anna Anthony-Višová. Barcelona: Gustavo Gili.
- Murphy, James J. 1981. *Rhetoric in the Middle Ages*. Berkeley: University of California Press, reimpr.
- Peirce, Charles S. 1987. *Obra lógico-semiótica*. Edición de Armando Sercovich. Traducción de Ramón Alcalde y Mauricio Prelooker. Madrid: Taurus.
- Pérez-Carreño, Francisca. 2000. "Looking at Metaphors". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58, 4: 373-381.
- Petőfi, János S. 1976. "Formal Pragmatics and a Partial Theory of Texts". Pp. 105-121, en Siegfried J. Schmidt (Hrsg.): *Pragmatik/2*. München: Fink.
- Platón. 1981. *La República*. Edición bilingüe, traducción, notas y estudio preliminar de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano. 3 vols. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Ramón Trives, Estanislao. 1979. *Aspectos de Semántica lingüístico-textual*. Madrid: Istmo-Alcalá.
- Ramón Trives, Estanislao. 1980. "Nuestro hablar: proceso pragmáticamente no exento". *Monteagudo*. 68: 13-20.

- Salmerón Infante, Miguel. 2013. "Tres filosofías de la música. García Bacca, López Quintás, Trías". Pp. 71-85, en Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (coords.): *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Schneider, Hans Julius. 1975. *Pragmatik als Basis von Semantik und Syntax*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Tatarkiewicz, Władysław. 1979-1980. *Storia dell'Estetica*. A cura di Giampiero Cavaglia. 3 vols. Torino: Einaudi.
- Tatarkiewicz, Władysław. 1992. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Presentación de Bohdan Dziemidok. Traducción de Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos.
- Trías Sagnier, Eugenio. 2007. *Música y filosofía del límite. Discurso de investidura como doctor "honoris causa"*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Warning, Rainer (ed.). 1989. *Estética de la recepción*. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor.



1789
1914

1492
1788

E au XX^e Siècle 4^{me} Série

Los cinco en el páramo misterioso

LA FOTOGRAFIA Y EL CALADO EN LA ESPAÑA CONTEMPORANEA

CATEDRALES DE ESPAÑA

LA SE DE LAS UNIAS

JERMIN

La metáfora en Nietzsche, de verdad

Nietzsche's truly metaphor

Jaime Aspiunza*

Resumen

Se suele decir que para Nietzsche la verdad no existe, y se remite al famoso texto de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*; detrás de tal «lectura» suelen estar o el relativismo o el cientismo ambientes. Se trata de un abuso interpretativo. Nietzsche corrige la noción de verdad, desmontando la pretensión de que tengamos acceso a las cosas en sí, a la realidad tal cual. Pero nos hace ver el origen individual de la verdad, la relación entre la experiencia vital y la palabra, por medio de la idea de «metáfora» entendida en sentido amplio. Eso le posibilita señalar el carácter creativo artístico del ser humano, que yo pretendo reconocer ya en el relato elemental de la experiencia, matriz de la literatura, lo que permitiría vincular esta a la verdad.

Palabras clave: metáfora, verdad, experiencia, estética, literatura.

Abstract

It's usual to say that for Nietzsche there is no truth, and the common reference is the famous text *On Truth and Lies in a Non-moral Sense*; such an “interpretation” is dragged either by relativism or by scientism. It is an interpretive abuse. Nietzsche makes a correction in the notion of truth, by dismantling the pretension to gain access to things in themselves, to reality as such. But he lets us see the origin of truth in the individual, the relation between vital experience and the word, through the idea of “metaphor” (in the broad sense of the term). That takes him to point out the creative artistic nature of man, which I'd like to reckon in the story telling of elemental experience, matrix of literature, what would let linking this to truth.

Keywords: metaphor, truth, experience, aesthetics, literature.

0. Punto de partida

Este texto está escrito en respuesta a una situación –la actual– en que dos «ídolos cavernarios» campan, imperiosos, por sus respetos: al menos en la enseñanza tropiezo con ellos frecuentemente; diría, sin embargo, que no se limitan sólo a ella, que en realidad son marcas de la época, rasgos dominantes del *Zeitgeist*.

Se dice: «para Nietzsche no hay verdad, la verdad no existe», y se le cita: la verdad no es más que «un ejército de metáforas», «una ilusión que se ha olvidado que lo es». Retratados quedan ahí y, ¡cómo no!, sancionados por nada más y nada menos que Nietzsche: 1) ese relativismo absoluto –y absolutista– del «cada uno tiene su propia verdad, así pues, no hay verdad que valga»; 2) ese cientismo –y me refiero a la religión de la «ciencia», barullo de dogmas que poco o nada tienen que ver con la verdadera ciencia– que se sostiene en la contraposición dualista sujeto/objeto, que reivindica la lógica y la supremacía del discurso enunciativo, y en última instancia la utilidad

* Profesor de Estética de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). jaim.e.aspiunza@ehu.eus
 Artículo recibido: 1 de julio de 2016; aceptado: 17 de septiembre de 2016.

del concepto –razonablemente innegable–, y que, partiendo de la sacrosanta partición del mundo en sujetos y objetos, atribuye a los primeros metáfora, y concepto a los segundos; o, si es purista, niega trato con la verdad a todo lo que no sea fruto de la ciencia. — Ninguno de los dos, casi sobra decirlo, me parece que tengan nada que hacer en Nietzsche, salvo abusar de él, y esa es la razón de intentar poner los puntos sobre las íes, puntos que en los últimos tiempos, creo, se han ido emborronando.

Lo que aquí me interesa son dos cosas: a) mostrar en qué sentido pueda haber verdad; b) cómo dicha verdad es un asunto fundamentalmente humano y, por lo tanto, puede aparecer en cualquier tipo de lenguaje, entre otros y fundamentalmente el literario.

El título «la metáfora en Nietzsche, de verdad» aspira a decir un doble sentido: 1) que la metáfora puede ser una verdad, la única en el fondo de que disponemos; 2) que ese asunto de la metáfora y la verdad lo voy a tratar de verdad, atendiendo a un Nietzsche lo más completo y coherente posible, y no quedándome con un par de frases maltraídas y espurias.

Ahora bien, esto lo voy a desplegar en cuatro puntos: 1. Qué se está presuponiendo. 2. Qué verdad no existe. 3. Qué es metáfora. 4. Qué verdad es la que existe.

1. Qué se está presuponiendo

1.1 *Centralidad del cuerpo*: Nietzsche parte de una perspectiva evolucionista, de que el ser humano es un animal, forma parte de la naturaleza.

«Cuerpo soy, y nada más», dirá Zaratustra¹; el espíritu, la razón, el «yo» son determinadas funciones de dicho cuerpo, de igual modo que lo es la nutrición, metáfora básica para entender aquéllas. Siendo animal, el ser humano no es cuerpo y alma ni cuerpo y mente, sino que entre ambos extremos hay una perfecta *continuidad*. — Esto supone ya la suspensión de todos los esquemas dualistas. Es algo que normalmente se nos hace difícil de entender y, sobre todo, de aceptar, pero sin dar este paso no hay manera de atender a lo que la ciencia va descubriendo, ni de saber qué es lo que Nietzsche nos está diciendo.

Que somos cuerpo, y sólo cuerpo, significa que *no* podemos ir *más allá* de la facticidad de nuestra *organización* psico-física, puesto que dependemos, en primer lugar, de nuestros sentidos; y los sentidos son «aparatos de abstracción», *Abstraktionsapparate*, decía Lange (1974: 862).

Hoy lo sabemos perfectamente: los estudios de psicología de la percepción, la teoría evolutiva del conocimiento, en general, los hallazgos de la llamada neurociencia nos han hecho ver con cierto detalle cómo los órganos de nuestros sentidos someten los estímulos sensoriales que les llegan a complejas operaciones de transformación — de tal manera que no se puede decir qué pertenece a la realidad, qué ha sido puesto por nosotros.

1.2 Como animal, la primera tarea del ser humano es *sobrevivir*: si somos el fruto de la evolución, habrá que considerar nuestro cerebro y la conciencia como el último grado de un continuo de la vida que comenzó en la Tierra con las bacterias hará unos 3.800 millones de años. Unos millones de años después hicieron su aparición, fruto de la cooperación y convergencia de diversas bacterias diferentes, las

1 «Leib bin ich ganz und gar, und Nichts ausserdem», F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, «Von den Verächtern des Leibes», KSA 4 39, OC IV 88 (traducción ligeramente modificada).

células eucariotas, células individuales provistas de núcleo, los primeros organismos realmente independientes. La ameba y el paramecio, que estudiábamos en la escuela, son ejemplos actuales. — Recordémoslas.

La célula individual se mantiene viva si conserva dentro de su membrana cierto equilibrio. Para eso, además de la membrana, que le comunica al tiempo que la aísla, necesita de algún dispositivo de ajuste que reaccione a las variaciones del entorno. — La simple célula individual parece tener la *determinación* inquebrantable de mantenerse viva el tiempo que los genes se lo ordenen. Ese deseo y esa necesidad de sobrevivir precede al conocimiento explícito y a la deliberación: la célula individual *sabe* sobrevivir en el entorno que le corresponda, diríamos que posee un saber inconsciente que vehicula esa pulsión involuntaria de vivir; aunque probablemente *pulsión y saber* sean en realidad lo mismo.

En general, los seres vivos desarrollaron ya antes de poseer mente mecanismos eficientes para sobrevivir. Pues bien, «la vida de un organismo humano está hecha de una [inmensa] multitud de vidas simultáneas bien articuladas» (Damasio 2010a: 66),² que siguen la misma estrategia de supervivencia. — Dando un gran salto dentro de esa línea de evolución podremos entender cómo la mente consciente se ha limitado a hacer cognoscible aquel inconsciente «saber vivir», todo un *know how* de la supervivencia. Otra cosa es que esa progresión gradual haya dado lugar a un salto cualitativo, si se quiere «cuántico», hasta un nivel superior: el de las decisiones deliberadas en tiempo diferido, el de las creaciones culturales a que la conciencia y el lenguaje nos han traído.

Es interesante invertir la narración tradicional, y, en vez de mirar la ameba y los organismos desde la altiva altura del espíritu, partir —siguiendo *el hilo conductor del cuerpo*, como Nietzsche nos recomienda— del conocimiento oculto de la gestión de la vida, que *precede* a la conciencia y el lenguaje, para ver cómo desde el origen se va forjando esa conciencia poblada de lenguaje. — Podremos así captar mejor la continuidad que se da del cuerpo con su saber inconsciente hasta el lenguaje y la conciencia alojados en ese cuerpo.

Eso es lo que pretende el comienzo de *Sobre verdad y mentira...*, al presentarnos al ser humano como un animal más, un ser minúsculo en la inmensidad espacio-temporal del universo. Lo hace con una fábula que ocupa seis líneas y que nos habla del animal astuto que «inventó el conocimiento»: «Fue el minuto más arrogante y mentiroso de la “historia del universo” pero, a fin de cuentas, fue sólo un minuto» (KSA 1 875, OC I 609). — La fábula nos marca la tesitura en que leer el resto: se trata de bajarle los humos a un ser ridículo que, hinchado como un odre, por razón de su intelecto cree ser el centro del universo. No conviene, por tanto, leerlo como un texto enunciativo.

Y, sin embargo, apostilla Nietzsche, tal fábula no da debida cuenta de lo insignificante del intelecto en medio de la naturaleza toda. Intelecto insignificante, porque ha de medirse respecto del fin *práctico* de la supervivencia, y en punto a ella, el cuerpo es muchísimo más sabio. Hay que insistir: no se trata de considerar la inteligencia y su fruto, el conocimiento, en cuanto tales, aislados, sino —y probablemente sea Nietzsche el primero en hacerlo— en cuanto funciones de un cuerpo vivo que lleva inscrito en su genoma la pulsión de sobrevivir y el saber —inconsciente— necesario para hacerlo.

2 «The life of a single human organism is built of multitudes of simultaneous, well-articulated lives.» Damasio 2010b: 49.

2. Qué verdad no existe

2.1 Teniendo en cuenta la tendencia del ser humano a engañarse y a engañar – piénsese en la soberbia de creerse el centro del universo, en el juego de máscaras y el disimulo que rigen la vida social, en que ni nos conocemos a nosotros mismos–, «de dónde demonios surge la pulsión por la verdad», «un impulso [que es] sincero y puro», se pregunta Nietzsche en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Partiendo de lo engañador del intelecto, se pregunta por el origen de la verdad. — Comienza ahí su genealogía.

Supone, para empezar, una convención lingüística. Ve que el lenguaje no refleja adecuadamente las realidades, por suponer un doble salto entre esferas distintas; los conceptos aún menos, por igualar todas las diferencias individuales, y llega a la conclusión de que la verdad entendida en cuanto «la cosa en sí»³, en cuanto realidad plena no está a nuestro alcance. La verdad que de hecho obtenemos o realizamos es un conjunto de relaciones humanas con las cosas del mundo que se ha olvidado que lo eran, como se ha olvidado que el ser humano se muestra ya en su trato con la realidad como «un sujeto *artísticamente creador*».

2.2 Lo que Nietzsche niega, entonces, no es la verdad sin más, cualquier verdad, sino una determinada manera de entender la verdad. Niega la manera tradicional, la verdad llamémosla «metafísica» pero también la verdad corriente, ingenua de nuestra cotidianidad, que vive aún de la metafísica tradicional. Lo que Nietzsche niega es que lo que llamamos «verdades» nos estén diciendo «lo que hay ahí», objetivamente, en el sentido del «haber» físico, material.

¿Por qué niega eso, que parece lo más natural del mundo? — Bien sencillo. Atendiendo a Heráclito, pero también a la ciencia ya de su época –cuánto más ahora– Nietzsche entiende que la verdad última de la realidad es su devenir constante e imparable. Y ese fluir continuo de las cosas es algo que nuestra constitución psicofísica no puede asimilar. Nuestros sentidos necesitan refrenarlo, detenerlo, congelarlo, convertirlo en foto fija; para ello no se tienen en cuenta diferencias que no sean decisivas para la supervivencia, y se sobreentiende que las cosas siguen siendo las mismas mientras no cambien mucho, o que dos cosas son iguales cuando las divergencias no son excesivas. Se simplifica la realidad, adaptándola a la necesidad última de sobrevivir. — Ese es «el *error fundamental* sobre el que descansa todo»⁴: simplificar la realidad con tal que sirva a la vida.

De ahí el que Nietzsche insista en que lo esencial para la vida no es la verdad sino el error — ahora bien, está hablando siempre de ese error básico: el de reducir la complejidad del mundo a la medida del ser humano.

2.3 Pensemos en la *percepción*. Vivimos en un mundo que está lleno de estímulos sensoriales: hay multitud de objetos y de acontecimientos que se suceden sin parar, unos tras otros, a veces relacionados, otras no. La complejidad del mundo parece innegable, y tenemos unos pocos órganos sensoriales muy concretos, de tal modo que

3 «La cosa “en sí” (eso sería la verdad pura y sin consecuencias)». KSA I 879, OC I 611.

4 «Sólo después de haber surgido un contramundo imaginario que se contraponía al flujo absoluto se pudo *conocer sobre esa base* algo — y al final hasta se llega a ver el error fundamental sobre el que descansa todo (porque se pueden *pensar* los opuestos) — mas ese error sólo con la vida se puede eliminar: la verdad última del flujo de las cosas no es algo que pueda *asimilarse*, nuestros ÓRGANOS (para *vivir*) están acondicionados para el error. Surge así en el sabio la *contradicción de la vida* y sus decisiones últimas; la *pulsión* de conocimiento tiene por presupuesto el creer en el error y el vivir en el error.» Anotación de 1881: KSA 9 11[162], FP II 793-4.

los ojos *ven*, los oídos *oyen*, el tacto *toca*, etc., ¡no hacen otras cosas!; es decir, el mundo tiene que llegar a nosotros por la vía de la visualidad, la audibilidad, la tactilidad, etc., vías muy concretas y determinadas. Además, los objetos cambian de circunstancias, los acontecimientos son siempre únicos, irrepetibles...

Así las cosas, los órganos de los sentidos *seleccionan* y elaboran o *construyen* —se suele decir— aquello que les llega del exterior. — Esta es la razón por la que no puede existir la verdad entendida en cuanto «cosa en sí», en cuanto realidad plena.

Respecto del carácter «constructivo», digamos: significa que la percepción interviene en el conocimiento, primero, porque lo posibilita; segundo, porque contribuye en alguna medida, porque aporta algo. Ahora bien, el material para la construcción lo pone la realidad.

Tomemos el ejemplo del color: hoy sabemos que los colores que percibimos corresponden a una franja muy limitada de longitudes de onda, y que dicha franja forma, además, un círculo de colores con sus opuestos complementarios, lo que parece corresponder más bien al modo en que funcionan nuestros órganos sensoriales, puesto que en el arco iris el esquema es lineal y abierto.

En el caso de la percepción espacial, se sabe que la imagen formada en la retina es bidimensional; mediante la combinación de la visión de ambos ojos se da forma a la tercera dimensión.

Por último, la psicología de la *Gestalt* ha señalado la tendencia del ser humano a conformar totalidades, e incluso «formas adecuadas»: la percepción humana no admite ambigüedades ni desorden, tiene que buscar de algún modo estructuras.

Si ya la percepción es simplificadora, una adaptación del mundo a nuestra organización psicofísica, qué no sucederá con la expresión lingüística consiguiente. — Eso es lo que Nietzsche está planteando en este texto al decir que «su percepción no conduce por ninguna parte a la verdad»⁵, que «con las palabras no se llega jamás a la verdad ni a una expresión adecuada» (KSA 1 879, OC I 611), en fin, que «las verdades son ilusiones que se ha olvidado que lo son, metáforas gastadas y sin fuerza sensible» (KSA 1 880-1, OC I 613).

3. Qué es metáfora

3.1 El lenguaje es para Nietzsche cosa del cuerpo; en unas notas que extrae en 1869-70 del libro de E. von Hartmann, *Filosofía del inconsciente*, nos dice: «solo cabe considerar el lenguaje como producto del instinto»⁶.

Sobre verdad y mentira... analiza lo que sea la palabra en cuanto función del cuerpo en su relación con la cosa, y advierte que entre una y otra media un doble cambio de esfera: si la cosa se torna estímulo sensorial, este da lugar a una imagen, y a la imagen se le endosa una palabra — sólo dentro del cuerpo del ser humano nos encontramos con lo que llamará dos transformaciones o transferencias, *Übertragungen*, de estímulo a imagen, de imagen a palabra. Con tanto salto —y a esto le llamará «metáfora»— es difícil imaginar que la palabra como tal esté diciendo lo que la cosa sea «en sí».

Si se consideran, por otro lado, los conceptos, vemos que se forman por

5 «Están profundamente sumergidos en ilusiones y ensueños, su mirada se desliza tan sólo sobre la superficie de las cosas viendo “formas”, sus sentidos no conducen por ninguna parte a la verdad, sino que se contentan con recibir estímulos jugando, por así decirlo, a tantear el dorso de las cosas.» KSA 1 876, OC I 610.

6 F. Nietzsche, «Sobre el origen del lenguaje», en OC II 819.

equiparación de casos no iguales, esto es, «igualando lo no igual» (KSA 1 880, OC I 612). Pone dos ejemplos, el de «hoja» (de árbol, de planta) y el de «honradez»; es obvio que se prescinde de todas las diferencias individuales al concebirse el concepto. — Supone otra transformación de la palabra, cada vez más lejana, de «la cosa en sí» y, por lo tanto, de la supuesta verdad.

Lo más grave de esto, consecuencia de la fe en la verdad metafísica, es que las palabras nos llevan a pensar que existan las realidades correspondientes, por ej., la honradez, o, tanto da, la maldad. Creemos que las palabras reflejan cosas en sí, realidades tal cual, olvidando que son maneras nuestras, humanas, y muy alambicadas, alusivas y no referenciales, de remitirnos a la realidad.

Y esto es algo que se ve clarísimo en esa proliferación e hipertrofia de los conceptos que es el mundo ideal, «un mundo más firme y universal, mejor conocido y más humano» (KSA 1 881-2, OC I 613) que el mundo real, que es el que nos produce las impresiones intuitivas primeras, que vienen a ser sustituidas por sus correspondientes conceptos. — Lo terrible aquí es la contraposición, el dualismo excluyente de impresión o intuición y concepto, que acaba deviniendo «necrópolis» (KSA 1 886, OC I 617) de la intuición.

Y, sin embargo, confiamos en los conceptos. ¿Por qué? Se ha olvidado el carácter metafórico del lenguaje, poniéndose el ser humano bajo el dominio de las abstracciones. Se ha olvidado que la palabra sirve para traer a la memoria experiencias, y se cree que las palabras coinciden con la realidad, tomándose el mundo de las ideas por esencia del mundo real. Se ha olvidado que *lo que el lenguaje nos hace ver son relaciones y no la realidad «en sí»*.

Nietzsche llama, por lo tanto, «metáforas» a esos saltos que llevan de una esfera a otra bien distinta del ser: estímulos fisiológicos, imágenes, palabras. Emplea, pues, el término en un sentido bien amplio u originario. Y esa transposición a que se refiere con *metáfora* la considera en otro lugar —un fragmento póstumo de la época— ingrediente de la imitación, de la que anota: «es el instrumento de toda cultura, mediante el cual se genera poco a poco el instinto» (KSA 7 19[226], FP I 392). — Hay que entender «metáfora», entonces, en cuanto mecanismo, función básica del ser humano en el proceso de aculturación.

Un poco más adelante distingue la noción del conocimiento, tal como se entiende en consonancia con la verdad metafísica, contraponiéndola al proceso recién apuntado: el «conocimiento» no es el reconocimiento de esa transposición, «sino que quiere fijar la impresión sin metáfora y sin consecuencias — la impresión se petrifica». Sin embargo, como luego veremos con mayor detalle, no hay conocimiento propiamente dicho sin metáforas: «Conocer no es más que trabajar con las metáforas preferidas, por consiguiente, una imitación ya no percibida como imitación.» Las más comunes se convierten en verdades —y esta es la cesura y el olvido que Nietzsche denuncia— y, además, en medida de las más extrañas, pero es en las más extrañas donde hay más estímulos, donde hay poesía (cfr. KSA 7 19[228], FP I 393-4).

3.2 En las anotaciones de un *Curso de retórica*, más o menos de la misma época⁷ encontramos algunas precisiones muy interesantes.

En primer lugar, frente al desprestigio de la Retórica, resultado del formalismo y

7 No se sabe bien si de 1872-73, en que Nietzsche impartió un curso, o de 1874, en que lo anunció pero no lo dio; se halla en el vol. II de las OC.

la hipertrofia estériles a que había llegado, nos hace ver Nietzsche su verdad primera: «la retórica es un perfeccionamiento de los artificios presentes ya en el lenguaje», «un arte inconsciente en el lenguaje y su desarrollo» (OC II 831).

En segundo lugar, esencial aquí, Nietzsche rechaza la existencia de un discurso denotativo — *todo discurso* está construido con recursos retóricos: los *tropos* son repeticiones e intensificaciones de los procedimientos cognitivos presentes de manera inconsciente en el razonamiento cotidiano.

En tercer lugar, la *esencia del lenguaje* es «el poder de descubrir y hacer valer para cada cosa lo que actúa e impresiona» (OC II 831) — Por ello, «todo discurso es figuración [...]» (OC II 832) «Todas las palabras son en sí mismas y desde un principio, por lo que hace a su significación, *tropos*»— esto es, transposiciones respecto de las cosas, transposiciones que en el fondo sólo significan, sólo transmiten «una emoción, una aprehensión subjetivas». Lo que el hombre percibe son estímulos [*Reize*]; lo que transmite no son sensaciones sino copias de sensaciones. «No son las cosas las que penetran en la conciencia, sino la manera como nos declaramos respecto de ellas [*die Art, die wir zu ihnen stehen*], el *pithanón* [poder de persuasión]». Así pues, «el lenguaje es retórica, pues sólo pretende transmitir [*übertragen*] una dóxa...» (OC II 831).

En fin, la palabra no es descripción exhaustiva del objeto — sirve para traer a la memoria cierta experiencia.

Por otro lado, no habla en general de transposiciones o *Übertragungen*, sino que especifica qué sentido en cuanto operaciones de nuestro sistema de conocimiento tiene cada uno de los principales tropos. Así,

– la *sinécdoque* –sustituir el todo por la parte– supone que en lugar de la visión plena –imposible–, nos quedamos con una percepción parcial, es un detalle lo que ocupa el lugar de la realidad plena — ese mecanismo se usa inconscientemente al nombrar objetos;

– la *metáfora* presupone la capacidad de hallar semejanzas, y así extender el ámbito de aplicación del lenguaje a las experiencias nuevas — es, por tanto, una operación cognitiva que está a la base de todo lo que consideramos racional, por más que sea una tendencia ilógica: la de tratar lo similar como igual;

– la *metonimia*, en cuanto sustitución de causa y efecto, es un mecanismo que empleamos constantemente, cada vez, por ej., que atribuimos una propiedad a un objeto, considerándola una *qualitas occulta* que hace que esté, por ej., amarga una bebida — y es ¡al revés!: no «la pócima está amarga», sino «despierta en nosotros una sensación particular de esa clase!»; «la piedra es dura» como si «duro» fuese algo distinto de un juicio nuestro (OC II 832). — Esa creación de entes imaginarios también se da en lo moral, en lo psicológico, y, de hecho, la inversión de causa y efecto es el «gesto metafísico *par excellence*», es lo que lleva a crear la *Hinterwelt*, el «Ser como causa».

En fin, Nietzsche está descubriendo en los recursos lingüísticos mecanismos de adaptación al mundo, de los que inevitablemente se derivará también lo que llamamos conocimiento y ciencia.⁸ Por ello, recordará que todo conocimiento se adquiere *por analogía*: «“Conocimiento” es la expresión de una cosa nueva por medio de los signos de cosas ya “conocidas”, ya experimentadas.» (KSA 11 38 [2], FP III 824)

8 Acerca de la actualidad de estas cuestiones, cfr. Zavatta 2013.

3.3 Ahora bien, para Nietzsche ese operar del sujeto sobre la realidad no es nada en esencia negativo; en realidad, lo considera *arte*: el seleccionar, subrayar, omitir que el intelecto –para entender– y el lenguaje operan en la representación del mundo fenoménico es lo que hace que esta sea una obra de arte.⁹

«De los sentidos –anota en un fragmento póstumo de 1881– se toman únicamente algunas ocasiones y motivos que luego se elaboran.» «*Entender* es un fantasear y un inferir que nos salen al paso a una velocidad pasmosa». Por eso, «nuestro «mundo externo» es un *producto de la fantasía*, en el cual se han reemplazado para la construcción anteriores fantasías que eran actividades prácticas habituales. — En fin, «sólo vemos lo que *conocemos*; [...] la mayor parte de la imagen no es impresión sensorial, sino *producto de la fantasía*». (KSA 9 11[13], FP II 761-2)

Un poco más adelante, en lugar de «fantasear», dice «adivinar», «adivinar algo desconocido a partir de elementos reales», y aquí adivinar quiere decir ‘descubrir por medio de conjeturas o intuición’. — La percepción, y el conocimiento y la ciencia, por extensión, serían eso. En cualquier caso sigue habiendo una producción libre, artística.¹⁰

Por todo ello insistirá Nietzsche en que la relación del ser humano con la realidad es *estética*: percibir la realidad es digerirla, asimilarla y elaborarla; fruto de esa elaboración en que interviene el lenguaje es el conocimiento.

4. Qué verdad es la que existe

4.1 Nietzsche habla de una «verdad antropológica», de una *verdad humana*, que no divina, como parece ser la «verdad metafísica» — y es que dentro del error fundamental –esto es, una vez asumido el error fundamental– de no llegar a la realidad plena sino dar cuenta sólo de algunos de sus efectos en nosotros, seres humanos, sigue habiendo verdades y falsedades, o, si se prefiere, «muy diversos grados de lo falso», y, por supuesto, mentiras.¹¹

Esa verdad antropológica, que dice de las relaciones de los seres humanos con la naturaleza, con las cosas, con los demás seres humanos y con el mundo de la cultura, se fragua, sin embargo, en la experiencia particular de cada uno, en cada una de las experiencias singulares de la vida de cada individuo; es ahí donde se da el salto del estímulo nervioso a la imagen y, si acaso, a la palabra y al concepto. En eso incide ya en *Sobre verdad y mentira...*¹², y a esa experiencia singular es a la que sirven las metáforas

9 «La primera impresión sensorial es elaborada por el intelecto: simplificada, arreglada según esquemas precedentes, la *representación* del mundo fenoménico es, en tanto que obra de arte, *nuestra* obra. Pero no el material — *arte* es precisamente lo que subraya las *líneas principales*, se queda con los rasgos decisivos, omite muchas cosas. Esta transformación intencionada en algo *conocido*, esta *falsificación* —»: KSA 11 26[424], FP III 610, verano-otoño de 1884.

10 «Aquella pulsión poética ha de adivinar, no fantasear, adivinar algo desconocido a partir de elementos reales: necesita de la ciencia, esto es, del conjunto de lo seguro y probable, para con dicho material poder crear [*dichten*]. Este proceso se da ya en el *ver*. Se trata de una producción libre en todos los sentidos, la mayor parte de la percepción sensorial es *adivinación*. Todos los libros científicos que no dan pábulo a esta pulsión del querer adivinar aburren: lo *seguro*, si no es alimento para esa pulsión, *¡no nos sienta bien!*» KSA 9 11[18], FP II 763, primavera-otoño de 1881.

11 «[...] Y es que, ciertamente, todo conocimiento es falso, pero *hay*, sin embargo, un *pensar*, y entre lo que se piensa *muy diversos grados* DE LO FALSO. Determinar el grado de lo falso y la necesidad del error básico en cuanto *condición de vida del ser que piensa* — cometido de la ciencia. La cuestión no es cómo sea posible el error, sino: *¿cómo es posible algún tipo de verdad a pesar de la no-verdad fundamental del conocimiento?*» KSA 9, 11[325], FP II 831.

12 «Pensemos un poco más en la formación de los conceptos: toda palabra se convierte de manera inmediata en

intuitivas primeras, las imágenes y los sueños, mientras que el concepto borra todo lo que de singular pueda tener para acomodarlo a la experiencia común, comunitaria.

En el párrafo más citado de *Aurora*, el 119,¹³ que trata de formular el origen de la experiencia, de aquello que vivimos, Nietzsche sugiere que dicha experiencia tiene algo de fabulación, de creación literaria. Tras comparar, del mismo modo que en *Sobre verdad y mentira...* el sueño con la vigilia¹⁴ y, aun reconociendo que esta última es menos creativa, entiende Nietzsche que en esencia son iguales, poseen, diríamos hoy, la misma estructura funcional e, insistiendo en la idea de que es el cuerpo el que vive y experimenta y en ocasiones la vivencia llega a la conciencia y se convierte en relato, nos dice: «lo que llamamos conciencia no es sino el comentario más o menos fantástico a un texto desconocido, tal vez imposible de conocer, pero que ha sido sentido».¹⁵ Y aquí «fantástico» hay que tomarlo en cuanto adjetivo de «fantasía», y esta, en cuanto «imaginación creadora», y no, como podría tenderse a hacer de manera compulsiva, en cuanto «irreal», puesto que Nietzsche –no lo olvidemos– está precisamente impugnando esa creencia metafísica en que tengamos acceso a una realidad tal cual, y podamos, por tanto, hablar y saber de ella.

En definitiva, el origen de la verdad, la verdad originaria estará, en primer lugar, en la experiencia, sin duda alguna; en segundo lugar, no obstante, estará en la conciencia y en el relato que de dicha experiencia pueda hacerse. — De hecho, me parece que incluso podría decirse que el relato que (nos) hacemos de aquello que nos sucede, de aquello que vivimos es la primera de las creaciones artísticas que cada uno de nosotros realiza en la vida. Otra cosa es que el relato pueda consistir en la mera repetición de las palabras que habitualmente se dicen en situaciones semejantes o equivalentes: sería el caso de creatividad «cero»; desde ese extremo a la producción original de aquel al que llamamos «poeta» hay muchos grados, en los que paulatinamente va surgiendo –a veces negada por el énfasis todavía romántico con que vestimos los términos de «arte» y de «creación artística»–, va saliendo a la luz la creación artística, la *Erdichtung*, que Nietzsche nos quiere hacer ver que implica el *relato* de lo acontecido.

Y entiéndase que este relato de lo acontecido es al fin y al cabo también la matriz de toda posible verdad de las llamadas «objetivas», que no son más que experiencias siempre particulares y singulares en las que, eso sí, intervienen, elementos que se pueden mantener objetivados en una medición, en un esquema, en un proceso, a los cuales, por otra parte, se pueden reducir. Estamos acostumbrados a creer que la longitud,

concepto cuando deja de servirle a la *experiencia originaria, única y por completo individualizada, gracias a la cual se generó*. (Cursiva, mía: J.A.) KSA I 879, OC I 612.

- 13 Se titula *Erleben und Erdichten: Erleben y Erdichten* son dos verbos transitivos que corresponden a *leben* y *dichten*, «vivir» y «escribir (literatura)» o «inventar, imaginar». *Erleben* significa, por lo tanto, «vivir (algo), experimentar (algo)». *Erdichten* es el «producir ficción, fantasía», también el «simular, fingir», he optado, siguiendo a D. Sánchez Meca, por «fabular»; en inglés se ha vertido con *make-believe* (B. Smith); en francés, con *imaginer* (É. Blondel). Se trata, sin duda, de un producto de la imaginación, si bien de un producto relativamente complejo y estructurado, no es el mero imaginar; por ello, a falta de un término mejor, que comporte el matiz de *creación* que el original contiene, preferimos *fabular*. Cf. OC III 554.
- 14 Un cuidadoso estudio de la importancia del sueño, de su relación con la vigilia en Nietzsche es el precioso librito de S. Sánchez, *La insensata fábrica de la vigilia. Nietzsche y el fenómeno del sueño*, Editorial Brujas, 2014.
- 15 «La vida de vigilia no posee la misma *libertad* de interpretación que la vida del sueño, es menos creativa, menos suelta, — pero ¿he de insistir en que nuestras pulsiones, cuando estamos despiertos, no hacen otra cosa que interpretar los estímulos nerviosos y buscarles «causas» en función de sus necesidades?, ¿en que entre la vigilia y el sueño no hay ninguna diferencia *esencial?*, [...] ¿en que, en definitiva, *lo que llamamos conciencia no es sino el comentario más o menos fantástico a un texto desconocido, tal vez imposible de conocer, pero que ha sido sentido?*» (Cursiva, mía: J.A.) OC III 555.

el peso de un objeto son cualidades del objeto, y en algún modo lo son — pero sólo mientras quien los mida sea un ser humano que se interesa por la longitud y el peso de los objetos y se sirva de unos instrumentos de medición comunes o equivalentes. En el momento, supongamos, en que el ser humano mida directamente los efectos de los objetos de otra manera, y la longitud y el peso se vuelvan obsoletos, desaparecerán de la «realidad» de los objetos.

No se trata, por lo tanto, como es habitual, de contraponer verdad objetiva y experiencia subjetiva. Entre las supuestas «subjetividad» y «objetividad» hay un espacio intermedio, amplísimo, en el que suceden la mayor parte de las cosas que nos interesan, que nos afectan y nos conciernen. Como ya decía Aristóteles, la verdad es algo que hacemos entre todos. Y para evitar el exceso de particularidad —eso que malamente se llama «subjetividad—, «para ver las cosas como son, —propone Nietzsche— ¡verlas como las ven cien ojos, muchas personas!: ver desde *muchos* ojos, desde muchas miradas absolutamente personales — eso es lo correcto», y no la supuesta impersonalidad y neutralidad, erróneamente «deducidas» del actuar científico.¹⁶ La ciencia es una de las posibles experiencias del ser humano, no la primera y primordial; una experiencia ciertamente restrictiva, en la que en muchos aspectos importa poco o más bien nada la vivencia «subjetiva» del científico, cierto, pero no olvidemos que es un cuerpo humano bien particular —si se quiere, una cabeza singular— la que consigue dar sentido, transcribiendo en caracteres matemáticos coherentes, a toda una masa relativamente informe de datos empíricos — es Einstein, es Planck, y no cualquiera que conozca las ecuaciones de Maxwell o la de Boltzmann, el que crea la teoría de la relatividad, la teoría cuántica.

El consejo nietzscheano de ver las cosas con mil ojos es un consejo dado al individuo, al particular, para que no se deje engañar por la tesitura del momento, porque, efectivamente, somos todos muy volubles y la vida da muchas vueltas... Pero es al mismo tiempo la manera como se va aprendiendo, cultivando la objetividad, y me refiero ahora a la verdad compartida, comunicable y comunitaria.

En qué consista en cada caso concreto esa verdad humana generalmente lo sabemos todos... Lo que cambia tras las correcciones introducidas por Nietzsche —y esto es importantísimo, *esencial*— es la consideración de lo que la verdad supone: no es lo mismo creer que se está diciendo *la* verdad, la realidad única —con lo que todas las demás versiones habrán de ser necesariamente falsas— que aceptar que se está apuntando únicamente algún aspecto que en ella nos llama la atención, nos afecta y ha encontrado expresión.

4.2 En fin, ¿qué se puede decir de esa verdad humana de que estamos hablando? — Desde luego, que no es la correspondencia con las cosas tal como éstas sean en sí, sino *como se las entiende*; es decir, que la verdad es función de cómo esté configurado nuestro

16 «[...] Lo “impersonal” no es más que lo personal *debilitado*, lo flojo — puede que a veces sea útil, justamente cuando de lo que se trata es de remover de la vista el ofuscamiento de la pasión. Los sectores del conocimiento en que son útiles las personalidades DÉBILES, los *mejor* cultivados (matemáticas, etc.). Sólo después se conquista (se rotura, etc.) para el conocer el mejor *terreno* del conocimiento, las naturalezas poderosas y fuertes — En éstas las fuerzas germinativas tienen el máximo vigor: pero también lo *más probable* es que todo se pierda, se asilvestre o se llene de malas hierbas (religión y mística) (los «filósofos» son aquellas naturalezas *poderosas* que no están aún roturadas para el conocimiento; ellos construyen, tiranizan la realidad, se meten *en ella*. Allí donde el amor, el odio, etc., son POSIBLES, la ciencia aún era totalmente FALSA: aquí los “impersonales” carecen de ojos para los fenómenos reales, y las naturalezas fuertes se ven sólo a *sí* mismas y lo miden todo para *sí* mismas. — Tienen que formarse seres *nuevos*.» KSA 9 11[65], FP II 772-3.

modo de interpretar, de entender el mundo. Algunos de los factores decisivos son: la organización psicofísica de nuestro cuerpo, la naturaleza y estructuración del entorno, nuestros fines prácticos, el sistema conceptual, el lenguaje, las metáforas (dicho sea en sentido amplio) de que nos valgamos, los valores que pretendamos mantener, los criterios de precisión, etc., etc.

4.3 En *Aurora* destaca y propone Nietzsche una virtud nueva, la propia de la época, que ha llevado la pulsión de la verdad hasta el extremo de sacar a la luz y darle la vuelta al presupuesto sobre el que se sostenía la posibilidad de crear conocimiento: la creencia metafísica en el acceso a la realidad «en sí». — Es la *Redlichkeit*, la virtud de los espíritus libres, una idea no absoluta de la verdad, que supone aceptar el devenir,¹⁷ lo que, a su vez, implica la búsqueda de la verdad y el reconocimiento de que esta requiere del arte de la interpretación.¹⁸ Así, lo que el espíritu libre hace es estudiar e interpretar las experiencias propias, dando cuenta de lo que las mueve, de sus pulsiones.

La *Redlichkeit* será para Nietzsche la forma más elevada de la verdad,¹⁹ la forma primera y primordial, la que es origen y matriz de toda posible verdad; por supuesto, también de la verdad entendida en cuanto correspondencia con la realidad; otra cosa es que ahora la realidad sea una trama compleja que no siempre se deja reducir a «objetividad». La *Redlichkeit* pretende ser una manera de contrarrestar el error incorporado, de en la medida de lo posible –aceptada la imposibilidad de base– darle la vuelta; dicho de otro modo, de *encarnar* la verdad humana. Seguimos hablando, obviamente, de las verdades de la vida; las del conocimiento y la ciencia, que son parte de aquellas, entrarían también aquí.

¿Cómo podríamos traducir *Redlichkeit*?

En principio significa ‘honradez, rectitud, sinceridad’; ahora bien, *Redlichkeit* viene de *redlich*, que viene a su vez de *Rede*, ‘habla’, emparentado con el latino *ratio*.

En *redlich* encontramos las ideas de ‘cuenta’ y ‘razón’ en diversos usos, y las de ‘proporcionalidad’ y ‘justicia’. Por ello, a falta de otro término mejor –soy muy, pero que muy consciente de ello–, me valgo de «honestidad»,²⁰ siempre que se entienda en ese sentido particular de la expresión «ser honesto con uno mismo», esto es, «no engañarse». — *Redlichkeit* es, entonces, el ‘no engañarse uno mismo’, el ‘saber dar cuenta y razón de cómo se actúa’. Anoto algunos de los rasgos que la caracterizan en el pensamiento de Nietzsche:²¹

a) La *Redlichkeit* supone el reconocimiento de la vida como pluralidad de fuerzas irreductibles entre sí, lo que en ocasiones lleva a pensar contra uno mismo. Si algo repugna a Nietzsche es la hipocresía, la doblez para con uno mismo.

17 «Se puede ver en la pasión amorosa hasta qué punto nos falta la *Redlichkeit* ante nosotros mismos: es algo que incluso se presupone y en lo que se basa el matrimonio (con promesas que *nadie que sea honesto consigo mismo* puede hacer). KSA 9 6[223], FP II 643.

18 «Alabanza de la filología, en cuanto estudio de la *Redlichkeit*». KSA 9 6[240], FP II 646.

19 Zaratustra ama *Alles, was redlich redet*, «Amo todo lo que habla con honestidad», *Así habló Zaratustra*, IV, «Jubilado», OC IV 234; junto con la veracidad y el amor a la sabiduría, la *Redlichkeit* será uno de los rasgos del «genio del corazón», *Más allá del bien y el mal*, §295, OC IV 433 s.

20 Me parece errado ese falso purismo, más bien puritanismo, que aparece de vez en cuando atribuyendo a la voz «honestidad» referencia primera –y única– a la sexualidad. El *Tesoro de la lengua*, de Covarrubias, de 1611, dice: ‘compostura en la persona, en las palabras y en la vida’; y en materia de precio, por tanto, de intercambio, ‘razonable y justo’.

21 Al respecto, cfr. Lemm 2015.

b) Sólo siendo *redlich* con uno mismo se puede ser amigo de los demás: «Necesitamos ser honestos [*redlich*] con nosotros mismos y conocernos muy bien para poder practicar con los demás esa ficción filantrópica que se llama amor y bondad.» (*Aurora* 335, OC III 632)

c) La *Redlichkeit* nos lleva a reconocer que «estamos hechos de trozos robados» — «concebir así nuestra existencia: que a cambio de ella hemos de hacer algo [...] Nos alimentamos de todo, es justo que devolvamos algo para que todos se alimenten.» (KSA 9 6[166], FP II 633)

d) Por último, aunque parezca dispar, en otro lugar nos dice que la *Redlichkeit* viene a ser «pasión por las cosas abstractas», esto es, participación en ese mundo, integración de lo abstracto en la vida cotidiana, en la vida del cuerpo, de tal modo que luego, al hablar de ello, sea el propio cuerpo el que habla, bien que sea de las cosas del espíritu.²²

En definitiva, la *Redlichkeit* es un devolver a la palabra su carácter metafórico, su potencia figurativa, su *vitalidad*. Es la respuesta de la pulsión de verdad a la *Verstellung*, ese fingimiento del intelecto que domina la vida social.

4.4 La verdad en la que está pensando Nietzsche, por lo tanto, al reconocer la importancia de la *Redlichkeit* es —ya no cabe duda, bien que en *Sobre verdad y mentira...*²³ aparecía de manera más velada— la verdad de la experiencia singular, de cada una de las experiencias de la vida de un particular; y a esa experiencia singular es a la que sirven las metáforas intuitivas primeras, las imágenes y los sueños, mientras que el concepto borra todo lo que de singular pueda tener para acomodarlo a la experiencia común, comunitaria.

El concepto, ciertamente, nos procura a los seres humanos calma, seguridad y coherencia,²⁴ y, por supuesto, una posibilidad de comunicarnos y compartir nuestras experiencias, aquella a la que en estos momentos estamos más acostumbrados, en esta época de hipertrofia de la «comunicación». Sin embargo, no es la única...

Y no puede ser la única porque la pulsión de formar metáforas, pulsión fundamental del ser humano, nunca desaparece,²⁵ por mucho que primero el lenguaje, luego la ciencia quieran negar la primacía de las impresiones, de la intuición, que habitan un mundo del devenir. O al menos borrar su huella.

En fin, lo que podemos concluir de ese texto inacabado es

1. Que todo discurso — al negar Nietzsche que haya una contraposición dualista entre metáfora y concepto, remitiendo el origen del concepto a la

22 «En las cosas del espíritu es grande aquél que, cosa muy excepcional, siente intensamente las cosas del saber y ante las cosas lejanas actúa igual que ante las próximas, hasta el punto de que le hacen daño. Despertar pasión, poder contagiar un gran entusiasmo, en una palabra, que se encuentren fundidas con las pulsiones que en él son más intensas. (La honestidad [*Redlichkeit*], por ej., sería curiosidad, orgullo, afán de dominio, suavidad, generosidad, valentía respecto de cosas que para la mayoría no pasan de resultar abstractas y frías.) Pasión por las cosas abstractas, e incapacidad para mantener a distancia y en la indiferencia lo abstracto, es lo que hace al pensador.» KSA 9 6[65], FP II 615-6.

23 «Pensemos un poco más en la formación de los conceptos: toda palabra se convierte de manera inmediata en concepto cuando deja de servirle a la *experiencia originaria, única y por completo individualizada, gracias a la cual se generó*». (Cursiva, mía: J.A.) KSA 1 879, OC I 612.

24 «...gracias solamente a que el ser humano se olvida de sí mismo en cuanto sujeto y, en particular, en cuanto sujeto *artísticamente creador*, vive con cierta calma, seguridad y coherencia», KSA 1 883, OC I 615.

25 «Dicha pulsión [*der Trieb zur Metapherbildung*] se busca para su actividad un campo nuevo y un cauce distinto y los encuentra en el mito y, de modo general, en el arte. [...] constantemente muestra el deseo de configurar el mundo existente del ser humano despierto haciéndolo tan multicolor, irregular, inconsecuente, inconexo, encantador y eternamente nuevo como lo es el mundo de los sueños.» KSA 1 887, OC I 617-8.

metáfora y la intuición— es salto o transformación —metáfora— de la experiencia muda a la palabra pasando a través de las impresiones y las imágenes, y no reproducción de la realidad «en sí» por medio de conceptos;

2. La importancia y necesidad de no desvincular la palabra de la intuición, de las imágenes primeras de la intuición; la posibilidad —al reconocerse y reivindicarse el carácter creativo, artístico del ser humano, y con él, la importancia de la intuición, de la metáfora nueva, poética— de recrear²⁶ las palabras con que interpretar la experiencia prestando una atención especial, llamémosla *estética* a dicha experiencia.

Y esto es algo que en mayor o menor grado —hasta el grado nulo— hacemos cada vez que (nos) contamos qué pasa: o intentamos verterlo en las palabras debidas, habituales, aquellas que parecen acomodarse por tradición a lo que hay; o, en el otro extremo, como apunta Nietzsche, intentamos expresarnos «en metáforas prohibidas y en inauditas concatenaciones conceptuales con el fin de corresponder creativamente a la impresión de la poderosa intuición presente»;²⁷ entre medio, naturalmente, diversos grados de creatividad, según nos alejemos más o menos del relato establecido, suponiendo siempre que lo que nos haya sucedido sea algo que en principio pueda haber sido también experiencia para todos los demás. — La literatura andaría por el extremo en que «la lengua contempla su potencia de decir» (cfr. Agamben 2016: 49).

Bibliografía

- Agamben, G. 2016. «¿Qué es el acto de creación?», en *El fuego y el relato*. México D.F.: Sexto Piso.
- Covarrubias, S. de. 1989. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. de M. Riquer. Barcelona: Alta Fulla.
- Damasio, A. 2010a. *Y el cerebro creó al hombre*. Barcelona: Destino.
- Damasio, A. 2010b. *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. N. York: Pantheon.
- Lange, F.A. 1974. *Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart*. Ed. de A. Schmidt, 2 vols. Frankfurt: Suhrkamp.
- Lemm, V. 2010. *La filosofía animal de Nietzsche. Cultura, política y animalidad del ser humano*. Santiago de Chile: Edic. Universidad Diego Portales.
- Lemm, V. 2015. «Verdad, incorporación y probidad (*Redlichkeit*) en Nietzsche», en *Estudios Nietzsche*, 15, pp. 63-81.
- Nietzsche, F. 1988. *Kritische Studienausgabe*. Hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari. 2., durchgesehene Auflage. München/Berlin: dtv/de Gruyter. [KSA y n° de volumen]
- Nietzsche, F. 2006. *Fragmentos póstumos IV*. Ed. de D. Sánchez Meca, J.L. Vermal y J.B. Llinares. Madrid: Tecnos. [FP IV]
- Nietzsche, F. 2007. *Fragmentos póstumos I*. Ed. de D. Sánchez Meca y L.E. de Santiago Guervós. Madrid: Tecnos. [FP I]
- Nietzsche, F. 2008. *Fragmentos póstumos II*. Ed. de D. Sánchez Meca, M. Barrios y J. Aspiunza. Madrid: Tecnos. [FP II]
- Nietzsche, F. 2010. *Fragmentos póstumos III*. Ed. de D. Sánchez Meca y J. Conill. Madrid: Tecnos. [FP III]
- Nietzsche, F. 2011. *Obras completas I. Escritos de juventud*. Ed. de D. Sánchez Meca, J.B. Llinares y L.E. de Santiago Guervós. Madrid: Tecnos. [OC I]

26 «... no hay expresiones «propias» ni conocimiento propio sin metáforas. Pero la ilusión, es decir, la fe en la verdad de las impresiones sensibles, insiste en ello. Las metáforas más comunes, las usuales, valen ahora como verdades y como medida de las más extrañas. En sí, aquí domina sólo la diferencia entre costumbre y novedad, frecuencia y rareza. [...] El pathos del impulso a la verdad presupone la observación de que los distintos mundos metafóricos no están unidos entre sí y luchan unos contra otros, por ejemplo, el sueño, la mentira, etc., y la concepción usual y habitual: de ellos unos son más raros, otros más frecuentes. De este modo, el uso lucha contra la excepción, la regularidad contra lo habitual. De ahí el respeto de la realidad diaria por el mundo onírico. / Ahora bien, lo raro y lo inusual están más llenos de estímulos — la mentira es percibida como un estímulo. Poesía.» KSA 7 19[228], FP I 393-4.

27 «...habla solamente en metáforas prohibidas y en inauditas concatenaciones conceptuales con el fin de corresponder creativamente a la impresión de la poderosa intuición presente», KSA 1 889, OC I 619. La otra opción que Nietzsche apunta es, obviamente, el silencio — mas no es la única. Cfr. Lemm 2010: 265 ss.

- Nietzsche, F. 2013. *Obras completas II. Escritos filológicos*. Ed. de D. Sánchez Meca, M. Barrios, A. Martín, L.E. de Santiago Guervós y J.L. Vermal. Madrid: Tecnos. [OC II]
- Nietzsche, F. 2014. *Obras completas III. Obras de madurez I*. Ed. de D. Sánchez Meca, M. Parmeggiani, J. Aspiunza y J.L. Vermal. Madrid: Tecnos. [OC III]
- Nietzsche, F. 2016. *Obras completas IV. Escritos de madurez II y complementos a la edición*. Ed. de D. Sánchez Meca, A. Martín Navarro, K. Lavernia, J. Aspiunza, J. B. Llinares y M. Barrios Casares. Madrid: Tecnos. [OC IV]
- Sánchez, S. 2014. *La insensata fábrica de la vigilia. Nietzsche y el fenómeno del sueño*. Córdoba (Argentina): Edit. Brujas.
- Zavatta, B. 2013. «Nietzschean Linguistics», en *Nietzsche-Studien*, 42 (1), pp. 21-43.

Flores a Mansfield, *reescribir, releer, reutilizar el texto**Flowers to Mansfield, rewrite, reread, re-used the text*

Mar García Ranedo*

Resumen

El presente artículo analiza el traslado de estructuras narrativas, propias de la encriptación y el velado, y elementos discursivos de género al territorio del arte. Desarrollados a través de una obra instalacionista articulada desde la apropiación e intervención de los relatos de la escritora Katherine Mansfield y la representación museal de arreglos florales dispuestos como sedimentos sobre pilas de libros de autoras modernistas. De tal forma, que rasgos estructurales de la narración modernista, tales como la fragmentación textual y el final abierto, se conjugan con otros más controvertidos como el pastiche, la apropiación y el plagio. Así, la obra -cuyo eje se sitúa en la crítica ante los modos de producir conocimiento, desde la diferenciación sexual y de género- produce *contrahistorias* basadas en prácticas expandidas de lectura y escritura.

Palabras Clave: Katherine Mansfield, flores, género, apropiación, narrativa, modernista.

Abstract

The present article analyzes the transfer of narrative structures, specific for encryption and the veiled, and discursive elements of gender to the art field. Developed through an installationist art work articulated from the appropriation and intervention of the stories writer Katherine Mansfield and from the museistic representation of the flower arrangements deposited as sediments on a stack of books of modernists women writers. Thus, structural features of the modernist narrative, such as textual fragmentation and open-ended, are then conjugated with others features more controversial as pastiche, appropriation and plagiarism. In this way, the art work -whose axis is situated in the critic to the ways of producing knowledge, from the sexual and gender differentiation- creates *counter-histories* based on expanded practices of reading and writing.

Palabras clave: Katherine Mansfield, flowers, gender, appropriation, narrative, modernist.

Reescribir, releer, reutilizar el texto

El que lee mis palabras está inventándolas¹. (Borges 1982: 44)

Un libro es *más* que una estructura verbal ... es el diálogo que entabla con su lector ... Ese diálogo es infinito ... ² (Borges 2015a: 341)

La reescritura, la citación de fragmentos de los relatos de Katherine Mansfield, es una maniobra textual que forma parte de los dispositivos visuales de la obra instalativa titulada *Flores a Mansfield*. El libro como *ready made* y la flor como elemento

1 Véase en el poema *La dicha* incluido en el poemario *La cifra* publicado por primera vez en 1981.

2 Véase en *Nota sobre (hacia) Bernard Shaw* incluido en el volumen titulado *Inquisiciones* publicado por primera vez en 1925.

* Universidad de Sevilla, España. ranedomar@gmail.com
Artículo recibido: 1 de julio de 2016; aceptado: 15 de septiembre de 2016

iconológico son claves estratégicas para poner en práctica una idea de obra y provocar un juego relacional con el espectador a través de: por una parte, la lectura de unos textos descontextualizados del relato original de la escritora recolocados como si de imágenes se tratasen y, por otra, la compilación de libros de escritoras modernistas como soportes de arreglos florales. Un “ejercicio de edición” que busca combinar extractos de un relato para provocar un nuevo desarrollo prosódico. Se genera así un bucle entre literatura y arte, en el que los textos engranan la construcción del sujeto posmoderno bajo la controversia entre los opuestos: la apariencia y la esencia, lo visible y lo no visible, lo auténtico y la copia o la parodia y la crítica. La reescritura, en este caso, se descubre como un modo de dismantelar, de denotar los recursos narrativos tan característicos de la autora modernista: el empleo del enmascaramiento o cierta artificialidad alegórica cargada de veladuras críticas a los convencionalismos sociales de la época. De hecho, es obvio que la escritora ha meditado el efecto de su estrategia narrativa sobre los lectores, dado que la que escribe y reescribe son, a su vez, dos lectoras. Discurso y escritura son desplazados, de este modo, al contexto del arte. Los textos hacen y deshacen significados relacionales respecto a los papeles que se adjudican socialmente al género; significados cuya provisionalidad y mudabilidad se articulan respecto al orden social y cultural del momento. En ese traslado, la intencionalidad significante la marca la escritora de origen y también la que reescribe, conscientes de que el propio lenguaje, ya en sí mismo, significa al margen de nuestras intenciones.

Jacques Derrida señala que todo sentido en la escritura es inestable debido a la arbitrariedad del significante (2012: 12-13). Las palabras son los signos o significantes y son, por sí solas, manipulables, alterables, polisémicas y promiscuas, por lo que su esencia, es decir, el significado subyacente, debe ser forzado para ser extraído. La orquestación entre significante y significado articula la intención del que escribe y reescribe junto con la exégesis. Umberto Eco en su ensayo titulado *Interpretación y sobreinterpretación* hace referencia a la naturaleza del sentido del texto, y a las posibilidades y los límites de la interpretación de éste como “dispositivo concebido con el fin de producir un lector modelo” (1997: 68). Reconoce que el concepto de deconstrucción derridiana ha permitido al lector un flujo ilimitado e improbable de “lecturas”. En cualquier caso, trascender las fronteras de la intención legítima, más allá de la pretensión de origen, ha sido un argumento que ha sustentado muchos de los giros o trasvases apropiacionistas que se han llevado a cabo en la posmodernidad.

Re-utilizar lo ya escrito y re-colocarlo en un orden diferente provoca que la cohesión interna del nuevo texto quede en manos del lector, aunque lo aparentemente incoherente sea provocado y se advierta como un premeditado ejercicio de coherencia. A fin de cuentas, toda escritura debería tener un destino de ampliación, el de elaborar otras lecturas que hagan visibles y comprensibles un inconsciente más oculto. El texto, así, redundante en la importancia del lenguaje para registrar y comunicar significados, emociones y afectos de un inconsciente colectivo marcado por el “trauma” de la diferencia sexual. La instalación *Flores a Mansfield* pasa, de este modo, a ser un espacio simbólico de construcción identitaria en torno a las posibles subjetividades de lo femenino, más allá de lo socialmente determinado y a través del empleo que la escritora modernista hace de las flores en sus relatos. Cada uno de los elementos que conforman la instalación: textos, libros y flores, actúa como un *intertexto* de naturaleza semiótica que cuestione, como ya indicara Julia Kristeva, un orden simbólico que no nos significa excepto como signo de sus propios significados falocéntricos (Pollock

2006: 31). Quizá porque de lo que se trate no sea de dar la espalda al orden patriarcal que organiza el canon sino de situarse críticamente desde dentro, produciendo *contrahistorias* basadas en prácticas expandidas de lectura y escritura. *Contrahistorias* que nos recuerden lo operativo de entender la posibilidad de transformación de los significados en torno a lo femenino como una labor transgeneracional, de voces diversas culturalmente, mediante una constelación de conexiones vinculadas por el discurso de género. Conexiones, *encuentros*, en términos de Griselda Pollock (2010) o *lecturas conectadas*, concepto acuñado por Shoshana Felman (1993), como modelo dinámico, para las prácticas contemporáneas de producción de diferentes tipos de pensamiento, en el arte o la literatura, que trasciendan desde el pasado y vinculen las vidas de las mujeres desde diferentes momentos históricos y culturales. Se trata, por tanto, de plantear la producción de conocimiento como un viaje transgeneracional e interdisciplinar entre *conceptos viajeros*, término empleado por Mieke Bal (2009). Un viaje alejado de interpretaciones historicistas, involutivas, regresivas y verticales, capaz de producir «nuevas lecturas de imágenes, textos, objetos, arquitecturas, prácticas, gestos y acciones» a través tanto de las dimensiones narrativas de lo visual como de las dimensiones visuales de la narrativa (Pollock 2010: 32).



Figura 1. *Flores a Mansfield*. Obra de carácter instalativo. 2016. ©margarciaranedo.

La obra, en cuanto dispositivo visual, cuestiona la relevancia de las categorías relativas a la autoría y la originalidad y su remplazamiento por el plagio y la copia a través de una veintena de fragmentos textuales extraídos de los relatos de Mansfield. Al mismo tiempo, indaga en el referente biográfico y la parodia narrativa como procesos creativos, críticos y reflexivos, utilizados por la narradora para estructurar la escritura acerca del mundo que la rodeaba. La dimensión narrativa de la obra visual es interpretada como un espacio donde se dan cita un conjunto de revelaciones a través de la recuperación y circulación de elementos que conforman un marco intertextual.

Por otra parte, el carácter subversivo y simbólico que el lenguaje adquiere en la obra literaria de Katherine Mansfield, y de gran parte de la literatura modernista del siglo XX escrita por mujeres tales como Hilda Doolittle, Mina Loy, Mary Roberts Rinehart, Marianne Moore, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Djuna Barnes, entre otras, indica la necesidad de una disposición discursiva que no disgregara y diferenciara a la mujer respecto al orden lingüístico imperante del canon. En cierto modo, estas escritoras buscaron escapar de la opresión que el propio lenguaje imponía. Para ello recurrieron a giros lingüísticos que les permitiera utilizar el lenguaje como elemento subversivo, al mismo tiempo que dicho empleo las incorporaba al dissentimiento y la diferencia.

La idea que Flann O'Brien traslada en su obra *En Nadar-dos-pájaros* acerca de que los personajes deberían poderse intercambiar entre sí en diferentes libros tiene que ver con la creencia de que toda la literatura existente es un espacio común desde el cual poder extraer personajes, historias, anécdotas según convenga e inventar otras nuevas en el caso de no encontrar las adecuadas (O'Brien 2016). Las interpolaciones de textos ajenos, los continuos juegos con el lector: falsear lo verdadero, convertir la mentira en verdad, mezclar datos reales con otros falsos, hacer humor de lo trascendente; estrategias narrativas, todas ellas, seguidas por O'Brien, que aparecen en las obras de las escritoras modernistas, así como en los trabajos de creadoras posmodernas tales la artista plástica Sanja Ivekovic, cuya obra artística incide en la prevalencia de un discurso representacional de la mujer como sujeto social. En la serie titulada *Double Life*, Ivekovic propone una narración visual, de fuerte carga subversiva, construida desde la parodia y la imitación, mediante yuxtaposiciones de realidades aparentemente contrarias: la verdad "real", la tergiversada y la remedada. *Double Life* está compuesta por 66 pares de fotografías, cada una de estas sociedades recoge una foto propia, extraída de su álbum privado, que es yuxtapuesta a otra foto apropiada de la revistas del corazón. Incidiendo en los paralelismos y mimetismos, a través de las poses, los gestos y la indumentaria entre la vida de una mujer anónima y otra pública. Es decir, resalta en la paridad del posado obtenido para el recuerdo doméstico y la pose espectacularizada lograda para la divulgación del arquetipo del deseo de evasión. Una doble vida: la empírica y la sublimada, esta última entendida como ejemplar modelo de éxito, sólo intercambiables desde el deseo de ingreso en la imaginaria perfectibilidad. Una narrativa visual construida como crítica ante el emplazamiento banal y estereotipado de la mujer como sujeto mediático. El hecho de que en el arte se incluya abundantemente el relato, el documento y el testimonio tiene que ver con el análisis de esa frontera porosa que sitúa la actividad artística entre la vida y la obra.³

Las disyunciones del lenguaje

En este escrito hemos partido de la idea de que el lenguaje, en tanto que aparato ideológico del estado, no es inocente. Es un sistema cuyo funcionamiento no sólo responde a una estructura interna sino que funciona como una herramienta de comunicación social que lo convierte en un instrumento que más allá de describir el mundo, lo interpreta y lo construye. Su materialidad, es decir, el lenguaje escrito, convierte a éste en una estructura compleja en constante tensión entre la dimensión semiótica y la simbólica por lo que requiere del análisis de la filosofía, de la

3 Jean-Francois Chevrier comenta en su libro *Formas Biográficas* la confluencia de relatos, testimonios, documentos que forman parte de las actuales estrategias museísticas y discursos expositivos.

antropología, del psicoanálisis, de la sociología y de las distintas disciplinas lingüísticas (Kristeva 1988). Este sistema ha obedecido a transformaciones estructurales a lo largo de diferentes épocas. El lenguaje es *multiforme y heteróclito*⁴ (Saussure 1916: 51), se organiza mediante los códigos característicos de cada cultura en relación temporal con determinado momento cultural. La lengua, como un código de comunicación, actúa de forma viva; a la vez retiene, sujeta y fija lo dicho, y afirma y construye gregariamente. “No vemos el poder que hay en cada lengua porque olvidamos que toda lengua es clasificación, y que toda clasificación es opresiva...” (Barthes 2007: 53). Barthes apunta que solo es posible encontrar libertad fuera del lenguaje. Foucault, en el prefacio de su libro titulado *Las palabras y las cosas*, analiza esta idea recurriendo a un texto de Borges que alude a lo intolerante que resulta la clasificación de las cosas en base a una enciclopedia como criterio universal de verdad, imposibilitando otras posibles taxonomías más subjetivas (Foucault 2010). El lenguaje es restrictivo y limitativo, si bien; lo concreto es fácil de traducir a palabras, los conceptos abstractos, afectos o pensamientos relacionados con lo emocional se opacan, quedan ocluidos en un intento elemental de descripción.

La expansión y el *continuum* masculinista propios al lenguaje son utilizados por las escritoras modernistas como argumentos estratégicos para trazar narrativas capaces de actuar en varios niveles de significación. En cierto modo, conscientes de que todo significado está en lo cultural, y que estar fuera de todo significado no es posible, pues sería como estar muertas, establecen un juego de relaciones con un lector activo y predispuesto a formar parte del proceso de significación. Hemos pasado de una lectura unidireccional de la narrativa moderna, y una actitud pasiva del lector, a un estado posmoderno en la relación entre el texto y el público lector. La intención concienciadora está directamente relacionada con el goce en la lectura; el placer del texto, requiere una participación activa del que lee; “el placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas –pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo” (Barthes 2007: 13).

Por otra parte, el lector no es inocente, en ningún caso, y establece conexiones con el texto a partir de códigos ideológicos que él ha desarrollado. Umberto Eco afirma en el *Lector in fabula* que “ningún texto se lee independientemente de la experiencia que el lector tiene de otros textos” (1993: 116). Este hecho permitió a Jorge Luis Borges apropiarse de la obra del Quijote para llevar a cabo una citación total en su cuento titulado *Pierre Menard, autor del Quijote*. Borges aclara que el texto en su relato no es más que la lectura que Pierre Menard hizo de la obra de Cervantes, si bien, aparece como transcripción literal, una rescritura idéntica (2015b: 108).

Escritoras como Katherine Mansfield o Virginia Woolf codificaron un estilo narrativo propio, que bien pudiera parecer una escritura de resistencia para revitalizar el lenguaje de la narrativa inglesa moderna replegada sobre una élite literaria de orden masculinista. Escritoras que, desde una posición marginal, se camuflan bajo una escritura velada y dual cargada de simbolismo en la que las representaciones individualizadas de sus personajes y de las formas de vida alcanzan el valor del estereotipo.

Mansfield recurre al empleo de la ironía, la parodia y el pastiche, elementos todos

4 Dado el carácter heteróclito y multiforme del lenguaje, Saussure, en su *Curso de lingüística general*, distingue entre lengua y lenguaje. La lengua como parte esencial, a la vez que producto social, de la facultad del lenguaje.

ellos que describen un orden posmoderno en su escritura, para, de este modo, revelar la ideología del sistema y emplazarse marginalmente. Su sutileza obliga a leer sus textos entre líneas. Su perspicaz empatía con las estructuras jerárquicas tradicionales es un ejercicio de inversión leve e ingenioso cuya verdadera intención la coloca en el discurso del margen. Recurre a la fragmentación y la intertextualidad empleando un tono paródico y satírico para ridiculizar y burlarse del orden patriarcal imperante, a la vez que perfila como estrategia una redundante artificialidad femenina en todas sus protagonistas. La escritora es capaz de trascender los juicios de valor para subvertir la ya sabida exclusión de las mujeres del lenguaje y conducir, así, al lector a la concienciación. Sin embargo, en este dismantelamiento de los roles relativos al género emplea una posición que se presta a la ambigüedad.



Figura 2. Fragmento de la instalación *Flores a Mansfield, 2106*. ©margarciaranedo.

Claves en flor para un discurso contrahegemónico

(...) el carácter vivo del arte que constantemente trasciende las fronteras de su momento histórico inicial de creación, para solicitar activamente la interpretación en nuevos encuentros con y nuevos efectos en espectadores que funcionan productivamente en la obra de arte para generar significados en lo que Walter Benjamin denominó *Jetztzeit*: el tiempo ahora. (Pollock 2010: 33)

Para las escritoras modernistas, la flor, además de recuperar todo el simbolismo romántico, encarna el ciclo de la vida tan importante en una época de posguerra

caracterizada por la muerte, como recogen los siguientes versos del poema titulado *O infierno* recogido en el poemario *Breve Baedeker lunar* de Mina Loy (2009: 131): "Y enterrar los archivos subconscientes / bajo flores impávidas". Una poeta, pintora y dramaturga que buscó continuamente contrarrestar cualquier mito o definición que apartase a la mujer o la desposeyera de autoridad, competencia, pujanza o poder. Al igual que la obra de la artista Taryn Simon⁵, titulada *These flowers sat between powerful men as they signed agreements designed to influence the fate of the world*, 2015, reproduce los bouquets florales ideados como ofrendas en importantes tratados internacionales negociados por hombres, para, posteriormente, fotografiarlos. Sólo que los arreglos florales de Simon recuerdan a los *bouquets impossibles* en los que los ramos son una fantasía artificial de flores que nunca podrán florecer de forma natural en la misma estación y ubicación geográfica. De esta forma, la artista anula la idea común que interpreta lo femenino como receptor, ingreso y recibo de ofrendas florales, mientras los hombres arreglan el mundo.

Las flores han representado, recurrentemente, lo femenino, lo fragilizado y lo inestable, dadas su alterabilidad formal y vital, en la modernidad. Las analogías entre mujer y flor, entre la superficialidad y la belleza efímera, entre la inoperancia y el ornato, han sido utilizadas como argumentos de depreciación en los discursos sexistas. No se puede obviar que el psicoanálisis, a través de la interpretación que el propio Sigmund Freud hacía de los sueños de sus pacientes mujeres en relación a las flores, vinculaba a éstas con los ideales de belleza y virginidad pero también de sexualidad y desfloración. Freud estableció conexiones entre tipos de flores y estereotipos femeninos, como el caso de *La dama de las camelias*, Marguerite Gautier, la heroína de la novela de Dumas, una dama perfecta de la sociedad, que poseía belleza corporal, era bella por dentro y por fuera, y evocaba con "pulcra" exactitud la percepción sexualizada de una camelia. (Tessler 2015: 4-5)

Si bien, las flores nos conducen a un espacio marginal vinculado al concepto de belleza kantiano, un espacio acrítico, despolitizado y estetizado, han sido objeto de representación para las pintoras de las primeras décadas del siglo XX. Linda Nochlin (1972) analiza la ausencia de mujeres artistas, que respondan al canon establecido, en el mundo del arte. Sin embargo, existe, fuera del canon, una recurrencia a pintar flores por parte de las artistas, como si de un lenguaje reflejo e identitario se tratase. "¿Puede la flor, vista con tanta frecuencia como analogía del interior femenino, convertirse en significativo del deseo por el mismo sexo?" (Pollock 2010: 224). Quizá, en ese tipo de representaciones, debemos entender que prevaleció una intención de inferir y provocar la diferencia desde un modelo de pintura que identificase lo femenino con lo discrepante. Lo cierto es que en la modernidad, el cuerpo y las flores se emplearon como argumentos para combatir un modelo ideológico panorámico, integral y simplista. Ana Wagner, en su libro: *Three Artist (Three Women): Modernism and the art of Hesse, Krasner and O'Keeffe*, analiza la obra de las pintoras de la primera mitad del siglo XX como un accidentado camino que, sin embargo, les permite negociar con la modernidad sus propias intervenciones y prácticas (Wagner 1996). El significado de sus obras es visto, por tanto, no ya como una contribución ilativa sino como una aportación diferencial del canon de la modernidad.

5 <http://www.tarynsimon.com/>

La significancia de la imagen de la flor respecto a la feminidad y la sexualidad, en la historia del arte, se afianza en las antiguas culturas de Egipto, Grecia y Roma. La iconografía cristiana ha influenciado determinantemente la manera en la que la cultura occidental representa a la mujer. Pero, es en las primeras décadas del siglo XX cuando aparecen investigadores y científicos que analizan curiosos paralelismos entre la sexualidad del hombre y la mujer y las plantas, incluso han establecido analogías formales entre los órganos sexuales de las plantas y los de la mujer.⁶ El cuerpo de la mujer es visto como un conjunto de orificios y corporeidades idóneo para la proyección de la fantasía y el deseo, un *continente oscuro*, en términos freudianos. Lo femenino, por tanto, adquiere, en este sentido, una connotación psicosexual. Sin embargo, lo femenino entendido más allá de lo otro no masculino, es decir, más allá de la negación, puede invocar un posicionamiento psicolingüístico que posibilite una dimensión de subjetividad articulada como diferencia sexual. En cualquier caso, lo femenino no sólo ocupó un régimen visual representado por la ciencia y el arte; en la literatura, de forma diferida y singular, las escritoras modernistas desarrollaron una tendencia vinculante entre lo floral y la construcción de las subjetividades femeninas.

En los relatos de Mansfield las flores son elementos sustanciales de la estructura narrativa. A través de las flores explora todas aquellas identidades de género en las que las subjetividades más subversivas vinculadas a lo femenino adquieren forma. La componente simbólica de estos elementos sirve a la autora para construir los estereotipos y roles codificados por una estructura social completamente jerarquizada y de orden patriarcal. Las flores la proveen de claves para canalizar el placer, el deseo, la apetencia, lo íntimo, lo familiar o lo correcto en valores morales e ideológicos y ocupar un esquema de lo corporal habitado por la propia mujer. Los nombres de las flores: lirios, rosas, camelias, etc., evocan imágenes del deseo femenino.

Gertrude Stein se sentía cada vez más atraída por el empleo de las palabras sin intención descriptiva, más allá del automatismo que traza una determinada correspondencia entre la palabra y su imagen. Stein imaginaba palabras que pudieran sugerir ideas o conceptos y evitasen el empobrecimiento del lenguaje en su esfuerzo mimético de ser lo semejante (Stein 1935). René Magritte cuestiona “el sordo trabajo de las palabras” (Foucault 1999: 53) o la *tiranía* de éstas en un juego *infinito* de semejanzas y similitudes que repliega continuamente sobre sí mismo a través de la pintura (Magritte 1986). El lenguaje es delimitador y coartador, la relación entre la palabra y su imagen, por tanto, no responde a una intención sobre lo que queremos decir sino que estamos condicionados por la propia estructura del sistema con el que nos comunicamos, es decir, por el lenguaje. Foucault señala al discurso como la armadura conceptual que posibilita el vínculo entre palabras y cosas. El complejo juego de miradas, interpretaciones, ocultamientos y apariciones que se gestan en la relación entre las palabras y las cosas están condicionados por el discurso, es decir, por la manera de ver y entender el mundo y por los valores culturales de cada época, en definitiva, por lo que Foucault define como *episteme* (Foucault 2010).

Katherine Mansfield se ubica dentro del discurso modernista en una sociedad caracterizada por un sistema patriarcal y un estilo de vida y desarrollo económico capital marcado por el proceso de la industrialización. Su narrativa actúa desde el margen, trasciende lo moderno, podríamos identificarla como una escritora

6 En 1978 Alec. Bristow publica *The sex life of plants*.

posmoderna, dentro de una acentuada estructura socio-política dominada por lo masculino.⁷ La narradora imagina un modo constructivo de escritura que le permita superar la imposibilidad de racionalizar desde el proceso narrativo una ideología o un pensamiento inconvenientes. La escritura se revela como un compromiso de género tanto a nivel estructural como de contenido. Plantea textos en los que recurre a las flores para describir hechos, aludir acontecimientos y formular comparaciones que le posibiliten proyectar, bajo el camuflaje de un estilo formalmente correcto, el esfuerzo de las mujeres por vivir una vida plenamente autónoma. Diseña un ritmo narrativo de resistencia lingüística al canon literario dominante. Las flores evocan imágenes, más allá de lo simbólico, posibilitan otros significados no limitados a lo descriptivo. Hilda Doolittle en su poemario *Jardín junto al mar*, al igual que Mansfield, recurre a las flores para recrear un imaginario de lo femenino alejado del concepto de flaqueza, inconsistencia o debilidad. En sus poemas, la virginidad y la belleza son rasgos que connotan un pensamiento fuerte, auténtico, con poder emocional y conciencia de deseo. En *Rosa marina*, no se refiere a la rosa como una flor idealizada, símbolo de belleza y juventud, el atractivo de esta flor es el ser justamente una rosa que prevalece a cualquier interpretación o apariencia: “Rosa, áspera rosa / ajada, desnuda de pétalos / escasa flor delgada / desprovista de hojas / más preciosa que una rosa húmeda sola en un tallo / (...)” (Doolittle 2001: 27-28)



Figura 3. Fragmento de la instalación *Flores a Mansfield*, 2106. ©margarciaranedo.

7 Gerardo Rodríguez Salas analiza, en la narrativa de Katherine Mansfield, rasgos considerados más próximos al posmodernismo que al modernismo canónico de escritores coetáneos como T.S.Eliot o D.H.Lawrence.

En la instalación *Flores a Mansfield*, 2016, el traslado de fragmentos de relatos de la escritora a nuevos textos, que se articulan, desde su extractada naturaleza, como significantes dentro de una nueva contextualización apoyada por un dispositivo visual, es protagonizado, exclusivamente, por aquellas citas en las que aparecen las flores.

La rosa ha sido interpretada recurrentemente como símbolo de la sexualidad femenina. Su apertura es a la vez su decadencia, la caída final de pétalos simboliza la pérdida de la juventud. Tina Modotti fotografió en 1925 a la rosa, como una flor abatida, de pétalos replegados, debilitados en disposición de caída. Un primer plano repleto de rosas abiertas como una semblanza que antecede a la muerte y que al igual que en los relatos de Mansfield se aleja de cualquier connotación pasional. Se trata de un texto que alude entre líneas a la pérdida de belleza como un signo entendido socialmente como decadente.

-La edad la había rozado con exquisita delicadeza. Su largo cabello que fue negro y rizado y le llegaba hasta la cintura, era ahora gris, le llegaba hasta los hombros y enmarcaba la cabeza con una orla de plata.

-Las rosas de color rosa, con su cerco de pétalos caídos alrededor de los arbustos; las rosas como repollos sobre sus gruesos tallos; las rosas portulacas, siempre en flor; las rosas de delicada y suave belleza que se abren pétalo a pétalo y las de un rojo tan intenso que parecen volverse negras al caer, y esa variedad tan exquisita, de color crema con un tallo fino y rojo y brillantes hojas rojas. Kezia conocía el nombre de ese tipo: era el favorito de su abuela.

-Los restos de su cutis rosado, las rosas finales de los últimos años, ese tipo de rosa frágil que se resiste al caer, maravillosamente difícil de hallar, todavía florecía en sus mejillas, y detrás de sus grandes gafas con montura de oro sus ojos azules brillaban y sonreían.⁸

La necesidad de explorar el propio cuerpo, etiquetado socialmente como negativo, es, en el relato de la escritora, disfrazado de lirismo y belleza a través de los lirios. Esta flor es, junto con la rosa, la más ensalzada en la literatura, simbolizando la castidad, la pureza y la virginidad. Sigmund Freud popularizó en los círculos intelectuales el lirio cala a través de la interpretación sexual de su forma. Añadió nuevos significados que fueron explorados desde la pintura, el dibujo y la fotografía por artistas como Georgia O'keeffe, Tina Modotti o Imogen Cunningham. En particular, Georgia O'Keeffe, a quien llamaban *la dama de los lirios*, examinó todas las posibles representaciones formales de esta flor. En la siguiente transcripción textual, los lirios son empleados por Mansfield como inscripciones psicolingüistas del deseo de la mujer sobre su propio cuerpo. Las mujeres también experimentan el deseo carnal, pulsión que sólo podía ser manifestada abiertamente por el varón.

-Allí dentro enteramente al lado de la puerta, había una ancha y honda batea repleta de tientos de lirios rosados. Todos de la misma clase.

-Lirios y nada más que lirios; grandes flores rosáceas que, sobre los tallos de un brillante carmín, se abrían sin reservas, radiantes, con una vivacidad casi aterradora.

8 Texto compuesto por frases extraídas del relato titulado *El áloe*. Del mismo modo que en el poema *Rosa marina*, incluido en *Jardín junto al mar*, de Hilda Doolittle, la belleza no es tratada como un concepto vinculado a la juventud y lo carnal, es, sin embargo, espiritual y poderosa, síntoma de reconocimiento de la verdad (Mansfield 2012: 9-91)

-Se arrodilló en el suelo como si quisiera calentarse con aquella fogarada de lirios; los sentía en las manos, en los labios; le llegaban hasta el pecho.

-Entonces se me ocurrió de pronto que por una sola vez en mi vida quería tener todos los lirios que se me antojaran. Y la fiesta en el jardín era un pretexto magnífico.⁹

Mansfield deconstruye la imagen de la mujer tradicionalmente representada como objeto pasivo y la traslada a un discurso que reafirme su identidad como sujeto ideologizado y libre. A través de los lirios la autora asocia cierto temblor simbólico a la delicadeza y la sensibilidad masculinas y cómo estas no son vinculantes a la clase social.

-Éste se inclinó, cogió un brote de espliego, se lo llevó a la nariz con el índice y el pulgar y olfateó su aroma. Cuando Laura vio aquel gesto, se olvidó de los barakos, asombrada de que pudiera interesarse por aquello.

-Bueno, ¿qué tal donde los lirios?

-Es el que trae las flores, señorita.

-¿Cuántos de los que ella conocía hubieran hecho una cosa semejante? Se entendería mucho mejor con hombres como éstos.¹⁰

Las siguientes frases extractadas del *Diario* nos revelan su ambivalente identidad femenina, una mezcla intencionada de espiritualidad e intelectualidad frente a la irracionalidad del placer. De hecho, la escritora no abandona en ningún momento el autodomínio, el control sobre el deseo que siente por su marido, John Middleton, con el que admite tener una doble relación: la relación como admirado compañero y como deseado amante. Sin embargo, esta dicotomía no resuelve cierto vacío existencial que no consigue enmascarar la soledad de la autora. Las frases seleccionadas no siguen la ordenación o sintaxis del relato del que proceden y se señalan por estar llenas de alusiones a lo decorativo, lo accesorio y lo floral: la cesta de narcisos que porta una mujer, el perfume de las flores y la magnolia conspicua florecida. Se generan dos niveles de lectura, característicos de la narrativa de la escritora: la lectura literal en la que se aprecia una artificialidad surgida del propio lenguaje y la lectura subyacente e insinuada, mediante giros encriptados y metafóricos.

-Cuando la gente nunca aparece bien enfocada:

-Estaba ahora mismo pensando que apenas me atrevo a dar rienda suelta a mis pensamientos sobre J. y a mi deseo de J.

-Y alegremente serio -ya lo conocéis- habla con plantas y campánulas a continuación pega algunas hojas de helecho en su libro.

9 Frases extraídas del relato "Fiesta en el jardín", incluido en el volumen titulado *Fiesta en el jardín y otras narraciones* de Katherine Mansfield, todas ellas alusivas a lo floral, rescritas sin seguir el orden en el que aparecen en el relato y reorganizadas para generar un texto menos descriptivo y más alegórico. Este texto, junto con otros 19, articulados del mismo modo, extractados de diversos relatos de la escritora, forman parte de la instalación artística *Flores a Mansfield* expuesta en mayo de 2016 en la Fundación Cajasol, Sevilla (Mansfield 2007: 14-20).

10 Frases extractadas de los relatos *Fiesta en el jardín*, *En la bahía* y *Las hijas del difunto coronel*. El gesto del hombre hacia la flor genera una imagen. La escritora pretende a través de dicha imagen vincular lo "auténtico" con la delicadeza que también se da en la identidad masculina, habitualmente asociada a lo hermético y lo convencional (Mansfield 2007: 9-78).

-No tengo ninguna duda de que es un genio: solo que hay una extraordinaria cantidad de artificios y un destello sorprendentemente *raffiné*.

-He viajado con dos mujeres morenas. Una tenía una cesta de pamplinas colgada del brazo, la otra una de narcisos.

-Veo una casita con tiestos de flores bajo las ventanas y la masa suave de un almiar de heno en la parte de atrás.

-¿Te acuerdas, Katie? Oigo su voz en árboles y flores, en perfumes, en la luz y en la sombra.

-El suelo está húmedo y parece que se estuviera acabando el invierno; la hierba larga y verde entre las flores pisoteadas.

-Capullos grandes y blancos como pájaros en los castaños y árboles chatos salpicados de verde.

-Quiero estar sola. La magnolia *conspicua* está empezando a florecer.¹¹

La represión del placer sexual y el deseo en las mujeres son explorados como experiencias del cuerpo subjetivado a través de las flores. En cierto modo, la construcción del placer estético o narrativo se encuentra vinculado al placer carnal y posibilita un modo de subvertir los patrones socio-culturales atribuidos a las mujeres. La risita finita de Eve revela la intención de disimular un placer prohibido.

- Hoy era un clavel. Llevó el clavel a la clase de francés, uno muy rojo, de un rojo intenso.

-¡Ah, qué cruel era esa risa finita! En aquellos días calurosos Eve –la singular Eve– siempre llevaba una flor. Aspiraba y aspiraba, la retorció entre sus dedos, la apoyaba contra su mejilla, la acercaba a sus labios, le hacía cosquillas en el cuello a Katie y concluía arrancándole sus pétalos y comiéndoselos uno por uno.

-Coraje, mi cielo –dijo Eve, besando el lánguido clavel. Con los dedos formó una taza tibia, blanca...con el clavel dentro. ¡Ah, ese perfume!

-Algunas chicas tenían la cara muy roja y algunas estaban pálidas.¹²

Lo trascendente de la narrativa de Mansfield es la construcción y representación paradigmáticas de la sociedad en términos narrativos. Los textos posmodernos escritos por mujeres escapan a las características empleadas en la narratología tradicional, se señalan como estructuras de lenguaje más expresivas en las que el discurso se centra en lo íntimo y personal como modelo de resistencia a la tradición patriarcal dominante.

Lo cierto es que la profusión, el ornato, la fantasía floral y sus delicadas descripciones, operan en Mansfield como observatorios microscópicos donde se establecen formas primarias de conjunción. Entre los pétalos, los filamentos, la epidermis, los flujos, los vaivenes, la naturaleza fragilizada de lo bello, se esconde un

11 Las frases que aparecen en este texto provienen del *Diario*. Las frases seleccionadas del relato original, y recolocadas a modo de un *collage*, nuevamente aluden a los narcisos y a las magnolias para componer un imaginario idealizado, al margen de los grandes conflictos universales, centrado en pretender acercar lo femenino, no como lo otro disociado de lo masculino sino como lo complementario (Mansfield 2009: 17-287).

12 Las frases extraídas del relato titulado *Clavel* aluden nuevamente a imágenes plenas de color, olor y sonido para referir la burla del deseo enmascarado y socialmente inconveniente (Mansfield 2005: 203-212).

denso patrimonio de exigencias que la mujer reclama más allá de las conductas, los procederes, los comportamientos, la virtud y la afectación que lo social establece como normas pautadas inobjetables.

Dentro de ese mundo floral de regeneración, en ese parnaso antológico de la geometría de las formas, donde imperan los capullos, los pistilos, la corola, el labelo, el cáliz, todo es nectario. Todo es aparente labilidad en un territorio reclamado no por su afeminación ni por su engolamiento o pudibundez, sino por su naturaleza plenamente emancipadora, por su carácter abiertamente sexuado, dominador, engendrador, creador. Es un espacio donde se puede abundar en la lujuria, en el color, la densidad, la transparencia. Un mundo minúsculo donde procede la desnudez y el ayuntamiento de los cuerpos de una forma salvaje y plural. Ante la prosopopeya y la pose, el desbarate y la sexualidad. El roce, el erizado de la piel, la necesidad de expresión de un cuerpo mutilado por dogmas masculinizantes. Las flores, de este modo, en los relatos de Mansfield, son antidogmáticas. Formulan un espacio donde someterse al proceso de reproducción, ocupando un lugar en la super-obra, que se asocia con el campo expandido del posmodernismo y que se organiza a través de un universo de formas que se consideran en oposición dentro de una situación cultural preponderante. Es la búsqueda de reconocimiento, desde descripciones narrativas de la indiferencia y lo reducido.

Reconocimiento y compromiso por reconstruir la escritura como legado, como un patrimonio formado por escritoras, artistas, es decir; creadoras señaladas, criticadas y descartadas del sistema patriarcal. Mujeres comprometidas con la modernidad, con la cultura de vanguardia al mismo tiempo que se encuentran negociando los convencionalismos epocales que se le adjudican al género.



Figura 4. Fragmento de la instalación *Flores a Mansfield*, 2106. ©margarciaranedo.

Re-conocer

Reconocer la(s) genealogía(s), insertarse en ellas supone enfrentarse a uno de los códigos patriarcales básicos: la tendencia a percibir cada contribución realizada por una mujer ... como si saliera de la nada, dando valor exclusivamente a la mirada viril, masculina y heterosexista. (Aliaga 2013: 49)

La descripción de esta experiencia artística es a la vez una nueva representación de la obra de arte. En cierto modo, representar cualquier práctica artística es un ejercicio de continua narración, descripción y reordenación de referencias, imágenes y objetos seleccionados. Los libros que forman parte de la exposición son el legado del esfuerzo de las mujeres escritoras modernistas. Ellas contribuyeron a reformular la idea de la “mujer nueva” en la modernidad. Al nombrarlas a través de sus obras les damos presencia, las reconocemos no como ese *lapsus* intelectual y marginal de la literatura canónica sino como un corpus referencial, imprescindible para crear conexiones entre pasado y presente. Con ellas y a través de la instalación artística *Flores a Mansfield* hemos entablado un diálogo entre literatura y arte. Virginia Woolf señalaba el esfuerzo de la mujer artista o escritora para reafirmar su identidad como tal y poder escribir o hacer arte, y la lucha para acceder al propio cuerpo como un legado legítimo desde el que generar subjetividad e interpretar la sexualidad. La evolución del arte moderno podría ser leída como una narrativa de la sexualidad, en la que la idea de libertad se representa en términos de libertad sexual. Una carrera de obstáculos en la que el esfuerzo y el *continuum* nos permiten avanzar y ganar altura, como nos recuerda Estíbaliz Sádaba con su obra videográfica titulada *Step* en 2003¹³.

Mansfield murió de tuberculosis a los 35 años de edad en plena madurez creadora. Su pasibilidad plenamente atenta a conceptos como el instante y la intimidad, entendidos desde una sensualidad polimorfa, resaltaba que lo implícito es anormalmente importante, al punto que lo explícito no es necesariamente descifrable ni indispensable. Su lenguaje abusivo parecía comunicarnos una impresión inmediata, cuando en realidad la duplicidad del lenguaje se proyectaba ante el lector como complicidad. Las flores nunca dejaron de representar una identidad diferida o un desdoblamiento de carácter. Para Mansfield las flores irradiaban, procuraban que cada uno se multiplicase en otro. Esta multiplicación, esta reproducibilidad es también propiamente posmoderna. No hay un original y si lo hay es el fruto de su contingencia con los demás. La capacidad de expresar lo mayúsculo desde lo intrascendente.

Su *locus amoenus*, en latín *lugar placentero*, era una extraña nostalgia visionaria de jardines en flor. “Que insoportable sería la muerte y dejar “fragmentos”, “restos”... nada de verdad terminado” (Mansfield 2016: 105). Porque el jardín como génesis bíblico es el avance de una acción, el relato amoroso, pero inextenso, porque nunca es posible su conclusión. Su extensión está profusamente abonada de interferencias, es un territorio pleno de intermitencias, de lugares comunes y lugares por desarrollar. “Restos”, dice Mansfield sabedora de su concepción restringida; el tiempo impide ser presencia plena, el tiempo nos trocea y no sabemos si es fruto de la multiplicación en la diversidad o de la división de un ente común en subpartes, en fragmentos. Toda

13 El vídeo muestra una pila de libros, todos ellos sobre feminismo, arte y teoría, que hace las veces de plataforma sobre la que practicar un ejercicio aeróbico, conocido como *step*, que va dificultándose a medida que la altura de la pila crece al sumarle nuevos libros.

la vida no será sino una larga meditación sobre el espacio que está peligrosamente cercano al cuerpo y que, a su vez, le obliga a diferirse. Lo normal parece lo contrario y lo contrario es el efecto del relato sobre uno mismo y los demás.

Mansfield prefigura el posmodernismo porque impugna movimientos anteriormente subversivos como la gran poesía modernista de Pound, Eliot o Wallace Stevens, porque en sus relatos, que tanto deben a Chejov¹⁴, se difuminan los límites y se erosionan las distinciones entre alta cultura y cultura popular y porque no requiere de habilidades de lectura entre sus iniciados, lo cual no significa que lo expuesto y descrito sea lo necesariamente comprendido. Más bien, significa que la lectura de sus relatos y cuentos breves deben ser necesariamente interpretados.

Bibliografía

- Aliaga, J.V. 2103. *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid: Tslibros.com.
- Bal, M. 2009. *Conceptos viajeros en las humanidades*. Murcia: Cendeac.
- Barthes, R. 2007. *El placer del texto y lección inaugural de cátedra de semiología literaria del college de France*. México, Madrid, Argentina y Bogotá: Grupo editorial siglo XXI.
- Borges, J.L. 1982. *La cifra*, Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J.L. 2015a. *Cuentos completos*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Borges, J.L. 2015b. *Inquisiciones. Otras inquisiciones*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Bristow A. 1978. *The sex life of plants*. Henry Holt and Company Inc.
- Chevrier, J.F. 2014. *Formas biográficas*. Madrid: Siruela.
- Derrida, J. 2012. *De la gramatología*. Madrid: Grupo editorial siglo XXI.
- Doolittle, H. 2001. *Jardín junto al mar*. Tarragona: Igitur poesía.
- Eco, U. 1993. *Lector in fabula*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U. 1997. *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Cambridge University Pres.
- Felman, S. 1993. *What does a woman want: Reading and sexual difference*. Baltimore: John Hopkins University.
- Foucault, M. 2010. *Las palabras y las cosas*. Madrid: Grupo editorial siglo XXI.
- Foucault, M. 1999. *Esto no es una pipa*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Kristeva, J. 1988. *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Loy, M. 2009. *Antología Poética*. Madrid: Huerga y Fierro.
- Magritte, R. 1986. *Las palabras y las imágenes*. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek.
- Nochlin, L. 1972. "Eroticism and female imagery in Nineteenth Century Art", en *Woman as sex object*. *Art News*, Annual XXXVIII.
- Mansfield, K. 2005. *Un viaje imprudente*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Mansfield, K. 2007. *Fiesta en el jardín y otras narraciones*. Barcelona: Editorial Juventud.
- Mansfield, K. 2012. *El álloe*. Ediciones Barataria.
- Mansfield, K. 2016. *Diario*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- O'Brien, F. 2016. *En nadar-dos-pájaros*. Madrid: Nórdica.
- Pollock, G. 2006. *Differencing the canon*. Londres y New York: Routledge.
- Pollock, G. 2010. *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Rodríguez Salas, G. 2009. *Katherine Mansfield: El posmodernismo incipiente de una modernista renegada*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Saussure, F. 1916. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Versión de Editorial Losada 1945.
- Stein, G. 1935. "Portraits and repetition" en *Lecturas in America*, New York: Random House.
- Tessler, N. 2015. *Flowers and towers. Politics of identity in the Art of the american "New woman"*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Wagner, A. 1996. *Three artist (three women): Modernism and the art of Hesse, Krasner and O'Keefe*. Los Ángeles: University of California Press.

14 Anton Chéjov, a quien la autora se refiere de forma paródica como: "I am the English Anton T. God forgive me, Tchehov, for my impertinence" (Rodríguez-Salas 2009: 142).

A poesia em interação com a pintura, segundo Diderot

The interaction between poetry and painting, according to Diderot

Ana Portich*

Resumo

O artigo pretende demonstrar que Diderot faz uma aproximação entre pintura e poesia, na medida em que ambas as artes são consideradas como signos ou sinais de convenção. A argumentação se vale da teoria da linguagem enunciada na *Carta sobre os surdos-mudos* e no *Salão de 1767*, recorrendo subsidiariamente à *Carta sobre os cegos*, ao *Tratado sobre o belo* e ao *Discurso sobre a poesia dramática*. Diderot define a especificidade da poesia, em todos os seus gêneros – em que se inclui o dramático –, como um discurso que comporta elementos imagéticos, por ele denominados hieróglifos poéticos. Por outro lado, a pintura, embora não seja uma linguagem sequencial como a poesia, contém uma espécie de narrativa que culmina com uma ideia central, ao modo da unidade de ação que fundamenta a poética.

Palavras-chave: Diderot, Iluminismo, teatro, pintura, poesia.

Abstract

The article examines Diderot's theory of language, focusing the approach between poetry and painting looked upon as conventional signs, mainly in the following works: *Lettre sur les sourds et muets*, *Lettre sur les aveugles*, *Salon de 1767*, *Traité du Beau* and *De la poésie dramatique*. The aim is to show that poetry's specificity doesn't go against the inclusion of pictorial elements such as the so-called poetic hieroglyphs. On the other hand, painting, although not a sequential language like poetry, includes a kind of narrative.

Keywords: Diderot, Enlightenment, drama, painting, poetry.

Dedico este artigo a Luiz Fernando Franklin de Mattos, com afeto e gratidão

Introdução

A distinção entre pintura e poesia postulada no século XVIII e celebrizada no *Laocoonte*, de Lessing, é tema recorrente da área de estética, repropoñdo-se assim, ainda que em chave invertida, o paralelo proposto por Horácio no século I a.C. Em razão dessa incessante emulação através dos tempos, o assunto tem tido lugar reservado nas

* Professora Doutora do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual Paulista/UNESP – Brasil. Leciona História da Arte, Filosofia da Arte e Estética, tendo como objeto de estudos o Iluminismo francês e a estética teatral. É autora do livro *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII – Da commedia dell'arte ao Paradoxo sobre o comediante* (2008). O presente trabalho resulta de pesquisas realizadas em 2016 na Universidade Paris-Sorbonne, com apoio institucional recebido da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (Brasil). aportich@marilia.unesp.br
Artículo recibido: 30 de junio de 2016; aceptado: 30 de septiembre de 2016

súmulas dos estudiosos de história da arte. No entanto, em nível conceitual pode-se dizer que o estabelecimento de limites entre uma arte e outra veio, na contemporaneidade, corroborar a tensão entre presença e representação, causadora de uma hipotética insuficiência ontológica do discurso. Consequentemente, várias modalidades artísticas foram atingidas em cheio, dentre as quais o teatro: em sendo representação, relegadas à categoria de jogo de palavras que gira em falso, as artes tornam-se responsáveis por impedir que o homem comunique suas ideias. Isso porque, seguindo um padrão de beleza existente somente em ideia, a prática e a apreciação de obras de arte teriam acarretado o isolamento, a alienação na autorreferência da linguagem formal.

Bento Prado Jr., em texto intitulado “Gênese e estrutura dos espetáculos”, constata uma tendência à desqualificação metafísica da poesia – tanto a poesia escrita quanto cênica –, exemplificada na abordagem de Derrida sobre a *Carta a d’Alembert*. Segundo o autor, Derrida se vale das objeções levantadas por Rousseau contra uma forma particular de representação, o teatro francês, para proscrever a representação em geral, “assim condenada a deixar escapar a presença” (Prado Jr. 1975: 24). Por trás da análise do texto de Rousseau, os pós-estruturalistas teriam em mira o logocentrismo, razão pela qual Derrida livra da condenação as festas civis de Genebra, celebradas espontaneamente e a céu aberto, por excelência lugar de libertação da palavra. A festa cívica abre espaço ainda para o gesto expressivo, entendido como grau zero de representação: “A inocência do espetáculo público, a boa festa, a dança à volta do ponto d’água, se se quiser, abriam um teatro sem representação.” (Derrida 1973: 374)

Outros filósofos do século XVIII passaram a receber o mesmo tratamento, em especial aqueles que teorizaram o teatro, tais como Diderot. Ao inane simulacro da literatura dramática tenta-se então opor o impacto do gesto, a eficácia do *tableau* teatral, a firmeza da quarta parede, pontos fortes da estética diderotiana. Mas, ao destacar o gestual como linguagem da transparência, por contraste acata-se a hipótese da inessencialidade do discurso.

Para demonstrar que a obra de Diderot não se ajusta a esta interpretação, veremos que o enciclopedista rejeita categoricamente a solução metafísica, ao defender a importância da linguagem na concepção das ideias, bem como ao distinguir a sensação, por um lado, e, por outro, a percepção que o pensamento tem sobre os dados dos sentidos. Portanto, para tratar das artes, é preciso antes de tudo analisar 1) a teoria da linguagem enunciada por Diderot; 2) seus pressupostos epistemológicos.

A apreciação de ambos os pontos permitirá que se compreenda por que o enciclopedista não vê a arte como simulacro. No entanto, um dos tópicos mais discutidos da filosofia de Diderot gira em torno do modelo ideal que preside à realização e à fruição das obras de arte. Alguém poderia objetar dizendo que o paradigma solipsista continua a vigorar, na medida em que este modelo só exista em ideia.

Jean Starobinski leva o relativismo subjetivo às últimas consequências, ao inverter o ponto de vista sob o qual é encarado o problema da contrafação nas artes. Sua hipótese é a de que a própria humanidade seja caracterizada por uma deficiência ontológica, razão pela qual o simulacro, a pantomima, a máscara, ao invés de ocultar o ser, revelam a verdade sobre o homem, marcado pela falta e pela negação, permanentemente sob o império da necessidade. Assim, o homem “só pode ser compreendido sob a ótica de sua falta de identidade, como ‘necessitado’, dependente dos outros.” (Starobinski 2012: 182) Segundo Starobinski, como o sujeito de toda ideia e pensamento nada mais faz do que expressar essa falha substancial, portanto a indeterminação será sua marca.

Não há como nos precavermos, no campo da interioridade, da ausência de parâmetros de julgamento, e, do ponto de visto externo, da impossibilidade de se estabelecerem valores morais, em suma, da hipocrisia dentro e fora do teatro.

No entanto, não é compatível com a filosofia de Diderot a constatação de que o círculo vicioso seja irreversível, pois Diderot se vale da noção de bondade natural do homem como termo de comparação de todas as demais ideias. Essa ideia central, por não ser inata, engendra-se justamente no contato com o mundo externo, implicando uma postura ativa do homem, e não negativa; caso não se vivenciem ações que demandem tomar uma decisão entre duas ou mais opções, a bondade natural não se manifesta. Somente em meio à ação, à relação que os indivíduos mantêm entre si, pode-se escolher por não prejudicar os outros e favorecer a boa convivência, preservando-se com isso a vida de cada um dos membros de uma sociedade. Como afirma Diderot em 1758, “Se o sistema moral for corrompido, o gosto há de ser falso. [...] Da perfeição moral que estabelecerdes em vosso caráter e vossos costumes, brotará uma nuança de grandeza que se derramará sobre tudo.” (Diderot 1986: 128-129)

No *Paradoxo sobre o comediante*, Diderot expõe a constante tensão entre estética e política, especialmente evidenciada sob regimes políticos despóticos: “Eles [os comediantes] são excomungados. Esse público, que não pode dispensá-los, despreza-os. São escravos que se encontram incessantemente sob a vara de outro escravo.” (Diderot 2000a: 65). O bom gosto se perverte para disseminar a desigualdade, perdendo assim em objetividade. “Num povo escravo, tudo se degrada.” (Diderot 1986: 107)

Neste artigo, seguimos de perto o texto de Bento Prado referido acima, em que se demonstra o anacronismo da interpretação essencialista de Derrida sobre a *Carta d’Alembert*. Uma vez que Rousseau critica justamente a tendência a generalizar fatos particulares, correspondente, em termos teatrais, à atitude de “um público que se toma por universal, espelho fiel da Natureza e da Razão” (Prado Jr. 1975: 23), seu alvo não é todo e qualquer espetáculo, o que inscreveria a *Carta* na posteridade de Platão, mas uma representação local, que projeta sobre o palco um fato histórico referente à França de então – um sistema de governo que dissemina a privatização como paradigma de sociabilidade. Já as festas cívicas celebradas na República de Genebra correspondem a um regime político que une os cidadãos. Opõem-se desse modo especificamente ao teatro francês, não por obedecer ao critério metafísico da presença plena, e, sim, porque a cena francesa tem como pretensão reunir os membros de uma “sociedade que separa profundamente os homens.” (Prado Jr. 1975: 32)

*

Na *Carta sobre os surdos-mudos para uso dos que ouvem e falam*, escrita por Diderot em 1751, o ponto de partida são os sinais utilizados para a comunicação de nossas ideias, sentimentos e pensamentos. Como informa o título, também os que ouvem e falam se veem diante da necessidade de empregar marcas exteriores que tornem perceptível o que se passa internamente e, assim como na linguagem dos surdos-mudos, convencionasse que certos movimentos e sons designem determinada referência interior (Cf. Fried 1980: 77-79). Desse ponto de vista, toda linguagem implica o estabelecimento de um léxico artificial de sons, marcas e movimentos¹. Artificial porque, embora o corpo

1 Diderot supõe que um surdo tenha visto em execução o cravo ocular, instrumento em que os sons são substituídos por panos com cores de diferentes matizes: “Meu surdo imaginou [...] que cada matiz tinha no teclado o valor de uma das letras do alfabeto, e que por meio dos toques e da agilidade dos dedos, ele combinava essas letras, formava com elas palavras, frases, enfim todo um discurso em cores.” (Diderot 2000: 100-101)

seja mobilizado, o impulso surgido da disposição fisiológica só se torna signo quando repetido e reconhecido como tal.

Desse modo, o handicap dos surdos-mudos, a deficiência em seus órgãos de emissão da fala e/ou captação de sons não os impede de aprender e fazer uso de um idioma. Segundo Diderot, a capacidade de dominar a linguagem em toda a sua extensão não é condicionada por um dos sentidos apenas – no assunto em pauta, a audição. Uma vez que, em se considerando a gênese das ideias, nenhum dos sentidos predomina, nem por isso o enciclopedista opta por uma solução essencialista, que o levaria a definir a linguagem como reflexo de um pensamento fundado em ideias inatas. Pelo contrário, Diderot defende que toda linguagem remonte a sensações, ainda que tenha seu significado estabelecido em pensamento.

Nesta acepção, fazer teoria da linguagem pressupõe uma postura filosófica empirista. Fiel ao regime materialista, Diderot não estabelece, do ponto de vista ontológico, uma distinção entre sensação e pensamento. Considera, no entanto, que do ponto de vista epistemológico a sensação se apresente antes de ser discriminada pela razão. A sensação é a fonte de nossas ideias mas o homem dispõe de cinco sentidos, cada um deles fornecendo dados discrepantes, conforme a especificidade e a autonomia das partes do corpo mobilizadas pela percepção.

A ideia relativa a um mesmo objeto, captada pela visão, será distinta da ideia que se forma pelo tato, e é justamente a simultaneidade de elementos paradoxais que faz com que o pensamento entre em atividade para comparar, agrupando ou discriminando o que inicialmente aparece como um emaranhado de dados.

Como se vê, entra em jogo na *Carta sobre os surdos-mudos* o aparato filosófico materialista, entretanto ainda falta, por assim dizer, a cereja do bolo. Diderot passou à posteridade como teórico, praticante e crítico de arte, sendo de sua autoria romances como *A religiosa* e textos de estética teatral como o *Paradoxo sobre o comediante* ou, no âmbito das artes plásticas, os *Salões*. Para definir em que medida a linguagem artística se diferencia da linguagem discursiva, Diderot inicialmente busca saber a origem de todas as línguas.

A análise das ideias derivadas da sensação está na base da formação, do desenvolvimento e do aperfeiçoamento das línguas. Como resultado da discriminação das diversas qualidades sensoriais de um objeto, o que virá a ser o substantivo de uma frase passa a ter papel de destaque, por centralizar essas qualidades. Na ordem natural em que as ideias se apresentam, as sensações precedem todas as demais, mas na ordem estabelecida pelo pensamento – denominada por Diderot ordem de instituição –, as qualidades dos objetos, ou seus adjetivos, ficam em segundo plano.

Ao se adequar à ordem de instituição, o pensamento sofre uma inversão que se explica pela necessidade de se distinguirem as ideias, a fim de que sejam comunicadas. Desse modo, ideias que internamente se apresentam em simultaneidade são dispostas em um discurso sequencial para que se façam entender. Mas

a sensação não tem de nenhuma maneira na alma esse desenvolvimento sucessivo do discurso; e se ela pudesse comandar vinte [...] bocas, cada boca dizendo sua palavra, todas as ideias precedentes seriam expressas ao mesmo tempo [...]. Uma coisa é o estado de nossa alma e outra a conta que dele nos damos, seja a nós mesmos, seja aos outros; uma coisa é a sensação total e instantânea desse estado e outra, a atenção sucessiva e detalhada que somos forçados a dar-lhe para analisá-la, manifestá-la e nos fazer entender. (Diderot 2000: 109-111)

O substantivo passa então a subordinar o adjetivo, o verbo e os complementos, e isso ocorre a fim de que o pensamento ganhe em objetividade, de modo a ser compreendido pelo sujeito de que emanam as ideias e por aqueles aos quais serão transmitidas. Ainda assim, como observa Massimo Modica, “a ordem sintática pode estar repleta de inversões, em comparação com a ‘ordem natural’” (Modica 1997: 171).

Mas o processo somente se completa quando a própria língua é tematizada, ao transformar-se em material a ser manipulado pelo artista. Se o ato de sentir, ver, ouvir já requer que se tenha discernimento para reconhecer imagens, sons, toques, odores, sabores e desse modo distinguir cada uma das determinações sensoriais, a preeminência do substantivo numa frase será reconhecida como factícia, embora necessária, porque a própria imediatez com que os sentidos nos impressionam só se torna reconhecível quando os nomes são proferidos em ordem. Para Diderot, a estrutura sintática de subordinação é totalmente adequada às especificidades do discurso oral e escrito, segundo as quais os elementos verbais devem ser enunciados um após outro. Já outros tipos de linguagem, que lidam com suportes diferentes como cores e ritmos, gestos e inflexões de voz, revelam um tecido de relações muito próximo da simultaneidade em que se apresentam as sensações. Ou seja, um mesmo objeto pode ser percebido visualmente, mas ao mesmo tempo pelo tato, pela audição, pelo paladar, pelo olfato, de modo que dele emane uma diversidade de impressões. Esses dados heteróclitos têm como expressão privilegiada linguagens menos sequenciais e unívocas do que o discurso, em especial a linguagem artística.

Nesse caso, a arte da pintura é exemplar, pois a multiplicidade de elementos de um quadro é contemplada em um só instante, em bloco, distinguindo-se somente ao serem submetidos à análise. É isso que o quadro expõe diante do observador, a visão do instantâneo como resultado da reunião artificial de elementos esparsos.

Em texto posterior à *Carta sobre os surdos-mudos*, Diderot afirma que “o sol do pintor não é o do universo, nem poderia ser” (Diderot 1995a: 284). Não poderia ser porque o calor e a luminosidade solares são percepções sensoriais às quais se atribui o nome de sol. O sol do pintor, por sua vez, possibilita constatar que o sol não se reduz a um nome, porque as percepções do objeto sol são compartilhadas e reconhecidas pelos demais seres humanos, tal como fica registrado na pintura, pela distribuição de cores em que predomina o branco ou o amarelo, sobrepostos em geral ao azul do céu etc.

Igualmente, elementos de linguagem extraverbal como expressões faciais, movimentos corporais, sussurros e bramidos, dentre outros, devem ser, em primeiro lugar, compreensíveis para o emissor, e isso pressupõe que tenham sido convencionados como signos de dor ou prazer e as mais variadas ideias. Em estudos sobre a noção de sensibilidade no Iluminismo francês, Jessica Riskin observa que, na vertente da teoria da linguagem em que se incluem as obras de Diderot, a atividade do pensamento está atrelada ao reconhecimento e ao emprego de signos linguísticos, o que depende mais da interação social que da reflexão individual. “Uma criança criada por ursos [...] não reconheceria seus próprios gritos como signos, não tendo ouvido algo parecido de outra criatura. Somente se ‘tivesse vivido com outros homens’ perceberia o significado dos gritos humanos naturais.” (Riskin 2002: 239)

Mas Diderot observa que esses signos correm o risco de se tornar letra morta, aproximando-se do sentido etimológico da palavra paixão. Nesse caso as palavras são enunciadas mas as ideias que se relacionam com elas não são transmitidas.

A obra de arte consegue fazer pensar sobre as palavras, sobre os gestos, sobre

a percepção como um todo, razão pela qual a linguagem literária se distingue da linguagem ordinária. No entanto, como a comunicação de signos menos unívocos implica o estabelecimento de outra convenção que não a discursiva, ficaríamos tentados a concluir que a linguagem literária se aproxima do discurso, devido a seu caráter sequencial. No entanto, de acordo com Diderot, a poesia, seja no gênero do romance, do drama, ou puramente lírica, só se efetiva ao incluir, junto à frase sintaticamente ordenada, a expressão hieroglífica.

Passa então no discurso do poeta um espírito que move e vivifica todas as sílabas. O que é este espírito? [Ele] faz com que as coisas sejam ditas e representadas todas ao mesmo tempo; [...] o discurso não mais é somente um encadeamento de termos enérgicos que expõem o pensamento com força e nobreza, mas [...] é ainda um tecido de hieróglifos amontoados uns sobre os outros que o pintam. (Diderot 2000: 116)

A noção de hieróglifo poético explica como a linguagem sequencial consegue assimilar as propriedades imagéticas do hieróglifo, com a finalidade de que se potencialize seu efeito; razão pela qual a poesia, enquanto afeta a audição, faz com que a visão imagine estar vendo a cena, a alma do ouvinte então se comove e o entendimento correlaciona todos esses elementos.

Com isso, a linguagem recupera – caso esteja perdida – a capacidade de chamar a atenção do homem para aquilo que distingue sua natureza, tanto no que se refere ao indivíduo quanto no tocante à espécie, o instinto de sobrevivência. Razão pela qual a arte, ainda que se seja artifício e convenção, continua a ser entendida como imitação da natureza.

No *Tratado sobre o belo*, Diderot define “*belo* fora de mim tudo aquilo que contém em si algo com que despertar em meu entendimento a ideia de relações; e *belo* em relação a mim tudo o que desperta esta ideia.” (Diderot 2000b: 250) As artes imitam a natureza, mas o caráter objetivo e universal do belo não se confunde com a particularidade de algum modelo, nem com a reprodução do que se vê, se ouve e se sente. Mesmo as relações como as de proporção na pintura, por exemplo, não podem ser tomadas como padrão de beleza, uma vez que a obra de arte revela relações que, para os homens, são mais significativas do que a exatidão das formas geométricas.

A relação em geral é uma operação do entendimento, que considera seja um ser, seja uma qualidade, na medida em que este ser ou esta qualidade supõe a existência de um outro ser ou de uma outra qualidade. Exemplo: Quando digo que Pierre é um *bom pai*, considero nele uma qualidade que supõe a existência de uma outra, a do filho. (Diderot 2000b: 254)

Ao se tomar a proporção geométrica como padrão de beleza, apenas se avalia a matéria inerte, e não suas relações com a matéria sensível, cujo desdobramento culmina na espécie humana. No exame de uma obra de arte não se impõe uma ordem preestabelecida, tenta-se descobrir sua singularidade, mas sempre em correlação com o homem, o que garante a objetividade do juízo estético. Isso porque os interesses individuais podem eventualmente comprometer a própria sobrevivência do indivíduo e da espécie, razão pela qual o padrão de beleza não pode ser determinado por critérios subjetivos. Portanto, como diz Yvon Belaval, “À evidência cartesiana, considerada subjetiva demais, será preferível a certeza experimental.” (Belaval 2003: 13)

Assim, a multiplicidade dos fenômenos é submetida a um único e mesmo princípio para os que ouvem, falam, veem, para os surdos-mudos, para os cegos. O primeiro texto de Diderot sobre o assunto, a *Carta sobre os cegos para uso dos que veem*, de 1749, comenta as operações de catarata que vinham sendo tematizadas pela filosofia, e se detém no fato de que os cegos recém-operados não conseguiam ver de pronto as formas geométricas conhecidas por eles, antes da operação, através do tato. Demorava-se muito até que os operados chegassem a reconhecer os objetos pela visão; na vida real um deles chegou a furar a tela de um quadro, acreditando que ali houvesse de fato profundidade espacial (Cf. Riskin 2002: 37).

A experiência das operações de catarata, em primeiro lugar, demonstra que a visão de objetos é fruto de um longo aprendizado. O mesmo quanto aos demais sentidos. Pelo tatear constante de uma figura que outros reconheçam como tal, uma esfera será definida pelo cego como um sólido regular com superfície curva e lisa. Porém, as propriedades das formas geométricas podem ser descritas sem contato físico. Considerando objetivamente a esfera, e não pela experiência de um indivíduo que tenha visto ou apalpado algum volume com essa forma, ela pode ser definida como uma sequência de pontos alinhados a igual distância de seu centro.

Na época, um catedrático inglês que, embora cego, havia se notabilizado como matemático, conta a Diderot em suposta conversa relatada na *Carta aos cegos*: “Aqueles a quem eu demonstrava as propriedades do círculo e do quadrado não estavam com as mãos no meu ábaco e não tocavam os fios que eu estendera e que limitavam minhas figuras; entretanto eles me compreendiam.” (Diderot [1749] 1979: 27) Para se fazer entender nas aulas, o matemático cego não necessitava da experiência tátil, mas definia as propriedades das formas geométricas empregando equações de geometria analítica. Ernst Cassirer observa que essa transição foi determinante para a constituição da estética, como parte de um amplo processo cujo impulso teria sido dado pela filosofia cartesiana:

Considera Descartes que o único progresso verdadeiramente decisivo que realizou em relação ao método geométrico dos antigos foi o de ter sido quem primeiro dotou a geometria de uma independência e de uma suficiência racionais autênticas. A geometria antiga é, sem dúvida nenhuma, uma escola incomparável do espírito, mas não pode [...] aguçar o espírito sem ocupar incessante e simultaneamente a imaginação até exauri-la, enfim, por ocupá-la em toda sorte de figuras e problemas particulares. A busca não pode, nesse caso, evitar perder-se indefinidamente na consideração de casos especiais e ser obrigada a inventar e a efetuar uma demonstração especial para cada grupo de casos específicos. A nova análise cartesiana vai por cobro a esses obstáculos: ela contém regras universais e desenvolve métodos válidos em todos os casos, implicando a solução de casos especiais e sua determinação *a priori*. (Cassirer, 1992: 382)

A particularidade das figuras, que implica necessariamente desvios e falhas de cálculo, é deixada de lado por falta de objetividade. Se não ocorresse esta simplificação, o pensamento ficaria enredado na descrição de características particulares e jamais conseguiria ser transmitido ou compreendido em sua totalidade (Cf. Haquette 2014: 23). Diderot observa, no *Salão de 1767*, que esse processo se inicia na infância, quando “as palavras se [fixam] em nossa memória e seu sentido em nosso entendimento ou por uma ideia, ou por uma imagem; e essa ideia ou imagem vinha acompanhada

de aversão, raiva, prazer, medo, desejo, indignação, desprezo. [...] Mas ao longo do tempo [...] deixamos de lado a ideia e a imagem, para nos ater ao som e à sensação. Um discurso pronunciado não é mais do que uma longa sequência de sons e sensações primitivamente excitadas. O coração e as orelhas ficam de prontidão, mas o espírito está ausente [...] . Sem essa abreviação, não poderíamos conversar. Precisariamos de um dia inteiro para dizer e apreciar uma frase mais longa.” (Diderot 1995a: 218)

Compete à linguagem literária reativar ideias e imagens negligenciadas nesse processo de abreviação do discurso indispensável à comunicação. Embora a base da poesia também seja o discurso assim despido de ideias, Diderot considera possível que a concisão característica da linguagem discursiva possa ser relaxada para que se introduzam elementos imagéticos e assim se incorporem ideias aos sinais sensíveis. Com isso, a principal ideia a ser recuperada é aquela que fortaleça a aproximação entre os homens, a convivência harmoniosa, fundamento de todas as línguas.

De acordo com o princípio da preservação da espécie, entendido como ideia que orienta toda atividade do pensamento, Diderot define a natureza humana pela bondade, uma vez que a agressividade atávica seria evidentemente prejudicial à conservação da vida. Consta do *Discurso sobre a poesia dramática*, publicado por Diderot em 1758: “A natureza humana é portanto boa? Sim, meu amigo, é muito boa. [...] Não se deve acusar a natureza humana, mas as miseráveis convenções que a pervertem. [...] Num povo escravo, tudo se degrada” (Diderot 1986: 45 e 107). Desde o volume da *Enciclopédia* saído em 1755, no verbete “Direito natural”, Diderot já vinha indagando:

se privarmos o indivíduo do direito de decidir sobre a natureza do justo e do injusto, a quem remeter esta grande questão? A quem? Ao gênero humano: somente a ele cabe decidi-la, pois o bem de todos é sua única paixão. As vontades particulares são suspeitas; podem ser boas ou más, mas a vontade geral é sempre boa: jamais se enganou, jamais se enganará. (Diderot 1995: 46)

A cadeia de relações que permite definir como bela uma obra de arte sempre chegará a termo com essa ideia no horizonte, a bondade natural do homem. O mesmo princípio norteador a distingue das obras da natureza, já que o pendor natural é irreversível, ao passo que o artista tem possibilidade de deliberar, concebendo sua obra das mais maneiras diversas, conforme o efeito esperado. Já a “bela ordem, que vos encanta no universo, não pode ser outra senão esta”, argumenta Diderot (1995a: 180).

Ainda no *Salão de 1767*, Diderot diz que, para se definir o que seja belo, é preciso antes indagar “O que sou? O que é um homem, um animal? [...] Mas o homem não é um lobo nem um cão... [...] Todo ser tende à felicidade, e a felicidade de um ser não pode ser a felicidade de outro... A moral se encerra nos limites da espécie”(Diderot 1995a: 206). Pode-se dizer que a autonomia do belo frente à natureza não se sobreponha ao que seja útil ou contribua para a felicidade do homem, que é perseverar em seu ser.

Como foi dito, certas modalidades de obras de arte se realizam em uma sequência temporal, como a música e a literatura, mas outras, como a pintura, mostram simultaneamente os diversos aspectos de uma imagem. Nem por isso a pintura deve abrir mão de um princípio norteador. Diderot cita como exemplo uma pintura de paisagem em que há diversos planos, bem como pequenas cenas incidentais, mas uma única e mesma ideia engendra o quadro: “mostrar que aqui passa um homem” (Diderot 1995a: 400). No estabelecimento de relações entre os elementos de uma obra de arte, esse é o critério objetivo que dá unidade à obra, é sua ideia central, seu padrão de beleza.

Por essa amostra vemos que a pintura comporta uma espécie de narrativa que a aproxima da literatura. Deve-se a Starobinski a observação de que nos *Salões* também a pintura compreende uma sucessão de instantes, como se, a partir da paisagem ou da cena figurada, estivesse se esboçando um romance. Isso porque, no momento escolhido pelo pintor, “devem-se incluir as marcas do instante precedente, e índices do instante que se seguirá. Ele usurpa uma duração.” (Starobinski 2012: 339) Diversas circunstâncias concorrem para que se chegue ao instante representado em uma tela, e, tendo em vista o ocorrido no instante imobilizado, espera-se uma repercussão. Como aconselha Diderot,

um bom método para descrever quadros, sobretudo os de tema campestre, é adentrar o lugar da cena pelo lado direito ou pelo lado esquerdo e, começando pela beirada inferior, descrever os objetos à medida que eles se apresentem. [...] Eu vos diria então, caminhai até encontrar à direita um grande rochedo [...]. Prossegui vosso caminho. (Diderot 1995a: 301)

Se a imagem fixada em um quadro faz parte de uma sucessão temporal semelhante à que dá corpo à poesia, a teoria do hieróglifo poético, por sua vez, vem entrecruzar pintura e poesia. O que dizer então do interdito que consta do *Salão de 1767*: “*ut poesis, pictura non erit*” (Diderot 1995a: 150)²? Diderot fornece ele mesmo argumentos para enfrentar o problema. A arte é imitação da natureza, e não de outras obras de arte, portanto equivoca-se quem pratica a pintura como ilustração de episódios das obras literárias. Ao se julgar a questão do ponto de vista do artista e do receptor da obra de arte, também não haveria compatibilidade entre poesia e pintura pois, fisiologicamente falando, a linguagem mais adequada à emissão da fala e à captação de sons é o discurso sequencial, enquanto a visão contempla em uma só percepção, simultaneamente, os mais diversos planos, a variação de incidência de luz, volume, profundidade, objetos de distintas formas.

Yvon Belaval reconhece a incompatibilidade entre ambos os suportes, ao dizer que, para Diderot, “só metaforicamente a língua é um quadro [*tableau*]” (Belaval 2003: 108). Por princípio, a pintura faz com que os homens expressem suas necessidades, seus afetos, e assim se comuniquem. Mas o discurso vem complementar a linguagem plástica, do ponto de vista da abrangência da comunicação. Efetivamente, “Diderot jamais abandona o estatuto de escritor” (Belaval 2003: 109), como parte de um trabalho comum entre sábios que, pela escrita, vencem as distâncias e trocam informações úteis pelo interesse geral do gênero humano. A finalidade primeira do aparecimento de uma linguagem, estabelecer a boa sociabilidade entre os homens, não se perde com a mudança do registro plástico para o registro oral ou escrito, pelo contrário, potencializa-se por essas vias. É certo que o gesto se encontra mais próximo da expressão de nossas emoções, bem como daquilo que possa suprir nossas necessidades. Desse ponto de vista, “a linguagem gestual [...] é mais primitiva, mais verdadeira do que nossa linguagem falada” (Belaval 2003: 211), mas isso não implica esmaecimento ontológico do gesto com relação ao discurso (falado ou escrito).

Embora Belaval tenha franqueado os limites entre a plástica e o discurso, por considerar toda linguagem como um meio de comunicação, ainda é preciso enfrentar

2 Pode-se, com uma certa licença, traduzir por: “Que a pintura não seja como a poesia”. Referência à passagem da *Arte poética*, de Horácio, verso 361, em que se diz: “A poesia é como a pintura” [*ut pictura poesis*].

o problema de que a visão e a audição sejam irreduzíveis, em termos da conformação fisiológica que determina a diferença entre as sensações³. Um passo nesse sentido pode ser dado ao se entender a filosofia materialista defendida por Diderot como uma reação ao sensacionismo. Como consta da hipótese central da *Carta sobre os surdos-mudos* e da *Carta sobre os cegos*, as ideias se constituem por julgamentos em que nenhum dos sentidos prepondera. Pode-se objetar que, no caso do matemático cego, Diderot tenha se referido a demonstrações, à abstração, a equações, ao passo que as artes lidam com a imaginação. No entanto, a imaginação também se vale do julgamento para conceber a ideia central que dá unidade a uma pintura, por exemplo.

De qualquer modo, em nenhum dos casos ocorre uma síntese entre os elementos pictóricos e poéticos. Isso porque, como se deduz principalmente das duas *Cartas*, entre ambas as linguagens a tensão será permanente. O discurso, ainda que escrito e por isso voltado para a visão, manterá o desenvolvimento sucessivo adequado à emissão de fala e à captação pelo ouvido. A pintura requer ser percebida pela visão em um único instante. Qualquer aproximação entre os dois suportes será paradoxal, implicando contradição.

Como foi dito, a simultaneidade de dados paradoxais provindos dos diversos sentidos faz com que o julgamento entre em atividade e passe a estabelecer diferenças entre uns e outros, engendrando ideias, palavras, sentimentos, e daí projetando imagens ou outros sinais sensíveis usados para que os homens compreendam o que se passa em seu interior, de modo a amenizar diferenças individuais. Portanto, resolver a contradição seria parar de pensar. A interação entre pintura e poesia concorre para que o pensamento e o julgamento se mantenham operantes.

Nas artes, a reunião de suportes discrepantes (como elementos sequenciais implicados na linguagem discursiva, e elementos pictóricos, que não se desdobram no tempo, mas se detêm em um só instante) contribui para retrair imagens e ideias que a linguagem ordinária tenha negligenciado, retomando-se assim a transmissão daquilo que ficou na história ou que só tenha persistido na interioridade. Esse resgate não se dá, segundo Diderot, aleatória nem espontaneamente, como fenômeno natural, pois, se as línguas não mais favorecem a sociabilidade, é aí que o pendor pelo bem existe somente em ideia, em pensamento, sem encontrar expressão adequada.

Para Diderot é ponto pacífico a distinção entre pintura e poesia; não obstante, a intersecção entre ambas se impõe para que o julgamento seja chamado a arbitrar a contradição inerente a toda linguagem artística. Do choque entre sinais sensíveis, uma ideia inaudita pode então se manifestar: do ponto de vista natural, os homens não representam uma ameaça uns aos outros. No entanto, é preciso instituir signos que transmitam essa ideia. E como entrar em acordo sobre o significado de sinais que transmitam a ideia de equanimidade, frente à hegemonia da linguagem privada, particular e individual, compreendida apenas pelo sujeito de uma experiência interior, em total isolamento? Explica-se assim a conclusão a que Yvon Belaval chega, ao afirmar que o ideal de que o belo e o bom, a estética e a moral se conciliem só exista em ficção. Afinal, materialista convicto, Diderot “rejeita qualquer *a priori* e só no âmbito

3 Cf. a seguinte passagem da *Carta sobre os surdos e mudos*: “os homens, ao instituir os primeiros elementos de sua língua, apenas seguiram, segundo todas as aparências, o máximo e o mínimo de facilidade que encontraram na conformação dos órgãos da palavra.” (Diderot 2000: 122)

da arte admite o modelo ideal.” (Belaval 2003: 54)⁴

Referências Bibliográficas

- Belaval, Y. 2003. *Études sur Diderot*. Paris: PUF.
- Cassirer, E. 1992. “Os problemas fundamentais da estética”. Pp. 367-472, em *A filosofia do Iluminismo*. Ed. UNICAMP, Campinas.
- Derrida, J. 1973. *Gramatologia*. Trad. de M. Schnaidermann e R. Janine Ribeiro, Perspectiva, São Paulo.
- Diderot, D. 1979. *Carta sobre os cegos para uso dos que veem*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural.
- Diderot, D. 1986. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. de L.F. Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify.
- Diderot, D. 1995. “Droit naturel”. Em *Oeuvres*. Ed. de L. Versini. Tome III. Paris: Robert Laffont.
- Diderot, D. 1995a. *Salon de 1767*. Em *Ruines et paysages*. Paris: Hermann.
- Diderot, D. 2000. *Carta sobre os surdos e mudos para uso dos que ouvem e falam. Diderot – Obras II*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.
- Diderot, D. 2000a. *Paradoxo sobre o comediante*, em *Diderot – Obras II*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.
- Diderot, D. 2000b. *Tratado sobre o belo*, em *Diderot – Obras II*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.
- Fried, M. 1980. *Absorption and Theatricality. Painting and beholder in the Age of Diderot*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Haquette, J.-L. 2014. «Le langage et la puissance de l’image dans l’esthétique de Diderot», em Le Ru, V. (dir.). *Diderot. Langue et savoir*. Reims: EPURE.
- Modica, M. 1997. *L’estetica di Diderot. Teorie delle arti e del linguaggio nell’età dell’Encyclopédie*. Roma: Antonio Pellicani.
- Prado Jr., B. 1975. “Gênese e estrutura dos espetáculos. Notas sobre a *Lettre à d’Alembert* de Jean-Jacques Rousseau». *Revista Cebrap*, nº 14: 6-34.
- Riskin, J. 2002. *Science in the age of sensibility. The sentimental empiricists of the french Enlightenment*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Starobinski, J. 2012. *Diderot, un diable de ramage*. Paris: Gallimard.

4 Cf. ainda a seguinte passagem: a moral “tem consistência diferente [...] do que os temas gerais da filosofia do conhecimento ou mesmo da estética.” (Belaval 2003: 277)

Ana Mendieta y Fray Ramón Pané: un vínculo entre el arte contemporáneo y la literatura colonial española

Ana Mendieta and Fray Ramón Pané: a link between contemporary art and Spanish colonial literature

Alejandro del Valle Cordero*

Resumen

El primitivismo en el arte de Ana Mendieta es un tema escasamente considerado a pesar de que encontramos en sus obras una especial atención a la *Relación acerca de las antigüedades de los indios*, obra acabada en el año 1498 como encargo de Cristóbal Colón al fraile de origen catalán Ramón Pané. Esta única fuente directa que nos queda sobre los mitos y ceremonias de los taínos de las Antillas constituye un elemento de importante consideración para la artista que actualmente no ha sido suficientemente considerado. En este artículo analizaremos cómo se produjeron estas relaciones, qué consecuencias tienen en la reformulación del lenguaje artístico de Ana Mendieta, y cómo podemos entender actualmente algunas de sus obras a partir de esta reconsideración.

Palabras clave: crónicas de indias, taíno, primitivismo, Antropología, arte contemporáneo.

Abstract

Primitivism in the artwork of Ana Mendieta is a subject rarely considered although we find in her works a special attention to the *Relación acerca de las antigüedades de los Indios*, completed in 1498 and commissioned by Christopher Columbus to the Catalan friar Ramon Pané. This is the only direct source that remains on the myths and ceremonies of the Tainos of the Antilles, and it is an important element for Mendieta's considerations, which are insufficiently considered nowadays. This article explores how these relationships occurred, what the impacts on the reformulation of the artistic language of Ana Mendieta are, and how we can now understand some of her works from this review.

Key words: indian chronicles, taino, primitivism, Anthropology, contemporary art.

1. Algunos aspectos para reconsiderar el primitivismo en el arte

A lo largo del siglo XX observamos cómo una multiplicidad de artistas se ven influidos por la originalidad del fenómeno primitivista, siendo el arte primitivo un referente empleado para reelaborar los cánones estéticos tradicionales en nuestra cultura. Lo primitivo se introdujo en el arte occidental principalmente por su carácter transformador, siendo un reflejo de cómo la cultura occidental va transformando y construyendo lo que entendemos por primitivo en su relación con “el Otro”. No debemos olvidar que el primitivismo en el arte nacía precisamente de una necesidad de relación entre el yo civilizado y el deseo de negarlo o transformarlo.

* Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, España. alejandro.delvalle@upf.edu
 Artículo recibido: 30 de junio de 2016; aceptado: 15 de septiembre de 2016

Será en esta línea donde introduciremos a Ana Mendieta (Cuba, 1948-Estados Unidos, 1985). Una artista que llamaremos primitivista porque consideramos que sus obras acuden a un contexto de lo primitivo más amplio que el de artistas antecesores, entendiendo por primitivas a aquellas sociedades que incluso actualmente pertenecen a otros modelos culturales posibles¹. Aunque hemos de tener en cuenta que los artistas primitivistas no tienen porqué estar tan familiarizados con esta apreciación, pudiendo introducir como primitivismos elementos que proceden tanto de culturas primitivas, prehistóricas, e incluso, como será el caso de Mendieta, precolombinas. Esta anotación, tomada como un enriquecimiento del fenómeno más que como un error (que en cualquier caso ha de hacerse constar), viene a demostrarnos que nuestra cultura tiene una imagen en relación con “el Otro”, aportando motivos más que suficientes para reclamar un interés sobre el primitivismo y lo primitivo necesarios para comprender nuestro presente.

La historia del arte suele reconocer el primitivismo como un fenómeno generalmente centrado en los movimientos de las vanguardias². Si en un primer momento veíamos cómo los artistas se interesaron por el carácter formal del arte primitivo, posteriormente la preocupación se dirigía hacia el contexto original del objeto en sí, depositando sobre la Antropología un papel fundacional de especial relevancia. Esta disciplina científica será en nuestra hipótesis la posición desde la que construir un marco teórico congruente; la que nos ayude a constatar el primitivismo en Ana Mendieta. Pues entendemos que será a raíz de la Antropología (y no desde el arte primitivo en sí mismo) cuando los artistas como Mendieta comienzan a trabajar en sus especulaciones artísticas: al tomar conciencia de las sociedades primitivas (conociendo sus formas de pensamiento, sus creencias, sus costumbres o sus organizaciones sociales) se conforma un contexto de lo primitivo más amplio, variado y complejo.

Artistas contemporáneos, como José Bedia (Cuba, 1959) o Ana Mendieta, forman parte del contexto artístico de occidente proyectando en sus obras una imagen de identidad híbrida al reformular una herencia del lenguaje artístico precolombino, primitivo e incluso prehistórico, con el que se sentirían identificados culturalmente³. En sus obras reivindicarán nuevos valores estéticos o sociales (como el ecologismo, fomentando la integración social a través del feminismo y luchando contra el rechazo de etnias minoritarias). Aunque también construyen nuevas formas de observar y comprender a las sociedades primitivas y precolombinas al establecer en sus obras un lazo emocional con ese “Otro”. Denunciarían un rechazo racial sufrido por ellos mismos al pertenecer a países que, desde occidente, aún se ubican en la periferia. Este efecto etnocentrista que caracteriza a nuestra cultura pudo conducirlos hacia un auto reconocimiento de su identidad, realizando obras dentro de los patrones occidentales, trabajando con otros criterios artísticos, e interesándose tanto por la memoria histórica como por sus raíces culturales. Así, aportan una integración de las categorías del arte primitivo porque sus miradas profundizan en el contexto y en los significados de los elementos que rescatan. Proporcionan un objeto estético situado en el intersticio de

1 Así es como entendemos *El Pensamiento Salvaje* de Claude Lévi-Strauss (2009). Son pueblos ágrafos que se rigen por procesos históricos diferentes a la cultura occidental.

2 Véase al respecto: (Rubin 1984; Hiller 1991; Rhodes 1994; Flam y Deutch 2003).

3 Más respecto a Bedia en: TheMiamiArtMuseum. 2012. *MAM visits the home of artist José Bedia*, en <https://www.youtube.com/watch?v=2VA7IN1DI9o&feature=share>.

ambas culturas que procede y actúa como un catalizador, activando la conciencia social y propagando la existencia de otras formas de pensamiento no propias de occidente, dignas de ser reconocidas y respetadas.

2. Ana Mendieta: arte contemporáneo y literatura colonial española



Ilustración 1. Diapositiva de una de las obras de Ana Mendieta reproducida por ambas caras. La obra reproducida es *Albahoa* (*The Beautiful One*). Serie: *Esculturas Rupestres* (1981). Documento inédito disponible en Fales Library & Special Collections. A.I.R. Gallery Archives. Elmer Holmes Bobst Library, New York University. Serie II: Individual artists/Box: 8/Folder: 288 Mendieta, Ana 1978. © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong, New York.

Ana Mendieta nace en La Habana (Cuba) en el año 1948 y fallece en extrañas circunstancias en EE.UU, en el año 1985⁴. En 1961 participó en un programa católico llamado *Operación Peter Pan*, permitiendo a los niños permanecer en los Estados Unidos durante el proceso del régimen revolucionario de Fidel Castro. Se formó como artista en la Universidad de Iowa, realizando un conjunto de obras con las que se la reconocerá internacionalmente. No será hasta 1980 cuando de nuevo regrese a su tierra de origen, Cuba, donde realizó en el año 1981 una serie de obras localizadas en el parque Jaruco de la Habana que tituló *Esculturas Rupestres*. Estas piezas constituyen de forma más evidente el contacto con la literatura colonial que nos interesa analizar, pues cada una de las figuras femeninas excavadas en la pared de una cueva son llamadas, en principio, como las diosas femeninas de la cultura taína (Ilustración 1). Este hecho plantea la necesidad de saber cómo pudo la artista llegar a ellos.

En una entrevista con Joan Marter en 1985 la artista respondía:

JM: ¿Qué es una escultura ‘Rupestre’?

AM: Bueno, ‘Rupestre’ en realidad significa tallada en piedra porque es una palabra de raíz italiana o latina. Y todas esas imágenes que tallé en Cuba fueron luego llamadas diosas de la cultura [Taína], que fue la cultura originaria de la zona del Caribe. Las llamé como las diosas para traerlas de vuelta a la cultura, para reactivarlas. Pero no estudié cada diosa para hacer el trabajo, yo sólo las nombré posteriormente [...]⁵.

Esta declaración demuestra que su interés hacia la cultura taína radica en reactivar

4 Más información biográfica en: (Katz 1990; Herzberg 1998; Blocker 1999; Viso 2004).

5 Texto original editado y publicado en inglés en: (Rosenthal 2013: 228-231).

unos aspectos históricos y culturales de Cuba afines a la literatura antropológica de la época, los cuales informa que no estudió. En la respuesta a otra pregunta que antecede a la cita Mendieta consideró que en Cuba no existió una gran civilización⁶. Teniendo en cuenta que en el año 1978 se trasladó a vivir a Nueva York⁷, y que en el mismo año realizó una de sus “Siluetas” de pólvora en el *Harlem Meer* del *Central Park* (Nueva York) con el respaldo del Museo del Barrio⁸, es considerable que su inclusión en la misión histórica de tal museo comprendería ciertos conocimientos muy específicos de las culturas latinoamericanas⁹. Ante tales datos pensamos que el hecho de que no estudiase a los taínos no tiene porqué indicar que no supiese de ellos. La inclusión de nombres de diosas taínas como títulos de sus fotografías en la serie *Esculturas Rupestres* permite plantearnos un indicio sólido de este acercamiento.

Según la entrevista de Julia Herzberg con el artista Juan Sánchez¹⁰, Ana Mendieta le contó que quería viajar a Cuba para conocer las cuevas y el arte taíno de los arahuacos, datos muy específicos porque la historia de las Antillas manifiesta varios periodos¹¹. Según Sánchez, Mendieta le contó que por entonces estaba estudiando los petroglifos y la cerámica del Caribe. Así que, tomando como válidas estas declaraciones, podríamos valorar positivamente la hipótesis de que la artista conocía aspectos muy concretos de la cultura taína durante la década de 1980. Pero vamos a analizar otros datos que serán concluyentes.

Respecto a la cultura taína señalada por Mendieta, añadimos que constituían las primeras poblaciones precolombinas que se encontraron con los conquistadores procedentes de España durante el año 1492. Habitaban la isla bautizada como *La Española* (actualmente está formada por los Estados soberanos de la República Dominicana y Haití), y no presentaban una cultura o lengua común, sino que existía una pluralidad que cambiaba constantemente con procesos de identificación, formando grupos familiares, clanes o cacicazgos. En el año 1493, durante el segundo de los viajes de Cristóbal Colón, desembarcaba en las tierras a colonizar el clérigo de origen catalán Fray Ramón Pané con el objetivo de realizar lo que actualmente se considera el primer documento sobre etnografía de América de nuestra historia (Aymar 2008:50). Este documento, titulado *Relación acerca de las antigüedades de los indios*, relata las creencias religiosas de los nativos de las Antillas, la lengua y cultura que el autor pudo conocer (Arrom 1991).

6 Literalmente dijo que “No eran personas desarrolladas”. Es de suponer que estaba refiriéndose a cuestiones de etnohistoria desde un punto de vista evolucionista. Según López-Baralt (1985:16), los datos que analizan la geografía y distribución de las comunidades antillanas fueron estudiados por Irvin Rouse, Gondon Willey, Julian Steward, Marcio Veloz Maggiolo, Ricardo Alegría, Karl Schwerin o Roberto Cassá.

7 Datos contrastados en: (Rosenthal 2013:187; Cabañas 1999:15).

8 (Rosenthal 2013:187). El Museo del Barrio se fundó en los 60 por una comunidad de ciudadanos de Nueva York de la diáspora africana y latina. Su deseo fue constituir un espacio para la educación e investigación de la historia cultural de Puerto Rico, Caribe y la cultura latinoamericana. Véase: El Museo de El Barrio. 2016. *About el Museo*, en <http://www.elmuseo.org/about-el-museo/>.

9 Los datos apuntan a que participó escasamente en esta institución. En 1982 colaboraba en el proyecto *Octopus* de Papo Colo. Véase: Colo, P. 2016. *Octopus*, en http://www.papocolo.com/site/pub/performance/octopus_1982.html.

10 Sánchez, J. y Herzberg J. 1994, 9 de marzo. Entrevista sin publicar, en Herzberg, J. Ana Mendieta Dissertation Archives [Donación]. New York: The Museum of Modern Art, Queens Library.

11 Los primeros posibles agricultores serían arahuacos que llegaron a las Antillas desde Sudamérica hacia 500 y 400 a.C. (Veloz Maggiolo 1998:34), consolidándose diferentes culturas como la taína, cuyo florecimiento y extinción se localizan entre 1200 y 1500 a.C. (Wilson 1998:17).

La “Relación”, como nos dirigiremos a partir de ahora a la obra de Pané, comprende veintiséis capítulos donde se describen nombres, atributos, creencias y mitos de los indígenas de la *La Española*. En ella se percibe la sensibilidad que el autor tenía sobre sus propios prejuicios etnocéntricos, los que constantemente intentaba eludir¹². Pané, dando voz al mundo taíno, recogió en su mayoría los testimonios de “líderes” de la élite taína que poco a poco vieron cómo los conquistadores estaban allí para quedarse. Siguiendo las citas de Jaume Aymar i Ragolta (2008), el manuscrito original está desaparecido. Se conserva el texto íntegro gracias a la traducción italiana que lo incluye en la *Historia del Almirante don Cristóbal Colón* (del año 1571). Esta versión fue retomada por el profesor cubano José Juan Arrom para publicarla, traducida al castellano, en el año 1974¹³.

En esta breve descripción de la “Relación” observamos una evidente vinculación geográfica entre los taínos, el origen de Ana Mendieta y la traducción del profesor José Juan Arrom de 1974, conociendo un indicio señalado por Bonnie Clearwater (1993:13) sobre cómo la artista pudo llegar al texto de Pané. Aunque existen más datos que aún no han sido publicados.

Según el artista Cesar Trasovares¹⁴, cuando Mendieta estuvo en Cuba ya tenía un libro del profesor Arrom, con quien, según parece, se encontró por casualidad en la [Universidad] *New Haven*; y con quien hablaría por teléfono¹⁵. Y según el testimonio del artista José Bedía¹⁶, cuando Mendieta visitó Cuba estaba muy influida por la cultura taína. Había leído los escritos de José Juan Arrom de quien sería muy amigo, [...] “era casi como su maestro.”

Por lo tanto, todos los datos convergen y apuntan a que hay un contacto con la historia prehispánica de los taínos (y la “Relación”) a partir de José Juan Arrom. Según los testimonios queda claro que, a pesar de las declaraciones de Mendieta, sí existía un conocimiento importante sobre los taínos. Algo que nos proponemos analizar en profundidad, comenzando por introducir algunos aspectos más específicos de este proyecto artístico que realizó en el año 1981.

2.1 Proyecto: fotograbados de las “Rupestres”¹⁷

Como anteriormente citamos, la artista regresó por primera vez a Cuba en el año 1980 tras su exilio desde 1961. Durante su estancia fue invitada a realizar el proyecto *Esculturas Rupestres* que fue ejecutado en su posterior viaje a Cuba, en agosto de 1981.

12 Mercedes López-Baralt (1985:38) destaca que Pané transcribe casi directamente lo que oye, sin establecer un orden para comprender mejor el contenido y admitiendo sus equivocaciones. Este hecho constituye un fundamento que considera como un presagio de lo que 500 años más tarde reclamaría Malinowski (Ibíd. 1985: 38,134).

13 Al parecer existen fuentes que comprometen la originalidad de la traducción de la “Relación” en lengua castellana. Véase: Wikipedia. 2014, diciembre. *Ramón Pané*. http://es.wikipedia.org/wiki/Ram%C3%B3n_Pan%C3%A9. (16/03/2016).

14 Trasovares, C. y Herzberg, Julia P. 1993, 29 de diciembre. Entrevista sin publicar, en Herzberg, J. Ana Mendieta Dissertation Archives [Donación]. New York: The Museum of Modern Art, Queens Library.

15 Según Trasovares, Arrom le dijo: [...] “en tono de broma y también en serio, ¿por qué no trabajar con el Caribe y las deidades Indias en oposición a esta fuente? Esta fuente genérica.” Arrom se refería a la posibilidad de dar luz a la cultura taína porque se hallaba a la sombra de otras culturas como la maya o la inca.

16 Bedía, J. y Herzberg, Julia P. [Entrevista sin publicar, 1994, 13 de abril]. Documento disponible en los archivos del The Museum of Modern Art, Queens Library.

17 Utilizaremos “Rupestres” para referirnos a las fotografías de la serie *Esculturas Rupestres*.

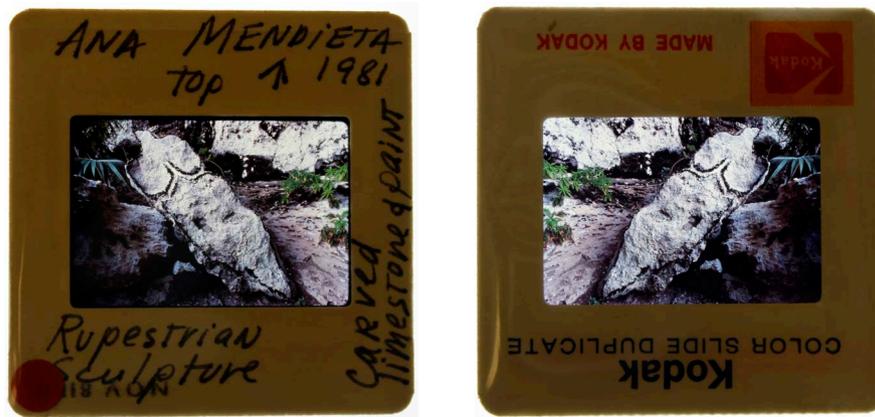


Ilustración 2. Diapositiva de una de las obras de Ana Mendieta reproducida por ambas caras. La obra reproducida es *Bacayú (Light of Day)*. Serie: *Esculturas Rupestres* (1981). Documento inédito disponible en Fales Library & Special Collections. A.I.R. Gallery Archives. Elmer Holmes Bobst Library, New York University. Series IV: Photos/slides/Subseries U: Misc. photos/slides/Box: 21/Folder: 976 Artist/Event: Misc. photos/slides ("Showing the Unacceptable," 63 Crosby St., Members slides, "Holiday A.I.R.," Artist and group show slides and photos inc. Daria Dorosh, Blythe Bohnen, Julia Shepley, Leila Daw. © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong, New York

El lugar elegido por la artista se sitúa cerca de la Habana, dentro del Parque Jaruco y en un paraje conocido como "Escaleras de Jaruco"¹⁸. Los dos espacios distantes elegidos fueron descritos por Gerardo Mosquera en 1981, dejando bastante claro que la artista sabía que no todo el mundo podría aventurarse a alcanzar este lugar¹⁹. Como muestran sus obras (Ilustraciones 1 y 2), Mendieta esculpió una serie de relieves con formas antropomórficas. Los elementos formales representados sintetizan tronco, pechos, cabeza, extremidades superiores, extremidades inferiores, y (en algunos casos) el sexo femenino. Las figuras están ejecutadas en diferentes localizaciones con dirección tanto vertical como horizontal, adaptándose a la planimetría de la pared en unos casos y realizando altos relieves en otros. El uso de la técnica escultórica se centra en la eliminación de volumen natural de la piedra caliza, propiciando la aparición de formas por contorno y dintorno. Suelen ser identificadas con figuras femeninas por la presencia de pechos, la acentuación de la zona pélvica y por los nombres o títulos que reciben.

Una vez finalizadas tomó varias fotografías que expuso del 10 al 28 de noviembre de 1981 en la Galería A.I.R. (*Artists in Residence*) bajo el título *Esculturas Rupestres*²⁰. A raíz de esta serie preparó dos nuevos proyectos. Según consta en sus notas reproducidas más abajo, hacia 1982 tuvo la idea de publicar una edición en formato libro de doce de las fotografías *Esculturas Rupestres*, (las cuales finalmente fueron diez) reproducidas con la técnica del fotograbado²¹. El libro se introdujo en una caja y se editarían 50 unidades (que definitivamente fueron 20 [Clearwater, 1993:20]).

18 Según Luis Camnitzer (1994: 3, 97) Mendieta conoció este paraje a través del artista Ricardo Rodríguez Brey, miembro del colectivo *Volumen 1* que en el año 1981 inauguraba una exposición en La Habana integrada por otros artistas como José Bedia o Juan Francisco Elso.

19 Versión en inglés disponible en (Rosenthal 2013:214).

20 Mendieta experimentaba entonces cierta insatisfacción con las fotografías debido a que no lograban transmitir la sensación del lugar en sí (Wilson 1980). Texto disponible en (Rosenthal 2013:207).

21 Imágenes disponibles en: Art Institute Chicago. 2016. *Collections > Mendieta, Ana*, en <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/artist/Mendieta,+Ana>.

Hacer una serie de fotograbados basados en la serie Esculturas Rupestres, creada en el verano de 1981.

Debido a lo efímero de gran parte de mis esculturas *earth/body* ha dado lugar a malentendidos.

Las intenciones estéticas han sido difíciles de asimilar para la gente.

Propongo hacer un libro de doce páginas incluyendo una introductoria y un título. Esto sería muy pequeño en escala ya que aunque las obras dejan estupefacto al observador son íntimas en sentimiento.

La intro la escribiría José Juan A[rr]om²² retirado de la Yale. U. y Doctor Honoris Causa, experto reconocido en Mitos y Lenguaje de las Antillas Prehispánicas.

Las Rupestres (grabadas en roca) reciben sus nombres de dioses taíno y fueron creadas y están inspiradas.

Edición de 50 –cada caja 50.00 hecha en Marroquian Bindery

Ejemplo incluido

Papel -300.00

Placas 10- cada una 500

Composición tipográfica e impresión de Intro y página título 500

Costes de impresión en Porter - Wiener Studio alrededor de 2000

Finalización de proyecto diciembre 1982²³

Tal y como apuntan sus notas, uno de los motivos que pudieron generar este proyecto podría ser el hecho de que sus fotografías no reflejaban de manera clara algunas de sus intenciones. Las fotografías que tomó como referencia para solicitar la ayuda procedían de las obras expuestas en la Galería A.I.R. Por lo que la creación de un libro que contenga sus trabajos ofrecía otras posibilidades a su obra, concibiéndose en sí mismo como “una obra de arte” (Clearwater, 1993:11). Pensado con un formato de 25,4 x 17,7 cm (10 x 7 in.) podría ofrecer una experiencia de las “Rupestres” más íntima, sobre la sensación que encierra la cueva del Parque Jaruco²⁴. Siguiendo con sus notas, este formato podría ofrecer una especial atención a la cultura de los taínos.

Continuando con el proyecto del libro de fotograbados, el 17 de marzo de 1982 presentó una solicitud para conseguir una ayuda económica que le fue concedida, dirigida al *New York State Council on the Arts* (Clearwater 1993:11, 39):

El arte debe haber comenzado como la misma naturaleza, en una relación dialéctica entre los humanos y el mundo natural del que no se nos puede separar.

Fue durante mi infancia en Cuba cuando por primera vez me fascinaron las culturas y el arte primitivos. Parece como si estas culturas estuviesen dotadas de un conocimiento interno, una cercanía a las fuentes naturales. Y este conocimiento es el que da realidad a las imágenes que he creado²⁵. Este sentido de lo mágico, el conocimiento y el poder que se encuentran en el arte primitivo han influido mi actitud personal hacia la

22 Existe una errata en la traducción al castellano: (Moure 1996:181). El apellido “Arrom” aparece como “Anom”. Versión en inglés: (Clearwater 1993:40).

23 Estas notas forman parte de un manuscrito personal de la artista, enfocado hacia el posterior redactado del texto de la solicitud de una ayuda económica al *New York State Council on the Arts*.

24 Imágenes recientes aparecen publicadas en: (López 2012:30-37).

25 Última frase no aparece en castellano: (Moure 1996:186,187). Rescatada de: (Clearwater 1993:41).

creación artística. Durante los últimos doce años he estado trabajando en el exterior, en la naturaleza, explorando la relación entre yo misma, la tierra y el arte. Me he sumergido en los elementos mismos que me produjeron, utilizando la tierra como lienzo y mi alma como instrumento.

En las galerías y en los museos, las esculturas *earth/body* llegan al público por medio de las fotos, porque la obra, necesariamente, siempre se queda in situ. Por eso, y debido a lo efímero de las esculturas, las fotografías se convierten en una parte vital de mi obra. Y de ello se sigue, dada a la importancia de las fotografías en mi obra, que me gustaría hacer una publicación de ellas, he pensado en ello a menudo. Es realmente razonable ver estas obras tan íntimas en la intimidad que proporciona el formato del libro. El libro que propongo es una edición única, sólo con las fotografías de la serie Esculturas Rupestres. Estaría compuesto por una página de título, un texto introductorio y una serie de doce fotografías que serían [fotograbados]²⁶. El libro estaría encuadernado a mano en una caja (adjunta, junto con diapositivas). La edición se limitaría a cincuenta y se incluye el desglose de costes y proveedores necesarios.

50 cajas a 50 dólares cada una,

hechas por Marroquian Bindery Total	\$2500.00
Papel	\$300.00
Planchas y costes de impresión	
“en la imprenta Porter-Wiener	\$2500.00
Composición tipográfica e impresión de Título	
E Introducción	\$500.00
Publicidad de la publicación	\$200.00
Total	\$6000.00

El proyecto se finalizaría en enero de 1983. La publicación del libro sería anunciada y distribuida por Printed Matter²⁷.

Es la esperanza de esta artista que esta ayuda me permitiera publicar este pequeño libro, una aspiración desde hace muchos años, y constituir un paso para revelar estas obras esquivas.”²⁸

Entre otros de los documentos existentes relativos a este proyecto podemos encontrar varias notas. Una de ellas pertenece a un índice del libro sin fecha (Clearwater, 1993:45). La otra especifica un posible título con una de las referencias tachadas (Clearwater, 1993:20):

Rupestrian Sculptures
A book of works
Ana Mendieta
1983

Una vez puesto en marcha el proyecto se realizaron las planchas de zinc por Luis Camnitzer en el año 1982; y en 1983 las cinco series de fotograbados que la artista conoció en vida²⁹. Fueron realizados con “Chine Collé” (de tonalidad beige)

26 Se detecta una errata en la traducción al castellano: (Moure 1996:187). Se sustituye “forograbados” por “fotograbados”.

27 El texto publicado en castellano finaliza en este punto: (Moure 1996:186-187).

28 Párrafo no incluido en la traducción al castellano: (Moure 1996:186-187). Recuperado de (Clearwater 1993:41).

29 Aunque intentó acabarlo en Roma antes de su muerte en 1985. Fueron impresos por Norma Jean de Vico, entonces estudiante de Camnitzer en la *College of Old Westbury in Westbury, New York* (Clearwater 1993:18).

montadas sobre papel “Arches”, ofreciendo a las fotografías una evocación “vintage” que Clearwater (1993:20) asoció a las ilustraciones encontradas en antiguos textos de civilizaciones perdidas. El hecho de encontrar estas imágenes en una caja para Clearwater ofrece una experiencia similar a una excavación arqueológica³⁰.

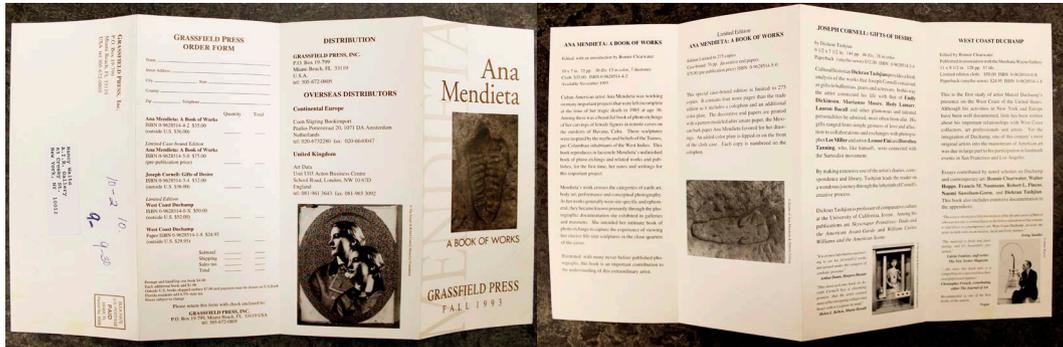


Ilustración 3. Panfleto publicitario de *A book of Works* (Clearwater 1993) editado por Grassfield Press. Documento inédito disponible en Fales Library & Special Collections. A.I.R. Gallery Archives. Elmer Holmes Bobst Library, New York University. Series II: Individual artists/Box: 8/Folder: 288 Mendieta, Ana 1978. © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong, New York.

Tras la muerte de la artista su proyecto permanecerá inacabado hasta que se imprimieron el resto de fotograbados que consumaban la edición en 1993³¹. Cada estampa se firmó, fue numerada (desde 6/20 a 20/20) y se introdujo en una caja entelada negra³². Paralelamente a ello se preparó la edición *Ana Mendieta. A Book of Works* (Ilustración 3), haciendo referencia al título tachado que aparece en las notas de la artista. Esta fantástica publicación editada por Bonnie Clearwater recoge las imágenes de los 10 fotograbados que reproducen las imágenes seleccionadas por la artista de *Esculturas Rupestres*.

2.2 Proyecto: “Mitos Prehispánicos de las Antillas”³³

Junto a su proyecto de fotograbados de las “Rupestres” anteriormente mencionábamos se encuentra otro de los proyectos concebidos por Ana Mendieta. Éste será desarrollado simultáneamente, ya que entre alguna de sus notas se encuentran otras citas referidas al proyecto de fotograbados (Clearwater 1993:24). Su título no aparece oficialmente, sino que se localiza en una maqueta realizada para tal caso: *Mitos Pre-hispánicos de las Antillas. Ana Mendieta*. Está formada por nueve hojas de papel donde aparecen dibujos a tinta junto con notas escritas a mano acerca de los mitos taínos (Ilustración 4). Su reproducción en *Ana Mendieta. A Book of Works* se realizó siguiendo el formato y la proporción original. En este caso la intención de la

30 De estas cinco series la artista únicamente firmó y numeró como “1/20” aquella que forma parte de la colección de *The Art Institute of Chicago (Margaret Fisher Endowment)* (Clearwater 1993:23). A la edición de las cinco series se le añaden varias pruebas de artista firmadas póstumamente por el Legado de Ana Mendieta como: “Artist Proof/Raquel Mendieta”.

31 Fueron realizados por Liliana Porter y publicados por la Galería Lelong de Nueva York en colaboración con el Legado de Ana Mendieta (Clearwater 1993:20).

32 Según la información proporcionada por la Galería Lelong, el diseño fue realizado en colaboración con Modesto Torre. Dos de estas cajas fueron encontradas por su hermana Raquelín en el estudio de la “Casa Rústica” de la Academia Americana en Roma. (Comunicación personal e-mail con Sarah Landry. 2016, 2 de noviembre).

33 Título original: *Pre-hispanic Myths of the Antilles. Ana Mendieta*.

artista fue la de publicar un libro donde aparecerían algunos fragmentos parafraseados de los mitos taínos de las Antillas junto con una serie de dibujos.

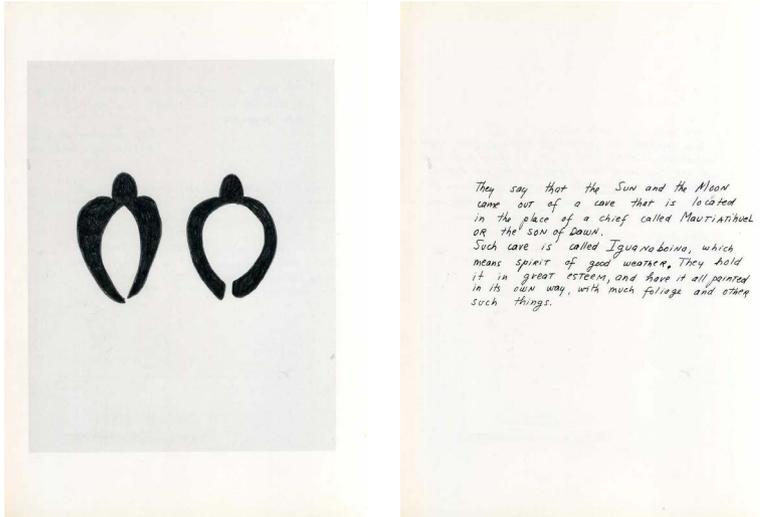


Ilustración 4. Páginas 3 y 5 de la maqueta para Proyecto: "Mitos Prehispánicos de las Antillas". Ana Mendieta (h.1982). © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong, New York.

Tal y como veremos en sus notas preparatorias para solicitar ayuda económica, el proyecto se define como una colaboración entre la cultura taína y la artista:

Pocos pueblos han tenido un destino tan cruel como el Taíno que dieron la bienvenida a sus islas a Cristóbal Colón en 1492.

En cuestión de pocos años debido a la desigualdad de armas, dominados por el hambre, la enfermedad y el trabajo duro y despojados de su identidad nacional, los pocos supervivientes fueron asimilados rápidamente por los conquistadores. Poco se ha salvado de aquel trágico suceso: el cultivo y el uso de ciertas plantas, la forma en que construían sus casas, algunos artefactos domésticos, las palabras con las que designaban a la tierra, la fauna y la flora y algún conocimiento escaso de los dioses en los que creían y confiaban.

Fray Ramón Pané que llegó a la isla de *La Española* con Colón en su segundo viaje, terminó en 1498 un manuscrito titulado "Relaciones acerca de las antigüedades de los indios" la única fuente que tenemos hoy en día de los mitos Taínos.

Pienso que los mitos son la acumulación de experiencias de un pueblo, basados en sus creencias más significativas y profundas. Expresan sus actitudes y sus sentimientos en general, cómo percibían el mundo y representaban los fenómenos naturales.

Es por esto que, como cubana, americana y heredera de la Cultura Taína, quiero hacer una pequeña publicación, una colaboración podría decirse entre ellos y yo, usando sus mitos y mis dibujos.

El libro incluiría doce mitos de los que adjunto res con sus respectivos dibujos.

El tamaño del libro será de 7x9 pulgadas y será publicado en edición de 500.

La beca Line me permitiría publicar este pequeño libro con la esperanza de que constituya un paso hacia la revelación del legado espiritual y artístico dejado por los

antiguos habitantes de las Antillas.³⁴

Como podrá observarse, además de las referencias directas a Ramón Pané y la “Relación”, el comienzo de esta nota es una paráfrasis del texto perteneciente a la obra *Mitologías y artes prehispanicas de las Antillas*, publicada en el año 1975 por el profesor José Juan Arrom³⁵. Así que convencidos de que Mendieta conocía el texto de Pané a través de la obra de Arrom nos cuestionamos cuál eran su interés a la hora de incluirlo en el proyecto *Esculturas Rupestres*.

3. *Esculturas Rupestres, En busca de raíces*³⁶

En el último de los textos se entiende que la artista tenía la intención de establecer, literalmente, [...] “una colaboración podría decirse entre ellos y yo, usando sus mitos y mis dibujos”. Dicho con otras palabras, entendemos que en el año 1982 Mendieta parece cuestionarse el sentido de esta obra, encontrando en el libro el medio adecuado para acercarse a la intimidad del espectador. Podría rendir un homenaje a la cultura taína en agradecimiento al aporte o intercambio que ha depositado en su obra. Como parecen indicar los textos analizados anteriormente, entre sus intenciones trató de enfatizar la cultura taína y darles de nuevo voz. Será a raíz de la literatura colonial de Pané cuando podremos considerar que surgió el interés hacia las deidades táinas. Veamos los casos donde la “Relación” acontece.

a) La “Relación” y las *Esculturas Rupestres* (fotografías y fotograbados)

Anteriormente describíamos en qué consistía esta obra. Ahora nos vamos a centrar sobre cuáles son los elementos que se incorporan de la “Relación”, comenzando por introducir las referencias a deidades cuya significación fue incorporada por Clearwater (1993:13,16) a raíz de las consideraciones de Arrom sobre la lengua arahuaca, donde encontramos ciertas discrepancias.

Albaha (*The Beautiful One*). Aunque en la producción final no consta, aparece en las notas para el índice del libro de fotograbados. No se cita en las crónicas ni en los textos de Arrom, sino que podría pertenecer a la leyenda cubana del origen del río Yumurí³⁷.

Atabey (*Mother of the Waters*). Forma parte de la exposición de A.I.R. 1981. Se incluye en las notas del índice para los fotograbados, de cuya producción corresponde al fotograbado número 9. Este nombre aparece como «Atabei» en Alfonso de Ulloa; como «Attabeira» en Pedro Mártir de Anglería; como «Atabex» en Las Casas (Arrom 1991:4). Será en la publicación de Arrom (1989: 31) de 1975 donde aparecerá como «Atabey», de «atté» (madre, usado también para referirse a una mujer mayor o anciana) y el sufijo «beira» (agua) (1989:32; 1991:4). Es uno de los cinco nombres con los que

34 Texto publicado en: (Clearwater 1993:25; Moure 1996:182; Ruido 2002:82).

35 “Pocos pueblos han tenido un destino tan cruel como el de los sonrientes táinos que en 1492 recibieron a Colón y su gente en las acogedoras playas antillanas” [...] (Arrom 1989: 11). Clearwater (1993:12) advertía sobre cómo las notas de la artista parafrasean y citan al profesor Arrom, detectando la paráfrasis de este fragmento.

36 “En Busca de Raíces” es el título del capítulo donde se encuentra el texto que Ana Mendieta parafraseó de José Juan Arrom (1989:11).

37 Según la leyenda (Bueno, 1978), Yumurí era un hombre enamorado de Albaha, hermosa mujer que por sus lazos jerárquicos vio cómo su amor era quebrantado por las intenciones de su tía, quien quería casarla con su hijo. Los dos amados huyeron hacia un río, quedando atrapados por el fango en el que desaparecieron. Desde entonces el nombre del río se cambió por Yumurí.

se designa a la madre de la deidad Yúcahu Bagua Maórocoti (1991:3). Atendiendo al sentido sacro más que literal, Arrom (1989:33; 1991:4) consideró que significa “Madre de las Aguas”.

Bacayu (Light of Day). Forma parte de la exposición de A.I.R. 1981. Se refiere a “Bacayú, lucero del día”, según el glosario de *Leyendas Cubanas* (Bueno 1996:285)³⁸. Atendiendo al significado podría hacer referencia a Mautiatihuel (cacique que se traduce como Señor de la Región del Amanecer). Clearwater (1993:22) sostuvo que era la misma deidad que Márohu.

Guabancex (Goddess of the Wind). Forma parte de la exposición de A.I.R. 1981. Se incluye en las notas del índice para los fotograbados de cuya producción corresponde al fotograbado número 3. Aparece en la “Relación” como referencia a uno de los cemíes que produce el viento y la lluvia.

Guacar (Our Menstruation). Forma parte de la exposición de A.I.R. 1981. Se incluye en las notas del índice para los fotograbados de cuya producción corresponde al fotograbado número 8. Aparece en la “Relación”³⁹; pudiendo haber sido «Wa-katti – Wa-kairi», de «wa» (nuestra) y «katti – kairi» (luna, también relacionada con marea, mes y menstruación) (Arrom 1991:4, 33). Es uno de los cinco nombres con los que se designa a la madre de la deidad Yúcahu Bagua Maórocoti (Ibíd. 1991:3) Atendiendo al sentido sacro más que literal, Arrom (1989: 33; 1991:4) consideró que significa “Señora de la Luna, las Mareas y la Maternidad”.

Guanaroca (First Woman). Forma parte de la exposición de A.I.R. 1981. Se incluye en las notas del índice para los fotograbados de cuya producción corresponde al fotograbado número 2. No aparece en las crónicas ni en los textos de Arrom, sino que pertenece a la leyenda cubana del origen de la laguna Guanaroca⁴⁰, integrando aspectos del mito del paraíso cristiano junto con el mito taíno de la creación del mar y la aventura del héroe taíno Deminán Caracaracol.

Itiba Cahubaba (Old Mother Blood). Forma parte de la exposición de A.I.R. 1981. Se incluye en las notas del índice para los fotograbados de cuya producción corresponde al fotograbado número 10. Aparece en la “Relación” como la madre mítica de los gemelos (entre los que se encuentra Deminán). En Ulloa aparece como «Itiba, Tahuuaua»; integra la raíz «ite – üttü – üthe» (sangre) y la permutación de «Cahubaba», donde en tupí es «kayu» (vieja, cargada de años); correspondiendo con otras mitologías americanas como la “Pachamama” o “Coatlicue” (Arrom, 1991:16-17).

Iyare [Hiaro] (Mother). Forma parte de la exposición de A.I.R. 1981. No aparece en la “Relación” ni en las crónicas, sino que pertenece al vocabulario Lucumí del Yoruba que se habla en Cuba. Según el diccionario *Anagó* de Lydia Cabrera (2007:178) publicado en 1970, «Iyaré» significa [...] “madre, mayor. Señora; Primera madrina del Asiento”. Aparece en el glosario de *Leyendas Cubanas* como “Iyare, madre.” (Bueno, 1996:288).

Maroya [Márohu] (Moon). Forma parte de la exposición de A.I.R. 1981. Aparece en

38 Pertenece a la leyenda “Los funerales” (1996:36). Relata que la joven Bacayú muere ahogada durante una partida de pesca, acto que conlleva la realización de un ritual fúnebre.

39 Introducido por Las Casas como «Guaca», hermano de «Atabex» (Atabey) porque según Arrom (1989:31), el autor interpretó la designación de «Yermao» como un error de Pané que tradujo como «hermano». Aparece en Anglería como «Guacarapita».

40 (Bueno 1978:55-56; 1996:50-51). Dato anotado por Olga Viso (2004:89), quien añadía que la obra de Bueno formaba parte de la biblioteca de la artista.

la “Relación” como uno de los gemelos localizados dentro de la cueva mítica Iguanaboina. Aparece en Ulloa como «Maroio»; en Anglería como «Marohu» (Arrom 1991:21). De «Ma» (prefijo privativo) «- áro» (nube) «- hu» (sufijo solemnizador) (Arrom 1989:39). Significa “Sin-Nubes”, o “Tiempo-Despejado” (Arrom 1991:21). Clearwater, (1993:16) anotaba que Mendieta la asoció a la luna erróneamente, pudiendo no ser así, ya que la artista se pudo referir al significativo que aparece en las leyendas cubanas del mencionado origen de Guanaroca⁴¹.

b) *They Captured the Woodpecker* (1981)

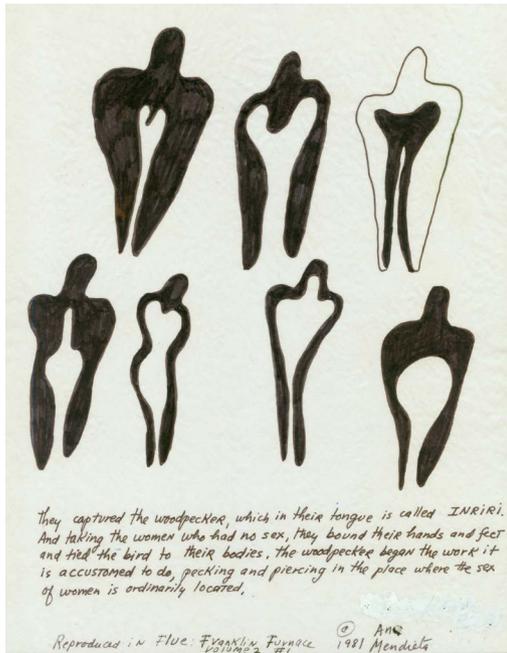


Ilustración 5. Untitled. Article. *The Flue*, Franklin Furnace, New York, Vol. II, No. 384, 1982 (Image from 1981)". Disponible online en: Franklin Furnace. «Performance, and the 80s". *The Flue*, II: 3 & 4. http://franklinfurnace.org/research/publications/ff_publications.php) © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong, New York.

En el año 1981 la artista recibió un encargo de la *New York's Franklin Furnace* para realizar un dibujo publicado en 1982 como portada en la revista *The Flue* editada por *Franklin Furnace Publications* (Ilustración 5). De un modo similar al proyecto de la edición del libro *Mitos Pre-hispánicos de las Antillas*, Ana Mendieta (h. 1982), el dibujo incorpora imagen y texto en un mismo formato. Siete figuras de formas abstractas, construidas con líneas y planos en blanco y negro, son acompañadas de un texto que dice lo siguiente:

Ellos capturaron al pájaro carpintero que en su lengua se llama Inriri. Y tomando a las mujeres que no tiene sexo le ataron las manos, los pies y el pájaro a sus cuerpos, el pájaro carpintero comenzó el trabajo que está acostumbrado a hacer, picoteando y agujereando en el lugar donde se encuentra normalmente el sexo de las mujeres.

© Ana Mendieta 1981⁴²

41 [...] “Es la laguna de Guanaroca, en cuya tersa superficie se refleja la pálida luna, la dulce Maroya de los siboneyes, productora del rocío y benéfica protectora del amor. Según la leyenda siboney, la laguna del Guanaroca es la verdadera representación de la luna en la tierra.” (Bueno, 1978:55-56). El dato fue anotado por Viso (2004:89,96).

42 Texto original en inglés. Pertenece al fragmento original de Pané incluido en el capítulo VIII.

El texto hace referencia al mito taíno procedente de la “Relación” de Ramón Pané. Se refiere a un ciclo de la creación cosmogónica en respuesta a la partida del héroe mítico Guahayona, quien saliendo de la cueva Cacibajagua se llevó a las mujeres hacia la isla Matininó. Según el mito, desde entonces los hombres taínos no tenían mujeres ni los niños madres, saliendo éstos últimos de la cueva en su búsqueda porque tenían hambre. Los niños lloraban junto a un río hasta que se convirtieron en ranas. Los hombres taínos, que ahora no tenían ni esposas ni hijos, fueron a lavarse al río. Entonces descendieron de los árboles unos seres con forma de persona pero sin sexo. Tras decisión en consejo, decidieron que los hombres llamados “caracaracol” los atrapasen y diesen forma de mujer. El pájaro carpintero (Inriri cahubabayel) picoteó en la zona donde las mujeres tendrán el sexo. Cuando el héroe regresó de su viaje, ahora llamado Albeborael Guahayona, los hombres y mujeres pudieron salir de la cueva mítica a poblar el mundo⁴³.

c) Proyecto: Libro *Mitos Pre-hispánicos de las Antillas*. Ana Mendieta (h.1982)

Anteriormente introducíamos este proyecto conocido gracias a una maqueta de 9 páginas que la artista realizó combinando imagen y texto. En este punto vamos a considerar los fragmentos textuales:

- La primera página corresponde al título en inglés *Pre-hispanic Myths of Antilles*. Ana Mendieta.
- La tercera y cuarta (verso y recto) pertenecen a dos fragmentos de las crónicas. El primero se referencia a Fray Bartolomé de las Casas, mientras que el segundo parafraseará la “Relación”:

Ellos dicen que el Sol y la Luna salieron de una cueva que se encuentra en el lugar de un jefe llamado Mautiatihuel (Hijo del Amanecer)

La cueva se llamaba Iguanaboina, que significa espíritu del buen tiempo. La tienen en gran estima y pintada a su manera, con mucho follaje y otras cosas.⁴⁴

Si atendemos a la versión original de la “Relación”⁴⁵ veremos cómo la artista parafraseó este fragmento introduciendo elementos sustanciales, como el significado del nombre del cacique o de la cueva procedente de Arrom (1989:37-39). El mito se localiza en el ciclo de huída del héroe Deminán. La parte que pareció interesar a Mendieta fue la de la cueva, lugar donde el mito explica encontrarse dos cemíes atados (Boinayel y Márohu). Para que se manifieste el buen tiempo ambos debían mantener el equilibrio con sus manos atadas. Cuando uno se soltaba podría causar la escasez de agua, manifestándose deidades destructoras como Guabancex (huracanes) formando una trinidad con otros dos cemíes, Guataubá (viento, lluvia) y Coatrisquie (torrentes de agua) (Robiou 1996:23-24).

Mautiatihuel, (“Señor de la Región del Alba”, “Hijo del Amanecer”) ha sido asociado con el Este en contraposición a la figura de Maquetaurie Guayaba (el Oeste y cacique la región de los muertos denominada Coaybay) (Robiou 1996:65).

El nombre de Iguanaboina aparece en Las Casas. Se construye del nombre

43 Este mito está ubicado en los capítulos VII y VIII de la “Relación”.

44 Texto original en inglés: (Clearwater 1993:31).

45 “Y también dicen que el Sol y la Luna salieron de una cueva, que está en el país de un cacique llamado Mautiatihuel, la cual cueva se llama Iguanaboina, y ellos la tienen en mucha estimación, y la tienen toda pintada a su modo, sin figura alguna, con muchos follajes y otras cosas semejantes.” (Arrom 1991:20-21). Perteneció al texto incluido en el capítulo XI.

«iguana» (reptil que habita lugares secos y soleados) junto con «boina», registrado como “serpiente parda” (Arrom 1989:38). Arrom interpretó que es una metáfora de las nubes oscuras que traen la lluvia (1998:73). Un análisis ampliado de Robiou (2006:70) sostiene que la cueva mítica podría haber sido localizada de manera mítica en el este de la República Dominicana. Se interpreta como útero de la Madre Tierra, lugar de entrada y salida del inframundo, representando lo que en otros mitos continentales serán la Gran Serpiente (imaginario de la anaconda o el caimán) en correspondencia con las constelaciones de Escorpión, Sagitario y Capricornio (2006:15-16).

- La quinta página de la maqueta reproduce el mismo fragmento del dibujo que citamos en el anterior capítulo *They captured the Woodpecker*. Centrándonos en la escena que revela el mito observamos algunas interpretaciones. Para Arrom (1998:76-79) representa un nuevo orden social al establecer como tabú el incesto hasta entonces practicado en la comunidad. La antropóloga Mercedes López-Baralt apuntó (1985:62) que el pájaro es una variable mítica del origen de las mujeres. Confiando en el grupo genérico amazónico que Lévi-Strauss llamó “La mujer de madera”, localizó otras mitologías amazónicas (guayaneses, tacana, y bororo), proponiendo que el mito del pájaro Inriri refleja un comportamiento social relacionado con rituales de iniciación que alude a la exogamia. En este mito se sitúa un ritual dual de acceso a la pubertad de niños (hombres sin mujeres) y niñas (mujeres de Matinínó), donde existe, según los planteamientos liminales del etnógrafo Arnold Van Gennep, un primer estado de separación entre hombres y mujeres (para acceder al estado liminal caracterizado seres asexuados, ni hombre ni mujer), y un posterior estado de integración (los seres asexuados [niñas] se incorporan a su rol de mujer al ser desfloradas por el pájaro carpintero) (Ibíd. 152-153). La ausencia de mujeres alude al robo de Guahayona, quienes reaparecen transformadas en seres asexuados. Son equivalentes [...] “a niñas que no han alcanzado la pubertad.”, de la misma manera en que los hombres sin esposas se refieren a una transformación de los hombres en niños.

- El último de los textos que aparece en la página seis dice lo siguiente:

Ellos creen que hay un lugar donde los muertos van que se llama Coaybay y se encuentra a un lado de la isla que se llama Soraya.

Por la noche se van entre los vivos, se pasean y comen determinada fruta llamada guayaba. Para reconocerlos tocan sus estómagos porque dicen que los muertos no tienen ombligo. Si no lo encuentran dicen que es operito.⁴⁶

Esta cita parafrasea dos capítulos de la “Relación” que se refiere a la muerte, la cual no está del todo separada de la vida en la mentalidad taína. Ambas se encuentran a través de ritos (el hombre accede al otro lado) y la noche (los muertos salen a alimentarse). Los muertos (opía, nombre del espíritu de la persona muerta asociado a las representaciones del murciélago) no estaban separados de los vivos (goeiza, nombre dado al espíritu de la persona mientras estuviera viva) (Robiou 1996:65,69), pudiéndose manifestar durante la noche con forma humana. La diferencia entre vivos y muertos está subordinada a la apariencia física manifiesta en que los muertos “no tienen ombligo” (operito)⁴⁷. Otorgaban una importancia esencial y honorificaban a

46 Texto original en inglés: (Clearwater 1993:33). Pertenece al capítulo XII de la “Relación”.

47 Véase: (Robiou 1996:48; García Arévalo 1998:112).

sus ancestros, creyendo en la vida después de la muerte a la que cuidaban celosamente (especialmente si era la de un cacique [Alegria 1998:23]). La muerte en la cultura taína es el fin de la vida física y el comienzo de la vida del alma, donde los rituales funerarios ayudaban a la transición entre la fase visible e invisible, ambas igualmente reales (García Arévalo 1998:112).

4. Conclusiones

Dentro de ese eje que constituye el libro se acometen unas interpretaciones de las prácticas de Ana Mendieta en *Esculturas Rupestres* cuyo origen radica en la realización de un primitivismo basado en el simbolismo y en los mitos taínos.

La doctora Mercedes López-Baralt introdujo en el prólogo de *El mito taíno: Levi-Strauss en las Antillas* (1985) una anotación respecto al efecto que causó en ella la obra de Ramón Pané. Como caribeña, la consideró con especial devoción, apuntando que Arrom lo designó como [...] “metáfora germinal de lo que será nuestra literatura hispanoamericana, mestiza.” (Ibíd. 36)⁴⁸. La antropóloga resaltaba que las crónicas, donde se incluye la “Relación”, es considerada como un género de vocación antropológica cuyo papel se refleja en el movimiento literario latinoamericano (desde Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, José María Arguedas, Pablo Neruda y Gabriel García Márquez). La obra de Pané es tomada como un patrimonio cultural al demostrar la cohesión cultural de las Antillas durante la conquista (1985:41), y por extensión, añadimos, influye en los planteamientos estéticos de algunas obras de Ana Mendieta que aquí hemos analizado en profundidad.

Este efecto que genera la etnografía ha sido observado en otras situaciones⁴⁹ y está siendo cuestionado actualmente. Uno de los casos más interesantes y vigentes se presenta en la isla de Vanuatu (del océano Pacífico Sur), donde la obra *Stone men of Malekula* (1942), escrita por el antropólogo y psicólogo analista Jhon Layard, está actuando como motor para activar nuevos modelos culturales dentro de la propia comunidad nativa que describía el propio Layard. La antropóloga Haidy Geismar (2009) lo analizó observando cómo los nativos de la isla Malakula utilizan este libro para rescatar un legado histórico en decadencia.

Tal efecto, que identificamos paralelamente a la obra de Layard dentro del proyecto de Ana Mendieta con la obra de Pané, no es un ejercicio eventual en el arte. Luis Camnitzer (1994:46) argumentó que la literatura colonial influyó en artistas como Ricardo Rodríguez Brey: el artista recreó un diario perdido redactado por Alexander von Humboldt a raíz de su estancia en Cuba en el año 1801. En el supuesto diario el explorador alemán dibujó y dio instrucciones de la naturaleza en aspectos de paisaje, describiendo la geología y la botánica de Cuba. Rodríguez Brey idealizó este documento, reproduciendo dibujos botánicos y zoólogos que en 1985 tituló *La Estructura de los mitos*. Posteriormente se encontrarían otros documentos de von Humboldt que no coincidirían con su idealización⁵⁰.

48 Idea desarrollada por la autora en *Para decir al otro. Literatura y antropología en nuestra América* publicada en el año 2005.

49 Véase: (Clifford y Marcus 1986).

50 De la misma obra habló Lucy Lippard (1986:29), anotando que el artista se inspiró en los viajes del explorador italiano del siglo XVI Giovanni de Verrazano. Explicó que Brey usó referencias del pasado de Cuba para crear un lenguaje propio, reproduciendo el pasado en el momento presente.

Por ello podemos suponer cuál podría ser la intención de *Esculturas Rupestres*. Su obra, su gran colaboración, pudo partir de la conquista cultural de los ancestros para reactivar los mitos taínos y las prácticas afrocubanas que se hallaban, y siguen hallándose, malinterpretadas y enjuiciadas. Sus deseos de conocimiento se dirigieron a las fuentes de Ramón Pané a través de los estudios del profesor Arrom. Aunque, como hemos analizado y demostrado, no todas las *Esculturas Rupestres* llevan por nombre deidades taínas. Así que la artista amplió las denominaciones buscando conexiones con la cultura cubana a través de las obras de Salvador Bueno y de Lydia Cabrera.

Si miramos más allá de la semejanza entre las “Rupestres” y determinadas piezas taínas⁵¹, su proyecto, su gran “Capilla Sixtina”, podría consistir concretamente en sacar y dar luz a unas ideas que entrañan una distinta manera de concebir al Hombre y al Mundo; las que, guardando las distancias, aún están activas en las culturas primitivas. En este método de creación artística encontramos una manera diferente de concebir el arte que intentamos desarrollar en profundidad: “a la manera de los primitivos”, auspiciándose de la literatura antropológica como una puerta abierta⁵². Y esto viene a decirnos que las “Rupestres” se recrean como estructuras de pensamiento afines al pensamiento salvaje que es necesario investigar⁵³, ya que su obra, en sentido efímero, se sitúa en una conciencia del derroche⁵⁴, acorde a un intercambio que la artista describió como aquel diálogo entre el arte y la naturaleza⁵⁵.

Podríamos añadir, como se ha dicho en numerosas ocasiones, que las “Rupestres” son un gesto real del regreso al origen de la Gran Madre (que en Mendieta sería Cuba). Pero el sentido de la obra resulta tan coherente con su propia biografía que la consagración del evento transformaría la vida y el arte de la artista de una manera absolutamente real. El regreso a Cuba, el encuentro con los aspectos esenciales de la mitología antillana y la reunión con sus raíces y memoria, construirían en la artista un centro indestructible de paz, armonía y tranquilidad. *Esculturas Rupestres* está ligada a esta cuestión de acción real, fundacional y cargada de un alto grado de sincronidad con su biografía. Así que comprendiendo las bases míticas que articulan los procesos culturales en las sociedades primitivas, el ritual dentro del que participa *Esculturas Rupestres* mantiene las equivalencias del retorno a un origen de manera simbólica, coincidiendo con su regreso a Cuba desde una perspectiva determinista. Esta culminación de “obra final” nos acerca al hecho de un retorno periódico al tiempo mítico de los orígenes taínos. Para una historia del arte universal, la regresión a la cueva del arte paleolítico, a las cuevas prehistóricas y a las primeras manifestaciones artísticas, desbroza el simbolismo de lo sagrado frente a la concepción del tiempo «continuum» sumergido en la corriente profana del tiempo del hombre histórico. De esta manera llegamos a la conclusión final.

La introducción de nombres de deidades taínas, como títulos de las *Esculturas*

51 Clearwater (1993:17) realizó un ejercicio de esta índole al asociar la “Rupestre” *Guabancex* con una fotografía de una efigie femenina taína reproducida en el libro de Arrom.

52 Véase: (Ocampo 2006; Del Valle 2013).

53 Con “salvaje” no nos referimos a su acepción despectiva, más bien nos acogemos a su resemantización, utilizándolo como un adjetivo que diferencia la estructura del pensamiento científico de aquello que Lévi-Strauss definía como la lógica “de lo concreto” (2009:11-59).

54 Aspecto anotado en el arte de Mendieta por María Ruido (2002:20).

55 Se refiere a ello por ejemplo en la entrevista con Joan Marter del año 1985.

Rupestres, no debería considerarse como un acto arbitrario. Más bien, el estudio de los nombres de deidades es, como diría Ernst Cassirer (1998:43) de las ideas desarrolladas por Usener, [...] “el instrumento espiritual que, correctamente utilizado, es capaz de llevarnos a comprender el proceso de formación de los conceptos religiosos.” De ser así, las capacidades hermenéuticas de esta artista parecen haber sido desatendidas, ya que la relación entre lo lingüístico y lo mítico abre nuevas posibilidades hacia una teoría del significado en sus obras.

Al quedar suficientemente demostrado que Mendieta estaba familiarizada con los estudios etimológicos de las deidades taínas, su particular conocimiento sobre tales significados puede ser analizado, ya que los elementos podrían remitir a los significantes de sus obras desde un punto de vista estructural. Por ello planteamos, como hipótesis a desarrollar en futuras investigaciones, que la artista introdujo como títulos otros nombres ajenos a las deidades taínas porque remiten a significados muy específicos. Al no hallar en los estudios etimológicos de Arrom una respuesta a sus intenciones ampliaría los recursos atendiendo a fuentes como las de Bueno y Cabrera. Esto significaría que la búsqueda de ciertos conceptos para realizar sus obras se podrían localizar específicamente atendiendo a cada fuente de estudio. Cabría añadir entonces que no sería suficiente con estudiar las *Esculturas Rupestres* de manera independiente. Algo que ya sería advertido en el año 1984.

Tras la polémica exposición *Primitivism in 20th Century Art, Affinity of The Tribal and the Modern*, comisariada por William Rubin (1984) y celebrada en el *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nueva York en el año 1984, el crítico Thomas McEvilley (2004:168) dijo que: “Rubin y Varnedoe dejan claro que lo que les preocupa no es lo primitivo, sino lo primitivista; lo que equivale a decir que sólo formulan la mitad de la pregunta.”

Tomando como válida la posibilidad planteada por McEvilley, pensamos que para poder obtener una imagen diferente y nueva de *Esculturas Rupestres*, sería necesario posicionar a su lado otros recursos de carácter mítico y simbólico. Un estudio de tales características arrojaría luz sobre las investigaciones primitivistas no solo de Ana Mendieta, sino de otros muchos artistas que incluso actualmente siguen interesándose por otras formas de pensamiento no propiamente occidentales.

En Kimberley, las pinturas rupestres, que se tienen por obra de los antepasados míticos, son repintadas, a fin de reactivar su potencia creadora, tal como se había manifestado por primera vez en los tiempos míticos, es decir, al principio del mundo.⁵⁶

Las “Rupestres”, de ser fotografías, se convirtieron en fotograbados para tomar finalmente la forma de libro que, desafortunadamente, la artista no pudo finalizar. Un nuevo recurso estético y plástico apareció para que aquel coleccionista que consiguió hacerse con una de las veinte unidades editadas de fotograbados pudiera experimentar su propio ritual. Una caja oculta diez de los fotograbados de las “Rupestres”. No conocemos su la forma, ni el diseño, ni el modo en que esta caja se abre, pero la experiencia de abrirla y sacar a la luz a las “Rupestres” desde luego podría convertirse en un ritual para quien sepa cómo experimentarlo. Pues extraídas de lo oculto las “Rupestres” se despliegan para mostrar en una imagen la totalidad de la Gran Madre

56 (Eliade 2010:48). Publicado originalmente en 1962.

como un retablo, desdoblada en todos los aspectos y los conocimientos estéticos que Mendieta creó.

Bibliografía

- Alegria, R. 1998. "An Introduction to Taíno Culture and History". Pp. 19-33, en Bercht, F. (ed.): *Taíno: Pre-Columbian art and culture from the Caribbean*. El Museo del Barrio. New York: The Monacelli Press.
- Arrom, J. 1989. *Mitología y artes prehispánicas de las Antillas*. México: Siglo XXI.
- Arrom, J. 1991. *Relación acerca de las antigüedades de los indios: El primer tratado escrito en América*. México: Siglo XXI.
- Arrom, J. 1998. "The Creation Myths of the Taíno". Pp.68-79, en Bercht, F. (ed.): *Taíno: Pre-Columbian art and culture from the Caribbean* [cat.exp. El Museo del Barrio.]. New York: The Monacelli Press.
- Art institute chicago. 2016. *Collections > Mendieta, Ana*, en: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/artist/Mendieta,+Ana>.
- Aymar i Ragolta, J. 2008. "Fray Ramón Pané, primicia en América". Pp. 34-55, en: *El Caribe Precolombino. Fray Ramón Pané y el universo taíno* [cat.exp. Museu Barbier-Mueller d'Art Precolombí]. Barcelona: Ministerio de Cultura, Secretaria General Técnica, Museu Barbier-Mueller d'Art Precolombí, Fundación Caixa Galicia.
- Bedia, J. y Herzberg, J. 1994, 13 de abril. Entrevista sin publicar, en Herzberg, J. *Ana Mendieta Dissertation Archives* [Donación]. New York: The Museum of Modern Art, Queens Library.
- Blocker, J. 1999. *Where is Ana Mendieta?: Identity, performativity, and exile*. Durham NC: Duke University Press.
- Bueno, S. 1978. *Leyendas Cubanas*. Cuba: Editorial Arte y Literatura.
- Bueno, S. 1996. *Leyendas Cubanas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Cabañas, K. 1999. "Ana Mendieta: 'Pain of Cuba, Body I Am'". *Woman's Art Journal*, vol. 1: 12-17.
- Cabrera, L. 2007. *Anagó: vocabulario lucumí. El yoruba que se habla en Cuba*. Miami: Universal.
- Camnitzer, L. 1994. *New art of Cuba*. Austin: University of Texas.
- Cassirer, E. 1998. *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Clearwater, B (ed.) 1993. *Ana Mendieta. A Book of Works*. Miami Beach: Grassfield Press.
- Clifford, J. y Marcus, G. (eds.). 1986. *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Colo, P. 2015. *Octopus*, en: http://www.papocolo.com/site/pub/performance/octopus_1982.html.
- Del Valle, A. 2013. "Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos". *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 26, núm. 1: 508-523.
- El Museo de El Barrio. 2016. *About el museo*, en: <http://www.elmuseo.org/about-el-museo/>.
- Eliade, M. 2010. *Mito y Realidad*. Barcelona: Kairós.
- Fales library & special collections. *A.I.R. Gallery Archives*. New York: Elmer Holmes Bobst Library, New York University.
- Flam, J. y Deutch, M. (eds.) 2003. *Primitivism and twentieth-century art: a documentary history*. Berkeley: University of California Press.
- Franklin Furnace. 2015. "Performance, and the 80s", en *The Flue*, vol. II, http://franklinfurnace.org/research/publications/ff_publications.php.
- García Arévalo, M. 1998. "The Bat and the Owl: Nocturnal Images of Death". Pp.112-123, en Bercht, Fatima (ed.): *Taíno: Pre-Columbian art and culture from the Caribbean*. El Museo del Barrio. New York: The Monacelli Press.
- Geismar, H. 2009. "Stone Men of Malekula on Malakula: An Ethnography of an Ethnography". *Ethnos*, vol. 74, núm. 2: 199-228.
- Herzberg, J. 1998. *Ana Mendieta. The Iowa Years: a Critical Study, 1969 through 1977*. [Tesis doctoral]. New York: City University of New York.
- Hiller, S. 1991. *The myth of primitivism: Perspectives on art*. London: Routledge.
- Katz, R. 1990. *Naked by the window: the Fatal Marriage of Carl Andre and Ana Mendieta*. New York: The Atlantic Monthly Press.
- Layard, J. 1942. *Stone Men of Malekula*. London: Chatto & Windus.
- Lévi-strauss, C. 2009. *El Pensamiento Salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lippard, L. 1986. "Made in the U.S.A. - Art from Cuba". *Art in America*, vol. 74, núm. 4: 27-35.
- López, I. H. 2012. "Ana Mendieta, treinta años después". *La Gaceta de Cuba*, vol. 3, mayo-junio: 30-37.
- López-Baralt, M. 1985. *El mito taíno: Lévi-Strauss en las Antillas*. Puerto Rico: Ediciones Huracán.
- López-Baralt, M. 2005. *Para decir al Otro. Literatura y Antropología en nuestra América*. Madrid: Iberoamericana.
- McEvilley, T. 2004. *De la ruptura al "cul de sac": Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Tres Cantos: Akal.

- Mosquera, G. 1981. "Ana Mendieta: Esculturas Rupestres". *Areito*, vol. 7, núm. 28: 54-56.
- Moure, G. (dir.) 1996. *Ana Mendieta*. Centro Galego de Arte Contemporánea. Barcelona: Poligrafía.
- Ocampo, E. 2006. "A la manera de los primitivos: Trascender lo real". Pp. 127-151, en Marchán, S. (ed.): *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós.
- Paz, O. 1993. *Claude Lévi-Strauss o el festín de Esopo*. Barcelona: Biblioteca de bolsillo.
- Rhodes, C. 1994. *Primitivism and modern art*. London: Thames and Hudson.
- Robiou, S. 1996. *Encuentro con la Mitología Taína*. Puerto Rico: Editorial Punto y Coma.
- Robiou, S. 2006. *Mitología y religión de los Taínos*. Puerto Rico: Editorial Punto y Coma.
- Rosenthal, S. (comisaria). 2013. *Ana Mendieta. Traces*. Southbank Centre. Londres: Hayward Gallery.
- Rubin, W. (dir.) 1984. *Primitivism in 20th century art: Affinity of the tribal and the modern*. [cat. exp. MoMA]. New York: Museum of Modern Art.
- Ruido, M. 2002. *Ana Mendieta*. Madrid: Nerea.
- Sánchez, J. y Herzberg, J. 1994, 9 de marzo. Entrevista sin publicar, en Herzberg, J. *Ana Mendieta Dissertation Archives* [Donación]. New York: The Museum of Modern Art, Queens Library.
- The Miami Art Museum. 2012. *MAM visits the home of artist José Bedia*, en <https://www.youtube.com/watch?v=2VA7IN1DI9o&feature=share>.
- Trasovares, C. y Herzberg, J. 1993, 29 de diciembre. Entrevista sin publicar, en Herzberg, Julia P. *Ana Mendieta Dissertation Archives* [Donación]. New York: The Museum of Modern Art, Queens Library.
- Veloz Maggiolo, M. 1998. "The Daily Life of the Taíno People". Pp 34-45, en Bercht, F. (ed.): *Taíno: Pre-Columbian art and culture from the Caribbean*. El Museo del Barrio.]. New York: The Monacelli Press.
- Viso, O. (comisaria) 2004. *Ana Mendieta: Earth body. Sculpture and performance, 1972-1985*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden et al.]. Washington: Hatje Cantz.
- Wikipedia. 2014. *Ramón Pané*, en: es.wikipedia.org/wiki/Ramón_Pané.
- Wilson, J. 1980. "Ana Mendieta Plants Her Garden". *The Village Voice*, 13-19 de agosto.
- Wilson, S. 1998. "The Caribbean before European Conquest: A Chronology". Pp 15-17, en Bercht, F. (ed.): *Taíno: Pre-Columbian art and culture from the Caribbean*. El Museo del Barrio. New York: The Monacelli Press.

Una lectura de *Esperando a Godot* y *Fin de partida* a través de la melancolía¹

The Reading of Waiting for Godot and Endgame through Melancholy

Meritxell Lafuente Garcia*

Resumen

Con la lectura de *Esperando a Godot* (1953) y *Fin de partida* (1957) a través del concepto freudiano de la melancolía, el presente artículo pretende demostrar a partir de qué mecanismos el teatro de Beckett queda legitimado. En un momento post-catástrofe en que la palabra parece haber quedado desprovista de sentido, Beckett encuentra la fórmula para crear dramas sin que estos sean vanos, y es a partir del análisis de elementos como el tiempo, el espacio y la memoria que la estructura de su teatro queda al descubierto y eso que había sido denominado *teatro del absurdo* pasa a llenarse de significados auténticos.

Palabras clave: melancolía, tiempo, memoria, amnesia, drama.

Abstract

By reading *Waiting for Godot* (1953) and *Endgame* (1957) through the Freudian concept of melancholy, this article is an attempt to examine the mechanisms that legitimate Beckett's theatre. In a post-catastrophe scenery where the word seems to have been devoid of meaning, Beckett finds the formula to create dramas without these being vain, and it is through the analysis of elements such as time, space and memory that the structure of his theater is exposed. Thus what was denominated as Theatre of the Absurd becomes filled with authentic meaning.

Keywords: melancholy, time, memory, amnesia, drama.

Introducción

En este artículo se presenta un estudio hermenéutico sobre dos obras de Samuel Beckett, *Esperando a Godot* (1953) y *Fin de partida* (1957), dos piezas dramáticas que, analizadas como conjunto, pueden ser altamente reveladoras. Intentar interpretar a Beckett siempre es un reto, de todos modos, si sus obras son clasificadas dentro de la etiqueta de lo "absurdo" no es por su ausencia de sentido, sino porque constantemente sitúan el sentido bajo su punto de mira, cuestionando así su existencia y reflexionando entorno su validez.

A través de esta análisis interpretativo se espera respuesta a la pregunta "¿Hay esperanza en *Esperando a Godot* y en *Fin de partida*, después de todo?". Esta pregunta

¹ El presente artículo se enmarca en los resultados del proyecto "El mundo de ayer: La figura del escritor-periodista ante la crisis del nuevo humanismo (1918-1945)", referencia FFI2015-67751-P, de la Universitat de Girona.

* Universitat de Girona, España. meritxell444@gmail.com
Artículo recibido: 30 de junio de 2016; aceptado: 29 de septiembre de 2016

será formulada al texto y se responderá a partir del análisis del espacio, el tiempo y la memoria. Para elaborar tal respuesta será imprescindible el estudio psicoanalítico de Sigmund Freud titulado “Duelo y melancolía”, y otras obras como *Th. W. Adorno. Pensar contra la barbarie*, de J. A. Zamora, y *Dialéctica de la Ilustración*, de M. Horkheimer y Th. W. Adorno serán útiles para la contextualización del tiempo histórico en que escribió Beckett y el análisis de la razón de ser de su teatro.

El compromiso del escritor

Durante el siglo veinte, el hombre fue capaz de crear el inimaginable, de transportar el Infierno a la Tierra. En consecuencia, la capacidad de representación y de significación quedó quebrada, y todo lo que antes había tenido significado, disciplinas como la teología racional o todos aquellos elementos que habían proporcionado algún tipo de consuelo, se fueron vaciando para pasar a ser recipientes condenados a ser portadores, solamente, del vacío.

La crisis de sentido a que apela Adorno (Zamora 2004), uno de los pensadores más importantes en cuanto a la toma de conciencia que significó la fisura que generó el Holocausto, reflexiona entorno al hecho de que los escritores de la segunda mitad del XX sean sometidos a una presión añadida: tener mayor reparo a la hora de utilizar su material de trabajo, las palabras, ya que muchas han dejado de tener sentido y, otras, han resultado impronunciables. Ser escritor lleva implícitas ciertas responsabilidades y deberes, imposibles de omitir pero, también, difíciles de acatar. Concienciar al mundo, precisamente a esta responsabilidad apela Elias Canetti en el discurso que pronunció en Múnich el enero de 1976, titulado “La profesión de escritor”. En él, Canetti habla de como la figura del escritor se fue degenerando hasta llegar a adquirir connotaciones negativas. Esta degradación se debe a una aplicación de la palabra “escritor” inmerecida, al hecho de utilizarla sin contemplaciones, cuando es evidente que hace falta mucho más que tener un lápiz en la mano para ser escritor. En palabras de Elias Canetti (1982: 350), “lo cierto es que, hoy en día, nadie puede llamarse escritor si no pone seriamente en duda su derecho a serlo. Quien no tome conciencia de la situación del mundo en que vivimos, difícilmente tendrá algo que decir sobre él”. El escritor debe utilizar las palabras con legitimidad, y esto, en un momento como en el que escribe Samuel Beckett, significa concienciar al mundo, es decir, abrirle los ojos, desgranando la crudeza de la realidad, y obligarle a mirar. Cuando se habla de la responsabilidad que aceptan los escritores, nada tiene que ver con imaginármolos como hombres de acción, sino que se está haciendo referencia a una responsabilidad ideal –en el sentido de que opera en el mundo de las ideas–, una responsabilidad que Canetti llama “ficticia”, y es que “sólo puede ser escritor quien sienta responsabilidad [...] Es una responsabilidad ante esa vida que se destruye” (Canetti 1982: 362).

Samuel Beckett, cuando escribe *Esperando a Godot* y *Fin de partida*, encarna el papel del escritor comprometido. Esta aseveración debe ser matizada ya que, a primera vista, puede parecer una contradicción, pero estas dos obras no tienen razón de ser si no se relacionan con la responsabilidad que los escritores tienen con el mundo. Después de la Segunda Guerra Mundial, entre los diferentes tipos de escritores que encontramos podríamos hablar de un grupo que erigieron su obra alrededor del duelo, que creyeron que la mejor opción era esperar a que pasara el tiempo con la expectativa de que, después del estado de duelo, el hombre pudiera volver a sentirse humano. Y, por otra parte, habrá otros escritores –sin olvidar que cada escritor es individual, con una opción

propia y una manera de desarrollarla totalmente personal— cuyas obras estarán regidas por la melancolía: escritores que situaron su literatura bajo el condicionamiento a que los sometió el momento histórico en que vivían. A este grupo pertenecían autores como Samuel Beckett o Paul Celan, escritores terriblemente marcados por una época y que no toleraron pasar el velo que muchos preferían pasar, sino que apostaron por producir, en los lectores, punzadas de dolor que posibilitaran la supervivencia.

Los espacios donde se mueven los personajes de estas dos obras teatrales de Beckett son casi vacíos, sintéticos, minimalistas y rotundamente terroríficos. Visualmente no tienen mucho que ver con el mundo real en que vive el espectador, ya que son espacios simbólicos, abstracciones de la realidad que hacen de habitáculo a personajes también esquemáticos; pero por más que el espectador tenga claro que si gira la vista no encontrará decorados similares que formen parte de su vida diaria, las obras de Beckett tienen la capacidad de actuar como espejos. Estos no son translúcidos ni claros, sino que reflejan las partes más oscuras del alma humana e incluso tintan de oscuro los puntos de luz que podría haber. Las obras de Beckett interpelan directamente al espectador. Por ejemplo, no es fortuito que *Fin de partida* tenga tan sólo un acto y que, además, represente el lapso de tiempo de un día que, como veremos, parece repetirse hasta el infinito. El espectador se da cuenta de que aquellos personajes están condenados a representar, día tras días, la misma obra, y esto puede producir en el espectador un pensamiento especialmente torturador: ¿no es, su vida, tan estática y repetitiva como la de los personajes que están en el escenario? ¿No están ellos mismos igual de atrapados y obligados a representar papeles absurdos?

Los juegos de Beckett pueden parecer una perversión, y lo serían si detrás no tuvieran una intención positiva. Es precisamente a lo que se refiere Canetti cuando habla de cómo debe actuar el escritor: “No arrojarás a la nada a nadie que se complazca en ella. Solo buscarás la nada para encontrar el camino que te permita eludirla, y mostrarás ese camino a todo el mundo” (Canetti 1982: 363). La literatura puede ser un medio óptimo para sacudir conciencias, y Samuel Beckett se sirve de esta función literaria hasta las últimas consecuencias.

Beckett y el absurdo

Vladimir y Estragón, dos personajes con la memoria alterada que esperan durante días sin saber exactamente qué esperan, que se contradicen constantemente, que viven en la sensación continua de estar encadenados a un tiempo cíclico y que invierten gran parte de su día en encontrar la mejor manera de colgarse del árbol, el único elemento decorativo del escenario. Hamm, un hombre decrepito, inválido, ciego y obsesionado en que tiene que ocupar el centro exacto de la sala. Clov, un payaso que no puede sentarse y que hace todo lo que Hamm, su padre, le ordena. Y, detrás de estos dos últimos personajes, dos cubos de basura donde viven Nagg y Nell, los progenitores de Hamm. Estrambótico y aparentemente absurdo, así es el teatro de Beckett a simple vista; de todos modos, el hecho de que Beckett nos presente el mundo totalmente deformado, según Adorno, es precisamente lo que nos permite reflexionar en torno el espíritu auténtico de la época ya que, si tenemos en cuenta que Samuel Beckett escribe en un momento en que la capacidad de significación ya no existe, su representación de la realidad no puede regirse por los mismos patrones que habían imperado hasta el momento, tiene que ser distinta, si no, sus obras no hubieran sido lícitas ni tampoco hubieran presentado un horizonte de expectativas tan basto como el

que han demostrado tener.

Por lo que respecta a las dos obras que constituyen el centro de este trabajo, cabe decir que intentar comprenderlas atenta contra su propia naturaleza, pero hacerlo es posible porque el sin-sentido que en ellas se presenta es el resultado de un proceso histórico que lleva, inevitablemente, hacia el absurdo. Por lo tanto, alguna vez tuvieron sentido y ahora, simplemente, este se ha desvanecido. En esta desaparición, el sentido ha dejado huella, la marca que señala que algún día existió. Así pues, se trata de leer en su ausencia y seguir las trazas que quedan de él. La desaparición del sentido debe leerse como el resultado del hecho de que la racionalidad haya llegado al absurdo, como su consecuencia lógica ya que, si la propia racionalidad, que es lo que posibilita la comprensión, está quebrada, es imposible que continúe siendo capaz de otorgar sentido. El hombre, a ojos de Beckett, tiene la racionalidad amputada y ha desterrado del ámbito humano palabras como “ingenuidad”, “razón” o “paraíso”.

El absurdo, lejos de ser un elemento que haya constituido la naturaleza humana ya desde un principio, es una punto de llegada, una meta lograda a causa de un determinado momento histórico. Por este motivo, el título de la pieza que Beckett estrena el 1957, *Fin de partida*, exhibe este carácter de consecuencia, es decir, que todo lo que aparece son los últimos efectos de una partida que se jugó y de la cual solo queda vivir las repercusiones. Lo mismo ocurre con *Esperando a Godot*, donde los personajes son lanzados en medio del escenario y tienen que sobrevivir y orientarse en este momento post-catástrofe intentando averiguar qué representa su espera.

Pero, ¿son lícitas las obras de Beckett? Th. W. Adorno afirma que sus obras consiguen no traicionar la propia época precisamente por esta negación del sentido que las estructura, ya que el hombre de la década de los 50 y 60 vive después de una profunda crisis de sentido. Beckett tiene en cuenta este aspecto y el momento histórico del cual forma parte, presuposiciones que son imposibles de eludir y que Adorno denomina el *a priori dramático*. Y, precisamente porque lo tiene en cuenta, sus obras son consideradas legítimas. Aunque Beckett no construya dramas en el sentido estricto de la palabra, se salva de caer en la banalidad porque, si bien crea un espacio, tiempo y acción, elementos indispensables para que el drama exista, los utiliza bajo la forma de la parodia. Según Adorno, la parodia presupone utilizar una forma cuando esta ya ha quedado obsoleta para, así, mostrar su imposibilidad de uso, es decir, que el drama tiene que presentarse deformado, parodiado, o no presentarse. Con estos mecanismos, Beckett esquivo los placeres que se suelen buscar en la representación estética: la satisfacción catártica, el placer del estremecimiento o el placer estético de después de Auschwitz, ya que constituirían una falta de consideración. Como apunta Zamora:

Lo que está fuera de duda es que, después de Auschwitz, resulta inadmisibles todo intento de restablecer sin más el proceso cultural y, por supuesto, de integrar la barbarie acontecida en dicho proceso convirtiéndola en materia de producción estética convencional. Toda producción cultural que pretenda legitimidad ha de mantener abierta la dialéctica entre la quiebra civilizatoria que es “Auschwitz” y el continuo social que lo hizo posible. [...] la deconstrucción dramaturgica del concepto de sujeto, la descomposición del lenguaje, la repetición y organización de los motivos, etc., convierten sus obras [de Beckett] en “sinsentido organizado”, que contradice de modo inmanente el efecto inevitable de toda obra de arte de dar sentido con su mera existencia, y, por esta razón, ofrecen una respuesta estética al universo de dominación

social después de Auschwitz. (Zamora 2004: 33-34)

Después de Auschwitz, el arte debe encontrar nuevas formas que no caigan en la banalidad ni en el falseamiento del sufrimiento, ya que esto contribuiría a perpetuar el sin-sentido en que la racionalidad humana ha caído. Auschwitz representa un quiebro en la historia que ha dado lugar a una imposibilidad que ha quedado, inseparablemente, adherida a toda representación de la realidad. Samuel Beckett es conocedor de esta incapacidad, como denotan las siguientes palabras extraídas de una carta que este escribió el 1957 a Alan Schneider:

My work is a matter of fundamental sounds (no joke intended) made as fully as possible and I accept responsibility for nothing else. If people want to have headaches among the overtones, let them. And provide their own aspirin. Hamm as stated, and Clov as stated, together stated *nec tecum nec sine te*, in such a place, and in such a world, that's all I can manage, more than I could. (Bair 1980: 39)

Beckett demuestra que ha pensado en la imposibilidad del arte, de hecho, transforma esta incapacidad en su material de expresión, como *Fin de partida* señala de doble manera: por un lado, el espectador detecta que aquello que los personajes dicen a menudo no tiene ningún sentido y, por otro lado, ellos mismos se cuestionan si existe la posibilidad de significar alguna cosa ya que, en numerosas ocasiones, el sentido es su tema de conversación.

Beckett encuentra la manera de situarse en ese punto preciso que lo salve de la trivialidad y que resguarde su obra de la obsolescencia. Lo consigue poniendo en boca de sus personajes palabras que llevan implícita la paradoja que constantemente, él, como autor, tiene que combatir, es decir, el dilema de expresarse aun teniendo la sospecha de que, posiblemente, lo más oportuno sería el silencio y lo consigue, también, inventando espacios que queden a medio camino entre la mimesis y la nada y que, por el hecho de encontrarse en este punto intermedio, pasan a ser lícitos.

Un diálogo entre las partes y el todo: el tiempo y el espacio

Interpretar estas dos obras es casi atentar contra ellas. El mismo Beckett hablaba de *Esperando a Godot* como “a play that is striving to avoid definition” (Kennedy 1991: 32), y es que se trata de una obra regida, a todos los niveles, por una especie de *principio de incerteza*. Tanto en *Esperando a Godot* como en *Fin de partida*, el sentido ha desaparecido dejando, tras suyo, las marcas de su desaparición y, en cierto modo, lo mismo ha pasado con el tiempo, el cual parece haberse desvanecido. La estructura del drama, que acostumbra a tener cinco partes –exposición, nudo, acción, peripecia y catástrofe–, se desmiembra para situarnos en un momento post-drama, post-catástrofe y post-todo. En *Esperando a Godot*, la sentencia que abre la representación es “No hay nada que hacer” (Beckett [1952] 2011: 15), comienzo muy parecido al de *Fin de partida*, donde Clov empieza diciendo “Acabó, se acabó, acabará, quizás acabe” (Beckett [1957] 2006: 11).

En ambas obras, el espectador tiene la sensación de llegar al teatro cuando la obra ya está a punto de acabar, cuando el conflicto ya ha estallado y, por tanto, se ve forzado a entender las consecuencias de un conflicto que ni tan solo conoce. Por un lado, se nos involucra en la espera de alguien que no se sabe si existe y, por otro, asistimos a los últimos instantes de una partida de ajedrez donde solo tenemos tiempo

de presenciar los últimos movimientos sin sentido con que Hamm, el rey, prorroga su estada en el tablero, y de ver su debacle, inexorable, hacia un inevitable jaque mate. El espectador asiste, únicamente, a las últimas materializaciones de un drama iniciado no se sabe cuándo; no obstante, estos últimos momentos son estáticos, no avanzan. La misma estructura de las obras ya contribuye a esta sensación de repetición y es que, a diferencia de los dramas tradicionales, constituidos por tres actos, *Esperando a Godot* tiene dos, y *Fin de partida* solo uno.

Los dos actos que conforman *Esperando a Godot* son esencialmente iguales, cada acto representa el transcurso de un día que es el espejo del anterior y la anticipación del mañana, por lo tanto, aunque el hecho de tener dos actos sea ilusorio porque casi son idénticos, la estructura es perfecta en el sentido de que esta repetición sugiere la posibilidad de una serie infinita. El espectador se queda con la sensación de que el final de la obra podría ser el principio de un tercer acto que, a su turno, podría dar paso a un cuarto y a un quinto, apuntando, así, a un infinito potencial. Pero, ¿qué es Godot? Cabe tener en cuenta que, más que un significado o un personaje, es una función. Godot tiene la función de mantenerlos encadenados a la existencia, es cualquier ficción que queramos que sea y, simplemente, justifica sus vidas dándoles la forma de una inquietante espera. En *Fin de partida*, Beckett ya apuesta por situarlo todo en un solo acto. Esta condensación de la trama –o la no trama– en un solo acto lleva implícita cierta analogía con el lapso de tiempo que ocupa un día, asimilación que serviría para insinuar que cada *performance* de esta obra simboliza el ciclo de los días y el hecho de que estos sean idénticos entre sí.

Esta estructura cíclica que encontramos en ambas piezas teatrales, aunque se aleje de la forma tradicional de la tragedia, genera un nuevo tipo de teatralidad trágica que, además, se ve incisivamente acentuada por las palabras que Beckett sitúa en boca de sus personajes. Veamos un ejemplo de Vladimir: “El último momento... Tarda en llegar, pero valdrá la pena. ¿Quién lo decía? [...] A veces me digo que, a pesar de todo, llega. Entonces me siento muy raro. ¿Cómo decirlo? Aliviado y al mismo tiempo... aterrado. A-TE-RRA-DO” (Beckett [1952] 2011: 17). Es un final que el personaje anhela al mismo tiempo que rehúye porque, inconscientemente, intuye que es lo único que hay: esperar o morir. La palabra “final” también es clave en *Fin de partida*, es la constante de la obra y el ambiente en que viven los personajes, encallados en un perpetuo acabar. Este final eternizado, además, es diariamente repetido encima del escenario, así pues, percibimos un claro cuestionamiento de la concepción lineal del tiempo, ya que este ha quedado congelado y, los personajes, han quedado estancados en él.

Es imprescindible notar también que, aunque *Fin de partida* lleve implícitos numerosos sentidos de la palabra “final” –el final de una historia, de una obra de teatro, de la vida, del mundo, de una partida de ajedrez–, los concentra para acabar dando la sensación contraria: la de un final que se alarga y no acaba. Como ya apunta Andrew K. Kennedy (1991: 48), “the ending is an endless process”, tanto, que hasta parece imposible morir, ya que esto significaría el punto y final definitivo.

En las dos obras, el hecho de querer tanto el final pero no llegar a él nos sugiere la imagen de la fatalidad, la cual parece planear sobre los personajes en todo momento y de forma tan explícita que hasta ellos mismos la detectan, creando en sus vidas una sensación de extrañamiento hacia ellos mismos, haciéndoles notar que tienden hacia una situación imparable porque, como ellos dicen, “Algo sigue su curso” (Beckett [1957] 2006: 37). Este “algo” que sigue su curso no tiene nombre ni figura, no tiene

corporeidad, pero notamos su presencia por la materialización de sus efectos. En su avance, ha ido destruyendo, por ejemplo, la naturaleza: todo apesta a cadáver, no hay mar, ni horizonte, ni luz, todo es gris, de un negro claro, dicen; el sentido también se ha hecho añicos dejando solamente la intuición de que hay algo vital que ya no existe. Su avance también se palpa en el cuerpo de los personajes, decrepitos, desgastados, maltratados por el tiempo, diríamos, pero esta explicación no tiene sentido dentro de las dos obras analizadas, ya que es como hablar de las tonalidades de la luz con un ciego.

La sensación que tienen los personajes de que hay algo que sigue su curso simplemente está apelando al paso del tiempo, pero no puede ser nombrado como tal porque el término “tiempo”, dentro de estas dos piezas teatrales, no significa nada. El tratamiento del tiempo de Beckett es análogo al tratamiento del sentido, no es que no haya existido nunca, sino que ha desaparecido. Y aquí aparece el conflicto vital que deben superar los personajes de sus obras: lograr ser en el no-tiempo.

El espacio también contribuye a reafirmar esta sensación de desaparición del tiempo. En ambas obras, la acción se sitúa siempre en un único lugar, en un espacio inamovible: un camino con un árbol, en *Esperando a Godot*, y la conciencia de Hamm, en *Fin de partida*. El hecho de que el espacio sea constante a lo largo de toda la obra sugiere la existencia estática que la ausencia de tiempo ya apuntaba, la certeza de sentirse atrapado en un mismo momento. Este lapso de tiempo que liga los personajes es vacío, pero también lo es el espacio, ya que ambas obras tienen lugar en escenarios casi desnudos, que se llenan, más que de acciones, de palabras.

Siguiendo la concepción del tiempo de Heidegger, según la cual lo que da sustancia al presente no viene del mismo presente, sino que la temporalidad es el permanente ir y venir en el tiempo, y teniendo en cuenta que en ambas obras se ha eliminado la distinción de pasado, presente y futuro, no es factible establecer una relación, es imposible ir y venir en el tiempo, por esto, instantáneamente queda eliminada la opción de atribuir sentido a la obra, ya que la propia estructura temporal lo impide. El avance temporal nos permite movernos dentro del círculo hermenéutico, prejuzgando, corrigiendo y matizando pero, una vez este avance se ha borrado, nuestra capacidad para atribuir sentido queda anulada.

Fin de partida acaba con un soliloquio de Hamm donde encontramos unas palabras cargadas de trascendencia que denotan lo que hemos estado apuntando, que el tiempo ha sido alterado, reducido a un círculo cerrado, pero que un día había sido lineal y había tenido continuidad: “Instantes nulos, siempre nulos, pero que cuentan, pues la cuenta está hecha, y la historia terminó” (Beckett [1957] 2006: 83). Porque todo cuenta, cada instante cuenta aunque sea mostrado bajo la apariencia de mera repetición y Hamm, en nombrar todo lo que acaba de pasar “historia”, está dotando de continuidad los instantes. El hecho de que estas palabras casi cierren la obra nos recuerda las primeras palabras de *Fin de partida*, de la boca de Clov: “Acabó, se acabó, acabará, quizás acabe. (Pausa.) Los granos se juntan a los granos, uno a uno, y un día, de repente, forman un montón, un montoncito, el imposible montón” (Beckett [1957] 2006: 11). Del mismo modo que las palabras de Hamm revelan esta intuición del paso del tiempo, Clov, ya al principio de la obra, y recordando la paradoja de Zenón, apunta que el día que el tiempo deje de ser una simple acumulación de momentos comenzará a tener una continuidad y, así, dará lugar a una historia con lógica y posibilidad de sentido. Es cierto que al final de la obra el tiempo continúa tan desmembrado como al principio,

pero no podemos olvidar que la historia de Nell y Nagg, los padres de Hamm, tiene lógica y sentido precisamente porque cuenta con un pasado verídico hacia el cual volver la vista, porque ellos no inventan lo que explican, sino que recuerdan unos hechos reales. Ellos sí son capaces de ordenar su pasado y hacer que, en cierto modo, los granos formen un cúmulo de momentos con sentido, es decir, una historia.

La memoria

Beckett crea personajes de memorias amputadas, pero no todos los personajes tienen el mismo grado de amnesia ni lo son en todo momento y hacia cualquier estadio de sus vidas, sino que es mucho más complejo. En *Esperando a Godot*, Vladimir y Estragón tienen concepciones del tiempo distintas, y también divergen sustancialmente en cuanto a su capacidad de recordar. Mientras para Vladimir hoy es hoy, un día diferente del previo y totalmente nuevo, Estragón es incapaz de percibir la diferencia entre un día y otro. Esta diferencia en la percepción se traduce en un Vladimir que se erige como pilar, en un personaje capaz de recordar el motivo por el cual esperan y de relacionar los acontecimientos, y en un Estragón que encarna la figura del amnésico que, durante el pasaje de la supuesta noche, borra todo lo que ha vivido. Pero no sufre una amnesia absoluta, sino que recuerda episodios de un pasado que, a través del filtro de la memoria, se le aparece agradable –o al menos más agradable que el presente. Estos momentos a que apela Estragón, y también Vladimir, forman parte de un tiempo donde había habido certezas, donde no se conocía el no-tiempo, y donde la esperanza aún era posible. Pozzo, otro personaje de *Esperando a Godot*, también es incapaz de recordar qué ha hecho el día anterior, pero tiene memoria para cantar las glorias del pasado. Como Estragón, tiene una parte de la memoria amputada, la parte en que se almacenan los recuerdos más próximos. Además de ser el único personaje con memoria total, Vladimir es también el único que parece estar dotado de la capacidad de dar afecto. Aunque Estragón huya de él, Vladimir se alegra de verlo, se preocupa de que no tenga frío, y lo ayuda y lo defiende siempre que tiene que hacerlo. Estragón y Pozzo, en cambio, son personajes mucho más fríos, insensibles al sufrimiento ajeno, y sin necesidades ni iniciativas afectivas.

En cuanto a *Fin de partida*, los dos protagonistas, Clov y Hamm, también son amnésicos, y la memoria no solo parece haberles aniquilado la posibilidad de otorgar sentido a sus vidas, sino que también les ha destrozado la capacidad de sentir afecto. La ternura ocupa un espacio mínimo dentro *Fin de partida* y, siempre que aparece, viene de la mano de Nagg y Nell que, al mismo tiempo, son los dos personajes que tienen memoria. Son los únicos personajes que tienen consciencia de que un día fueron felices, y es el hecho de recordarlo lo que les otorga la capacidad de querer.

Así, a la pregunta de si hay esperanza en *Esperando a Godot* y en *Fin de partida* no podemos esperar una respuesta unidireccional y homogénea: si hay, es solo para esos personajes capaces de recordar. Así pues, los supervivientes simbólicos de estas dos obras son, por un lado, Vladimir y Estragón y, por el otro, Nell y Nagg ya que, del mismo modo que Vladimir y Estragón aguantan la eterna espera porque la viven juntos, lo que salva a Nagg y a Nell es haberse tenido el uno al otro y, lo más importante, la capacidad de recordar que provienen de un momento donde el amor existió. *Esperando a Godot* y *Fin de partida* están lejos de ser cantos a la esperanza, pero el hecho de que estos cuatro personajes recuerden que un día sintieron felicidad les puede sugerir la idea de que esta se puede repetir o que, como mínimo, existe. Para los otros personajes,

en cambio, la esperanza es un espejismo, pensar en la existencia de la felicidad es imposible para sus mentes ya que, si algún día llegaron a conocerla, no lo recuerdan.

Una lectura de *Esperando a Godot* y *Fin de partida* a través de la melancolía

En 1917, Sigmund Freud escribe el artículo “Duelo y Melancolía”, donde describe el duelo como un trabajo realizado por el yo del sujeto con el fin de adaptarse a la pérdida de algo querido, y donde el sujeto invertirá grandes dosis de tiempo y de *energía psíquica*. El proceso de duelo no lleva a una recuperación instantánea del mundo interno y de la estructura mental previa, sino que el yo y la identidad quedan heridos de una forma más o menos profunda y duradera, pero no permanente. Aunque el término *duelo* a menudo se aplica al conjunto de procesos psicológicos que siguen a la pérdida de una persona con que el sujeto en duelo estaba psicológica y socialmente vinculado, Freud ensancha su significado diciendo que, además de la reacción a la pérdida de un ser querido, también puede ser la reacción a la pérdida de una abstracción equivalente como la patria, la libertad, o un ideal. También cabe decir que el duelo no es considerado un estado patológico ni, por tanto, está sometido a ningún tratamiento médico sino que, simplemente, se deberá esperar algún tiempo hasta que desaparezca por sí solo. El proceso que sigue el duelo es el siguiente: el análisis de la realidad demuestra al sujeto que el objeto querido ya no existe y pide a la libido que corte todas las conexiones con este con el fin de poder seguir adelante, como un instinto de supervivencia. Y aunque es un procedimiento doloroso e implica cierto tiempo, una vez finalizado el proceso, el sujeto vuelve a quedar libre y exento de toda inhibición.

La melancolía, en cambio, se caracteriza por ser un estado de ánimo profundamente doloroso, y se manifiesta con síntomas como la disminución del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de querer, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio. Estos síntomas también se dan en el duelo, todos, menos la perturbación del amor propio, y mientras el motivo del duelo es plenamente consciente para quien lo sufre, la melancolía puede tener una parte de inconsciencia. Esto sucede cuando, en lugar de tratarse de un objeto querido, la pérdida tiene una naturaleza más ideal. En estas ocasiones, se puede apuntar una hipótesis sobre la pérdida, pero el sujeto no consigue distinguir con claridad qué es exactamente eso que antes tenía y que ya no tiene; es más, aunque esté plenamente convencido que tiene conocimiento de cuál es la pérdida sufrida, puede igualmente ignorar lo que con esta pérdida ha desaparecido. Del mismo modo que el proceso de duelo lleva al sujeto a percibir el mundo como algo vacío, desprovisto de interés, este síntoma en el melancólico también existe pero sumado al empobrecimiento del propio yo, una fuerte disminución del amor propio que se traduce en una visión del yo como algo indigno de toda estimación y moralmente condenable. Además, el melancólico tiene el deseo de comunicar a todos sus propios defectos, como si rebajando su propia persona consiguiera una satisfacción.

Esta última idea explica porque el sujeto no tiene ningún pudor a la hora de presentarse a los demás como un ser horrible: sus lamentaciones no son definiciones del yo, sino que son quejas, y no se avergüenza de ellas ni las oculta porque todo lo malo que está diciendo de sí mismo se refiere, en realidad, a otras personas. La libido que ha quedado libre, en perder el objeto en el que había estado depositada, en lugar de desplazarse hacia otro objeto ha estado focalizada en el mismo yo, haciendo, así, que el objeto abandonado se identifique con el yo. Así pues, a partir de este mecanismo, la

pérdida del objeto se transforma en la pérdida del propio yo.

Esto significa que la elección del objeto tiene una base narcisista y, si hay una contrariedad, como cuando hay la pérdida del tal objeto, la carga que había estado depositada sobre éste puede volver al narcisismo, es decir, que puede recaer sobre este objeto sustitutivo, el propio sujeto, calumniándolo y volviéndolo a hacer sufrir. Es precisamente esta identificación narcisista con el objeto la que hace que, aunque haya un conflicto con el objeto querido, no pueda abandonarse la relación amorosa que se establecía con él. Y esta relación amorosa, que cuando estaba focalizada sobre el objeto tenía una valencia positiva, al ser desplazada hacia el propio sujeto acaba repercutiendo en este como si tuviera una valencia negativa. Esto se debe a la condición de ambivalencia que rige la melancolía, estado en que coexisten sentimientos del todo opuestos, en este caso, el amor y el odio. En la melancolía se traban infinitos combates alrededor del objeto regidos por el principio de ambivalencia. Son combates en que el odio y el amor luchan entre sí: el primero, para deshacerse de la libido del objeto y, el segundo, para evitar esta pérdida. Cabe recordar que, en el duelo, en cambio, no hay nada que se oponga a este proceso de desconexión con la libido del objeto, ya que los conflictos provocados por la condición de ambivalencia son atenuados por el hecho de que el sujeto ve que, si acepta la muerte del objeto y renuncia a él, tiene por premio la vida.

Así pues, Freud muestra cuales son los tres componentes de la melancolía: la pérdida del objeto, la condición de ambivalencia y la regresión de la libido al yo, constituyendo, esta última, la esencia de la melancolía ya que, a diferencia de las otras dos, solo se encuentra en la condición melancólica. Además, es el constituyente que hace que esta condición sea tan difícil de superar porque, como hemos dicho, la regresión de la libido al yo hace que el sujeto quiera incorporar el objeto perdido dentro de él mismo sin darse cuenta de que esto significa un sufrimiento extremo que llegará a empobrecerlo del todo.

En enero de 2002, Sandra Raponi publica un artículo titulado “Meaning and Melancholia in Beckett’s *Endgame*”, donde relaciona la melancolía con la lectura de *Fin de partida*. Relacionar la obra de Beckett con este concepto del psicoanálisis le sirve para hacer una lectura más profunda y para llegar a esclarecer problemáticas que el texto presenta y que, desde otra perspectiva, posiblemente no se resolverían. Aunque el texto de Raponi es imprescindible para hacer la conexión con Freud, es posible extrapolar y aplicar esta reflexión a *Esperando a Godot*, obra que forma un tándem indisoluble con *Fin de partida* y que también se ciñe a la perfección a la tesis que Raponi plantea en su artículo.

En *Esperando a Godot*, más que acciones, encontramos algún diálogo que podría ser visto como un intento de superar la melancolía. Por ejemplo, casi al principio del primer acto hay un fragmento que apunta ya no hacia la melancolía sino hacia la posibilidad del duelo, como si los personajes ya hubiesen sufrido todo lo que tienen que sufrir y se sintieran preparados para volver a sentir. Pero la última frase de Estragón inhabilita todos los esfuerzos de Vladimir, volviendo a ponerle ante los ojos el desencanto y vetarle, así, toda posibilidad de escapatoria. O unas páginas más adelante, en este mismo segundo acto, hay lo que sería quizás el momento más tierno de toda la obra: Vladimir canta una canción a su compañero para que este se tranquilice y, cuando ya duerme, se saca la chaqueta y le cubre la espalda (Beckett [1952] 2011: 94).

Ante episodios como este, Beckett parece dibujar una posible esperanza; estos

episodios son puntuales, mínimos, significativos hasta cierto punto, pero lo que impera en toda la obra es el estado de ruina en que viven los personajes. Síntomas como la repetición, la poca humanidad y el ambiente post-traumático son las consecuencias de algo que ni se nombra, pero que ha generado la situación en que se encuentran. Esta incerteza nos remite inevitablemente a la melancolía: hay alguna cosa que ha roto la conexión entre el sujeto y el mundo, y este motivo es desconocido.

Los personajes de *Esperando a Godot* sienten que no son merecedores de nada positivo, que si están donde están es porque alguna cosa deben haber hecho que los ha llevado hasta allí. Ante tal situación, el suicidio va apareciendo como una posible escapatoria pero los personajes son merecedores de tan poco que no disponen de suficiente cuerda como para poder colgarse. De todos modos, aunque también se les presente como una meta imposible de asumir, la única solución que ven es la muerte, sino, fijémonos en comentarios como “Para que todo fuera bien, habría que matarme, como al otro” (Beckett [1952] 2011: 83) o “Yo ya no quiero respirar” (Beckett [1952] 2011: 102), todos, hechos por Estragón.

También los personajes de *Fin de partida*, ya desde el principio, son presentados como sufridores. Su yo está totalmente trastornado pero también lo está su visión del exterior ya que, fuera, todo es tristeza y decadencia (Beckett [1957] 2006: 36-37). La visión del mundo como entidad vacía es uno de los síntomas que Freud asocia tanto al duelo como a la melancolía, pero el empobrecimiento progresivo del sujeto es un efecto específico de la melancolía, y también encontramos sus rastros en *Fin de partida*, donde Hamm siente que, a medida que pasa el tiempo, más vacío se siente. La incapacidad para ver la belleza es atribuible al estado melancólico en que están sumidos. Esta invalidez sensorial no es el único elemento que demuestra que son seres incompletos sino que, ya desde un principio, sus carencias físicas son explicitadas. Para empezar, Hamm es ciego y no puede caminar, Clov no puede sentarse, y los habitantes de los cubos de basura que encontramos al fondo del escenario, Nagg y Nell, no tienen piernas y han perdido parte de la vista y del oído. Estas imperfecciones físicas muestran al lector/espectador que los personajes han perdido algo que una vez tuvieron, van más allá de ser simples carencias, ya que denotan espíritus incompletos, mentes amputadas y aptitudes desaparecidas. Además, las múltiples referencias que encontramos al principio de la obra entorno la idea de que todo está casi acabado, y que el final es inminente, indican que esta pérdida tuvo lugar mucho tiempo atrás. El espectador es abocado a un ambiente post-catastrófico pero, también, a unos personajes que llevan la catástrofe dibujada sobre la piel.

Como el melancólico, los personajes de *Fin de partida* no saben qué han perdido y son incapaces de reconocer los pasos que los han llevado hasta la situación actual, pero aunque no encuentren el origen, en determinados momentos muestran conciencia de pérdida y, lo más importante, la sensación de que ellos, aun sufriendo las consecuencias, no tienen culpa. La ambivalencia, uno de los constituyentes que conforman la condición melancólica, rige las personalidades de los personajes de ambas piezas revelando unas actitudes que contienen, simultáneamente, sentimientos opuestos, ya que las parejas protagonistas –Vladimir y Estragón, Hamm y Clov– establecen claramente relaciones amor-odio.

La melancolía concierne a una pérdida, y estos personajes deben enfrentarse a la pérdida, inconsciente, del significado y de la posibilidad de otorgarlo. Kristeva denomina aquello que se ha perdido “Thing”, y consigue una definición muy acertada

para los personajes de Beckett: “the real that does not lend itself to signification, the center of attraction and repulsion” (Raponi 2003: 3-4). Y es que Kristeva atribuye la tristeza del melancólico al sentirse privado de expresión, hecho que imposibilita que el sufrimiento pueda ser expresado en palabras y que hace que el enfermo, en sentir que pierde la capacidad expresiva, sienta que pierde la vida. Esta pérdida expresiva se hace patente por la manera en como los mismos personajes se refieren al proceso de deterioro que los está matando y que, al mismo tiempo, no tiene ninguna palabra que lo designe; incapaces de referirse a él de manera concreta, lo aluden utilizando expresiones como “Esto prosigue” (Beckett [1957] 2006: 21). Una manera de frenar la melancolía es poner nombre a la pérdida, es decir, seccionar la condición melancólica en pequeños trozos hasta entender qué es lo que la ocasiona. Pero esta solución, dentro del teatro de Beckett, queda inhabilitada en el sentido de que uno tiene la sensación de que no hay ningún nombre posible para tanta barbarie.

A su turno, *Fin de partida* destruye la ilusión existencialista del sujeto libre y unificado que es capaz de crear su propio significado y, en lugar de esto, reconoce que, con la desintegración de la unidad del sujeto, no hay posibilidad de sentido. Además, es una obra mucho más cerrada en el sentido hermenéutico y rotundamente más dura que *Esperando a Godot*, de hecho, la definición que el mismo Beckett hace de su obra así lo demuestra: “rather difficult, elliptic, mostly depending on the power of the text to claw, more inhuman than Godot” (Raponi 2003: 5). Así, lo que habría desaparecido para los personajes de ambas obras es la capacidad de encontrar relación entre los hechos y la habilidad de significar y encontrar un sentido al mundo. La asociación de la pérdida del sentido con la melancolía, en *Fin de partida*, tiene lugar a cuatro niveles distintos: se plantea la duda de si las palabras de los personajes tienen sentido, de si ellos mismo perciben sus vidas como entidades con sentido, de si realmente significan alguna cosa los unos para los otros y de si finalmente tienen algún sentido para el espectador.

Sólo dos personajes, Nagg y Nell, parece que pueden llegar a significar en algún momento. Nagg y Nell son víctimas de la desaparición del sentido como el resto de los personajes pero en un grado diferente y es que, precisamente porque son capaces de recordar un pasado feliz, pueden proyectar una mayor veracidad a sus palabras. Es interesante hacer notar que, aunque muchos estudiosos han dicho que el objetivo de Beckett es el silencio, Raponi argumenta que lo que Beckett busca con su escritura es la profanación de tal silencio. Sus personajes deben continuar hablando y explicando historias para llenar el vacío de la muerte y el vacío que ha dejado la pérdida del sentido. Intentar llenar este hueco con palabras puede parecer una contradicción ya que, sin la capacidad de otorgar sentido, son palabras sin función, pero precisamente con este contrasentido Beckett consigue mostrar cuál es la pérdida con que cargan estos personajes incapaces de callar pero también de hablar: la imposibilidad de representar lo irrepresentable, contrapuntada con la necesidad de representar.

¿Qué ha provocado esta pérdida? Al principio del segundo acto de *Esperando a Godot* hay una conversación que parece tener una importancia primordial a la hora de resolver qué es lo que ha llevado a los personajes a vivir en tal estado (Beckett [1952] 2011: 83-85). Los personajes son incapaces de proferir palabras con significación pero, al mismo tiempo, no pueden callar, y es Estragón quien da el por qué a tal paradoja: lo hacen para no pensar, acción que les aportaría mucho más dolor que hablar sin motivo, para llenar el tiempo. Y no solo por esto, sino que hablar también les concede la

buscada imposibilidad de escuchar. No quieren escuchar porque si lo hiciesen sentirían las voces de los muertos, reminiscencias de pecados pasados y recordatorios del dolor del mundo. Cuando Estragón pregunta si nunca han pensado, Vladimir le contesta preguntándole que, si no, de dónde cree que vienen todos esos cadáveres. Las voces de los muertos pueden entenderse como la representación de las voces de las víctimas de mediados del siglo XX, víctimas que no son el producto de un exceso de irascibilidad, sino que son la materialización del hecho de poner el pensamiento en funcionamiento para fines monstruosos, el resultado de entronizar el progreso y la ciencia y poner todo su poder a merced del mal.

Vladimir no para de repetir que lo peor es haber pensado, haber creado el infierno en la Tierra cuando más avanzada estaba la ciencia y, por lo tanto, cuando más feliz parecía que podía haber sido la humanidad. Los personajes de estas dos obras quizás no tienen nada que ver con las causas que han hecho que se encuentren el mundo tal y como lo han encontrado, pero deben convivir en él porque, como Vladimir dice, toda esta osamenta atrae la mirada. De hecho, esto es lo que hace Beckett con sus dramas, elimina los eufemismos y la infinita capa de velos que la humanidad ha intentado poner encima de lo que representa el gran drama del siglo XX, y lanza lo que queda de él, la cruda realidad, al público.

Conclusiones

La ausencia de una resolución final que encontramos tanto en las vidas de los personajes como en las historias que cuentan indica que el proceso, en vez de llegar a un final que les aporte la absolución, volverá a empezar una y otra vez. El carácter inconcluso que encontramos en ambas obras niega la catarsis y frustra todos aquellos elementos que podrían parecer atenuantes del sufrimiento. La literatura de Beckett no representa el papel de cura sino que se erige como un anti-duelo. A este alejamiento del efecto catártico contribuyen, en gran medida, las múltiples pausas que hay en el texto. Las interrupciones frenan los momentos climáticos, ya que cada reflexión que podría desembocar en algún tipo de sentimentalismo siempre es seguida de una pausa y, además, expresan la fatiga de los personajes y la poca fe que estos tienen en la continuidad. Precisamente por esto son lícitas las obras de Beckett, a diferencia de toda la literatura de redención y, como Critchley apunta, estas proporcionan “an approach to meaninglessness as an achievement of the ordinary without the rose-tinted glasses of redemption, an acknowledgement of the finiteness of the finite and the limitedness of the human condition” (1997: 179).

Los personajes de *Esperando a Godot* y *Fin de partida* nunca encontraran eso que les permita superar la melancolía, están condenados a continuar, a seguir eternamente inmersos en las mismas conversaciones, a reírse de las mismas bromas, y a jugar a los mismos juegos. En efecto, nada más lejos de la remisión. No obstante, y como hemos apuntado cuando hablábamos de la pérdida de sentido a que deben enfrentarse los personajes, Nagg y Nell posiblemente sean los únicos que podrían aspirar a la superación de la melancolía, aunque la obra acaba antes de darles la oportunidad. Es como si por el hecho de tener memoria de tiempos pasados y felices, pudiesen leer en la ausencia del sentido. Esto apuntaría una idea que puede ser discutida pero que no es del todo descabellada: quien pueda ser capaz de interpretar las marcas que el sentido ha dejado en su desaparición, posiblemente pueda encontrar la absolución a su sufrimiento. Leer estas marcas significaría tomar conciencia de por qué el sentido

ha desaparecido, una vez hecho esto, parece que podemos creer en la posibilidad de la recuperación del sujeto.

Para estos personajes hay una mínima posibilidad de cambiar el proceso melancólico por el duelo porque tienen certezas a las que agarrarse y, aunque tenue, tienen fe en el mundo debido al recuerdo de que un día pudieron ser felices. Parece que el mensaje que encontramos implícito en las obras de Beckett es claro, quien consiga leer en la estela que la desaparición del sentido ha dejado tras suyo captará la magnitud del momento histórico en que vive y, con esta toma de conciencia, podrá empuñar su propia vida.

Bibliografía

- Beckett, Samuel. 2006. *Fin de partida*. Barcelona: Tusquets.
- Beckett, Samuel. 2011. *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets.
- Bair, Deirdre. 1980. *Samuel Beckett: A Biography*. Londres: Vintage.
- Caner, Robert. 2011. "Crisi de sentit i forma dramàtica. Sobre l'encontre de Theodor W. Adorno amb Samuel Beckett". Pp. 37-54, en D. Cabezas. et al.: *Art i filosofia*. Castellterçol: La Busca.
- Caner, Robert. 2005. "La interpretación de la obra literaria". Pp. 205-262, en Jordi Llovet et al.: *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.
- Canetti, Elias. 1982. *La conciencia de las palabras*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Critchley, Simon. 1997. *Very Little... Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature*. Londres: Routledge.
- Freud, Sigmund. 1984. "Duelo y melancolía". Pp. 235-255, en Sigmund Freud: *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, Sigmund. 2005. *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gadamer, Hans-Georg. 1990. *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa.
- Gadamer, Hans-Georg. 1998. *El giro hermenéutico*. Madrid: Catedra.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. 2007. *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Akal.
- Kennedy, Andrew K. 1991. *Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge UP.
- Magris, Claudio. 1993. *El Anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Barcelona: Península.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. 2011. *El naixement de la tragèdia*. Romanyà-Valls: Adesiara.
- Pilling, John (ed). 1994. *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge UP.
- Raponi, Sandra. 2003. "Meaning and Melancholia in Beckett's *Endgame*", en *Journal of Social and Political Thought*, vol. 1, núm. 4, en: <http://www.yorku.ca/jspot/4/beckett.html>
- Zamora, José A. 2004. *Th. W. Adorno. Pensar contra la barbarie*. Madrid: Trotta.

Perception and the 'I' in Samuel Beckett's *Company* and Francis Bacon's Paintings

La percepción y el 'yo' en Company de Samuel Beckett y la pintura de Francis Bacon

Ana Álvarez Guillén*

Resumen

Este artículo analiza las relaciones entre la novela corta de Samuel Beckett *Company* (1980) y la pintura de Francis Bacon. El tema de la autopercepción es el eje central de este estudio, que analiza la percepción desde la perspectiva modernista del escritor y el pintor. El texto se halla estructurado en torno a dos visiones principales: la primera gira en torno a la ontología fragmentaria evidente en ambos artistas, mientras que la segunda adopta un punto de partida más estético. Por medio de un análisis comparativo que desentraña y amplía aquello que transmite la obra de Beckett y Bacon alcanzaremos una mejor comprensión tanto del relato del primero como de la pintura del segundo.

Palabras clave: Samuel Beckett, Francis Bacon, Modernismo, autopercepción, espacio.

Abstract

This article analyses the relations between Samuel Beckett's novella *Company* (1980) and a selection of Francis Bacon's paintings. With the theme of self-perception as its central axis, my study looks at perception from both the writer's and the painter's Modernist perspectives. I have structured it around two poles: one revolves around the fragmented ontology evident in both artists, whereas the other adopts a more aesthetic perspective. Through a comparative analysis that unravels and broadens what the work of both Irishmen communicates, a better understanding of both Beckett's text and Bacon's paintings will be achieved.

Keywords: Samuel Beckett, Francis Bacon, Modernism, self-perception, space.

When one thinks of Modernism, it is not just Modernist literature that comes to mind but Modernism in all its artistic expressions. This movement –unlike those that preceded it– starts from the idea that there is no fixed basis, with an emphasis on experimentation which is carried out in all kinds of artistic expressions. Several names come to mind when looking at Modernist prose, some figures that had a determinant role in the development of Modernist literature and whose influence continues to be of a vivid significance. In the field of literature in the English language names such as William Faulkner, Virginia Woolf, James Joyce, or John Dos Passos stand out as being the main developers of this type of literature. In the following pages, we will focus on one of the milestones in Modernist Literature and Modernism in general: Samuel Beckett (1906-1989)¹. Even though his influence is higher in the field of theatre, we will

1 The debate about Beckett being a Modernist or a Postmodernist is still open. In my opinion, Modernism suits

* University of Kentucky, United States. ana.alvarezguillen@uky.edu
Artículo recibido: 21 de julio de 2016; aceptado: 10 de octubre de 2016

be analysing one of his works in prose, which, though at a different level, left a great heritage as well.

All the arts were intermingled in Modernism—as it has the objective of imbuing life—and every artistic creation was an influence over another. That is to say, the paintings, sculptures and literary works that were produced were not separate creations; quite the contrary, each one constituted an inspiration for others. In this context of continuous creative feedback Beckett has his own place. His relation with art was very intense since he was very young. His correspondence leaves great proof of it. As he would define the effect art had on him in one of his letters to Thomas MacGreevy, he experienced an “Own feeling of helplessness, finally, and of speechlessness, and of restlessness also I think, before works of art” (Beckett 2011: 105). Art has a strong impact on the Irish writer, who was left helpless before it many times. All those visits to museums and art galleries during his entire life and specially during his youth constitute not just a mere influence for some of his writings but an essential part of his way of looking at reality and at himself as well as his way of posing questions about it.

It is difficult to say whether all that modern art he saw in the most important galleries of Dublin, Paris, London, or Berlin² was an inspiration for Beckett's writing process or, on the contrary, it was Beckett's work that inspired some of those artists. Most likely, in some cases it was a mutual inspiration. Be that as it may, I contend that some of Beckett's contemporary artists' work has a complementary relation with his own. They help to understand and shed new light upon each other's work. Undoubtedly, the art that struck Beckett the most was one that rose determining questions about aspects such as life, the subject, and reality issues that will be developed, if not given an attempt to be answered, throughout the Irish writer's texts. For instance, the paintings of Jack B. Yeats, Francis Bacon, or Lucian Freud and their different gazes of a damaged or somehow broken self can add other sensibilities and new angles to Beckett's statements and view. In the same way, those paintings exploring the self will be enriched and made more intricate after the reading of some of the Irish writer's literary production, in particular his novella *Company* (1980), the text that is central in this study.

A new approach to Beckett's *Company* is offered here thanks to a starting point which is different from that of other critics of the novella: a comparison with Francis Bacon's work. We will be looking at one of them whose approach to Beckett's vision of the world can be considered as equally terrible, that of the 'I' facing its own presence in an atemporal fight against its shadow. Bacon, like Beckett, presents existence as a tragedy with no limits. “Es como si ahora llegara a ser posible un combate. La lucha con la sombra es la única lucha real” (Deleuze 2005: 68). Thus, the purpose of this essay is to analyse the relation between Beckett's prose work *Company* and the artistic production of Francis Bacon.

This article will adopt a double perspective. The aspects covered in the first part will be mainly the perception of the 'I' and the voices of consciousness. Bacon's self-portraits will be central in establishing this relation to Beckett's ideas on self-perception.

him better with regard to his works in prose. This article will analyse themes such as the treatment of time or the importance of perception or epistemology as being more important than the ontological insight of reality, which is proper of Postmodernism.

2 Beckett's experience with modern art is gathered in the collection of essays edited by Fionnuala Croke, *Samuel Beckett: A Passion for Paintings*, especially in the chapter by James Knowlson, “Beckett's First Encounters with Modern German (and Irish) Art” (Dublin: National Gallery of Ireland, 2006, pp. 60-64).

This will be the most psychological part of the essay, which will approach the text and the paintings from a Cubist viewpoint. Thus, I attempt to illustrate the way the issue of self-perception in both Beckett and Bacon shares some basic characteristics with a Cubist or fragmented notion of reality.

The second part of this paper will consist on a more aesthetical³ approach to both the novella and the paintings, aiming at identifying the correlated aesthetics of both *Company* and Bacon's compositions. The lying figures, the eyes, an aestheticized life and a final and paradoxically half-illuminated void, will be the points leading our analysis. Special attention will be paid in this second part to Bacon's blackest paintings, since darkness and light will become central elements of the argument.

The comparative analysis seeks to provide us with a renewed reading of the novella. A concrete perspective will be given in order to look at *Company* in the same way in which we observe a Modernist painting: we will take an impression from the text, we will forget about a possible story, and we will take not only an intellectual but also a purely aesthetical insight.

1. Self-perception of the Fragmented and Dismembered Self

La absurdidad primera pone de manifiesto ante todo un divorcio: el divorcio entre las aspiraciones del hombre hacia la unidad y el dualismo insuperable del espíritu y de la naturaleza.⁴

Company is a novella written by the Irish writer Samuel Beckett and published for the first time in 1980. It was later included in the trilogy *Nohow On* together with *Ill Seen Ill Said* and *Worstward Ho* in 1989. The novella is one of the short prose texts the Irish writer produced in his late period and can be labelled as one of his 'closed space' writings, a very appropriate label for our comparative study with Bacon's paintings. Beckett's reader could argue that there is a lot of openness in the space of *Company*, but we will see that the author creates a contradictory space as well as many other contradictory elements in his text. In fact, 'company' is a very contradictory title for a novella like this one. We do not seem to have anything like company, as it is revealed at the end, when we are left with a bleak picture that has been building up throughout the pages, a picture of isolation. What we observe is a "devised deviser devising it all for company" (Beckett 2009: 30) that never finds it. *Company* is the negation of company:

Till finally you hear how words are coming to an end. With every inane word a little nearer to the last. And how the fable too. The fable of one with you in the dark. The fable of one fabling of one with you in the dark. And how better in the end labour lost and silence. And you as you always where.

Alone. (Beckett 2009: 42)

Company begins by giving us a subject. The subject is within a body, which is within a space that seems a lack of space. If Modernist literature seeks the representation of

3 In my study, I use the term aesthetics in its primary sense rather than Aesthetics as a branch of Philosophy, which derives from the former. The term comes from the Greek αισθητικός (aisthetikos, meaning 'esthetic, sensitive'). I refer to that primary perception.

4 Jean-Paul Sartre, *El hombre y las cosas* (Buenos Aires: Losada, 1967; p. 75).

the inner and therefore 'more real' reality, Beckett, as one of the foremost Modernists, explores this inner self. If the Modernist Virginia Woolf makes use of the special voice of interior monologue that is helped by Free Indirect Discourse and stream of consciousness, Beckett carries his exploration out through a more complex voice, but equally personal. Beckett's exploration always takes into account that the subject is framed. As we were saying, it is framed in a body and in time and space. We cannot forget that the exploration and own understanding of time and space are also key themes for Modernist art. Proust had already experimented with time and memory in his *À la recherche du temps perdu* (1913–1927) when Beckett started writing, and artists such as Dalí with his *La persistencia de la memoria* (1931) were doing the same exploration with painting at the Irish writer's times. Time seemed to be subjective, linked to the subject's memory and perception. It was not that one is framed in an objective time but that time is one's inner time.

In *Company*, the voice's continuous movements to the past in the shape of autobiographical memories blurred by fantasies make us think that Beckett had an interest in the Proustian concern with time⁵: "To one on his back in the dark a voice tells of a past. With occasional allusion to a present and more rarely to a future" (Beckett 2009: 3). Real and fictional in time can be confused as all depends on a subject and we as readers do not know what to consider real. Again, Beckett's subject is not within an 'exact' timing but it is the voice which frames time:

To confess, Yes I remember. Perhaps even to have a voice. To murmur, Yes I remember. What an addition to company that would be! A voice in the first person singular. Murmuring now and then, Yes I remember.

An old beggar woman is fumbling at a big garden. Half blind. You know the place well. [...] On the way home from kindergarten on your tiny cycle you see the poor old beggar woman trying to get in. You dismount and open the gate for her. She blesses you. (Beckett 2009: 10)

The subject imagines and recalls memories that make him or her who he or she is. 'I' am my past, what I remember and what my memories have of real and imagined. Beckett's 'I' of the past, the present and the future are different 'I's. Nevertheless, with a lack of objective temporality, we have three simultaneous 'I's or a dissolved or combined 'I'. Time is confused in a deviser that "speaks of himself as of another" (Beckett 2009: 16):

On your back in the dark the light there was then. Sunless cloudless brightness. You slip away at break of day and climb to your hiding place on the hillside. [...] So now you hoard it in your heart with the rest. Back home at nightfall supperless to bed. You lie in the dark and are back in that light. Straining out from your nest in the gorse with your eyes across the water till they ache. [...] You lie in the dark and are back in that light. Fall asleep in that sunless cloudless light. Sleep till morning light. (Beckett 2009: 15-16)

5 Beckett's connection to Proust finds its greater manifestation in the essay he called after the French writer. "Proust" (1930) contains all the Beckettian preoccupations in aesthetical and epistemological terms, Proust's figure serving as an excuse for their presentation.

A Cubist, Broken Self

Might not the voice be improved? Made more companionable. Say changing now for some time past though no tense in the dark in that dim mind. All at once and in train and to come. But for the other say for some time past some improvement. Some flat tone as initially imagined and same repetitiousness, No improving those. But less mobility. Less variety of faintness. (Beckett 2009: 21)

It seems clear that the collage of voices *Company* consists on builds a broken self. However, by having several voices, the depiction is wider and more real. Something similar can be observed in Francis Bacon's work. What was introduced by Cézanne and developed by Braque or Picasso is ultimately fostered and brought to maturity by Bacon in a very particular way. After all, both Bacon and Beckett are working with something quite similar to Cubism⁶, maybe a deformed and degenerated one. The self is not just broken or fragmented but also degenerated. At the same time, Beckett's Cubist voice reveals not just that the reality being represented is fragmented, but also that its perception as a whole is not possible. Peter Fifield is the first to have established a connection between the writer and the painter in this respect:

For Bacon the broken body is a striking, multi-textured body, the artist stating, 'I'm always hoping to deform people into appearance' (Sylvester, 146). The shiver one has at the sight of a vivid mutilation is surely an extension of that 'shorthand of sensation' sought by Bacon in his paintings. Without the blood and gore so characteristic of the artworks, Beckett's figures are, of course, notably distorted by injury and bodily malfunction as well as the sort of strange embodiment. (Fifield 2009: 60)

If one pays attention to the Irish painter's self-portraits (see appendix, fig. 1-7) one realises the multi-textural composition that produces the deformation of the face, and therefore of the self, in the paintings. Bacon rejects the established way of portraying and tries to apprehend the essence by emphasising flesh. As Fifield puts it, "The repetition of these mutual acts of mutilation and distortion stresses (and distresses) the physical at the expense of conventional bodies and settings, forging a meaty mimesis of the atypical subject" (Fifield 2009: 69). Funnily enough, Bacon gets the essence of the self by means of distortion. That self is similar to Beckett's, which is broken through a distorting narrative voice. And what we get is that unique sensation in Bacon, that 'shorthand of sensation' recalled by Fifield in his essay.

The multi-texture is clear in Beckett's 'I' as well. The embodiment in *Company* is strange because it is estranged. The reader places him or herself within the body but keeping at a distance from it, partly because 'I' and 'body' are not fully identified. This estrangement is constructed continuously in Beckett's text and perceived at once when we look at one of Bacon's portraits. His self-portraits are particularly close to Beckett's 'I', given the amount of autobiographical content in *Company's* voice of memory. Regarding this narrative voice, the reader should not worry about what to take as real or not as all fragments, all voices –all the brushstrokes in the artist's self-portraits– are

6 When referring to Cubism I am using it in terms of fragmentation rather than the multi-perspectivism that defines this style. Nonetheless, multiple perspectives are key to understand *Company* since it is all about a voice unfolding the 'I's the self is formed by. As in a Cubist painting, all the 'I's are exposed at the same level by the narrative voice(s).

equally valid in a context that leaves no place for objectivity. What is more, it could be said that the damaged, the deformed, is preferable as it is more human and also more 'real'. An approach to the Beckettian deforming narrative voice can be helpful for the reader to better comprehend the final warping of the self, which has a lot of Beckett himself.

Bacon's isolated faces and bodies are tangled and messy, warped and sick. So there is tension or distress in the body with itself, its presence in an obscure world because it lacks the harmony of unity:

El cuerpo –en la obra de Bacon– se hace carne, se desacraliza, se presenta como espasmo, rompe con la armonía de la superficie y de la forma en un ser amenazado por su propia indefinición, esto es, por la dispersión de su identidad. Un cuerpo que se descompone, que escapa por una boca que grita, que se vacía, se prolonga en los torrentes de semen, se dilata, se mezcla con otros cuerpos, se metamorfosea en su reflejo. (Vásquez 2012: 3)

Funnily enough, the coarser his bodies are given to us, the weaker and more human they result. As Peter Fifield puts it, "In Bacon and Beckett the human form is given through emphasis and exaggeration of the curved, the swollen and the bulbous" (Fifield 2009: 58). However, that 'human form' is human presence that has to be liberated from the common human form we are used to see. The liberation is reached through emphasis of the bended and the bloated. The reader can say it is a human being, life, what is being painted –with words or with brushstrokes.

Both artists are talking about what they are not sure it can be talked about as it is even difficult to comprehend. This first chapter opened saying that *Company's* title was contradictory because the novella is, after all, the lack of company, isolation of the self, who has no company. The subject does not have company even from his own voice, from his own self, as its perception is not clear. There is a lack of content. A subject is being portrayed but that subject is not there. Nevertheless, for us the question to be considered here is nicely put by Milan Kundera in his essay "Une rencontre" (2009), which I quote in its Spanish translation: "¿hasta qué grado de distorsión un individuo sigue siendo él mismo?" (Kundera 2009: 20). The face is distorted and one beholds the most intimate 'I': Bacon's raw self. But it is difficult to say what one's identity is when the self has been broken, fragmented into several 'I's and memory and imagination are equally valid, as happens in *Company*. There, the subject ends being unnamable: "Let him be again as he was. The hearer. Unnamable. You" (Beckett 2009: 20).

Kundera's question is somehow answered by means of an element that is repeated in all the self-portraits by Bacon: there is always certain tension that presents the tension of life itself. The tension of a depiction that deforms (almost dissolving) the individuality means that identity is brought to its limit and results in a vibrant and arresting portrait.

Por mucho que legue a la deformación, los personajes de Bacon resultan reconocibles e identificables. El proceso de representación se debate siempre en esa tensión, que busca aquel momento conflictivo en que la presencia parece a punto de disolverse, pero aún no ha perdido del todo los rasgos que la distinguen. (Hunter 2009: 60)

That extreme presence that is about to be dissolved, that pursuit of sensation

is not so pictorially represented in Beckett. Nonetheless, in his work, as in Bacon's, identity is not totally destroyed. There is an attempt to grasp the core element of raw identity, naked existence once liberated from its own skin. Identity suffers a process of abstraction in both Beckett and Bacon. Bacon's bodies and faces and Beckett's metafiction are maintained in that tension that allows the individual to keep his or her own identity. Tension is an essential element for both artists to represent individuals –'I's– the way they perceive them.

Alienating, Broken Voices

The incapability to communicate as a result of the fragmented self and the consequent alienation of the individual is a chief theme in Modernism in general. Edvard Munch's *The Scream* (1895) portrays the angst that one can feel as a consequence of this alienation. As for American Modernist Fiction, a considerable number of Faulkner's characters embody this inability to communicate, with the clear example of Benjy Compson in *The Sound and the Fury* (1929): "I opened the gate and they stopped, turning. I was trying to say, and I caught her, trying to say, and she screamed and I was trying to say and trying arid the bright shapes began to stop and I tried to get out" (Faulkner 2010: 33). Benjy struggles to communicate but he fails. As a result, his perception of the world is also damaged, blurred. The lack of communication, the distorted language, limits his perception of reality. *Company* presents the same panorama. Furthermore, just as no one seems to care about whether Benjy speaks or not, Beckett's individual is alienated and inactive, lacking all human contact. His presence does not seem to be relevant for anyone else, at least from the voice's perspective, from what we know through the narrative voice. Beckett and Bacon share that consciousness of triviality of one's existence. However, that is not where the most distressing part of it lies. *Company* brings the panorama to its limits denying the possibility of communicating with oneself. Both physical and psychical interactions are problematic. Thus, in Beckett, the lack of communication isolates the person even from himself or herself. At the same level, something similar can be observed in Bacon's individuals. The painter does not have narrative voice(s) to express the condition of alienation of the subject and yet his portraits inspire the deepest feeling of isolation and remoteness, which is stressed by the fact that most of the people depicted in his paintings are completely alone and framed.

Additionally, chaos is a shared element in the 'broken' world Faulkner, Beckett and Bacon –among other many Modernist artists– depict, which is the chaotic view of reality of man in the 20th century, coming with the end of Modernity. Another indispensable example is another foremost modernist, James Joyce, who will be considered again later. In the novel that is considered to be his masterpiece, *Ulysses* (1922), his representation of chaos as an essential part of the broken man is very clear. This chaos is brought by the polyphonic, stream-of-consciousness voices of Joyce's individuals resounding in the city, which are, like Beckett's voices, "anonymous, obscure in their attachment to the 'I'" (Oppenheim 2000: 103-4). In Joyce, and especially in Beckett, the reader never knows at which point one voice ends and another starts. "By fragmenting or fizzling voices, by rendering them anonymous yet also attached to the self [...] [w]e cannot individuate them" (Oppenheim 2000: 103). This reflects the chaotic dimension of existence, of bare life, which impedes communication with others and with oneself.

Is there a voice in *Company*? Are there several voices? If so, where is the line separating them? Are they talking only to the body? When looking at this body, this 'I' in the dark, the reader cannot help thinking of possible others, those others that appear in *Ulysses*. In *Company*, the lack of presence of others, or the incapability of meeting other selves, makes us think of those others and the probability of their presence. What is more, the Beckettian subject's own alienation leads him or her to ask about possible others, other 'I's:

Beckett leads us to a paradoxical ethics of non-relation that appears very close to the ethics of distance that Emmanuel Levinas was elaborating at the same time, paradoxical because the relation with the other is founded on a non-relation, since the face of the other person always reveals an infinite distance. The term of 'non-relation' destroys from the outset the humanistic illusion that we are all alike, or that reciprocity is a given. On the contrary, it is because we are all infinitely different that a new rapport can be thought. (Rabaté 2014: 142)

2. Aesthetics of the Figure and the Space

Open your eyes now. I will. One moment. Has all vanished since? If I open and am for ever in the black adiaphane.

Basta! I will see if I can see.⁷

Modernism is a lot about perception, in all its faces. Beckett's *Company* shares this Modernist interest but narrows it down to the perception of the self. When we read the novella we picture a man—or better a body and voices, no clear attachments implied—in the darkness, which means that we do not really picture anything in particular as there is only blackness. Therefore visual perception, sight, which has traditionally been considered as the superior sense in epistemology, is rendered useless and therefore primary sensorial perception is hindered.

Figures Lying in the Dark

The reader starts reading *Company* and all he or she sees is a bulk in the middle of blackness and as part of that blackness. *Company* is dark. There is a body, there is an 'I', and there is darkness, shadow: "Basalt is tempting. Black basalt. [...] If with none then no light from the voice on the place where our old hearer lies. In immeasurable dark. Contourless." (Beckett 2009: 21). The author comes back once and again to the black so that the reader can plunge into that dimness in order to feel the same way the body does. The reader has trouble trying to picture a figure lying in the dark, but (s)he soon embodies that same figure. Apparently a specific body accompanied by a voice or group of voices talking to it, but also a body which every human being can 'occupy'. In other words, every person can be within that skin. The same happens with Francis Bacon's representation of people, even in his self-portraits, already discussed in the previous section; they represent specific people but one can see him or herself among the diverse shots building a face or a body as they depict the purest and rawest

7 James Joyce, *Ulysses* (London: Penguin Classics, 2000). Taken from the third episode, this epigraph recalls Stephen Dedalus' stream of thoughts. It develops ideas about perception, the relation between reality and imagination, and isolation while he is sitting on the beach – where land (the tangible and permanent) meets sea (the intangible and impermanent).

humanity after all.

Perception of the subject in *Company* is determined by an essential condition apart from this darkness and obscurity: the body is lying, necessarily lying “on his back in the dark” (Beckett 2009: 3). This position leaves the figure in a cognitive relation with the space different from that he would have if he were standing up or sitting down. This condition can recall other cases in Modernist narrative like the one in Kafka's *The Metamorphosis* (1915). In this book, when Gregor Samsa wakes up in a body that is his but estranged and metamorphosed, he is lying down. He goes through a process of perception of his new physical self from his lying position. And Kafka presents, again, a broken self in his novella. Right before Gregor starts moving, there is a long moment of silence, while lying down, when time is blurred. Gregor's body seems to be detached from time.

It is in his lying position that Gregor starts to fragmentally perceive his body and, later, his new voice with terror. Even if *The Metamorphosis* has a metaphorical or even socio-political connotation and *Company* has a more abstract look, both introduce a lying figure whose voice is apart or estranged, Gregor's being the ‘exterior’ one. He is shocked when he hears his own metamorphosed voice:

[T]he clock struck quarter to seven. There was a cautious knock at the door near his head. “Gregor”, somebody called - it was his mother – “it's quarter to seven. Didn't you want to go somewhere?” That gentle voice! Gregor was shocked when he heard his own voice answering, it could hardly be recognised as the voice he had had before. As if from deep inside him, there was a painful and uncontrollable squeaking mixed in with it, the words could be made out at first but then there was a sort of echo which made them unclear, leaving the hearer unsure whether he had heard properly or not. (Kafka 2005: I)

We do not know how long Gregor Samsa is lying down, but it is a fact that he has something in common with Beckett's lying figure: both their bodies are passive. Their only activity, especially in *Company*, is perception; the rest is therefore passivity or lack of movement, lack of life.

Your mind never active at any time is now even less than ever so. This is the type of assertion he does not question. You saw the light on such and such a day and your mind never active at any time is now less active than ever so. (Beckett 2009: 4)

However, “certain activity” (Beckett 2009: 4) is registered in *Company*, a slight one that is perception, hearing the voice, scrutinising darkness. That perception is the so-called ‘company’, “mental activity of a low order” (Beckett 2009: 29). The voice as only and necessary –although never sufficient– company can be observed in the context of isolation of the subject, which is another condition of the body in the dark. As far as the subject is concerned, he or she is isolated, with the only company of voice. The two texts, though quite different, make use of the lying position so that the subject can face himself, both physically and in terms of existence. Or an estranged self, that is.

Something similar can be said about Francis Bacon's lying bodies. They are passive and isolated in the dark. However, even though they are sometimes sleeping (fig. 11), which could be conceived as a peaceful state, there is no harmonic relation to the figure's surroundings. The figure is physically confronting himself or herself and his or

her own existence. Because of the tension of the body and the inherent violence of the representation, the figure is a misfit in the space, in the world, and it is therefore in agony.

The Eye Straining for Life in the Dark

In *Company* sensual perception focuses on hearing and, later, as light appears, sight. The reader's sources are an inner ear that hears voices and an eye that 'sees' a dark space. The eye is as important element in Beckett as it is in Bacon. In the Irish painter's *Self-Portrait with Injured Eye* (1972) (fig. 3) his obsession with the eye is patent. He uses a closed swollen eye as the axis that unchains the deformation of the entire face. Thus, from the eye, the whole face is distorted. Beckett leaves a special place for the eye in his text too:

There is of course the eye. Filling the whole field. The hood slowly down. Or up if down to begin. The globe. All pupil. Staring up. Hooded. Bared. Hooded again. Bared again. (Beckett 2009: 12)

The damaged state of the sense of sight has already been mentioned in the introduction to this second chapter. The eye cannot work properly due to the lack of light. This can be explained by its connection to traditional symbolism of light and darkness. Traditionally, light means truth and that truth cannot happen in the darkness we find in Beckett and Bacon. Is the eye not the only element that is not completely blurred, that gives a hint of profound and abysmal presence? "Only eyelids move" (Beckett 2009: 29). Is it not its moisturising necessity what shows us life? These questions are here posed with reference to Beckett's novella but in universal terms as well, being as they are about human beings in general. It is interesting to confirm that the eye in *Company* has the same intensity as the eye in some of Bacon's portraits. The two artists are communicating the same, life, even if the eyes are closed.

Raw Life in an Undefined Space

Every word said by the voice in Beckett's novella conveys certain lyricism. The way it talks about the eye, the light, the memories... every aspect of movement and life becomes art in *Company*. Life has an intrinsic beauty in it, even if it is in the middle of chaos. Life should be art. Here we find something similar to the Nietzschean affirmation of life:

Nietzsche estetiza la vida, no en el sentido burgués, sino en el sentido de que la vida misma sea una obra de arte. Sólo así el arte podrá generar novedades y no morir. El arte así pensado no es un fin, sino un instrumento que hay que llevar más allá, puesto que debe estar al servicio de la vida. Una vida que se concibe no ya como una infinitud a alcanzar sino como un finito ilimitado (o sobrepliegue), visible tras la fractura de la visión del mundo unitario. (Álvarez 2012: 11)

What really interests Beckett in *Company* is that life, and the isolated condition of the living body. Sometimes that perception of oneself does not go further towards the consideration of presence and existence as it happens with Existentialist authors such as Jean-Paul Sartre, Albert Camus, or the abovementioned Franz Kafka. Even though questions about existence are sown, Beckett sticks to the question of perception. And this perception, although complex, is direct and penetrating as a portrait by Bacon

can be. Violently and heartrendingly Bacon's work gives an insight that utterly moves us. Bacon's brushstrokes have the power of Beckett's second person singular voice in *Company* –“use of the second person marks the voice” (Beckett 2009: 3) –; they are rough and unrefined as the voice is sharp and undressed. Both artists leave us facing a lying figure in an undefined space. Consequently, they leave us lying on our own, scrutinising darkness. In the case of some of Bacon's paintings, the isolated figure is there, in a space where it does not fit at all. The tension grows between the 'I' and the place the 'I' is, in spite of himself, framed in. As a consequence of that tension, the figure cannot be fully framed. This is very clear in one of Bacon's lying figures, *Sleeping Figure* (fig. 11): “El pintor explota la relación figura/espacio. [...] [E]l personaje aparece atrapado por su actitud, aplastado contra [...] la cama como si fuese un resto de sí mismo, su sola presencia inanimada y moldeada por la presión del espacio circundante sobre ella” (Hunter 2009: 33). There is an obvious tension produced by the relation between the body and the space, and yet the space is unavoidable. Even if the space is undefined, it is needed if a portrait has to be made. Bacon's spaces are essential to frame his portraits.

The same happens with space in Beckett's *Company*. And, I dare say, was this not the same portraying activity carried out by James Joyce, the fellow countryman of both artists? As another Irish Modernist novelist, Joyce made an attempt at grasping just life through “unadorned portraits of the human presence” (Hale 1993: 97) in his writing, especially in his *Ulysses*. Nevertheless, the portrait of humans, of life, is given to us within a different frame since space changes. The city —Dublin as a microcosm—, acts as a constant movement of gyres, where lives are intermingled in an ordered chaos. That clashes with Beckett's darkness and absence of space. And yet it is not that obvious that the contrast is so radical. While Joyce explored the impossibility of communication, the individual within the continuous urban movement, the musicality of the variety of Dubliners living parallel and juxtaposed lives, Beckett writes about the impossibility of communication of the self, blurred multiple voices and so on. All in all, he writes about the complexity of the 'I'.

That 'I' can be whoever, but, at the same time, it is a definite and somehow unique self. As it has already been said, presence in Beckett is extreme and powerful. Aesthetics throughout the text is hence quite strong and unique. A blurred but at the same time determined self embodies that presence, the text itself. It is blurred due to the lack of light, the multiplicity of voices that appears to be coming from that light, the undefined space or lack of space. The reader pictures a sort of dim room that can be compared to the rooms where some of Bacon's naked figures are drawn. This can be easily observed in works such as *Study from the Human Body* or *Untitled (Crouching Nude)* (fig.8-10). All of those whitish bodies are found in a placeless room. Some straight lines form a geometrical, linear but also undefined container for a violently and distressingly curved body that could be said to be fighting against itself. The lack of definition of the space is stressed by the colours black, grey and ochre at the background. In addition, sometimes the angst is reinforced by means of the use of red. It can be stated that conflict is a key point in Bacon's bodies and colour and form work together to produce that conflictive nature.

Surprisingly, it is a determined self in a specific body, with specific experiences in the past that can be brought to mind in this undetermined space, even if everything is blurred. This can be thought if we take that there is just one self, one subject. In

Beckett's text, there is a huge part of the discourse, or attempt of discourse, that is memories, Beckett's memories as he left them. The autobiographic elements are clear. Again, the reader feels lost trying to draw a line separating the defined and undefined when reading *Company* and looking at Bacon's work.

Aesthetically, *Company* is all about that presence, human presence in the dark, what has already been referred to as 'raw humanity'. This humanity conveys a violence and extreme way of being, presence. That violence of being stands out in Bacon's portraits. Each line seems to be fighting against another; the rough brushstrokes were spontaneously made, sometimes with rags, by the artist. The violence can be unjustified or unavoidable. Does the beauty lie in that confrontation? A terrible beauty is born in Bacon's works. The face is full of life and, paradoxically, it is rotting. The same happens with the Beckettian subject: being full of life, being all existence on its mind, being absolute presence for one's own, its death would not mean any significant change in the dark, even if that presence could be perceived as the most important element in that undefined space.

A Faintly Luminous Void

For the listener, who listens in the snow,
And, nothing himself, beholds
Nothing that is not there and the nothing that is. (Stevens 2001: lines 13-15)

The white nothingness perceived by Wallace Stevens's snowman is the black nothingness perceived by the Beckettian hearer. However, there is a presence that is maintained in the novella thanks to the voice, which keeps talking to the 'I'. Total absence is not allowed. The light in the text brightens the void, 'enclosed' within the undefined space, which we know about because there is an eye looking at what is being lit: "Whence the shadowy light? What company in the dark! To close the eyes and try to imagine that. Whence once the shadowy light. No source. As if faintly luminous all his little void" (Beckett 2009: 11). Light is masterly used by Beckett. The voices draw the 'I' and create light. As much as the body is eager for light, he will not get it but for the voice, and for the eye that gives access to the produced light that grows with the voice.

Just as Beckett's 'black nothingness' is briefly broken by this shadowy light, Francis Bacon's monochromatic paintings –see most of the bodies in the Appendix to this article- are also faintly lit by some sort of shadowy light and in some cases by a lamp or a dangling light bulb (fig. 11). In *Untitled (Crouching Nude)* (fig. 10), for instance, this is patent. The combination of blue, grey, black, and ochre -all dark lines- tends to a monochromatic blackness, a "bourneless dark", as Beckett would say (Beckett 2009: 33). However, in that blurred colour that tends to black in Bacon's work there is a curved line, a violent white that acts as Beckett's light, defining the undefinable and at the same time highlighting that lack of definition. The body in distress is emphasised as it conveys powerful presence. The sensation of the contrasted white that forms a body is made through great tension, as happens with the curvature of all the white lines that seems to be pushing against the straight lines that create darkness. The other contrasting colour is red, which just adds fierceness and chaos.

Some mention should be made to the lack of adaptation of the body to the space,

somewhere in the void. Even in *Study from the Human Body* (fig. 9), in which the figure is slender like a harmonic white sculpture, the body does not fit. The figure is clearly leaving, evaporating after a shaded curtain. As an exception, that body is straight and standing up, whereas the rest are lying down as Beckett's nameless figure, or bending with angst. However, all of them are the same, misfits, inappropriate.

Physical darkness on the body's surroundings somehow mirrors the obscurity of perception of oneself going on in Beckett's novella. Indeed, in both *Company's* body and Bacon's bodies the inner obscurity is extended to the space the body is lying in. "La figura parece surgir de la penumbra del fondo como un espectro" (Hunter 2009: 65). The white wraith is in reality full of life. Actually, it is life itself in a placeless darkness, an "equal remoteness at its most remote" (Beckett 2009: 20). The movement that the figure transmits is a result of the tension, the intrinsic tension of existence. "You were once. You were never. Were you ever?" (Beckett 2009: 12). The nostalgic memories in the novella are counteracted by the inquisitive second person voice asking disturbing questions which do not have an answer.

There is tension in both artists; tension between a white light and blackness, between the body and the space, between real memories and fiction in Beckett's novella, between straight and curved brushstrokes in Bacon's paintings. In Beckett's short novel, there is even tension between the title word, 'company', and the ending word, 'alone'. I think that we can state that the aesthetics of both artists is one of disturbing tension within an abysmal void.

All in all, Beckett shows in *Company* his own understanding of the self by means of a man lying down, "on his back in the dark" (Beckett 2009: 3) and a voice or a collage of voices supposedly addressing him. The limited perception of the subject allows the author to express his ideas on the individual and his/her distressing way of existing in the world. The Beckettian self is broken and fails to communicate. The voice that the individual and the reader hear throughout the novella draws a broken and alienated self, deficient in communication. That voice is unreliable. Actually, everything is unreliable. If the self, identity, cannot be trusted and everything goes around the 'I', nothing can really be trusted, not even the knowledge about oneself.

On the other hand, Francis Bacon's self follows the Beckettian path but his perception is soaked with violence and his fragmentation is brought further to deformation. Bacon's selves transmit that raw dimension of the bulging body in a permanent fight against itself. If Bacon's painting adds his own fierceness to *Company's* perception of an individual, Beckett has enhanced the fragmentation of the 'I' by means of highlighting the impossibility of communication.

Both an intellectual and an aesthetical look on perception are needed in order to get the point of the written and painted material of the present study. There are many points where the two artists meet: the isolated 'I', the distorted perception, the all-surrounding void, etc. It is the two artists' terrible tension that generates that unique sensation of extreme, raw life that is as universal as is talking about human condition. If the tension of contrast is very visual and clear in Bacon, it is differently perceived in Beckett's *Company* as it is built up via word relations instead of brushstrokes of colour. Nevertheless, both artists leave us with the same intense sensation every human can feel identified with, sensation of experiencing life itself. This could be put as the most important conclusion here: by means of two different languages, Beckett and Bacon make use of extreme existence, the heartrending tension that is necessary to express

life. Human existence is suffering, isolation and anguish but still it is an art expression, full of beauty.

Like Bacon's paintings, Beckett's *Company* is the expression of that man of the 20th century, living in the degeneration of an era of developments, in the death of Modernity. Because of the clash between the ideas and reality, the concept of the latter oscillates and turns into fragments. There is not unity, or light, or truth any more as it is reflected with the subject's self-consciousness, as this Cubist piece by Beckett proves. Both the writer and the painter expose their different faces with the intention of covering the real, which includes now that which is left in the shadow because of the existence of raw life in the darkness. Even if we are condemned by that darkness to void.

Appendix



Figure 1: Francis Bacon, Self-Portrait, 1973

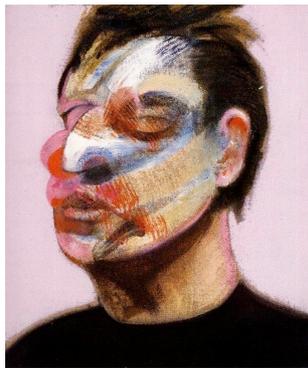


Figure 2: Francis Bacon, Self-Portrait, 1970



Figure 3: Francis Bacon, Self-Portrait with Injured Eye, 1972



Figure 4: Francis Bacon, Self-Portrait, 1971

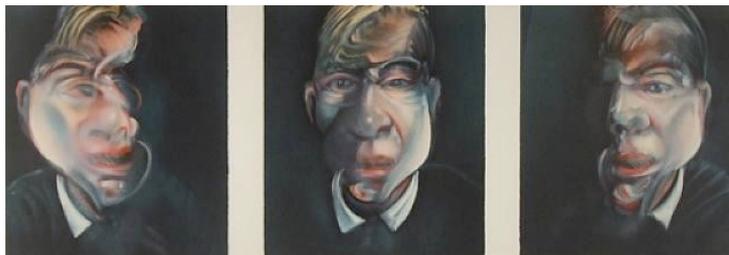


Figure 5: Francis Bacon, Three Studies for Self-Portrait, 1979



Figure 6: Francis Bacon, Three Studies for Self Portrait, 1974

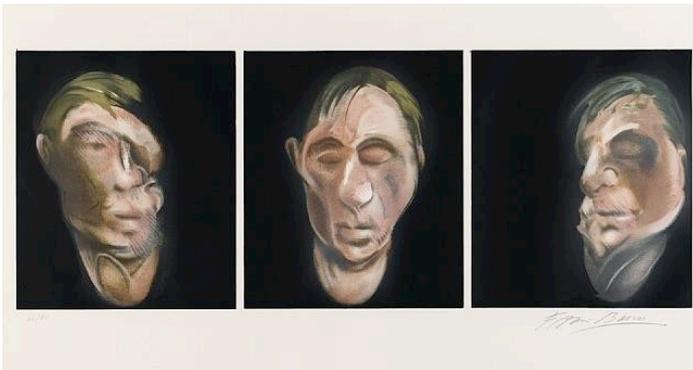


Figure 7: Francis Bacon, Three Studies for Self-Portrait, 1981



Figure 8: Francis Bacon, Self Portrait, 1956



Figure 9: Francis Bacon, Study from the Human Body, 1949



Figure 10: Francis Bacon, Untitled (Crouching Nude), c. 1950



Figure 11: Francis Bacon, Sleeping Figure, 1974

Bibliografía

- Álvarez, Marta. 2012. *El cuerpo sin órganos en Francis Bacon*. Trabajo de iniciación a la investigación no publicado. Universidad de Valladolid - Santander
- Beckett, Samuel. 2009. *Company / Ill Seen Ill Said / Worstward Ho / Stirrings Still*. Ed. Dirk Van Hulle. London: Faber and Faber
- Beckett, Samuel. 2011. "Letter to MacGreevy, 26 September [1948]", *The Letters of Samuel Beckett*, volume II: 1941-1956. Ed. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn and Lois More Overbeck. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press. 104-106
- Croke, Fionnuala (ed.). 2006. *Samuel Beckett: A Passion for Paintings*. Dublin: National Gallery of Ireland
- Deleuze, Gilles. 2005. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Trad. Isidro Herrera. 2nd ed. Madrid: Arena Libros
- Faulkner, William. 2010. *The Sound and the Fury*. New York: Vintage International, 1984 Ficacci, Luigi, *Francis Bacon*. Trad. Carme Franch Ribes. Köln: Taschen
- Fifield, Peter. 2009. "Gaping Mouths and Bulging Bodies: Beckett and Francis Bacon". *Journal of Beckett Studies*. Vol. 18, Sept 2009. 57-71
- Gontarski, Stan (ed.). 2014. *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Hale, Jane. 1993. "Framing the Unframable: Samuel Beckett and Francis Bacon". Pp. 95-102, in Marius Buning y Lois Oppenheim (eds.): *Beckett in the 1990s*. Amsterdam: Rodopi
- Hunter, Sam. 2009. *Francis Bacon*. Barcelona: Ediciones Polígrafa
- Joyce, James. 2000. *Ulysses*. Intro. Declan Kiberd. London: Penguin Classics
- Kafka, Franz. 2005. *The Metamorphosis*. Trans. David Wyllie. The Project Gutenberg; August 16, 2005. EBook. <<http://www.gutenberg.org/files/5200/5200-h/5200-h.htm>>
- Katz, Daniel. 1999. *Saying I No More: Subjectivity and Consciousness in the Prose of Samuel Beckett*. Evanston, IL: Northwestern University Press
- Kundera, Milan. 2009. *Un encuentro*. Barcelona: Tusquets
- Oppenheim, Lois. 2000. *The Painted Word. Samuel Beckett's Dialogue with Art*. Michigan: The University of Michigan Press
- Rabaté, Jean-Michel. 2014. "Beckett's Masson: From Abstraction to Non-relation". Pp. 131-145, in Stan Gontarski (ed): *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Sartre, Jean-Paul. 1967. *El hombre y las cosas*. Trad. Luis Echávarri, 3rd edition. Buenos Aires: Losada
- Stevens, Wallace. 2001. "The Snow Man", *Harmonium*. London: Faber and Faber
- Vásquez Rocca, Dr. Adolfo. 2012. "Francis Bacon; la deriva del yo y el desgarrar de la carne". *Revista Observaciones Filosóficas*, 13 Jan. 2012. <www.observacionesfilosoficas.net> Accessed 30 June 2016

*Apuntes sobre la metáfora en Fredric Jameson y en Richard Rorty**Notes on metaphor in Fredric Jameson and Richard Rorty*

Nacho Duque García*

Resumen

En la novela titulada *Los nombres*, de Don DeLillo, al igual que sucede en todas las novelas del autor estadounidense, se evidencian muchos de los grandes problemas que la contemporaneidad afronta, pero entre todos ellos aflora de manera paulatina la crisis de la proliferación de metáforas en nuestro tiempo. Tal y como ha mostrado la antropología desde los inicios del siglo XX, la metáfora posee un fuerte carácter performativo, lo que hace de ella uno de los ejes fundamentales sobre los que giran las posibles interpretaciones de todo fenómeno cultural. Dicha cuestión ha sido estudiada, inicialmente desde posiciones muy diversas, por Fredric Jameson y por Richard Rorty, alcanzando en ambos casos conclusiones similares.

Palabras clave: Jameson, Metáfora, Postmodernidad, Rorty.

Abstract

Don DeLillo's novel entitled *The names*, as happens in all the novels of American author, shows many of the great problems facing contemporaneity, but among them here gradually stands out the crisis of proliferation of metaphors in our time. As has shown anthropology from the early twentieth century, the metaphor has a strong performative character, which makes it one of the fundamental axes on which revolve around the possible interpretations of cultural phenomenon. That question has been studied, initially from very different positions, by Fredric Jameson and Richard Rorty, in both cases reaching similar conclusions.

Keywords: Jameson, Metaphor, Postmodernity, Rorty.

Con una notabilísima agudeza, Don DeLillo (New York, 1936) ha sabido captar siempre los más intrincados problemas que se presentan a la hora de describir la cultura contemporánea. Partiendo del paradigma estadounidense, y añadiendo interesantísimas dosis de *thriller* y de misterio, así como de complejas tramas conspirativas, DeLillo se ha zambullido en la tarea de reconstruir cada uno de los pedazos que desde hace más medio siglo componen este puzle mundial al que definitivamente nos hemos habituado a llamar 'global'. Con *Los nombres*, de 1982, el autor de títulos tan conocidos como *Libra* o *Submundo* se mantenía fiel a una línea que ha hecho de esas novelas catalogadas como 'negras' obras paradójicamente especulares que, línea a línea, página tras página, terminan constituyendo un espejo imaginario que afronta por igual a los personajes de la obra y a los lectores de la misma. Nos es extraño, por tanto, que detrás de una compleja intriga desarrollada a lo largo y ancho de todo Oriente Próximo e hilvanada mediante maniobras internacionales, una extraña secta de origen desconocido y el trasfondo sofocante de las inciertas consecuencias geopolíticas que

* Università degli studi di Padova, Italia. nacho.duque@unipd.it
Artículo recibido: 30 de junio de 2016; aceptado: 8 de octubre de 2016

dejó la crisis del petróleo de inicios de la década de los setenta, se escondiese uno de los problemas más interesantes que salpicó a la filosofía del siglo pasado, a saber, el fin del encantamiento del mundo, la desaparición de los mitos y de los significados o, si se prefiere, simplemente, la crisis de las metáforas.

Los nombres es pues un viaje en busca de la fascinación perdida de las palabras, es también la historia que narra el intento de recomponer esas bases invisibles que sostienen toda comunicación –entre un padre y un hijo alejados por cientos de leguas de mar Egeo, entre un ex marido y una ex mujer separados por kilómetros de discusiones y de incomprensiones, entre dos viejos amigos que se reencuentran después de algunos años repletos de envidia y resentimiento– y, por último, es acaso una metáfora de esos otros ‘nombres’ que, en gran medida, han protagonizado el pensamiento contemporáneo.

Sartre y Simone de Beauvoir, Deleuze, Hannah Arendt, y tantos otros hasta elucubrar un elenco casi interminable para el que sería justo dedicar muchas más páginas, consagraron sus esfuerzos y su obra a redefinir palabras que hasta entonces padecían una abulia endémica. Si vocablos como ‘libertad’, ‘hombre’, ‘sociedad’ o ‘justicia’ siguen hoy en el meollo del debate filosófico se debe, en buena parte, a la determinación intelectual de algunos pensadores que se entregaron tiempo atrás a la tarea de dotar de un significado coherente con un nuevo presente alejado de los fascismos, autoritarismos varios y barbarie por doquier a esos términos que, desnutridos tras la guerra, se presentaban débiles e indefensos, dispuestos a servir dóciles al mejor postor. En cualquier caso, dicha labor no se limitaba a rellenar de significado cada palabra –*doping* lingüístico que habría sido relativamente sencillo de detectar– sino que, por el contrario, profundizaba en el carácter performativo que cada voz esconde y que depende directamente de su capacidad para generar metáforas. Como se desprende por ejemplo de la frase más conocida de la Beauvoir, no se trataba únicamente de definir lo que es o no es una ‘mujer’ sino, mucho más allá de ello, la clave reside en comprobar lo que actúa y se mueve irrefrenablemente detrás de ese vocablo. Así que, dicho esto, poco más podría añadirse a la premisa nietzscheana que sostenía que la acción, el hacer, lo es todo.

Sin embargo, esta performatividad no es una adquisición reciente que pueda añadirse a los logros científicos del pasado siglo. Se trata por el contrario de una característica ancestral que acompaña a las palabras y a los discursos que fluyen alejados de una lógica estrictamente racional. Partiendo de los trabajos de Bronislaw Malinowski desde los inicios del siglo XX la antropología ha venido demostrando la presencia de un lenguaje funcional que opera dentro de un campo simbólico para adquirir un papel central en la pervivencia del sistema de creencias de un grupo étnico determinado. En este sentido cabría subrayar los interesantísimos estudios llevados a cabo por Stanley Tambiah, antropólogo nacido en Sri Lanka en 1929, profesor de las universidades de Cambridge, Chicago y Harvard, que reconoció e identificó el carácter eminentemente performativo que subyace a un buen número de rituales que, aún hoy, se llevan a cabo en la periferia de la cultura occidental. En su obra *Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective* Tambiah ponía el acento precisamente en el poder de las palabras, en su potencia significativa y en sus correspondientes influjos sociales y rituales. “El ritual como pensamiento y acción”, título de la primera parte de dicha obra se compone, a su vez, de tres capítulos, con títulos tan sugerentes como “El poder mágico de las palabras”, “Forma y significado de los actos mágicos” y, por

último, “Una aproximación performativa al ritual”, en los que el foco de atención se va trasladando poco a poco hacia Oriente, hacia los lugares en los que grupos tribales han conseguido sobrevivir al futuro con sus ancestrales costumbres, con sus mitos y sus anhelos. No debería resultarnos extraño, por tanto, que el viaje que podríamos definir como ‘iniciático’ que en *Los nombres* narra DeLillo parta de Atenas, paradigma del nacimiento y consolidación del discurso lógico-racional, hasta llegar a La India, lugar de peregrinaciones, centro de poderes teúrgicos y de creencias muchas veces incomprensibles a los ojos occidentales. Es justamente esa misma senda, de Occidente hacia Oriente, la que la antropología ha recorrido en más de una ocasión en busca de los últimos resquicios de formas de vida diferentes a la nuestra que hoy se ven amenazadas por el atronador expansionismo del sistema capitalista. Y es de hecho ese viaje el que la filosofía y la cultura occidental emprenden repetidamente, no ya para descubrir a los otros sino, más bien, para descubrirse a sí mismas e interrogarse por su presente y por su futuro.

Es acaso todo ello la razón por la que dos intelectuales como Richard Rorty o Fredric Jameson, desde perspectivas a veces muy alejadas, y a veces mucho más próximas de lo que solemos pensar, volvieron su mirada hacia la metáfora, entendiendo que es ahí, en ese espacio convulso, en donde se encuentra el pulso de nuestra cultura, el punto exacto en el que dirimir si seguimos o no estando vivos.

Un jardín llamado postmodernidad

Volvamos ahora a algunas reflexiones escritas por Jameson en uno de sus libros más interesantes y a la vez menos conocidos en España, *Brecht and Method*. En él, basándose en la pieza *Leben des Galilei* del dramaturgo alemán Bertolt Brecht, Jameson elabora una serie de reflexiones acerca de la alegoría que, si bien pudieran resultar novedosas, lo cierto es que su aspecto es, en todo caso, el de una necesidad cumplida, puesto que sin duda alguna ya fluían, como sospecha o afirmación, en las páginas de sus obras precedentes.

La alegoría consiste en el retiro de su autosuficiencia de significado por una representación dada. Este retiro puede estar marcado por una insuficiencia de su representación: brechas, emblemas enigmáticos o cosas por el estilo; pero más a menudo, particularmente en los tiempos modernos, toma la forma de una pequeña cuña o ventana a lo largo de la cual una representación puede continuar proponiéndose y verse coherente [...]. Alegoría es de este modo una herida invertida, una herida en el texto que puede ser cerrada o controlada –en particular mediante la vigilancia de las estéticas realistas–, pero nunca lo bastante extinta como una posibilidad.

Estoy tentado a decir que toda interpretación de un texto es siempre protoalegórica, y siempre implica que el texto es un tipo de alegoría: toda colocación de significado presupone siempre que el texto trata sobre algo más – *allegoreuein*–. En tal caso –habiendo extendido el significado de ese fenómeno tan universalmente como para hacerlo ya menos útil–, la atención volverá a la vía en la que los controles están ubicados en el texto para limitar aquellos significados, para restringir completamente su número, para dirigir la penetrante y omnipresente interpretación, para hacer de la alegoría un indicador específico que entra en juego sólo cuando es deseable (Jameson 2000a: 122-123).

Lo que Jameson describe aquí es otro viaje que se produce dentro de cada texto y

que traslada a los significados fuera de su contexto, los conduce hasta donde alcanza nuestro entendimiento, se mezclan con nuestros prejuicios e ideas, con nuestra historia y con nuestra cultura y se abren inmediatamente al exterior, de modo que desde ese momento los encontramos en otros individuos de nuestra comunidad. Este transcurso, que así a grandes rasgos forma parte de lo que solemos llamar comunicación, sufre alteraciones, mutaciones y procesos históricos y culturales mediante los cuales las palabras juegan a esconderse y a disfrazarse, del mismo modo que nosotros, por nuestra parte, parecemos muchas veces obcecados en no querer entender. Si no existiesen este tipo de problemas, si todo fuese claro y diáfano, si ya no hubiese nada más que interpretar, eso querría decir que hemos llegado a un estadio en el que no se halla signo alguno de incomprensiones o, lo que es lo mismo, remitiéndome a la terminología más habermasiana, un estadio en el que todos formamos parte de una misma comunidad de hablantes –aún cuando fuese, perdón por lo tétrico, una comunidad de muertos vivientes–.

Seguir pensando y discutiendo es la demostración de que a buen seguro no nos encontramos en ese lugar. Ahora bien, si estamos de acuerdo en la necesidad de seguir adelante con la literatura, con la filosofía y con la crítica, las alegorías se presentan entonces como un componente indispensable mediante el cual poder comenzar a interpretar. Hoy, en el ámbito de la cultura contemporánea, las alegorías son pequeños fragmentos de una totalidad que, al menos en apariencia, ya no existe.

Desde posiciones muy variadas, pensadores como Jean-François Lyotard o Gianni Vattimo evidenciaron pronto todos los problemas que en la actualidad se manifiestan a la hora de representar un mundo que ya no puede ser entendido, según sostienen estos y otros muchos, con la marca de la ‘totalidad’. No es este, como bien sabemos, el caso de Jameson quien, como Žižek por ejemplo, sí cree en las posibilidades de seguir pensando en términos de totalidad, pese a que esta no responda ya a los parámetros que otrora establecieron esa analogía –injusta muchas veces, otras no tanto– que la unía irrevocablemente con los totalitarismos propios del siglo pasado. En este contexto, la alegoría se convierte en un instrumento de mediación que comunica dos niveles diversos, el texto y la historia (Jameson 1974: 76).

Para entender mejor este proceso y para explicarlo con algo más de detalle responderé a la pregunta que alguno tal vez se esté formulando ahora, ¿pero no se estaba hablando de metáforas? Metáfora y alegoría, he aquí los dos componentes que articulan y delimitan las vías de aproximación hacia dos obras fundamentales escritas por Paul De Man, *Alegorías de lectura y Visión y ceguera* (De Man 1990; 1991), que Jameson perpetra, una aproximación que involucra también, aunque indirectamente, a Jacques Derrida y tal vez incluso a Rorty, aunque en este caso se trate de una elucubración más o menos consecuente con ciertos postulados elaborados por Jameson y no, en cambio, de una referencia explícita. Retomando la dicotomía propuesta inicialmente por De Man entre símbolo y alegoría señala Jameson en *Una modernidad singular* que mediante el primero se accedería a un nivel inicial de lectura, próximo a lo que solemos entender por «representación» cuyo ejemplo más evidente y reseñable es aquél del romanticismo; mientras que a través del segundo se iría más allá para plantearnos un grado de reflexión más profundo hasta llegar a un núcleo sustancial donde los componentes de la obra son identificados «como realidades exclusivamente literarias y lingüísticas» (Jameson 2004: 96). Obviamente ni De Man ni Jameson se detienen aquí puesto que, si bien para el primero, en consonancia con Derrida, lo que está en juego

es, ni más ni menos, que el problema de la representación de la verdad –en este sentido, la provocación jamesoniana reside en el carácter dialéctico que confiere, no sólo a la obra de De Man, sino también a la propia deconstrucción–, en el caso del segundo de lo que se trata es, por el contrario –o ‘también’, pero ésta sería otra cuestión que no tenemos tiempo de abordar aquí–, de la capacidad interpretativa que tenemos del presente o, dicho de otro modo, de las posibilidades de generar un contenido crítico de la cultura contemporánea que nos permitan interactuar sobre ella.

Se niega Jameson a admitir la dualidad entre analogía y símbolo afirmando, como ya se habrá intuido, que son dos momentos complementarios que forman parte de un mismo proceso. Si para De Man ambos componentes se sintetizaban finalmente en lo que él mismo concibe como la «tematización metafórica de la situación» (De Man 1991: 207-253), para Jameson, la metáfora, en cambio, habrá de ser sustituida por la alegoría, ya que esta implica por sí misma un doble proceso y recoge en su propio significado un desarrollo temporal en la tarea interpretativa. Profundizando aún más en la crítica contra el escepticismo de De Man en particular, y de la deconstrucción en general, Jameson añade otro componente que, como veremos después, le da un cierto carácter antropológico a su explicación, se trata de la «narrativización»:

A decir verdad, yo mismo estoy ahora tentado de sustituir el término «metaforización» en De Man por «narrativización»; de hecho, la unificación de los dos momentos no logra tanto una metáfora de la alegoría como, antes bien, una nueva narración en la cual los momentos del símbolo y la alegoría están vinculados en virtud de instrumentos o mecanismos implícitos en la segunda designación; así, todo el proceso llega a ser alegórico no sólo de la lectura sino de la propia alegoría (Jameson 2004: 103).

Volvamos a la antropología, aunque sea brevemente. Tambiah, rememorando algunos ritos trobriandeses estudiados por Malinowski, establece una correspondencia performativa entre mito y realidad –y entre realidad y mito– a partir de ciertos rituales que confieren, mediante el uso metafórico de las palabras, toda una serie de propiedades deseadas en la realidad. Por ejemplo, dentro de uno de estos ritos, en este caso el empleado para cultivar un jardín, se afirma: «el vientre de mi jardín crece a la altura del nido de una gallina salvaje»; en este caso la que podremos denominar la palabra-sustancia, «el nido de la gallina salvaje», combinada con una palabra de acción, «crece», genera en el rito una metáfora que transfiere al jardín unas características reales, precisas y determinadas. La combinación de todas estas pequeñas analogías, que transmiten propiedades precisas a cada parte del jardín, activa un flujo de propiedades que desembocan en el jardín ‘real’, resultado, como se entenderá, de la suma metonímica de numerosas metáforas (Tambiah 1985). Para nosotros ahora el interés de este fragmento recae en el hecho de que, por definición, esta antropologización de los tropos está determinada por la presencia de la coordenada temporal, aún cuando se trate, evidentemente, de una temporalidad ‘diferente’ a la nuestra, una temporalidad que responde a un mito que da sentido al origen, al presente y a la proyección futura –en forma de mantenimiento y pervivencia– de la sociedad que lo engendra. Una temporalidad diferente decía que, pese a ello, no deja de ser también metanarrativa. Y, como tal vez alguno habrá ya adivinado, si recurro a Tambiah es, además, porque me permite sospechar que a ese jardín que se cultiva al Este de Papúa Nueva Guinea, en las Islas Trobriand, Jameson le da otro nombre distinto cuando aplica el modelo narrativo al contexto occidental, y ese nombre no es otro que postmodernidad.

Vayamos con las implicaciones más evidentes que todo esto conlleva. En primer lugar, partiendo del paradigma postmoderno tal y como lo acabamos de definir aquí –como un jardín–, ello implicaría que la modernidad precedente es, a su vez, una narración o, tal y como sostiene Jameson en la primera parte de *Una modernidad singular*, «una categoría narrativa» (Jameson 2004: 44). En segundo lugar, deberemos admitir que, con este enfoque, y para dar más pistas, la narración es, y a su vez alegoriza, «la lógica cultural del capitalismo avanzado» (Jameson 1995; Jameson 1996; 2002: 165-186)¹. En tercer lugar, esta línea interpretativa genera un carácter autorreferencial análogo al que Foucault atribuía a la ilustración, lo cual hace de nosotros sujetos voluntarios y activos de un nuevo discurso que podemos y, como lectores críticos, debemos configurar (Foucault 1991: 197-207). En cuarto lugar, la narrativización de la postmodernidad es precisamente el rasgo que nos permite no sólo interpretarla, sino también intentar reconducirla, modificarla y, en definitiva, orientarla a parámetros que nos permitan alejarla de las funestas consecuencias detalladas por Primo Levi en *Si esto es un hombre* o *La tregua* y, sobre todo, por Adorno en sus *Dialéctica negativa*. Por último, como consecuencia de todo lo anterior, Jameson encuentra aquí la vía que le permite redefinir –y abrir– el concepto de «totalidad», algo que ocurre en numerosos pasajes de su obra, aunque especialmente en la conclusión de su *Late Marxism*, en la que reivindica, por un lado, la necesidad de Adorno en la actualidad y, por otra parte, muy en sintonía con el Negri de *Marx contra Marx*, la esencia discursiva del marxismo, como una teoría que se justifica no tanto gracias al discurso de la identidad de la naturaleza como en función de la existencia de contradicciones (Jameson 1990).

La metáfora y el lenguaje de la verdad

No son estos, en principio, los intereses que mueven el pensamiento de Richard Rorty. Pero dejemos esta afirmación con el relativo suspense propio de un «en principio» que, como descubriremos pronto, irá modificando su semblante. Sucede con Rorty que sus obras y su repercusión han llegado tarde a España –lo que nos permite afirmar que, seguramente, su figura ha corrido mejor suerte que la de Jameson en nuestro país–, con lo cual algunos giros producidos en el interior de su obra parecen mucho más recientes de lo que realmente son. Con todo, en *Consecuencias del pragmatismo*, obra de 1982, ya podía intuirse el viraje definitivo que el pensamiento de Rorty estaba tomando cuando señalaba lo siguiente: «a mi modo de ver, la pujanza de la obra de Wittgenstein reside en el vislumbramiento de un punto en el que “podemos dejar de hacer filosofía cuando queramos”» (Rorty 1996: 98). El punto al que se refiere en este pasaje y en el que reside la superación del horizonte filosófico se halla, según explicaba previamente en aquella misma obra, en un «más allá del realismo y del idealismo» (78). Si dicho espacio corresponde o no a un estadio postmoderno es algo en lo que resultaría interesante detenerse si nuestro propósito aquí fuera el de dilucidar unas características y una posible definición para dicho horizonte cultural. En cualquier caso, sí que habrá que destacar que la proyección futura planteada por Rorty, en sintonía con otros intérpretes de la cultura contemporánea –de Lukács a Jameson–, se ubica, precisamente, más

1 Las posiciones de Jameson acerca de la relación entre la postmodernidad y la última fase del sistema capitalista han variado a lo largo de los años: el capitalismo avanzado de Mandel pasó a compartir espacio como modelo de análisis económico con las reflexiones de Arrighi sobre el capitalismo financiero. Para estas cuestiones véase Duque 2012, fundamentalmente en las páginas 33-40 y 91-93.

allá de la dialéctica que constituye el centro de la modernidad, poniendo en evidencia que de lo que se trata aquí es, ni más ni menos, que de una cuestión que concierne a la representación, o a la «antirrepresentación», como sería más apropiado afirmar siguiendo el inicio de la obra de Rorty *Objectivity, Relativism and Truth* (Rorty 1991a), con todas las consecuencias éticas que ello conlleva y que han sido subrayadas por G. Elijah Dann (Dann 2006: 19 y ss.).

El pensamiento de Rorty parte de un reconocimiento que, si bien no lo hace postmoderno a la fuerza, sí que lo acerca a la base teórica que justifica otras reflexiones que vienen catalogadas como 'post'. En este sentido, Rorty no dudó en inscribirse entre aquellos que caracterizaban la postmodernidad como un contexto de desregulación, si bien focaliza aún más el asunto para apuntar hacia el ámbito del lenguaje como epicentro de la brecha que se abre en la articulación global contemporánea. En un encuentro entre el norteamericano y el filósofo francés Pascal Engel que tuvo lugar en la Sorbona en 2002, publicado después con el título *À quoi bon la vérité?*, Rorty recordaba su rechazo rotundo a la existencia de un único discurso capaz de establecer un contacto con el mundo más estrecho que el que pudiera establecer a su vez cualquier otro discurso (Rorty, Engel 2007: 54-55), no olvidemos que, ya en su obra *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, había recordado su interés por la filosofía al constatar que su evolución histórica traía consigo una consiguiente asunción nueva de vocabularios (Rorty 1979: xiii). Implican estos enunciados el reconocimiento de otras voces, otras representaciones, otros programas no sólo de entender el mundo, sino también de operar sobre él, reconocen, en definitiva, la existencia de lo que concibe como la diferencia. Y, por supuesto, al igual que sucede con todo pensador que confirme y celebre con idéntica rotundidad la proliferación de diferencias en el contemporáneo, también a Rorty se le presentó la inevitable y fatal interrogación: ¿y ahora qué?

Esta simple pregunta sintetiza toda una serie de cuestiones que han inundado libros y bibliotecas de todo el mundo: ¿de dónde surgen todas estas diferencias?, ¿cuáles son válidas, cuáles no?, ¿quién decide su validez, quién homologa una diferencia?, ¿cómo se define una diferencia sin categorías fundantes?, ¿cómo se coordina la existencia de la pluralidad?, etc. No son muchos los que responden, es más, son tantos los que celebran, pero no demasiados los dispuestos a profundizar en las implicaciones del jolgorio. Si bien resultará plausible aseverar que es en una obra muy concreta en donde Rorty intentó responder a todas estas preguntas para componer así uno de los libros más arriesgados y seguramente más interesantes que el pensamiento ha engendrado en los últimos tiempos. Es innegable el contenido programático de *Contingencia, ironía y solidaridad*, pese a que Rorty se mueva más cómodo en las antípodas de un programa invariable y prefiera optar por aquello que aparentemente se desliza de la norma para fluir libremente en un espacio indefinido, la literatura, la poesía, esa fábrica de metáforas –acaso esta apertura dialógica que presenta la obra de Rorty pudiera constituir uno de los puntos culminantes de su legado a modo de un «pragmatismo revisado» (Malachowski 2002: 171-72)–.

Al combinar diferencia y metáfora se trataría, como ha escrito José Luis Rodríguez, de un «reconocimiento de la diferencia como condición de posibilidad para la construcción de metáforas y, desde otra perspectiva, para diseñar la proyección estratégica que posibilita el imperio de un reinado metafórico» (Rodríguez 2006: 202). Este ámbito futuro se comienza a intuir en las páginas de *Contingencia...* y va adquiriendo, página a página, una delimitación teórica más definida: se trata

ciertamente de una utopía, «mi utopía», como el propio Rorty insiste en denominarla en las líneas introductorias de su obra (Rorty 1991b: 16-18). El punto de partida se encuentra en el reconocimiento del carácter contingente del lenguaje, que conduce a una toma de posiciones sumamente nietzscheana como es la analogía que une verdad y metáfora, de modo que, en lugar de epistemes, como sería el caso de Foucault, la historia de la humanidad está determinada por la producción de metáforas. A esta concepción remite directamente la voluntad de Rorty de confiscar toda posibilidad de referencia ‘verdadera’ que pudiera velarse detrás del lenguaje –y que, cierto, el metarrelato pudiera revelar–. Como resultado encontramos que el panorama que se nos presenta está cargado de diferencias no ontológicas, puesto que se fundamentan principalmente en una elaboración continuada de léxicos individuales (Rodríguez 2006: 198 y ss.). Subraya Rorty: «Mi cultura “poetizada” es una cultura que ha renunciado al intento de unificar las formas privadas que uno tiene de tratar con la finitud propia y el sentimiento de obligación que se tiene para con los demás seres humanos» (Rorty 1991b: 86). De aquí surgiría una contradicción inicial, puesto que el sesgo utópico se vería desprovisto de la proyección igualitaria para optar, sin tapujos, por la libertad individual y por el respeto por la diferencia. Cómo conciliar entonces este rasgo definitivamente antiutópico –basta pensar en el postestructuralismo y sus aledaños, de Foucault a Derrida o Deleuze– con el utopismo que promulga Rorty. La originalidad de Rorty radica justamente en este punto, en la solución que le permite conjugar utopismo y diferencia sin olvidar la poetización necesaria –y neopragmática– capaz de concebir una nueva metáfora. Si en la segunda parte de su obra ya había apostado por el ironista –como el ser suficientemente inteligente como para extrañarse y reconocer otros lenguajes más allá de los propios de su grupo, como mínimo tan idóneos como el que él mismo usa, como mínimo tan apropiados como para dudar si acaso su discurso no es el más apropiado–, en la última parte de *Contingencia...* Rorty centra su mirada en el valor que, después del extrañamiento y del reconocimiento de la diferencia, puede conducir hacia esa anhelada articulación, este valor no es otro que la solidaridad, una respuesta a la crueldad que, fehacientemente, mostraron en sus más ilustres páginas Nabokov –a través de la indiferencia– y Orwell –mediante la «retórica de la igualdad humana» (Rorty 1991b: 189)–. Es, decía, sumamente original –a la par que, seguramente, problemático (McDermid 2006: 115-119)– porque, en términos anti-fundamentalistas, la solidaridad supone un primer paso hacia una fraternidad libre de los convencionalismos seculares.

Ahora bien, contra toda reivindicación moderna, la réplica rortiana no surge de dicho horizonte sino, más bien, de la infamia conclusiva que éste mismo generó. De ahí que Wittgenstein se pueda intuir de nuevo en el subsuelo de su propuesta: «en épocas como la de Auschwitz», dice, «en las que en la historia se produce un cataclismo, y las instituciones y las normas de conducta tradicionales se desploman, deseamos algo que se encuentre más allá de la historia y de las instituciones», y así se pregunta, «¿qué otra cosa puede ser, si no la solidaridad humana, nuestro reconocimiento de una humanidad que nos es común?» (Rorty 1991b: 207). Cuando cada uno de nosotros intenta responder a dicha cuestión se introduce en un panorama diverso que reivindica, además de la consabida transvaloración, un renovado estatuto mediante el cual «tenemos la obligación moral de experimentar un sentimiento de solidaridad con todos los demás seres humanos» (Rorty 1991b: 208). Una disposición moral que, como ya hemos visto parte del reconocimiento de la diferencia y estima obligatorio

que esta se mantenga en el proyecto utópico: «nuestro sentimiento de solidaridad se fortalece cuando se considera que aquel con el que expresamos ser solidarios es “uno de nosotros”, giro en el que “nosotros” significa algo más restringido y más local que la raza humana» Rorty 1991b: 209). O, dicho de otro modo, que existe un nosotros formado por otro para otro.

A simple vista esta afirmación confirmaría la última antinomia que Jameson propone en *Las semillas del tiempo* en la que sostiene la subsistencia de un utopismo intrínseco dentro de toda corriente antiutópica. Aunque, más allá de dicha consideración, la propuesta de Rorty sí que implica la existencia de una conexión entre ambos pensadores que el propio Jameson confirmaba específicamente en su mencionada obra, sobre todo al señalar lo siguiente:

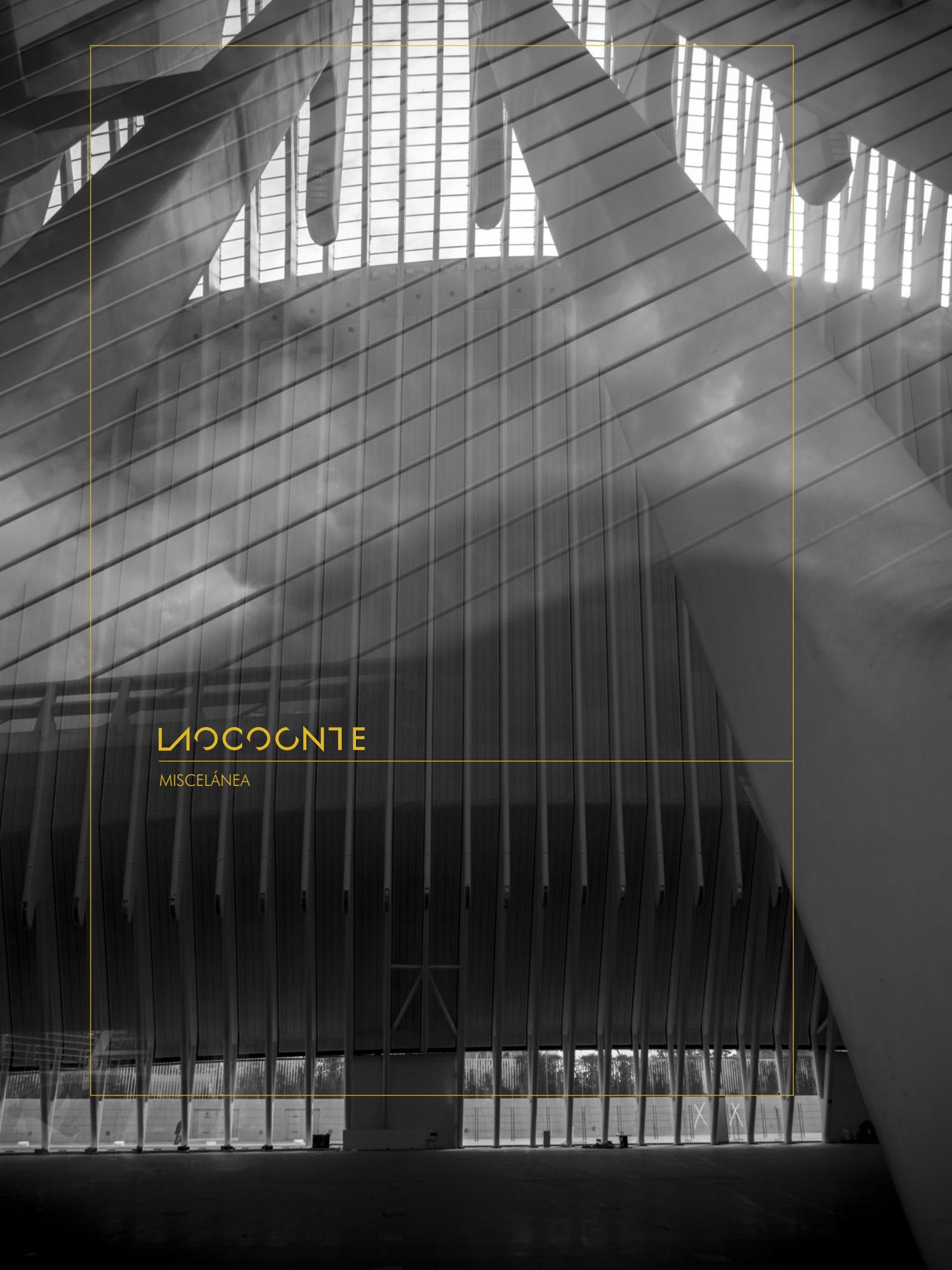
Mi propia solución [...] afirma el carácter utópico de toda experiencia colectiva – incluyendo el fascismo y los varios racismos–, pero acentuaría el requisito de una elección existencial de solidaridad con un grupo específico concreto: en esta visión no formalista, por tanto, la solidaridad social tiene que preceder a la elección ético-política, y no puede ser deducida de ella (Jameson 2000: 55).

No encuentro una conclusión más acertada que esas palabras que Jameson suscribe. El rebrote evidente que la barbarie protagoniza en nuestros días obliga a una reflexión profunda de la cuestión. Asistimos diariamente al aniquilamiento sistemático de la metáfora a través de guerras, conflictos y diversos genocidios: no se trata solo de una menguante producción de metáforas, se trata, más aun, de un proceso destinado a minar paulatinamente aquellos espacios, sociales, estéticos o filosóficos, en los que la metáfora estaba dispuesta a aflorar. Ahí se halla el peligro puesto que, como hemos visto, la metáfora, la reapropiación y reconfiguración de significados y la voluntad de ejecutar una nueva lectura crítica de nuestro presente contienen una contraseña evidentemente performativa que, tras ser descubierta, conduce irrevocablemente a un proyecto de articulación ética y a una nueva regulación social y civil en la que la solidaridad y el reconocimiento de la diferencia discurren por la misma senda.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. 1975. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.
- Dann, G. Elijah. 2006. *After Rorty. The Possibilities for Ethics and Religious Belief*. London / New York: Continuum International Publishing Group.
- De Man, Paul. 1990. *Alegoría de la lectura: lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen.
- De Man, Paul. 1991. *Visión y ceguera; ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- DeLillo, Don. 1992. *Los nombres*. Barcelona: Circe.
- Duque García, Nacho. 2012. *De la soledad a la utopía: Fredric Jameson intérprete de la cultura postmoderna*. Zaragoza: Prensas de la universidad de Zaragoza.
- Foucault, Michel. 1991. “¿Qué es la Ilustración?”, en *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta.
- Jameson, Fredric. 1974. *Marxism and Form, Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. New Jersey: Princeton University Press.
- Jameson, Fredric. 1990. *Late Marxism. Adorno or the Persistence of the Dialectic*. London: Verso.
- Jameson, Fredric. 1995. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, Fredric. 1996. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Jameson, Fredric. 2000a. *Brecht and Method*. New York/London: Verso.
- Jameson, Fredric. 2000b. *Las semillas del tiempo*. Madrid: Trotta.

- Jameson, Fredric. 2002. "Posmodernismo o sociedad de consumo", Foster, H., (Ed.), *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, pp. 165-186.
- Jameson, Fredric. 2004. *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa.
- Levi, Primo. 1987. *Si esto es un hombre*. Barcelona: El Aleph.
- Levi, Primo. 1988. *La tregua*. Barcelona: El Aleph.
- McDermid, Douglas. 2006. *The Varieties of Pragmatism. Truth, Realism, and Knowledge from James to Rorty*. London / New York: Continuum International Publishing Group.
- Malachowski, Alan. 2002. *Richard Rorty*. Chesham: Acumen.
- Rodríguez García, José Luis. 2006. *Crítica de la razón postmoderna*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rorty, Richard. 1979. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press.
- Rorty, Richard. 1991a. *Objectivity, Relativism and Truth*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rorty, Richard. 1991b. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.
- Rorty, Richard. 1996. *Consecuencias del pragmatismo*. Madrid: Tecnos.
- Rorty, Richard, Engel, Pascal. 2007. *A cosa serve la verità?*. Bologna: Il Mulino.
- Tambiah, Stanley Jeyaraja. 1985. *Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.



LACONTE

MISCELÁNEA



El valor artístico de los índices de audiencias

Artistic value of audience index

Esther Marín Ramos*

Resumen

Una de las manifestaciones de la cultura actual es su tendencia a la horizontalización. Marcel Duchamp señaló ya hace casi un siglo esta realidad, que comenzó a materializarse en la esfera artística con la industria cinematográfica y que ha alcanzado su máxima expresión con la revolución digital. Internet, ha venido a cambiar, o mejor, a demostrar de facto lo que algunos teóricos señalan desde hace décadas. Y es que las audiencias no son esa masa uniforme, pasiva, aislada y, por tanto, fácilmente controlable por la Industria Cultural o por el poder político o económico. En la sociedad telemática, la facilidad de acceso a la oferta y la saturación informativa exigen una participación al espectador, cuya interpretación y selección se constituye, por tanto, en un agente creativo de primer orden que debe ser recuperado y considerado en el análisis de las obras culturales.

Palabras clave: cine, índices de audiencias, Internet, imaginario instituyente, democratización cultural.

Abstract

One of the contemporary cultural manifestations is the growing tendency to horizontality. Almost a century ago, Marcel Duchamp pointed out this fact that began to materialize in the artistic sphere with the film industry and it has reached its peak with the digital revolution. Internet has demonstrated, as some theorists decades ago pointed out, how the audience is not uniform, passive, isolated, and therefore easily controllable mass, by the culture industry or the political or economic power. The telematic society afford a ease of access to the supply and information, simultaneously demand the viewer participation, forcing them to the interpretation and selection of it, is, therefore, a creative agent of the first order to be recovered and to be considered in the cultural works analysis.

Keywords: cinema, ratings, Internet, instituting imaginary, cultural democratization.

1. Las audiencias en la sociedad de masas

El rechazo hacia la cultura preferida por el gran público, tiene su precedente en teóricos como Walter Lippman que hace casi un siglo señalaba la amenaza que una “mal entendida” democracia suponía para las libertades sociales. Para Lippman, el público era un concepto ilusorio basado en una “noción mística de la sociedad” –*El público fantasma* ([1925] 2011:147)–, un mero espectador “outsider” frente a la élite educada, “insider” (Ibíd.: 198-9), que poseía la capacidad de decidir sobre la sociedad. Esta concepción elitista de la sociedad se daba en un contexto en el que “los fascismos y totalitarismos comenzaban a desfilar por las calles” (Aznar, 2014: 8) y, con ella, Lippman se suscribía a la teoría crítica de la tiranía de la opinión pública que autores como Alexis de Tocqueville (*La democracia en América*, 1835), John Stuart Mill y, luego, James Bryce, Gabriel Tarde o Gustave Le Bon, habían mantenido a lo largo del s. XIX, alertados

* Universidad de Alicante. esthermarinramos@gmail.com

Artículo recibido: 28 de febrero de 2016; aceptado: 15 de septiembre de 2016

porque la expansión de la democracia a todos los estratos sociales desembocara en una tiranía de la mayoría.

Un marco histórico nada adecuado para que un punto de vista más positivo acerca del público, como el mantenido por John Dewey (1927), coetáneo de Lippmann, gozara de un eco que en la actualidad en cambio es reconocido¹. Al contrario, durante las décadas siguientes a la II G.M., tras constatar hasta dónde había llegado la ceguera del populismo nazi, los críticos de la Escuela de Frankfurt denunciarían la debilidad de las jóvenes democracias en unas sociedades en las que las audiencias eran fácilmente controladas por los medios de comunicación (Muñoz, 2005). Th. Adorno y M. Horkheimer, acusaron el poder omnipotente de la “industria cultural” sobre el público, hasta deconstruir la propia noción de “cultura”: “Hablar de cultura ha estado siempre contra la cultura. El denominador común ‘cultura’ contiene virtualmente la captación, la catalogación y la clasificación que entregan a la cultura en manos de la administración” (Adorno, 1969: 203).

Con el avance del siglo XX, el mass-media hegemónico suscitó nuevas angustias, distintas en parte a las que conmovieron a la intelectualidad y al ensayismo sociológico de los años cincuenta y sesenta, como señala el semiólogo Raúl Rodríguez (2001). Una mirada decepcionada sobre los excesos de la modernidad impulsó a partir de los 80 minuciosos análisis sobre el abuso de poder a través de los medios de comunicación y sus efectos perversos sobre la audiencia (Schiller, 1982; Doelker, 1982; Wolf, 1987). Y destacados intelectuales europeos, como Sartori, Bourdieu, Virilio o Baudrillard alertaron de las nuevas amenazas que se cernían sobre los receptores en la era de la imagen: lo representado suplanta a lo Real en la “era Matrix” señalada por J. Baudrillard (1978); la virtualización de la información desinforma, en la medida en que aumenta la desigualdad entre quien posee la tecnología y quien no la posee (P. Bourdieu, 1996); nuevas formas de control surgen de la globalización mediática, así como de la velocidad e inmediatez que adquiere la información, como fue señalado (Virilio, 1996); y, en consecuencia, ondea la amenaza de un “demos” o poder del pueblo debilitado en una sociedad que antepone la facilidad audiovisual al conocimiento abstracto (Sartori, 1997).

Todos estos análisis acertaron a la hora de señalar la incompatibilidad entre democracia real y sociedad de masas. El concepto de masa alude a una estructura jerárquica y desequilibrada de la comunicación social, fundamentada en un modelo lineal, como el propuesto por C. Shannon y W. Weaver (1949) o el lingüista R. Jakobson (1966), que convierte a los receptores en un conjunto desestructurado, despersonalizado y homogéneo de individuos (Cazeneuve, 1972: 45). En este esquema, el único agente activo es el emisor, representado por la industria cultural (dominada a su vez por el poder político y/o económico) que es quien controla el acceso a la costosa tecnología que se requiere para acometer la comunicación social. El teórico de la comunicación Luis Ramiro Beltrán resume el modelo tradicional de la comunicación social como:

el acto o proceso de transmisión de mensajes de fuentes a receptores a través del intercambio de símbolos (pertenecientes a códigos compartidos por ellos) por medio de canales transportadores de señales. En este paradigma clásico, el propósito principal

1 Frente a Lippman, J. Dewey, negaría la concepción fantasmagórica del público y diría que éste se mantendría eclipsado hasta que no se articularan formas localistas de comunicación, en *La opinión pública y sus problemas*, Morata, Madrid, 2004, p. 142.

de la comunicación es el intento del comunicador de afectar en una dirección dada el comportamiento del receptor; es decir, producir ciertos efectos sobre la manera de sentir, pensar y actuar del que recibe la comunicación o, en una palabra, persuasión. La retroalimentación se considera instrumental para asegurar el logro de los objetivos del comunicador. (Beltrán, 1981: 9)

2. La participación del espectador en la cultura de la sociedad telemática

Sin embargo, con la llegada de Internet, la mirada apocalíptica sobre los efectos de los medios ha sido desplazada por un análisis más conciliatorio y, sobre todo, heterogéneo, cuando la facilidad de acceso telemática pone de manifiesto un factor ineludible: la capacidad de elección que la sociedad de manera generalizada adquiere gracias a la comunicación virtual. La tendencia hacia la pluralidad de las audiencias, que ya venía advirtiéndose desde el consumo audiovisual en vídeo VHS o la televisión por suscripción, coincide, además, con el agotamiento de la postura sumamente crítica de los intelectuales ante el auge de la cultura industrial (Carey, 1992; Carroll, 2002), una vez comprobada la irreversibilidad del proceso de deslegitimación de su magisterio y de sus patrones de gusto (Bauman, 1997). A partir de ese momento, si la Guerra del Golfo fue “la primera guerra pura de los medios de comunicación” (Virilio, 1996:11), la guerra de Irak sería la primera en ser retransmitida de manera desinstitucionalizada demostrando que la tradicional “masa” era capaz de rebelarse a la “agenda-setting” impuesta por la industria televisiva o las agencias de información². Y una forma más amplia de entender el conocimiento (que incluye lo sensible y lo lúdico) desmantelaría la tradicional separación entre la capacidad de abstracción-racional y la emocional, entre el *homo sapiens* y el *homo videns*, acusada por Sartori (1997).

Si bien este despertar se desarrolla paralelo a una nueva maquinaria de control y es necesario vigilar el domino estructural de Estados Unidos sobre Internet (Hypponen, 2014), el ciberataque y otros usos malintencionados como el *cyberbullying* (Durán-Segura y Martínez-Pecino, 2015), en los estudios sobre medios de comunicación, comienza a ponerse el énfasis, no ya en los efectos, sino en su capacidad de promover la creatividad, la movilización y el cambio social (Rincón, 2008; Espiritusanto y Gonzalo, 2011; Castells, 2012; Cabalin-Quijada, 2014).

En una tendencia que ya venía desarrollándose desde la crisis de la publicidad, las audiencias, más conscientes que nunca del poder de los medios, se reorganizan (Benamides, 1994), y han aprendido a mantener su influencia a una distancia relativa y a empezar a manejarlos a su favor.

De esta manera, el concepto de retroalimentación desarrollado por la Escuela de Palo Alto, comienza a manifestarse en el ámbito social y el tradicional modelo lineal de la comunicación da paso al esquema interactivo propuesto por Jean Cloutier (1973) basado en su teoría del *EME-REC* (*Emetteur-Recepteur*), donde el usuario de los medios es a la vez emisor y receptor de mensajes. La facilidad de acceso que permiten las

2 Tal y como mostraba la editorial de *El País* del 10 de abril de 2003, “el acceso a imágenes reales del horror incide en el centro del debate sobre la legitimidad de esta guerra, sobre la proporción entre el mal que se pretendía evitar y los sufrimientos ocasionados”, en :

http://elpais.com/diario/2003/04/10/opinion/1049925602_850215.html.

También puede leerse una interesante investigación al respecto aquí: Meso Ayerdi, Koldobika (2003). *El valor de Internet durante el conflicto en Irak*. En *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 55, en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/20035521meso.html>

nuevas tecnologías ha devenido en una horizontalización de la comunicación social y un papel mucho más activo de las audiencias en la cultura, como explica Luis Ramiro Beltrán:

El acceso, el diálogo y la participación son los componentes clave del proceso sistemático de comunicación horizontal. Tienen relación de interdependencia. Es decir: (a) a mayor acceso, mayor probabilidad de diálogo y participación; (b) a mejor diálogo, mayor y mejor la utilidad del acceso y mayor el impacto de la participación; y (c) a mayor y mejor participación, mayor probabilidad de ocurrencia del diálogo y del acceso. En conjunto, a mayor acceso, diálogo y participación mayor satisfacción de las necesidades de comunicación y efectividad de los derechos a la comunicación y más y mejor serán utilizados los recursos de comunicación. (1979: 20)

Los nuevos medios de comunicación social favorecen la participación de las audiencias en la cultura, por un lado de forma directa, al poner fin a los protocolos, filtros y tiempos antes necesarios para hacer pública la expresión y el gusto estético, lo que ha provocado una explosión de la autoría. Y, por otro lado, también ha aumentado la participación de manera indirecta, en tanto que las audiencias han adquirido una capacidad de influir hasta ahora desconocida sobre la Industria Cultural a través de la potencialización del boca a boca que permite la viralización de su opinión en las redes sociales. Pero sobre todo, la facilidad de acceso a la ingente y diversa información y oferta cultural, en este caso cinematográfica, que permite Internet (sea libre o de pago asequible), obliga al receptor a adoptar una nueva actitud: le conmina a seleccionar y, con su selección, a definir y expresar sus gustos, lo que le es afín y lo que no, lo que desea y lo que no. En consecuencia, esto, a la vez, exige a la industria tratar de conocer más que nunca las tendencias sociales y los sujetos que la componen para ser competitiva, y a elegir y a elaborar productos adecuados a sus gustos. Es decir, si bien la rentabilidad, la distribución y las campañas de marketing afectan el consumo que se hace de la cultura cinematográfica, este, a su vez, se encuentra determinado por los gustos de sus espectadores que, con el poder de su elección, determinan el contenido y la forma de los productos cinematográficos. La potenciación de las audiencias como valor creativo en la cultura, no niega la participación de los agentes denunciados hasta la saciedad por la teoría crítica; el poder económico subyace en todo acto de consumo, pero éste ha encontrado sus límites en el propio espectador, cuya demanda, que es a la vez individual y colectiva, demuestra ahora mayor poder de influencia que el poder político, debilitado por el gran capital. Tampoco esto quiere decir que la totalidad del público o que el modo en que éste participa en la cultura sea siempre activo y selectivo, pero en el análisis del arte no podemos seguir eludiendo la realidad de las sociedades telemáticas, y es que, por primera vez, un mayor acceso al conocimiento no se traduce en una mejor comprensión de la realidad, sino todo lo contrario, produce confusión y ante ella, la sociedad vira hacia la subjetividad instituyente, como única forma de recuperar las conexiones perdidas.

3. Algunos aportes teóricos del concepto de *elección*

El concepto de elección, como factor determinante de una verdadera libertad de las audiencias, adquiere un protagonismo crucial en los estudios sociales desde los años 60. El antropólogo y psicólogo social, George Bateson, de la Escuela de Palo

Alto o Escuela Invisible, acuñaría en 1955 el concepto *Frame*³, para definir el contexto o marco de interpretación por el que la gente se detiene en unos aspectos de la realidad y desestima otros. Las personas, diría Bateson, interpretan los acontecimientos en base a los marcos propios o interrelacionales, culturales. El autor diferenció tres niveles de comunicación: el denotativo o referencial, el metalingüístico y el metacomunicativo. En este último nivel, que describe la relación entre los hablantes, se hace referencia al contexto y a la cultura, donde se integran los marcos (Bateson, 1972).

A partir de la conceptualización de Bateson, Erving Goffman (1974) redefinió el término *frame* en el marco de la sociología interpretativa, desarrollando la teoría *Frame*, que ha sido la piedra angular de los estudios actuales sobre opinión pública, política y movimientos sociales (Rizo, 2012): “las definiciones de una situación se construyen de acuerdo con principios de organización que gobiernan los eventos —al menos, los sociales— y nuestra participación en ellos; *frame* es la palabra que usaré para referirme a esta suerte de elementos básicos que soy capaz de identificar” (Goffman, 1974: 10-11).

A partir de la contribución de Goffman, el receptor de la información se concibe como una parte integrante de un proceso informativo que se da en unas circunstancias concretas espacio-temporales. El mensaje se produce en un contexto que le confiere significado e intencionalidad y que resuena de modo distinto en los receptores, en función de sus experiencias particulares (Graber, 1988: 144). Como explica J. R. Sebastián de Erice acerca de los aportes de Goffman, “Los *frames*, por tanto, son elementos simbólicos que se construyen desde el informador hacia el receptor de la información, pero también se retroalimentan inversamente, ya que la opinión pública es el destinatario final al que se dirige la comunicación y el emisor lo tiene en cuenta a la hora de estructurar su mensaje” (Sebastián de Erice, 1994: 63).

La teoría de Goffman vendría a señalar la misma idea que la Escuela de Palo Alto de la que emana, que el *Interaccionismo simbólico* (Blumer, 1969) de la escuela de Chicago —a la que pertenecía Goffman— o que el Constructivismo social desarrollado por sus discípulos, P. Berger y Th. Luckmann (1966)⁴: que lo social se concibe como un sistema de comunicación orquestal en constante interacción y que es necesario poner el énfasis, no ya en lo que la realidad o la sociedad impone o marca, sino en cómo es percibida o interpretada esta realidad, es decir, en el papel activo que juega el que la percibe. Una nueva perspectiva en sintonía también con el semiótico Umberto Eco, quien en “¿El público perjudica a la televisión?” (1979) planteó la idea de concebir al telespectador como un ser receptivo-activo.

Al respecto, señala Javier Callejo que la selección que realizan las audiencias está determinada por múltiples factores, y esa multiplicidad hace que sea difícilmente predecible o controlable. Por ello, apunta el investigador, se ha dado un cambio en la reflexión y en el estudio de las audiencias y un lento agotamiento del paradigma de los efectos de los medios de comunicación sobre la sociedad:

El éxito de la acogida de la sociedad a Internet puede explicarse por su adaptación a procesos que ya estaban en marcha. Por la existencia de una sociedad que desea

3 El concepto *frame* aparece en 1955 pero no será publicado hasta 1972 en el capítulo “A theory of play and fantasy”, en Bateson, G., *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*, Ballantine Books, New York, 1972.

4 Su obra *The social construction of reality* (1966) supone una renovación importante en la sociología del conocimiento. En ella, como indica el título, los autores afirman que la realidad es construida socialmente.

tomar un papel más activo en los procesos de comunicación. Una sociedad que se ha cansado de ser únicamente receptora. Al menos, se dibuja una sociedad destinada a la búsqueda y la selección. (Callejo, 1999: 67)

En *Modernidad Líquida*, Zigmunt Bauman, también advierte sobre la importancia que comienza a adquirir la selección frente a la liquidez de las tradicionales soberanías: “cuando las autoridades son muchas, tienden a cancelarse entre sí, y la única autoridad efectiva es la de quien debe elegir entre ellas” (Bauman, 2000: 70). Y otros sociólogos actuales atentos a la revolución telemática, como el francés, Dominique Wolton, resuelven que “en realidad, cualesquiera sean las situaciones de comunicación, el receptor es activo” (Wolton, 2006: 31), a la vez que señalan un aumento de la democratización social como efecto de la era digital.

4. La importancia del observador en la obra de arte

Sin embargo, hay que recordar que la primera aportación sobre esta perspectiva de abordar la cultura vendría del mundo del arte. Sería Marcel Duchamp, en aquella famosa conferencia sobre el coeficiente artístico, quien a finales de los cincuenta señalaría que es el observador el que acaba de conferir la autoridad artística a la obra: “El artista no está sólo al llevar a cabo el acto de creación ya que el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus cualidades profundas y en ello añade su propia contribución en el proceso creativo”(Duchamp 1957: párr. 18).

Cuando en 1917, Duchamp lanza la primera piedra del conceptualismo, esto es, que la idea de la obra prevalezca sobre sus aspectos formales, no hizo sino vaticinar la crisis de la convención del gusto impuesta por las élites culturales. Pero no sólo eso, pues la aportación del artista francés vino a constituir la primera piedra de una propuesta cultural a lo que entonces sólo era una realidad intuida y ahora una aplastante constatación: si el problema es la saturación de mensajes y su consecuente confusión, la respuesta que debe formular el arte es la selección. La obra, como dice Octavio Paz, se reduce a “objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el sólo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte” (Paz, 1973: 31) convirtiéndose en una crítica activa del gusto y, a la vez, de la propia noción de arte. Lo que convierte la obra en algo al alcance de muchos y no de una élite.

En la actualidad, obras como la de Jacques Villeglé o Raymond Hains consisten en una cartelera callejera arrancada de forma que el autor elige lo que quiere ofrecer de entre la superposición de mensajes publicitarios. El concepto artístico, en lugar de la aplicación de técnicas pictográficas, se fundamenta en la eliminación o selección de la imagen que se pretende mostrar. Se trata de arte proclamado como proceso de despejar la incógnita, el significado que el autor selecciona de entre la marabunta saturada de mensajería que subyace en el sustrato cotidiano de los carteles de anuncios superpuestos en las calles de una ciudad cualquiera, día tras día. En definitiva, de una expresión artística que se posiciona frente a la a la confusión generada por la sobreabundancia de nuestras sociedades.

Una idea similar a la de Duchamp es aportada por el semiótico Umberto Eco, en *Obra Abierta* (1962), en la que señala que la obra es el fruto de la creación conjunta entre la intención del autor y la reescritura que conlleva su lectura:

En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección

de organismo perfectamente calibrado, es asimismo abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original. (Eco, 1962: 65)

5. El cine y la *horizontalización del arte*

Sin embargo, pese al trascendente legado que Duchamp ha dejado a los movimientos artísticos del siglo XX (Smith, 2000) y posteriores, es imposible sustraerse al hecho de que ni el conceptualismo ni el construccionismo ruso o su heredera la escuela de la Bauhaus, en el sentir de Eric Hobsbawm, fueron capaces de llevar a cabo la revolución social que requerían los nuevos tiempos: “como incluso la Bauhaus descubrió, cambiar la sociedad es algo más de lo que pueden conseguir las escuelas de arte y diseño por sí solas. Y eso no se ha conseguido” (Hobsbawm, 2009: 47). Faltaba “el apoyo de la gente” (Ibíd.)

Roberta Smith, en su reflexión sobre el conceptualismo, también secunda este punto. Y es que el arte conceptual, a pesar de constituir el vademécum de la cultura de nuestros días, no consiguió llevar a la pragmática sus objetivos: “no democratizó el arte ni eliminó el objeto de arte único, ni evitó el mercado del arte, ni revolucionó la propiedad del arte. (...) El mercado del arte sólo se expandió en su infinita flexibilidad” (Smith, 2000: 268). Así, aunque el conceptualismo supo esbozar la esencia de la revolución cultural acaecida a lo largo del s. XX, no fue capaz de dar todas las respuestas a los grandes cambios que se han producido en la cultura de nuestra época.

En un intento de justificar este fracaso, Walter Benjamin, citando a André Breton, recuerda que “Una de las tareas que, de siempre, fueron más importantes en el arte, consiste en suscitar una demanda para cuya plena satisfacción no llegó aún la hora” (Benjamin, [1936] 2008: 78). De manera que, para llevar a cabo de una manera mucha más simple y natural lo que las vanguardias intentaron, tuvo que llegar el cine: “El Dadaísmo trataba de producir con los medios de la pintura (o la literatura) los efectos que el público busca hoy en el cine” (Ibíd.: 79). Así, como dice el filósofo berlinés, la reproducción técnica, mediante el arte cinematográfico, no sólo comenzó “a convertir en su objeto el conjunto de las obras de arte tradicionales, sometiendo su efecto a las transformaciones más profundas, sino que conquistó su lugar propio” (Ibíd.: 50).

Al igual que Walter Benjamin, quien vio en el cine la culminación de la propuesta cultural Dadá, el historiador Eric Hobsbawm recuerda que la ruptura entre el público y el artista sólo llegó a superarse con el cine:

La verdadera revolución en el arte del siglo XX no la llevaron a cabo las vanguardias del modernismo, sino que se dio fuera del ámbito de lo que formalmente se reconoce como arte. Esa revolución fue obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas, lo que equivale a decir de la democratización del consumo estético. Y en primer lugar, sin duda, fue obra del cine. (Hobsbawm, 2009: 34)

Así pues, la primera ruptura con la concepción elitista del arte, que pretendían las vanguardias del s. XX, llegó de la mano del cine, cuando el arte aceptó “la lógica de la vida y de la producción en la sociedad industrial” (Ibíd.: 42-43) y consiguió conectar con todo tipo de públicos.

Sin embargo, para que este cambio adquiriera su máxima expresión, tendría que darse la confluencia del cine con la sociedad ya no de masas si no con la correspondiente a la Web 2.0. Ha sido desde hace poco más de una década, que empezamos a notar el creciente poder de las audiencias en la conformación de la producción cinematográfica. Internet ha hecho posible que las ideas desarrolladas por la sociología alrededor de la década de los 70, a saber, el concepto de selección, la teoría *Frame*, el esquema interactivo de la comunicación y la figura del EMIREC desarrollado por J. Cloutier, se convirtieran en los vértices de la cultura actual.

El acceso a la extensísima oferta cinematográfica que permiten las nuevas tecnologías y la viralización del boca a boca, han permitido que los gustos de las audiencias se erijan en la actualidad con una opinión determinante sobre el mercado del cine y muestren una continua retroalimentación con la industria cultural.

Por eso, es en el marco de una sociedad telemática como la actual, cuando la cultura cinematográfica constituye la expresión artística más cercana que nunca a una sociedad, que va, con su elección, marcando en ella su pensamiento. En este sentido, las producciones cinematográficas que experimentan un éxito masivo de taquilla poseen una cualidad única como muestra de estudio cultural en cuanto que representa la confluencia tanto del valor artístico como del sociológico en las sociedades actuales.

6. La cuestión de la unicidad en el cine de máxima audiencia

Mucho se ha hablado acerca de la cuestión de la unicidad de la obra de arte. Autores como Walter Benjamin alertaron sobre su pérdida como consecuencia de la reproductibilidad técnica en las sociedades industriales (1975). Mientras que otros, como U. Eco, recordaron que la popularización del arte no excluye su “irreproductible singularidad” (1962: 65).

Basándonos en el análisis realizado sobre las películas de mayor audiencia (Marín, 2015), es posible argüir que la obra cinematográfica de grandes audiencias sí posee “aura” o unicidad en términos benjaminianos. Por supuesto, para percibirlo, es necesario reestablecer la perspectiva o el axioma de partida, como propone Paul Watzlawick (1974: 44); lo singular en la obra de cine que alcanza los primeros puestos de audiencia mundial no constituye la acción de una sola persona sino de muchas, y no porque una película se elabore por un extenso equipo de creadores, que también, sino porque la elección y “reescritura” que se hace de la obra es compartida por un número heterogéneo de personas de casi cualquier parte del planeta. En consecuencia, por un lado, esa unicidad consiste en una creación social (Castoriadis, [1975] 1993), no circunscrita a la individualidad. Pero no la acción de una masa informe y despersonalizada sino de la suma de *emirecs* que con su elección e interpretación, elevan la obra a su condición única. En segundo lugar, esta condición artística del cine de audiencias está relacionada con una reacción del público que tiene lugar en un momento concreto y es irrepetible, lo que confiere a la obra su carácter único. Como se ha podido comprobar, las versiones de una misma fórmula pueden aprovechar en términos económicos, hasta cierto punto, el tirón de aquella que conmocionó el mercado cinematográfico con su estreno, pero nunca consiguen posicionarse entre las más vistas a nivel mundial.

En *El Antiedipo* (1972), Guattari y Deleuze describieron este tipo de expresión colectiva como un ejercicio de lo inédito, la eclosión y liberación de un deseo social sin forma ni función, como la boca que habló por primera vez y se desterritorializó

respecto del territorio comer. Esa circunstancia y el momento en el que decenas de millones de espectadores de todo el mundo, de muy diversas geografías, características, perfiles y pensamiento, acuden a ver una película y no otra, confiere a esa obra una pureza artística de singular valor cultural. Y es en este punto cuando comprobamos que el cine ha conseguido elevar el arte a su dimensión social y experimentar, por tanto, un cambio histórico.

Así, en la era del *Emirec*, como se ha justificado en este capítulo, estamos asistiendo a la idea reclamada por G. Deleuze y F. Guattari y el deseo ha logrado liberarse finalmente de la esfera privada en la que se encontraba encerrado para comenzar a expandirse en el ámbito social. Las consecuencias de esta eclosión pueden gustarnos más o menos, pero resultan determinantes y de gran interés para la sociología de la cultura.

Desde esta misma perspectiva, que podríamos llamar de *psicoanálisis social*, Cornelius Castoriadis, en *La Institución imaginaria de la sociedad* (1975), se centra precisamente en esas realizaciones colectivas no atrapadas en lo “molar” que en Guattari y Deleuze son excepciones a la regla (Guattari y Deleuze, 1972: 187), es decir, cuando el deseo grupal encuentra una salida transgresora y no codificada.

El Antiedipo y la obra de Castoriadis, casi coincidentes en el tiempo, representan desde el análisis profundo y social del deseo la dialéctica de las dos perspectivas estudiadas sobre el público; como masa, en la obra de Guattari, y como audiencias creativas, en el segundo. Pero el giro social actual comprende mejor la obra del otomano. Porque puede que la producción nunca sea “primera” (Guattari y Deleuze, 1972: 35), pero el concierto de millones de personas de distinta nacionalidad, clase, género, edad y condiciones de vida, en un momento dado, para ver una película y no otra –en un contexto de fácil acceso a la oferta cinematográfica, como el actual– sí posee una forma única e irreproducible.

Teniendo en cuenta la dinámica del deseo en términos psicoanalíticos, no es posible controlar su eclosión en las audiencias cinematográficas, pues éste responde a una falta colectiva, una *ausencia de*, que, en la medida que es resuelta, se mitiga, como recuerda Z. Bauman (2000) cuando explica la “liquidez” del consumidor actual. Y entonces lo ausente ya es otra cosa. De esta manera, la unicidad del filme de grandes audiencias está supeditada a la surgencia social de un deseo que hasta ese momento, se encontraba latente o inconsciente y que se constituye irreplicable. Por eso, las “copias” o versiones de un determinado filme de audiencias ya no poseen la fuerza, o el mismo tirón de audiencias que tuvo la auténtica y original. Y es que en el momento en que el deseo se codifica para ejercer un dominio sobre el público, ya ha muerto. Su energía ya no es liberadora de lo inconsciente, ya no sirve a su eclosión, a su surgencia. Esta condición cambiante del deseo social hace del éxito abrumador de una película algo impredecible y sujeta a la industria a los movimientos del público y no al contrario.

Para Castoriadis, existe una sociedad o imaginario instituyente (o “molecular”, para Deleuze y Guattari), donde los sujetos crean “otro sujeto, otra cosa u otra idea” que difiere de lo establecido (o “molar”, en *El Antiedipo*). Y, como sostienen los teóricos del marco o *frame*, los sujetos, por un lado, reproducen los discursos, las imágenes, los mitos y las prácticas de la institución llamada sociedad y, por otro lado, tienen la capacidad creativa de leer o interpretar a la sociedad para transformarla. Cuando un sujeto social interpreta, vive o actúa dentro de la sociedad, lo hace a partir de su visión particular, mirando al imaginario efectivo (el establecido) pero produciendo,

con su interpretación, un imaginario radical o instituyente que justifica los cambios en la historia (Castoriadis, 1975: 220).

Así, el imaginario colectivo, explica el autor, surge de la creación subjetiva, de cada sujeto, de la imaginación o idea que tiene de sí, de su papel y de su lugar en la sociedad. Estas significaciones son imaginarias porque no corresponden a elementos racionales o reales y no quedan agotadas por referencia a dichos elementos sino que están dadas por creación, y tienen un carácter social porque están instituidas y acaban participando de un ente colectivo impersonal y anónimo. (Ibíd.: 68-69)

7. La ética de la sociedad estética

En conclusión, frente a las tesis críticas que observan en la estética el ocaso de la ética (D. Harvey, F. Jameson), no pocos teóricos han observado en el auge subjetivo de la sociedad y en el crecimiento de su capacidad de elección, un “verdadero humanismo” (Maffesoli, 2009) frente a aquel instituido para excluir del poder a “los que no saben” (Foucault, 1978); el resultado de una sociedad ahora más sociedad que nunca que acoge los procesos cognitivos irracionales denostados y se emancipa de una idea de libertad ilustrada y elitista. Como resultado, una ética situacional, basada en la experiencia subjetiva, se expresa a través de los gustos culturales, de los intersticios del sistema instituido, para cuestionar la aplanadora razón dominante, sus abusos y contradicciones. Pero la recuperación de la imagen en la cultura de la oralidad secundaria (Ong, [1982]1987) no denosta al *homo sapiens*, sino que lo amplifica a través de la reconciliación con otras formas de conocimiento que han sido despreciadas por la razón:

(...) la posmodernidad puede ser vista como la restauración en el mundo de aquello que la modernidad, arrogantemente, eliminó; como un reencantamiento del artificio que ha sido desmantelado; la pretensión actual de significar un mundo que la modernidad se esforzó tan duramente en desencantar. (Bauman, 1992: XI)

En su interesante disertación sobre la ficción, J. M. Schaeffer (1999) señala la capacidad de su función estética como acto de resistencia frente a la influencia de estímulos externos. El “fingimiento lúdico compartido”, como Schaeffer denomina a la ficción (1999: 147), constituye un agente cognitivo superior a la percepción de la realidad en cuanto que facilita la “desidentificación parcial” (Ibíd.: 309), es decir, mantener una distancia respecto a lo “real” que evita “el riesgo de arrastre” (Ibíd.: 308), que las circunstancias externas provoquen en quien las percibe una reacción inferida, mecánica o pauloviana. Y, de esta manera, señala el autor, la capacidad ficcional se convierte en un valor proporcional a la autonomía (y por tanto, la libertad de respuesta) respecto a los estímulos percibidos (Ibíd.: 311).

La forma en que a través del entretenimiento, la sociedad puede estar reivindicando un marco normativo alternativo al dominante, ya quedó evidenciada en estudios como el de Javier Callejo sobre el uso de la televisión (1995). La investigación de Callejo manifestó la existencia de dos tipos de cultura en relación con el medio: la cultura de clases populares y la cultura de clases medias de mayor nivel intelectual, coincidiendo con la diferenciación de Pierre Bourdieu (1988). La forma de comportarse de cada una de ellas respecto al medio rebelaba notables diferencias y una clara conclusión: que aquellas audiencias que más se abandonaban al placer estético, sin consideraciones

sobre lo que el mensaje “debería ser” son también las que, a través de sus elecciones, proponían alternativas a la ausencia de sentido, al pragmatismo y al desafecto instituido.

El espectador de clase media, según Callejo, apenas habla de lo que le gusta de la televisión, se refiere con mayor frecuencia a lo que le disgusta y, sobre todo, dirige su discurso hacia lo que la televisión tendría que aportar. Su gusto se inclina hacia los contenidos despersonalizados, distantes respecto a su vida y que valora por sus aspectos formales o instructivos. Los contenidos, de hecho, le parecen secundarios respecto a su apariencia. A la vez, el telespectador de clase media se manifiesta intolerante en relación a una oferta de televisión que satisface la diversidad de gustos. En su opinión, la cultura debe tener una función educativa, de formación y no de entretenimiento. Su gusto por lo formativo, además, posee una condición estratégica, pues ven en la televisión un instrumento más para adquirir méritos.

El espectador de clase popular, por el contrario, según Callejo, se expresa en una radical criba hacia el discurso personal que, sin rodeos, debe estar destinado a hablar de ellos mismos, de su vida, de su situación, pues de lo contrario es rechazado. Destacan «lo sustancial» de los mensajes televisivos, más que su apariencia. El consumidor popular de televisión, además, se muestra tolerante a la diversidad de espacios televisivos, aunque no coincida con sus propios gustos. Por otro lado, según los resultados de este estudio, las clases populares consumen el medio como forma de rebelarse al sistema. El uso de la televisión les permite convertirse en soberanos, no sólo por la capacidad que les ofrece de elegir o seleccionar los diferentes contenidos, sino para distanciarse de la prevalencia de un mandato normativo que no tiene en cuenta sus necesidades.

En este mismo sentido, también se pronuncian los resultados sobre el análisis del cine actual de máxima audiencia. En base al estudio de las películas de mayor recaudación a escala mundial, se evidencia que las preferencias del público se postulan frente a las falencias de la modernidad (Marín, 2015). En un intento de encontrar nexos de unión entre la faceta personal y social de los sujetos, los argumentos cinematográficos más demandados potencian el respeto por lo diferente, el vínculo afectivo de redes horizontales frente a dominio abusivo de las élites y las estructuras jerárquicas, como rebeldía al aislamiento y la fragmentación del individuo en las sociedades tardoindustriales. Películas como *Avatar* (J. Cameron, 2009), *Gravity* (A. Cuarón, 2013) o *Interstellar* (C. Nolan, 2014), sagas como *The Hunger Games* (*Los juegos del hambre*, 2012-2015), *Iron man* (2008- 2013), *The Lord of the Rings* (*El señor de los anillos*, P. Jackson, 2001-2003), entre otras muchas situadas en los primeros puestos de recaudación mundial, tienen su peculiar manera de cuestionar desde la estética la norma dominante, y ofrecer una respuesta inmanente y subjetiva a las contradicciones de nuestras sociedades, ocupando el vacío moderno que dejó la caída de los dioses trascendentes. .

Frente al reduccionismo racional y la confusión generada por la sobreabundancia de nuestras sociedades (Illouz, 2012), la ficción cinematográfica recupera la función ética del cuento popular y, las audiencias, la consideración de aquellos desaparecidos “narradores anónimos” (Benjamin, 1936: 112), cuya sabiduría, nacida de la experiencia y transmitida de boca en boca, participaba de forma indirecta en la conformación de las narraciones y el saber compartido.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. 1969. *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel.
- Aznar, H. 2014. “La rebelión de los públicos”, en *El Ciervo: revista mensual de pensamiento y cultura*, núm. 745: 8.
- Bateson, G. 1972. *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*. New York: Ballantine Books.
- Bauman, Z. 1992. *Intimations of postmodernity*. Londres: Routledge.
- 1997. *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- 2003. *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica de Argentina: México.
- Baudrillard. [1978] 2007. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Beltrán, L. R. 1981. “Adiós a Aristóteles: La comunicación “horizontal””. *Comunicación y Sociedad*, núm. 6: 5-35.
- Benavides, J. 1994. “Sobre la crisis de la publicidad: ¿Estrategias de adaptación a los cambios o una nueva manera de pensar?”. Pp. 55-70, en AA.VV: *La crisis de la publicidad*. Madrid: Edipo.
- Benjamin, W. [1936]1991. “El Narrador”. Pp. 111-134, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Barcelona: Taurus.
- 2008. La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica. Pp. 49-85, en Walter Benjamin: *Obras*, lib. I, vol. 2. Madrid: Ábada.
- Bourdieu, P. 1988. *La distinción: Criterio y bases del gusto*. Madrid: Taurus.
- [1996] 1997. *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Cabalin-Quijada, C. 2014. “Estudiantes conectados y movilizados: El uso de Facebook en las protestas estudiantiles en Chile”. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 22(43), 25-33.
- Callejo, Javier. 1995. *La audiencia activa*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Castells, M. 2012. *Redes de indignación y esperanza*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carey, J. 1992. *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia (1880-1939)*. Londres: Faber & Faber.
- Carroll, N. (2002). *Una filosofía del arte de masas*. Madrid: Visor.
- Castoriadis, C. [1975] 1993. “La institución imaginaria de la sociedad”. en E. Colombo (coord.): *El imaginario Social*, Nordan Comunidad: Montevideo.
- Cazeneuve, J. 1972. *La sociedad de la ubicuidad: Comunicación y difusión*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cloutier, J. 1973. “La Communication audio-scripto-visuelle a l’heure des self-media”. *Communication et langages*, vol. 20, núm. 1: 121-122.
- Deleuze, G. y Guatari, F. [1972] 1998. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- Doelker, Ch. 1982. *La realidad manipulada: radio, televisión, cine, prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Duchamp, M. 1957. “The creative act”. *Art News*, 56 (4).
- Durán-Segura, M., & Martínez-Pecino, R. 2015. “Ciberacoso mediante teléfono móvil e Internet en las relaciones de noviazgo entre jóvenes”. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 22(44), 159-16.
- Eco, U. 1962. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta Agostini.
- 1985. “¿El público perjudica a la televisión?”. Pp. 172- 195, en M. Moragas (ed.): *Sociología de la comunicación de masas* (4 vol.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Espiritusanto, O., y Gonzalo, P. 2011. *Periodismo ciudadano: evolución positiva de la comunicación* (Vol. 31). Ariel. En red: http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/21633/periodismo_ciudadano_2011.pdf?sequence=1
- Foucault, M. (1978). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Graber, D. A. 1988. *Processing the news: How people tame the information tide*. Nueva York: Longman.
- Goffman, E. [1975] 2006. *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Hobsbawm, E. 2009. *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Hypponen, M. 2014. “Ciberataques”, en *Cambio: 19 ensayos fundamentales sobre cómo Internet está cambiando nuestras vidas*. Ariel. En red: <https://www.bbvaopenmind.com/wp-content/uploads/2014/04/BBVA-OpenMind-libro-Cambio-19-ensayos-fundamentales-sobre-cómo-internet-está-cambiando-nuestras-vidas-Tecnolog%C3%ADa-Interent-Innovación.pdf>
- Illouz, E. 2012. *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Madrid: Katz.
- Jakobson, R. 1975. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix-Barral.
- Lippmann, W. [1925] 2011. *El público fantasma*. Genuève.
- Luckmann, Th. y Berguer P. [1966]1995. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Maffesoli, M. ([2007]2009). *El reencantamiento del mundo: una ética de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Dédalus.
- Marín, E. 2015. *Reencantamiento: análisis sociológico y cultural desde el cine de audiencias* [Tesis doctoral inédita], Ferrer, A. y Roche, J. A. (dirs.) Universidad de Alicante.
- Muñoz, B. 2005. *Cultura y comunicación: Introducción a las teorías contemporáneas*. Madrid: Fundamentos.
- Ong, W. [1982]1987. *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. México: FCE.
- Paz, O. 1973. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza Forma.
- Rincón, O. 2008. "No más audiencias, todos devenimos productores". *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, (30), 93-98.
- Rizo, M. 2012. *Imaginario sobre la comunicación*. Barcelona: INCOM, UAB:
- Rodríguez Ferrándiz, Raúl. 2001. *Apocalypse Show. Intelectuales, televisión y fin de milenio*. Biblioteca nueva. Universidad de Alicante.
- Sartori, G. 1998. *Homo videns*. México: Taurus.
- Schaeffer, J. M. 1999. *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de trapo.
- Schiller, H. 1982. *Manipuladores de cerebros: técnicas y mecanismos para el control de la mente*. edit. Gedisa.
- Sebastián de Erice, J.R. 1994. *Erving Goffman. De la interpretación focalizada al orden interaccional*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Shannon, C. E. 1948. "A mathematical theory of Communications". Pp. 379-423 y 623-656, en *Bell System Technical Journal*, núm. 27.
- Smith, R. 2000. "Arte conceptual". Pp. 255-269, en N. Stangos: *Conceptos de arte moderno*. Barcelona: Destino.
- Virilio, P. 1996. *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Manantial.
- Watzlawick, P. 1995. *El Cambio*. Barcelona: Herder.
- Wolf, M. 1987. *La investigación de la Comunicación de Masas*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Wolton, D. 2006. *Salvemos la comunicación: Aldea global y cultura. Una defensa de los ideales democráticos y la cohabitación mundial*. Madrid: Gedisa.

El Ethnic Chic, la moda como encubrimiento. Reflexiones en torno a la fetichización comercial de la estética étnica**

The Ethnic Chic, the fashion since concealment. Think concerning the commercial fetichización of the ethnic aesthetics

Julimar Mora*

Resumen

El presente trabajo se ha planteado analizar la moda como un novedoso –e inadvertido– mecanismo de encubrimiento a la otredad cultural expresa en la idea de lo étnico, para ello, se ha concentrado la atención en una de sus más actuales tendencias: el ethnic chic. Se ha empleado como herramienta el análisis del discurso, tanto de los contenidos promocionales inherentes a la tendencia, como de la estética en la que se presentan sus mercancías, intentando mostrar cómo en este campo se siguen reproduciendo políticas de estética y significado rastreables incluso desde tiempos bastante antiguos. Así mismo, como se ha convertido la estetización étnica en un valor legitimante a la circulación económica de determinadas mercancías en el mercado contemporáneo.

Palabras clave: Ethnic chic, moda, estética, étnico, Industria Cultural.

Abstract

This work has considered analyzing the fashion as the new –and inadvertently– mechanism of concealment to the cultural otherness expressed in the ethnic idea, for it, the attention has centered in one of his last and more successful trends: the chic ethnic. One has used as tool the discourse analysis, so much of the promotional contents inherent in the trend, since of the aesthetics in which they present his merchandises, trying to show how in this field there continue being reproduced policies of aesthetics and meaning traceable from ancient enough times. Also, as has become aesthetic ethnic to the legitimizing value economic movement of certain goods in the contemporary market.

Keywords: Ethnic chic, fashion, aesthetic, ethnic, Cultural Industry.

“Nada mejor que dirigir la mirada hacia esa especie de «laboratorio antropológico» que es la dimensión estética”¹.

Introducción

Conceptualizar el objeto del presente trabajo no es tarea sencilla, especialmente porque en su seno descansan categorías que desde siempre han representado un gran problema, tanto para la antropología, como para las restantes disciplinas que

1 José Jiménez (1983: 17).

* Universidad Central de Venezuela, Escuela de Sociología. Universidad Católica Andrés Bello, Instituto de Investigaciones Históricas. julimar.mora@gmail.com

Artículo recibido: 8 de mayo de 2016; aceptado: 30 de agosto de 2016

** La realización de este texto surge a partir de las discusiones dadas en el seminario “Los usos políticos del pasado” impartida por el arqueólogo Rodrigo Navarrete en la Universidad Central de Venezuela en el mes de octubre del 2015. Agradezco las enriquecedoras discusiones con el antropólogo Fidel Rodríguez quien nutrió de forma importante el contenido de este trabajo.

se inscriben en las ciencias sociales. Con ello se hace referencia a los conceptos de «etnicidad» y «cultura» los cuales, en palabras de T. Eagleton –quien centra su atención en el último de estos aspectos– constituye “una de las [...] palabras más complicadas de la lengua inglesa” situación que también atañe al español y a los restantes sistemas en los que el término adquiere connotaciones más o menos semejantes². Por su parte F. Barth señala los problemas padecidos por quienes han intentado definir “los límites [que distinguen a unos] grupos étnicos [de otros]”³, cuestión que también demuestra el poco consenso alcanzado en torno a este tipo de discusiones. Definir el ethnic chic supone hurgar en ambas cuestiones, no obstante, su abordaje aquí dirigirá la atención a la dimensión estética y a la relación que ésta guarda con los procesos referidos a la producción y al consumo de mercancías. Este fenómeno alude a la circulación en masa de determinados productos –como accesorios, textiles, objetos de decoración, etc.– que en los últimos años han propulsado una particular forma de entender la etnicidad la cual, imputó a su concepto cualquier expresión –sin distinción– disonante al estándar de sobriedad –cultural– normalizado por occidente. Tal como señala el concepto en lo *ethnic* está intrínseca la función de diferenciar, función que puede entrecruzarse en las subjetividades despiertas por la estética de sus mercancías⁴.

La mercantilización de lo étnico⁵ no es un fenómeno reciente, de hecho, son bastante antiguas las fuentes que han hecho patente el interés dirigido hacia sus más diversas manifestaciones. El coleccionismo, la arqueología, la etnología, la museología y otros tantos campos que aquí pudiesen enunciarse son muestra del encanto que ha acompañado a su estetización hasta el presente. Un balance de la situación exige ampliar la perspectiva, especialmente si se analiza su fetichización en un ejido como el de la moda. El examen de las tendencias en el último siglo devela el auge que han tenido los conceptos disidentes a la medida impuesta por la moral, la educación, la política y demás aparatos ideológicos al servicio de occidente, muestra de ello son las

-
- 2 El termino cultura ha sido ampliamente discutido a lo largo de la historia. Su origen se remonta a los procesos y terminologías relativas al trabajo en la tierra, por ello, en principio, “cultura designo un proceso profundamente material que luego se vio metafóricamente transmutado en un asunto del espíritu. Véase Terry Eagleton (2001: 11-12). Michael Löwy señala la oposición entre los términos *Kultur* que define “una esfera caracterizada por valores éticos, estéticos y políticos, un estilo de vida personal ‘interior’, ‘natural’, ‘orgánico’, típicamente alemán [...] *Zivilisation* que designa el progreso material, técnico-económico, ‘exterior’, ‘mecánico’, ‘artificial’ de origen anglo-francés” (Löwy, 1976: 33), dualidad que da cuenta de sus más profundas escisiones teóricas.
 - 3 Fredrik Barth (1976: 9). Navarrete resume bastante bien los problemas que ha generado la cuestión de la etnicidad, respecto a ello señala: “un gran interés y polémica, en relación con su precisión conceptual, el rango de realidad que refleja y el grado de compatibilidad lógica y homogeneidad teórica respecto del marco explicativo general. Unos opinan que si presenta vigencia y coherencia teórica; otros plantean que su campo de realidad ya está captado en otros conceptos como el de cultura [...] o el de identidad; unos lo acercan más a identidad, otros a cultura”. Rodrigo Navarrete (2007: 119).
 - 4 En el presente trabajo, la estética se concebirá en los términos expresos por Terry Eagleton (2006: 69) quien la define como “el nombre que se le da a esa forma híbrida de conocimiento que puede clarificar la materia prima de la percepción y la práctica histórica, revelando la estructura interna de lo concreto”.
 - 5 Cuando se alude a lo “étnico” se intenta referir el pensamiento a su naturaleza como signo lingüístico, es decir, como un significante –una palabra o enunciado– cargada de un concepto que, de acuerdo al caso, puede llevar a sentidos distintos. A lo interno de un determinado conjunto social, lo étnico, cobra sentido solo si se pretende mirar a sus afueras, esto –claro está– presuponiendo que en el acervo de su lengua exista dicho significante. Este es el caso de occidente, pues, su significante pareciese conducir a la identificación de otros grupos sociales o culturales diferentes de sí mismo. Lo étnico es cualquier cosa que no sea occidente. De igual forma acontece con la antropología que –desde un plano teórico– concibe lo étnico como la unidad sociocultural por excelencia, por consiguiente, cuando un determinado grupo diferencia su etnicidad de otras etnicidades es capaz de distinguirse a *sí mismo* de otros. Véase Fredrik Barth (1976).

representaciones –o imitaciones– de los movimientos contraculturales que ganaron terreno en las propuestas promovidas desde sus grandes emporios⁶. Recuérdense las resignificaciones dadas a movimientos como el rastafari, el punk, el *beatniks* –y su ulterior influencia en el “hippie”–, el *lowbrow*, el sub-realismo pop, el gótico, el *bohème*, etc., los cuales, tomaron como inspiraron los frentes y resistencias emergidas del fragor dejado por la inconformidad propia de los años 60, 70 y 80. Pese a las divergencias expresas en los “tipos” de diferencias que fetichiza la moda –por un lado, en las tendencias apropiadas de la estética intrínseca a las contraculturas nacidas en el seno de occidente y por otro, en las que se han apropiado de aquellas diferencias contenidas en sus límites– es preciso decir que el sentido ingénito al fetiche es, sin duda, el de la diferencia por sí misma⁷. Esta afirmación es importante, pues, retomando las ideas de José Jiménez, la estética constituye un laboratorio de utopía, por tanto, la dimensión estética de las cosas –entre ellas, la de la moda– tiene el poder de crear o reforzar la existencia de mundos coexistentes con la realidad, bien sea en forma de mitos [utopías retrospectivas] o en forma de proyectos [utopías constructivas]. La estética pasó a convertirse en un inadvertido instrumento de aprehensión a la realidad claramente sujeto a tensiones e intereses de poder. A continuación se emprenderán un conjunto de reflexiones que pretenden mostrar el papel social asumido por la moda como nueva –o no tan nueva– estrategia de encubrimiento⁸ a la alteridad cultural, centrando nuestra atención en la reproducción de significados en torno a aquellos que se piensan diferentes.

Objetivaciones y subjetivaciones, lo étnico como mercancía

También las grandes firmas caen rendidas de nuevo ante la explosión de color y motivos de líneas *orgánicas* y las adaptan a sus señas de identidad: es el caso de Etro y su reinención del folk, de Valentino y su inmersión en las *culturas indígenas* [...] Lo mejor de una tendencia tan ecléctica y dilatada son las infinitas posibilidades a la hora de adaptarlo al día a día y al estilo propio [...] todos pueden combinarse entre sí sin mesura creando mezclas que funcionan por exceso y looks que parecen sacados del corazón de la *jungla*.⁹

En su *Contribución a la crítica de la economía política*, Marx inicia explicando los procesos que posibilitan la conversión de una materia o cuerpo –con o sin practicidad establecida– en un producto dispuesto al intercambio comercial, es decir, una potencial mercancía. Para Marx la transformación de un valor de uso en uno de cambio requiere siempre la objetivación del trabajo en un determinado producto el cual, a través del éste y en satisfacción de necesidades extrínsecas a las de su agente productor, consagra

6 El concepto de contracultura se manejará aquí en los términos plateados por Ludovico Silva, es decir, como movimientos y formas de pensamiento “opuesta[s] a la ideología dominante. Véase Ludovico Silva (2013:89).

7 Esta afirmación ha tomado como base lo expreso por algunos exponentes de la teoría crítica quienes consideran que en la Industria Cultural todo se es marcado “con un rasgo de semejanza”, incluso las diferencias. Estas, sin importar si son geográficas, lingüísticas, políticas, religiosas, socioculturales, etc., adquieren –sin distinción– un sentido fetiche que las homogeniza en su carácter de mercancía. Véase Theodor Adorno y Max Horkheimer (1998: 164).

8 Véase Enrique Dussel (1994).

9 Las palabras subrayadas en esta cita [orgánicas, folk, culturas indígenas, jungla] aluden a un corpus semántico que remite el pensamiento a lo primitivo. Lo orgánico, se presenta como un elemento antagónico al desarrollo cultural; el folk, como la fetichización última de tradiciones ‘poco civilizadas’ y el binomio indígena-jungla como la expresión de un exotismo convenientemente comercializable. Véase Flora González (2014).

su rol como mercancía. En el marxismo más ortodoxo la creación de mercancías se dibuja –de forma casi exclusiva– como la «cosificación de un elemento intangible», pues, previo a su realización material el trabajo no es más que una abstracción¹⁰. Sin embargo, actualmente han ganado terreno interpretaciones más heterodoxas las cuales, han tendido a complejizar esta primera lectura procurando mayor atención a un segundo aspecto, la «subjetivación lo concreto», es decir, la introyección de significados a la producción material.¹¹ De esta manera, la mercancía pasó a concebirse entonces como el resultado de un doble proceso, por un lado, la cosificación del trabajo humano en determinados productos y por otro, la subjetivación de los objetos producidos. La correlación ambos aspectos apuntó a perpetuar el poder del plusvalor en una doble dimensión: una ideológica o simbólica y una material¹².

A este respecto Marx señala:

Las mercancías, pues, tienen primero que realizarse como valores [de cambio] antes que puedan realizarse como valores de uso. Por otra parte, tienen que acreditarse como valores de uso antes de poder realizarse como valores [de cambio]. Ya que el trabajo humano empleado en ellas sólo cuenta si se lo emplea en una forma útil para otros.¹³

Cualquier material es un potencial objeto de consumo, sin embargo, su rol como mercancía exige su subjetivación, es decir, su adhesión a determinadas significaciones sociales¹⁴. Desde siempre, aunque especialmente en tiempos recientes, la producción de mercancías ha apuntado a variar las necesidades humanas justificando con ello la extensión de los mercados dispuestos a su satisfacción¹⁵. En este proceso el contacto entre las diferentes culturas paso a convertirse en una oportunidad de expansión a las posibilidades de circulación económica; primeramente, a través de la añadidura de un conjunto de productos que objetivamente lograron satisfacer necesidades concretas del grupo consumidor, por ejemplo: alimentación, reguardo, vestido, etc., en segundo lugar –y más importante que la primera posibilidad–, a través de la introducción de significados asociados a la subjetividad de los productos, pues, la curiosidad hacia los otros consolidó la constitución de grandes emporios que se valieron –y continúan valiéndose– más del valor simbólico de las mercancías que de su valor como objetos funcionales. Si se piensa en el mercado de la seda que durante más de dos mil años constituyó la principal ruta comercial que comunicó al extremo Oriente con el Mediterráneo se observará que la situación de la seda, como mercancía, no debió su éxito a su condición objetiva, es decir, a su concepción como variante textil indistinta

10 Si bien Marx esboza conceptos como alienación e ideología, no es hasta un poco más tarde que los mismos vienen a ser precisados con mayor exactitud por corrientes de pensamientos con una fuerte influencia marxista. Véase Karl Marx (1989, 2010).

11 Respecto a este punto Ludovico Silva (2011) señala que en el campo de la ideología se obedecen las mismas lógicas que en las relaciones de producción, por tanto, el valor simbólico [equivalente al valor económico en el plano material] apuntará a perpetuar el capital, entendido como la acumulación de plusvalía que es tanto económica como ideológica.

12 Véase Wolfgang Fritz (1997).

13 Karl Marx (2010:105).

14 “Para producir una mercancía, no sólo debe producir valor de uso, sino valores de uso para otros, valores de uso sociales”. Karl Marx (2010: 50).

15 Véase Jean Baudrillard (2009).

de otros productos similares, sino más bien a la fetichización de su exclusividad, exclusividad sostenida en el desconocimiento de sus técnicas de elaboración y, pero también, en su asociación a grupos étnicos diferentes.¹⁶ Como éste muchos ejemplos pudiesen mencionarse, es el caso de las especias en la Europa renacentista,¹⁷ o de las “exoticidades”¹⁸ que terminaron derivando en las colecciones privadas de aficionados obsesionados con el valor –enteramente subjetivo– de las antigüedades que fueron objeto de su curiosidad¹⁹.

Pese a que estos ejemplos remiten a escenarios distantes del presente el mismo principio no ha cesado de operar en la contemporaneidad, la otredad sigue y seguirá configurándose como un dador de sentido bastante atractivo al mercado y entender las causas de ello conduce a remitir dos tipos de tesis. La primera está asociada con los procesos de construcción identitaria los cuales, desde la antropología, se explican a partir de la lingüística estructural: el valor de un signo cobra sentido si se le piensa en sistema, es decir, en oposición con otros, A es A porque no es B, C, D [...] y viceversa²⁰. La curiosidad por el otro –aquel culturalmente diferente– pareciese respetar los mismos principios, pues, la construcción del nosotros adquiere sentido solo cuando lo propio se enfrenta a algo que lo prueba y lo diferencia. El descubrimiento del otro se dibuja como un (re)descubrimiento de lo propio²¹, ya que al igual que con los signos lingüísticos la identidad se edifica en mutua diferencia. Este tipo de oposiciones terminaron derivando en una necesidad de descubrimiento que ha quedado icónicamente expresa en los relatos de viaje de antiguos cronistas los cuales, de forma poco consciente, hiperbolizaron los rasgos de todos aquellos que pensaron diferentes, buscando con ello afirmar la normalidad de sí mismos y de quienes representaban. Recuérdese el mítico ejemplo de los ewaipanomas, habitantes de la región orinoquense descritos como seres acéfalos con la cara y los sentidos dispuestos en el torso, representados en los relatos que emergieron del mito doradesco en los siglos XVI y XVII²², o también los canibalizados caribes que fueron descritos a principios de la conquista²³, o más recientemente los bestiales bogas descritos por los extranjeros que visitaron Nueva

16 Véase Olimpia Niglio (2012).

17 Las especias constituyeron una de las más codiciadas mercancías que circularon en la Europa del renacimiento al punto de que las grandes expediciones que posteriormente reconfiguraron el orden geopolítico del sistema mundo conocido hasta entonces, estuvieron motivadas por la necesidad de hallar nuevas rutas comerciales que permitiesen el flujo comercial entre Oriente y Occidente. De una forma no muy distinta a la fetichización de la que fue objeto la seda, las especias, se posicionaron como una importante mercancías debido –en gran medida– a la subjetivación de su objeto, pues, si bien, su consumo se orientó a satisfacer necesidades concretas como la conservación de los alimentos, también satisfago necesidades más ‘abstractas’ –si así pudiese denominárseles– relacionadas con la significación y estatus que se asociaba a su posesión y consumo. Véase Jerry Brotton (2003).

18 De los ejemplos anteriormente mencionados la colección de exoticidades es –aparentemente– uno de los más icónicos para mostrar el carácter subjetivo que envuelve las mercancías, pues, su consumo no estuvo asociado –al menos directamente– a la satisfacción de necesidades concretas como la conservación de alimentos o el vestido, de hecho, podría decirse que la colección de objetos curiosos apuntó a la satisfacción de necesidades genuinamente subjetivas que posteriormente se objetivaron. No obstante, el motor que dio vida a su mercado se arraigó a un plano enteramente subjetivo, es decir, al valor que se les atribuyó como símbolos antigüedad o de rareza.

19 Véase Joan Dejean (2008).

20 Véase Ferdinand de Saussure (1945).

21 Véase Emanuele Amodio (1993).

22 Véase Antonio Requena (1986).

23 Véase Luis Brito (2001).

Granada en el siglo XIX²⁴.

La fetichización de la identidad es –y sigue siendo– un proceso ambivalente, su resguardo ha evocado simultáneamente actitudes incluyentes y excluyentes a las manifestaciones de la alteridad. Situémonos nuevamente en el ejemplo anterior. La occidentalidad –entendida como abstracción identitaria– se ha constituido como la antítesis de la orientalidad²⁵, sin embargo, ello no negó, ni negará, la necesidad de un contacto con el otro, por el contrario, en no pocos casos pareciese haberla reforzado. Esta necesidad se ha podido compensar de formas directas e indirectas; las primeras, a partir de los viajes y expediciones de antiguos cronistas y conquistadores que dirigieron su atención a las poblaciones del África, América y Asia; las segundas, a partir del intercambio económico de mercancías como la seda, las especias, las exoticiades y otros tantos objetos que, además de su practicidad, vinieron a significar un contacto indirecto con las culturas que teóricamente representaban. Esto no ha dejado de reproducirse en el tiempo, pues, el turismo, el coleccionismo, los museos, la propaganda, las postales, los *souvenirs*, los documentales o incluso la moda, como se verá a continuación, no son más que expresiones contemporáneas de la inagotable atracción generada hacia el contacto cultural el cual, continua satisfaciéndose tanto directa, como indirectamente, pero esta vez notablemente mediado por las posibilidades del mercado vigente.

La intención de lo expreso anteriormente es precisamente mostrar como la idea de lo étnico –entendido como la conceptualización referida a la diferencia cultural– ha subjetivado lo material concediéndole un valor simbólico que ha resultado bastante útil a la economía, así mismo, como la economía –a través del comercio entre los diferentes conjuntos étnicos– ha objetivado la cultura traduciéndola en una serie de objetos que se presentan como una especie de encarnación cultural²⁶. No es atrevido afirmar entonces que el interaccionismo cultural entre los diferentes grupos humanos ha servido de plataforma histórica a la introducción del simbolismo y esteticismo que hoy se imputa a lo étnico el cual, ha sido instrumentalizado por quienes lo han transformado en substancia legitimante a la asignación de valores económicos. La disposición de lo étnico en condición de mercancía ha demandado de un doble proceso, por un lado, la subjetivación de lo étnico como algo exótico y distante que incite la curiosidad y el consumo, por otro, la cosificación de la cultura, pues, la garantía sucinta a la etnización de los productos dependerá del convencimiento a los consumidores de que están obteniendo la cosificación de las culturas a las que hipotéticamente representan los objetos que se comercializan.

La curiosidad instintiva hacia los otros constituye el proceso subjetivo del que se ha valido la economía para diversificar su mercado a partir del esteticismo asociado a lo étnico, por un lado, instrumentalizando la oposición que tiene lugar en la construcción de identidades para promover o inhibir fuerza a las tendencias dispuestas en él, a fin de dinamizarlo. Si se piensa en la moda, el ethnic chic adquiere sentido solo en oposición a otras tendencias, por ejemplo, la clásica, la retro, la vanguardista, etc., pues, su existencia hace posible la afirmación y la negación estética tan útil a los

24 Véase Alfonso Múnera (2005).

25 La autoría del presente ensayo es conscientes de que el uso de esta noción conduce a una idea generalizante de la orientalidad construida a partir de la visión de occidente.

26 Véase la conceptualización del «objeto» como consagración material de la cultura en “El valor de las cosas” de Emanuele Amodio (1997a).

flujos comerciales. Así mismo, es capaz de diversificar a lo interno de su campo las opciones de mercancías que se disponen, pues, –teóricamente– sería posible contar con tantas posibilidades como diferencias culturales puedan ser materializadas a través de objetos. En este preciso punto es necesario referir el segundo tipo de tesis la cual, es esencialmente sociológica. Ella tiene que ver con la propuesta que asevera que la expansión del mercado requiere una ampliación, más o menos equivalente, de las necesidades que se dispone a satisfacer²⁷. A efectos del presente trabajo se tomará por válida esta afirmación, sin embargo, considerando que la expansión más grande de ellas no ha tenido lugar en el plano cuantitativo, es decir, en el incremento y diversificación de necesidades distintas, pero sí en el cualitativo, es decir, en las formas y estéticas de las que se ha valido el mercado para satisfacer un conjunto de necesidades que *a priori* son objetivamente limitadas, pero, que debido a los efectos de la sociedad de consumo se han hecho subjetivamente diversificadas²⁸.

Th. Adorno y M. Horkheimer resumen elocuentemente este último fenómeno señalando que “[...] las quejas de los historiadores de arte y de los abogados de la cultura con respecto a la extinción de la fuerza estilística en occidente son pavorosamente infundadas”²⁹. Sin duda, la expansión más grande de las necesidades humanas ha tenido lugar en el vasto campo de la estética. Pese a la variabilidad de formas expresivas de las mercancías y de las necesidades que se dispone a satisfacer, es preciso decir que las significaciones sociales que subyacen a las nuevas expresiones estéticas no son radicalmente diferentes a las existentes en el pasado. La contemporaneidad se ha dibujado como el imperio de la posibilidad o, mejor dicho, como el escenario fetichizado para ejercer un poder de decisión que poco ha sido cuestionado, situación viene a ser resultado de la efectividad ideológica erigida por el sistema que estos mismos autores denominaron Industria Cultural. No es objeto del presente trabajo explicar los mecanismos sociales de los que se ha valido esta industria para recrear este tipo de ilusiones, sin embargo, si es necesario decir que el poder creativo responsable de la diversificación de las expresiones estéticas no ha podido –de forma quizá más consciente de lo que se cree– alterar lo sustancial, la emergente formalidad continúa sujeta a viejos esquemas, en otras palabras, sigue favoreciendo a “aumentar la autoridad de lo tradicional”³⁰. Por paradójico que parezca el acelerado ritmo de la diversificación estética, donde la moda parece ser un suelo enormemente fértil, afianzó la reproductividad de un conjunto de ideas que hoy lucen bastante ortodoxas.

En conformidad con lo planteado Baudrillard señala:

Da la impresión de que la mayor parte del arte actual se aboca a una labor de disuasión, de duelo por la imagen y el imaginario, a una labor de duelo estético, las más de las veces fallido. Esto acarrea una especie de melancolía general en el ambiente artístico,

27 Véanse autores como Jean Baudrillard (2009) y Thorstein Veblen (2008).

28 Cuando se refiere la expresión “objetivamente limitadas [...] subjetivamente diversificadas” se pretende referir al proceso de expansión del mercado en los últimos años el cual, se ha sostenido en el marco de necesidades que poco han variado a través del tiempo –alimentación, vestido, resguardo, comunicación, etc–, no obstante, es preciso decir que la mayor variabilidad ha tenido lugar en sus formas de satisfacción, por ello, la diversificación de las marcas –entendidas como sellos estéticos particulares– ha alcanzado un gran crecimiento en los últimos dos siglos, ello, es una muestra de la importancia que adquiere la subjetivación de las mercancías, es decir, la atribución de valores ideológicos/simbólicos que justifiquen el continuo crecimiento del mercado.

29 Theodor Adorno y Max Horkheimer (1998: 172).

30 Theodor Adorno y Max Horkheimer (1998: 173).

el cual parece sobrevivir en el reciclaje de su historia y de sus vestigios. Pareciese que estamos dedicados a una retrospectiva infinita de lo que nos precedió, pero esto es cierto para la política, es cierto para la moral, para la historia, y para el arte también, que no detenta ningún privilegio.³¹

Una observación detallada al ethnic chic es más que suficiente para aprehender el conjunto de ideas que continúan reproduciéndose en relación a la etnicidad. El uso de términos como: orgánico, folk, culturas indígenas y jungla muestra cómo en torno a lo étnico se sigue consumando una profunda idealización a partir de lo indígena, especialmente en el mercado hispanoamericano. Así mismo, cómo en el ethnic chic parece representarse toda expresión impropia a occidente o, cómo lo étnico—examinado desde los campos semánticos— se dibuja como algo orgánico, es decir, como algo más cercano a lo natural que a lo civilizado, cuestión que se afirma con la evocación última del término “jungla”. Con este trabajo se pretende hacer ver como este tipo de ideas no quedaron en el medioevo, en la colonización temprana o en la génesis de las repúblicas y su estrecha relación con el positivismo. El mercado económico a través de la moda y el resto de los campos ingénitos a la Industria Cultural sigue asociando la etnicidad con un sentido de primitividad que pareciese encubrir todo aquello situado a su límite, no obstante, ha erotizado su estética en favorecimiento de su rol como mercancía.

A este respecto Marcuse señala:

Sólo en el último nivel de la civilización industrial, cuando el crecimiento de la productividad amenaza con desbordar los límites impuestos por la dominación represiva, la técnica de la manipulación en masa ha tenido que desarrollar una industria de la diversión [también aplica a la sexualidad y a las restantes subjetividades vinculadas al eros] que controle directamente el tiempo de ocio [...respecto a la erotización de las mercancías continua señalando la necesidad de] «unificación» de los diversos objetos de los instintos parciales en un solo objeto libidinal [...] el proceso unificador es represivo —esto es: los instintos parciales no se desarrollan libremente dentro de un «más alto» nivel de gratificación que preserva sus objetivos, sino que son mutilados y reducidos a funciones subalternas—. Este proceso logra la desexualización del cuerpo, dejando casi todo libre para ser usado como instrumento de trabajo.³²

Como bien plantea este autor la erotización del consumo ha sido un proceso inherente al desarrollo tardío de las sociedades industriales, por tanto, la reproducción de determinadas ideas —en este caso, las que atañen a la exotización de lo diferente a occidente— ha atravesado el filtro de la futilidad del placer, es decir, de la “trivialidad” del fetiche que proporciona su consumo.³³ De esta forma, el ethnic chic trajo consigo no solo la reproducción de las ideas ya mencionadas, sino también la homogenización del sentido en relación a lo diferente y, no menos importante, el encubrimiento de los fines políticos que se han servido del inconsciente promovido por la ideología que le es intrínseca.

31 Jean Baudrillard (1997: 15).

32 Herbert Marcuse (1983: 58-59).

33 Th. Adorno señala el carácter evanescente del goce estético al admitir que “lo que la conciencia común y una estética complaciente entienden por goce estético, tomando el modelo del goce real, probablemente no exista”, situación que pone entredicho —incluso— la estabilidad del fetiche intrínseco a tales mercancías. Véase Theodor Adorno (2004: 37).

A continuación se muestra una representación del sostenimiento en el tiempo de la exotización étnica la cual, sustenta parte importante de la expresión estética en la tendencia mencionada³⁴. La figura ewaipanoma³⁵ –situada aquí solo como un ejercicio de analogismo simbólico– se ha representado como el más icónico ejemplo de la monstruosidad americana a principios de la conquista, no obstante, la estética responsable de la promoción en el ethnic chic se ha valido consciente o inconscientemente –es difícil de precisar– de muchos de los principios compositivos de la figura original, erotizando su imagen en favorecimiento de la promoción de los productos que se dispone a ofrecer³⁶. Lo que se pretende mostrar aquí valiéndonos de un breve examen estético es la reproducción visual de lo étnico como realización ideal de una otredad salvaje y mostrificada.

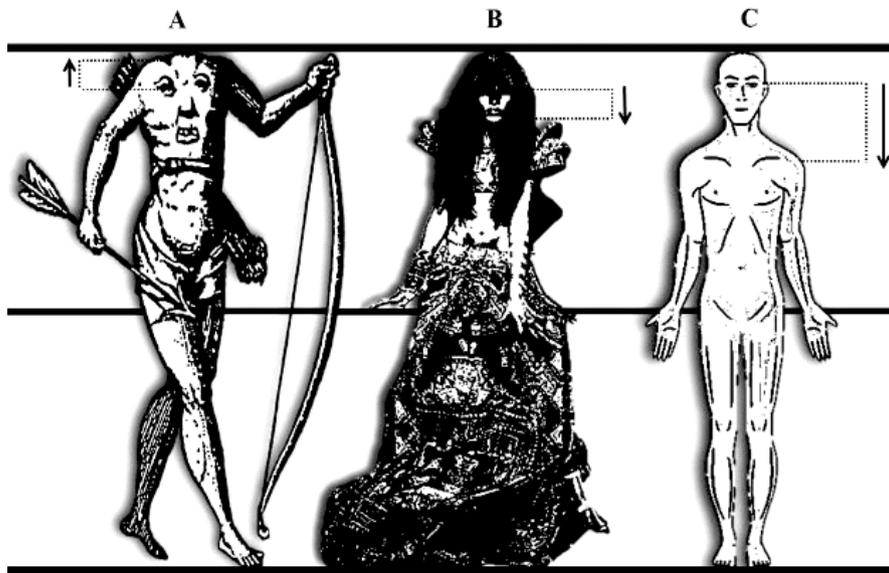


Figura 1. Reutilización estética de la figura ewaipanoma en el ethnic chic. Fuente: Elaboración propia.

Nota: El análisis estético aquí propuesto se realizó a partir de los criterios de proporcionalidad y gestualidad de los cuerpos que constituyen la imagen, es decir, la sustancia intrínseca a la materia de acuerdo a lo descrito por Mangieri (2014). (A) Ilustración mítica de un típico ewaipanoma, puede encontrarse en el mapa de Guayana de Theodor de Bry (2003). Se le brinda un excesivo peso visual al torso, es decir, a lo que está encima de la línea. La ubicación del rostro en el tronco le brinda a la imagen un evidente sentido mostrificado, pues, se presenta como ‘antinatural’ –en términos proporcionales– que los ojos se sitúen por debajo de los hombros, véase la orientación de la flecha en la imagen A. (B) Simulación de la estética Ewaipanoma en la promoción del ethnic chic, puede encontrarse en Thacker (2012). No se ubican los ojos en el torso, pues, ello imposibilitaría la erotización femenina de la que se vale la imagen para hacer atractivo el producto,

34 El análisis estético aquí propuesto se fundamentó en los principios del análisis semiótico en el que considera la relación existente entre la expresión y el contenido a partir de tres niveles: materia [objeto, cuerpo y otros soportes materiales visuales, sonoros, etc.], sustancia [unidades organizativas de la materia, regularidades o irregularidades en cuanto a la combinación de ciertos códigos] y forma [refiere cuando la materia sustanciada, es decir, regulada en un patrón de organización específico, adquiere otro grado de complejidad ya asociado al plano de la significación]. Véase Rocco Mangieri (2014).

35 Como se ha mencionado ya, los ewaipanomas fueron seres míticos desprovistos de cuello y cabeza cuyos sentidos se ubicaban en o cercanos al torso.

36 Véase Herbert Marcuse (1983).

es decir, la mercancía. No obstante, puede observarse como la pose –el gesto del cuerpo–, la vestimenta –las hombreras elevadas– y el peinado –específicamente el fleco– buscan disminuir las distancias entre el torso y los ojos, sin desvirtuar con ello la sexualización de la imagen. Al igual que en la imagen A, se le otorga un mayor peso expresivo a lo que está por encima de la línea, sin embargo, la imagen se presenta mucho más ‘humana’, pues, la orientación de la flecha se invierte. En esta figura puede observarse una estética imitadora de la actitud depredadora de los originales ewaipanoma a los cuales, se les represento acéfalos por las posiciones que adoptaban sus cuerpos ante los primeros contactos con los europeos: encorvados sigilosamente. (C) Prototipo de ‘normalidad’ proporcional y gestual de la corporeidad humana. A efectos del presente análisis funge como punto de contraste. A diferencia de las imágenes A y B, el peso de la imagen se distribuye homogéneamente por encima y por debajo de la línea central, lo que brinda la ‘armonía’ y el sentido de ‘normalidad’ que están ausentes en los ejemplos anteriores. También puede verse como se acrecienta la distancia que separa los ojos del torso, situación que demuestra la intención de disminuirla en la imagen B.

Como este otros ejemplos pudiesen mencionarse, también está el caso de la reproducción ideal del mito del buen salvaje en las promociones que se muestran más “humanizadas”. El renacer de lo étnico en la moda lejos de ser una tendencia reivindicadora constituye una banalización de los procesos subjetivantes que dan significado a la materialidad en el seno de otras culturas. Su disposición en el mercado se presenta como una imitación que desconoce el sentido que envuelve a los objetos en sus hipotéticos contextos de procedencia. Lo indicado a continuación se desfigura como consecuencia de la política de homogenización que ha nublado el sentido que tienen los objetos en el seno de las diferentes culturas:

[...] los objetos sobre todo los de producción artesanal, pueden ser considerados como pensamiento materializados o, para decirlo de manera más técnica, el aspecto material de la producción cultural. De esta manera, es posible individualizar categorías diferentes de «objetos» en relación al ámbito específico de producción y uso, desde el ámbito religioso –objetos rituales, asientos, altares, ofrendas, etc.–.³⁷

Las mercancías en el ethnic chic se comercializan omitiendo una alusión mínima a los grupos o campos culturales a los que se asocia su estética, el consumidor parece conformarse con suponer que las mercancías proceden abstractamente de otros campos culturales. La particularización parece ser en el presente un fenómeno cada vez menos necesario.

El ethnic chic ¿particularidad generalizada? o ¿generalización particularizada?

Cada objeto tiene que ser considerado tanto por la función específica que desempeña, como por los mensajes culturales que transmite.³⁸

¿Particularidad generalizada? o ¿generalización particularizada? son preguntas que devienen al pensamiento de forma casi inmediata luego de concluir que la particularización étnica de las mercancías es un fenómeno cada vez menos necesario. Basta entrar a los grandes anaqueles de ropa o decoración para dar cuenta de que las mercancías étnicas se exponen sin ningún tipo de particularización que refiera a sus

37 Emanuele Amodio (1997a: 15).

38 Emanuele Amodio (1997a: 17).

contextos de producción o quizá, las significaciones que le han sido asignadas en sus lugares de procedencia. El ethnic chic viene a encarnar, por un lado, la fetichización comercial de las particularidades culturales generalizadas en su condición de mercancías y, por otro, la generalización conceptual de las particularidades étnicas dispuestas en el mercado. No es atrevido aseverar entonces que a diferencia de la seda, las especias o las exoticiades, las mercancías étnicas en el presente se han desprendido de la particularización que asumía necesaria la identificación de las culturas y los grupos de los cuales procedían, pues, ello era capaz de legitimar el valor económico de las cosas en tiempos pasados³⁹.

Hasta ahora se ha dado por sentado que las mercancías étnicas proceden directamente de los conjuntos sociales a los que teóricamente refieren sus estéticas, no obstante, esto no representa la totalidad de los casos en el ethnic chic. El ethnic chic no es del todo la comercialización de mercancías en el marco de un escenario local, donde los productores son quienes intercambian los productos que devienen de su trabajo. Tampoco es del todo una tercerización donde un limitado grupo de empresas distribuyen –más ampliamente– los productos que devienen de grupos étnicos particulares. En su forma más esencial, viene a encarnar una comercialización en masa dirigida desde los grandes emporios de la moda los cuales, inciden en sus respectivas marcas, pero también en la de los pequeños y medianos productores que asumen como norma lo que las primeras dictaminan amparando así el éxito de su producción –o distribución, según sea el caso–. Por tanto, las supuestas mercancías “étnicas” que figuran en el ethnic chic no son más que un esfuerzo imitador por ofrecer al mercado productos que representan conjuntos étnicos ahistóricos y abstractos, pues, no siempre devienen de la objetivación del trabajo de un grupo étnico concreto, ni siempre aluden –individualmente– a una expresión estética particular, como muestra el anterior epígrafe “[las estéticas] pueden combinarse entre sí sin [ningún tipo de] medida”.⁴⁰ Esta cita ilustra bastante bien cómo en el ethnic chic la producción estética no venera los límites de un estilo o contexto particular, de hecho, los fusiona a fin de hiperbolizar la exoticiad del concepto que pretende promocionar.

El ethnic chic se presenta entonces el resultado de experimentaciones que han combinado sin ninguna ley un conjunto de códigos que intentan representar las diferencias culturales.⁴¹ En el presente trabajo se ha asumido como falso el sentido de la etnicidad contenido en él, pues, las mercancías en este campo son desvirtualizaciones del papel alcanzado en el pasado por los productos ya mencionados, pero esta vez omitiendo su particularización. El ethnic chic –y el total de la Industria Cultural– poco ha reivindicado las particularidades de las mercancías que fetichiza. Primeramente por una imposibilidad lógica, pues, su producción –la mayoría de las veces– no está sujeta ni estética, ni fácticamente a contextos sociales específicos. En segundo lugar, por problemas con los grandes mercados, pues, si la tendencia refiriese a contextos sociales específicos se favorecería la autonomía de mercados periféricos, de esta forma, el consumidor tendría la posibilidad de adquirir las mercancías en contextos

39 Ahora es la plusvalía ideológica del abstracto sentido étnico la que cumple esta función.

40 Véase Flora González (2014: s.p).

41 Paradójicamente esta “hipertrofia estética” manifiesta en el ethnic chic constituye un proceso de hipocodificación [“uso de códigos más imprecisos, difusos y menos articulados”] en términos semióticos. Véase Rocco Mangieri (2014: 57).

que escapan a los principales monopolios. Ello no pretende aseverar que el ethnic chic elimine toda posibilidad de mercado local, de hecho, los necesita para afianzar la existencia de lo que pretende ofrecer, no obstante, contribuye a la reproducción de su carácter periférico. En anuencia a lo señalado Adorno y Horkheimer expresan “[...] lo que se resiste puede sobrevivir sólo en la medida en que se integra [...] la rebelión que tiene en cuenta la realidad se convierte en la etiqueta de quien tiene una nueva idea que aportar a la industria”⁴².

A continuación se muestra la descomposición gráfica de una mercancía en la que se quiere hacer ver como los principios que estructuran la prenda pueden –hipotéticamente, pues, no lo hace de manera expresa– referir a una diversidad de estilos que pueden hallarse en las producciones de cualquier conjunto étnico conocido. En la siguiente imagen se ven representados tres ejemplos de producciones textiles [A1, A2 y A3] procedentes de grupos situados en diversas regiones de África, en ellos, se expresan muchas composiciones que también pueden hallarse en la mercancía estándar [A] aquí analizada, cuestión que evidencia que la estética –aprehendida a través de las subjetividades que avivan las formas, tonos, tramas y trazados– no evoca por sí una arbitrariedad del sentido, para ello, es necesario situarla en contextos socioculturales específicos, pues, en ellos es que adquiere significado⁴³.



Figura 2. Analogización del ‘ethnic chic’ con elementos estéticos de diferentes procedencias étnicas. Fuente: Elaboración propia.

Nota: (A) Ejemplificación de una prenda estándar enmarcada en la tendencia del ethnic chic. (A1) Muestra textil de un tejido producido en Mali, África. Puede encontrarse en Stylianou (2012). (A2) Muestra de un producto elaborado en África Occidental en el siglo XX, también puede encontrarse en Stylianou (2012). (A3) Muestra textil procedente del oeste africano, puede hallarse en LaGamma y Giuntini (2008). Así como estos ejemplos, pudiesen citarse múltiples muestras procedentes de Asia, América o cualquier lugar o conjunto cultural.

Lo dicho en líneas anteriores no busca aseverar que las mercancías intrínsecas al

42 Theodor Adorno y Max Horkheimer (1998: 176).

43 Véase Arnold Hauser (1977).

ethnic chic carezcan de significación, todo lo contrario, lo que se intenta hacer ver es que su significación no es equivalente a la que confieren los grupos en sus contextos de producción, de allí, su apremiante carácter imitador. Como diría J. Baudrillard “el genio de la mercancía, el genio maligno de la mercancía suscita en el fondo cierto genio maligno de la simulación”.⁴⁴ De este análisis se desprende la conclusión de que la significación intrínseca a esta tendencia es la de homogenizar conceptualmente todo lo diferente a occidente. En los términos planteados por E. Dussel tal situación se consideraría una contemporánea forma de encubrimiento, pero esta vez ávidamente mediada por esferas sociales más “fútiles” que el controversial ejido de los discursos políticos. Como señala M. Baurmann, la política se ha transformado en el mercado de la virtud, por consiguiente este tipo de tareas terminó recayendo en los “triviales” terrenos de la Industria Cultural la cual, se ha pensado disociada de la política, cuestión que carece de todo sentido.⁴⁵

Adorno y Horkheimer señalan:

La cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza [...] cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos. Las manifestaciones estéticas, incluso de las posiciones políticas opuestas, proclaman del mismo modo el elogio del ritmo de acero [...] Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto —el armazón conceptual fabricado por aquél— comienza a dibujarse. Los dirigentes no están ya en absoluto interesados en esconder dicho armazón; su poder se refuerza cuanto más brutalmente se declara [...] La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente.⁴⁶

Diferencias no tan nocivas, en el mercado todo tiene su “valor”

El modo en que existe la “promesa del valor” [...] es el modo estético en el sentido más amplio.⁴⁷

“Todo lo que tiene un valor puede tener un precio” recitó en palabras el conocido dramaturgo Jacinto Benavente describiendo el importante poder instrumentalizador que otorga al mercado la capacidad de absorber casi todo, incluso, hasta aquello que se presenta como una evidente contradicción. Sin duda, el ethnic chic representa como la antítesis o, mejor dicho, el anti-resultado de la reivindicación promovida a través de la hiperbolización objetual de la cultura, cuestión que ni los más experimentados antropólogos han logrado evitar, pues, como señala F. Barth en su crítica a los criterios utilizados por la antropología para identificar y diferenciar unos grupos étnicos de otros, se ha cometido el error de discriminar lo étnico —o la etnicidad— solo en función de un “inventario de rasgos”⁴⁸, rasgos que además de la conducta se manifiestan concretamente en la expresión material de la cultura. Esto conlleva a preguntarse ¿hasta qué punto la fetichización de lo étnico se ha valido del terreno abonado por los antropólogos? cuestión bastante incómoda, especialmente si se

44 Jean Baudrillard (1997: 20).

45 Véase Michael Baurmann (1998).

46 Theodor Adorno y Max Horkheimer (1998: 164-165)

47 Las comillas son propias, el término “promesa de valor de uso” alude a la promesa que el consumidor se realiza en favor de la satisfacción de una determinada necesidad. Véase Wolfgang Fritz (1997: 2).

48 Fredrik Barth (1876: 13).

considera el rol político que ha asumido la antropología los últimos años en defensa de la diversidad cultural. Si se intenta dar respuesta a esta pregunta, entonces se percata que acontecimientos como: la exposición del patrimonio cultural, la producción y divulgación de conocimientos antropológicos e incluso, la difusión de obras etnográficas en el emergente cine documental –operaciones que *a priori* tienen fines reivindicativos– han abonado el suelo sobre el cual reposa el sostenimiento a largo plazo de la exotividad como valor intrínseco al objeto etnizado y, no menos importante, promoción materializada de la cultura⁴⁹ cuestiones que en su conjunto han legitimado la asignación de valores económicos a los supuestos objetos étnicos. El ethnic chic convirtió la diversidad en un instrumento que ha dado a los objetos “etnizados” la condición de una mercancía altamente rentable.

Como bien señala Horkheimer, el poder instrumental de la razón en la sociedad liberal ha normalizado la reproducción de “complejas lecturas lógicas sin que realmente se efectúen todos los actos mentales en que se basan [...] Semejante mecanización es un efecto esencial para la expansión de la industria; pero cuando se vuelve rasgo característico del intelecto, cuando la misma razón se instrumentaliza, adopta una especie de materialidad y ceguera, se torna fetiche, entidad mágica más aceptada que experimentada espiritualmente”⁵⁰. Cuando se habla de la instrumentalización de la etnicidad como valor –simbólico y por transitividad económica– se pretende evocar el sentido condensado en la cita anterior, sin duda, el ethnic chic viene a justificar una economía del pensamiento en torno a lo étnico, pues, se direcciona desde los grandes poderes una lógica que se acepta inadvertidamente y que no es capaz de experimentarse espiritualmente. Si bien los consumidores sienten vívidamente el fetiche abstracto de portar un objeto étnico, ello constituye un fenómeno fugaz en sus realidades, pues, eventualmente la industria se encargará de dirigir la necesidad hacia otros intereses, buscando con ello dinamizar la circulación de las mercancías y la competencia tanto entre sus productores, como entre sus consumidores.

A lo largo de este recorrido se ha desarrollado un análisis limitado a la importancia del ethnic chic en el campo económico, no obstante, es necesario decir que la vitalidad de este fenómeno trasciende dichos límites. En líneas previas se asomó brevemente su relación con la esfera política más no se hizo insistencia en su importancia. No es objeto del presente trabajo desarrollar este tema, sin embargo, sus líneas no deben concluir sin referir consideraciones mínimas respecto a la posible relación de esta tendencia con la actual política global. Como señala Hauser refiriéndose al arte – aunque también aplica a la moda– ella “es tanto producto como instrumento [... moda] y sociedad no mantienen ninguna relación unilateral de sujeto-objeto; cada una de éstas puede desempeñar la función de sujeto al igual que la de objeto”⁵¹. Hasta ahora, se ha otorgado al ethnic chic una posición de sujeto y a la sociedad consumidora una posición de objeto, no obstante, la emergencia de esta tendencia podría no deberse de forma exclusiva a la necesaria dinamización de los mercados, también deberán considerarse los conflictos de orden político que han estallado en todo el mundo los

49 Véase Emanuele Amodio (1997b).

50 Max Horkheimer (1973: 34).

51 Arnold Hauser (1977: 197).

cuales, admítase o no están relacionados con el fenómeno de la etnicidad⁵². Desde esta perspectiva el ethnic chic se posiciona como sujeto, es decir, como resultado. Basta mirar los problemas suscitados en el Medio Oriente, Europa o América para advertir la trascendencia del concepto en relación a la representación superflua que le ha sido dada en el plano económico. Los objetos étnicos transformados en mercancía no son un equivalente real la etnicidad, pues, más allá de la fetichización momentánea, estos no evocan –en palabras de M. Horkheimer– la realización espiritual que solo puede ser alcanzada en sus originales contextos de producción, donde los objetos se arraigan a la realidad histórica de los grupos que hacen uso de ellos⁵³. Lo étnico en el ethnic chic es solo un espejismo que busca presentar todo lo diferente a occidente como un fenómeno objetivado. Semejante postura invisibiliza el carácter subjetivo –sentido y vivido– de lo étnico como un campo de la identidad cultural, asunto que conviene a aquellos sectores que se han propuesto restar fuerza a la hipótesis que intenta explicar tales conflictos a partir de esta variable. Los consumidores no apostarían a pensar que conflictos de tal magnitud estén relacionados con los objetos que distinguen a unos grupos de otros, por el contrario atribuirían las causas a asuntos más “serios” agnados al plano económico, político o religioso, imputando con ello su “solución” a actores facultados en estos ámbitos, entiéndanse empresarios, políticos y religiosos, como se recordará históricos garantes de “paz”. El ethnic chic se plantea como la nueva mimesis de la utopía retrospectiva que continuamente ha guiado la racionalidad de occidente respecto a su alteridad, utopía que con miras hacia el pasado se ha esforzado en reproducir, desde diversos medios y estrategias, la idea de exotividad respecto a sus otros⁵⁴. No hay duda, desde de la subjetivación estética se ha legitimado la condición periférica de los que son representados.

En oposición a la especificidad que envuelve a la etnicidad en contextos locales,⁵⁵ en la Industria Cultural ésta apunta a su universalización, pues, la diferenciación a pequeña escala no resulta suficiente al sustento de la radical existencia de solo dos alternativas: el adentro –lo normal– y afuera –lo exótico y patológico– de occidente. De esta forma se simplifican los procesos de incorporación y/o desincorporación –fáctica o simbólica– de enormes masas de población a la reciprocidad del valor intrínseca al capitalismo, pues, como diría K. Marx “la relación de valor entre dos mercancías proporciona la expresión más simple del valor de una”⁵⁶. El valor «occidente» adquiere

52 Situando solo algunos ejemplos recuérdese las reivindicaciones políticas de las culturas indígenas en todo el centro y sur de América, las guerras entre los diversos grupos étnicos en el Medio Oriente o los problemas en la relación «nación-territorio-identidad» en países como España o las fronteras de la U.E con Rusia.

53 Respecto a esto deberá referirse como ejemplo el reciente caso del ‘plagio’ de una línea de moda francesa [Étoile] a los tejidos de los Mixes ubicados en la región de Oaxaca-México (Escobar, 2015), hecho que ocasionó revuelo incitando a varios pueblos indígenas a considerar patentar sus producciones textiles en ‘marcas’ para poder prevenir futuros plagios (Ramírez, 2015). Los alegatos de los Mixes para denunciar este plagio destacan la significación histórica de estas prendas las cuales, poseían una importancia simbólica, vivida y sentida en su cotidianidad.

54 El papel de una utopía retrospectiva es reforzar, a partir de ilusiones, la reproducción de lo existente. De esta forma se plantea contraria a las utopías constructivas que –por su papel revolucionario– han concentrado sus esfuerzos en la transformación de su contexto. En la Industria Cultural y específicamente, en el ethnic chic, se ha afianzado la reproducción del viejo mito del salvaje.

55 Cuando se hace referencia a la especificidad de la etnicidad en contextos locales se pretende decir que en ellos, la necesidad de diferenciación entre grupos étnicos diferentes –generalmente– toman cuerpos y rostros concretos y estos suelen ser los inmediatamente diferentes.

56 Karl Marx (2010:59).

sentido solo en relación con el valor de otra mercancía, en este caso, la de los «otros» diferentes de sí.

Consideraciones finales

La reproducción continua de los mitos agnados a la otredad cultural está teniendo lugar en los terrenos cada vez más inesperados. Equivocadamente pudiésemos pensar que la reproducción de ellos solo adquiere importancia cuando se manifiestan en campos más “sobrios” de la sociedad, es decir, en algún discurso político o religioso, no obstante, la tendencia exotizante ha adquirido cada vez más fuerza en las esferas más fútiles de la sociedad, precisamente por su apariencia banal e intrascendente. No es secreto el poder que ha tenido –y sigue teniendo– la Industria Cultural en la construcción de las realidades situadas bajo sus límites, por ello, es de interés analizar la forma en que continúan reproduciéndose las representaciones en torno a las diferencias. Mucho más numerosas han sido las investigaciones que se han propuesto analizar este fenómeno en la televisión, el arte, el cine o la literatura, no obstante, las representaciones tejidas en el vasto campo de la moda han pasado inadvertidas, hecho bastante paradójico, especialmente si se considera que ésta ha sido y es un fenómeno de masas bastante importante en el mundo contemporáneo.

El análisis estético de las formas en las que se expresan las ideas es sumamente importante, pues, la realidad se aprehende es a través de los sentidos, por ello, el impacto a largo plazo, es decir, inconsciente de la moda puede llegar a ser más efectivo que cualquier otro mecanismo más consistente. El ethnic chic viene a ser la expresión objetual de las mismas significaciones imputadas a los otros en tiempos pasados. La reproducción perpetua de lo tradicional ha asumido en este ámbito un importante papel instrumentalizador, pues, también ha promovido el lucro de quienes han convertido la etnicidad en mercancía. Así mismo, ha propiciado el encubrimiento del papel protagónico que ésta tiene en los procesos políticos que sacuden el mundo contemporáneo. El ethnic chic es sujeto y objeto, es un agente activo en la reproducción de ideas, pero también un resultado de configuraciones que justifican su emergencia. El presente trabajo es en sí mismo una invitación a repensar las circunstancias que han derivado en la necesidad de generar nuevas formas de encubrimiento donde la moda parece ser solo una de las múltiples respuestas.

Bibliografía

- Adorno, Th. y Horkheimer, M. 1998. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Valladolid: Editorial Trotta.
- Adorno, Th. 2004. *Teoría estética*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Amodio, E. 1993. *Formas de la alteridad: Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Amodio, E. 1997a. *El valor de las cosas*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- Amodio, E. 1997b. *La artesanía indígena en Venezuela*. Caracas: Dirección General Sectorial de Artesanía - Consejo Nacional de la Cultura.
- Barth, F. 1976. “Introducción”. Pp. 9-49, en Barth, Friedrich (comp.): *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Baudrillard, J. 2009. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XIX Editores.
- Baudrillard, J. 1997. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Baurmann, M. 1998. *El mercado de la virtud. Moral y responsabilidad social en la sociedad liberal*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Brito, L. 2001. *Señores del Caribe. Indígenas, conquistadores y piratas en el mar colonial*. Caracas: Fundación tradiciones caraqueñas.

- Brotton, J. 2003. *El bazar del renacimiento. Sobre la influencia de Oriente en la cultura occidental*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- De Bry, Th. 2003. *América*. Madrid: Editorial Siruela.
- Dejean, J. 2008. *La esencia de la estilo. Historia de la invención de la moda y el lujo contemporáneo*. San Sebastián: Editorial Nerea.
- Dussel, E. 1994. *1492: El encubrimiento del otro, hacia el origen del mito de la modernidad*. La Paz: Plural Editores - UMSA. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
- Eagleton, T. 2001. *La idea de cultura. Una mirada política a los conflictos culturales*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Eagleton, T. 2006. *La estética como ideología*. Madrid: Editorial Trotta.
- Fritz, W. 1997. *Estética de la mercancía, subcultura y cultura de masas. Un croquis teórico*. Contribución al convenio "Industrias culturales y modelos de sociedad" organizado por la International Sociological Association y la UNESCO. Burgos, España.
- Hauser, A. 1977. *Sociología del arte. Arte y clases sociales*. Barcelona: Editorial Labor.
- Jiménez, J. 1983. *La estética como utopía antropológica. Bloch y Marcuse*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Marx, K. 1989. *Contribución a la crítica de la economía política*. Moscú: Editorial Progreso.
- Marx, K. 2010. *El Capital. Crítica de la economía política. Libro I. El proceso de producción del Capital*. Volumen I. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Mangieri, R. 2014. *Imagoetrografía. Elementos de semiótica visual y teoría semiótica general*. Caracas: Publicaciones del Vicerrectorado Académico de la Universidad de los Andes.
- LaGamma, A. y Christine, G. 2008. *The essential art of African textiles*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press.
- Löwy, M. 1976. *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires (L'évolution politique de Lukács 1909-1929)*. México D.F.: Siglo XXI.
- Marcuse, H. 1983. *Eros y civilización*. Madrid: Editorial SARPE.
- Múnera, A. 2005. *Fronteras imaginadas. La construcción de las razas y de la geografía en el Siglo XIX colombiano*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Navarrete, R. 2007. *Nosotros y los otros. Aproximación teórico-metodológica al estudio de la expresión de la identidad en la cerámica de las sociedades barrancoide y ronquinoide en el bajo y medio Orinoco (600 a.C. - 300 d.C.)*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Niglio, O. 2012. "La seda. Un hilo sutil que, por siglos, ha unido a los pueblos de Oriente y de Occidente". *Apuntes* vol. 25: 82-89.
- Requena, A. 1986. "Prologo". Pp. 21-58, en Sir Walter Raleigh, *El descubrimiento del grande, rico y bello imperio de Guayana*, Caracas: Ediciones Juvenal Herrera.
- Saussure, F. 1945. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Stylianou, N. 2012. "Producing and collecting for empire: African textiles in the V&A 1852-2000". *Tesis para optar al título de PhD en la Universidad de las artes de Londres*.
- Silva, L. 2011. *La plusvalía ideológica*. Caracas: FUNDARTE.
- Silva, L. 2013. *Contracultura*. Caracas: FUNDARTE.
- Veblen, Th. 2008. *Consumo ostentoso*. Buenos Aires: Mil Uno Editores.

Otras fuentes

- Escobar, Ana. 2015. "Acusan a diseñadora francesa de plagio a comunidad Mixe", en Portal Milenio, en: http://www.milenio.com/tendencias/Mixe_Tejido-Isabel_Marant-Neiman_Marcus-Susana_Harp-Santa_Maria_Tlahuitoltepec_0_522547950.html
- González, Flora. 2014. "Reaventando el estilo étnico", en Portal web de la revista Vogue, en: <http://www.vogue.es/moda/dress-for-less/articulos/tendencia-dress-for-less-de-inspiracion-etnica-y-bohemia/19721>
- Ramírez, Víctor. 2015. "Registrarán indígenas sus diseños en ropa y tejidos", en Portal web del periódico El Occidental, en: <http://www.oem.com.mx/eloccidental/notas/n4038734.htm>
- Thacker, Shruti. 2012. "Wear the trend: Tribal", en Portal web de la revista Vogue, en: <http://www.vogue.in/content/wear-trend-tribal/>

El relativismo de gusto como problema en el siglo XVIII europeo: algunas propuestas inglesas y la solución aristocrática de Montesquieu

The relativism of taste as a problem in 18th century Europe: some English proposals and the aristocratic solution of Montesquieu

Nicolás Martín Olszevicki*

Resumen

En este artículo, analizamos los vínculos entre teoría estética y teoría política en los momentos de surgimiento del pensamiento moderno sobre las artes. En primer lugar, reconstruimos las discusiones británicas, desde Shaftesbury hasta Hume, sobre la problemática del relativismo del gusto en un contexto de expansión del público lector. Sugerimos que las discusiones estéticas modernas involucran, desde el inicio, una dimensión política. Con esta conclusión preliminar, nos focalizamos en las propuestas de Montesquieu. Abordando, de este último, un corpus heterogéneo, que incluye no sólo el “*Essai sùr le goût*” sino también su clásico *De l’esprit des lois* y su novela epistolar *Lettres persanes*, demostramos que el modo en que intenta escapar del relativismo del gusto está basado en los mismos principios que su teoría política, definida por algunos historiadores como “liberalismo aristocrático”.

Palabras clave: Gusto, Relativismo, Montesquieu, Hume.

Abstract

In this paper, we analyze the imbrication of aesthetic and political theory in the moments of the rising of the modern thought about the arts. In the first place, we reconstruct the British debates, from Shaftesbury to Hume, in order to reveal how these thinkers try to solve the problem of the relativism of taste in a context of expansion of the reading public. We suggest that modern aesthetic discussions involve, from the beginning, a political dimension. With this preliminary conclusion, we focus on the ideas of the Baron de Montesquieu. Dealing with a varied corpus, which includes not only the “*Essai sur le goût*” but also his classic *De l’esprit des lois* and the *Lettres persanes*, we show that the way by which he tries to solve the problem of the relativism of taste is based on the same principles as his political theory, defined by some historians as “aristocratic liberalism”.

Keywords: Taste, Relativism, Montesquieu, Hume.

Tal como ocurre en el campo de la historia del pensamiento político y social (Koselleck 1993), el siglo XVIII resulta ineludible para estudiar la evolución de los conceptos centrales de la Estética: es en este momento que adquiere su configuración moderna el conjunto de las bellas artes y que se empieza a gestar un discurso autónomo sobre ellas (Kristeller 1986: 179-240). Probablemente el concepto central de aquel

* Universidad de Buenos Aires, Argentina; CONICET, Argentina; Université Paris IV-Sorbonne, Francia.
nolsze@gmail.com

Artículo recibido: 3 de mayo de 2016; aceptado: 27 de julio de 2016

período sea el de “gusto”, que, aunque condensa estratos semánticos de una larguísima y a veces contradictoria tradición, adquiere, en el período que estudiamos, novedosos sentidos y se convierte en un eje estructurante de las discusiones epocales¹.

En un momento de hondas transformaciones sociopolíticas y culturales, entre las cuales cabe citar la inédita expansión del público lector, un mismo problema parece inquietar a todos los pensadores de la naciente Estética: el de la ausencia de parámetros que permitan definir la superioridad de un juicio estético sobre otro, esto es, el aparente relativismo del gusto. Son numerosas, y diversas, las soluciones propuestas para este inconveniente teórico. Lejos de pretender ser exhaustivos, quisiéramos, en este trabajo, sugerir algunos puntos de contacto y otros de ruptura entre la teoría del gusto tal como se gesta en Gran Bretaña desde los escritos del Earl de Shaftesbury hasta los de David Hume y la teoría del gusto de Montesquieu, expuesta, aunque no se haya hecho suficiente énfasis en este punto, no sólo en su ensayo publicado en la *Encyclopédie* sino en su obra clásica: *De l'esprit des lois*². Demostraremos que la lógica con la que el autor piensa el modo en que debe controlarse el gusto en la sociedad de su tiempo responde a una inquietud que, si bien ya había sobrevolado el pensamiento de algunos teóricos británicos (I), presenta particularidades sólo comprensibles si se la relaciona con la defensa de un sistema político caracterizado por lo que algunos historiadores de las ideas políticas denominan “liberalismo aristocrático” (II).

1. El gusto en la teoría británica: de Shaftesbury a Hume

La primera importación metafórica del concepto de “gusto” desde el campo de los sentidos al de las “bellas artes” (aunque “bellas artes”, *stricto sensu*, sólo hay un siglo después) corre por cuenta de Baltasar Gracián, en una perspectiva que enfatiza no tanto el goce de los objetos bellos como el perfeccionamiento del *ethos* cortesano y heroico que había alentado el texto clásico de Baldassare Castiglione. Este enfoque, fundamental para comprender el desarrollo del “proceso de civilización” descrito por Norbert Elias (2009), se preocupa por el refinamiento de los modales y el mejoramiento de las pautas de comportamiento social más que por la delimitación y definición de una sensibilidad particular capaz de derivar sentimientos de placer y displacer de las experiencias estéticas (Von Hoffman 2013). Si se quiere encontrar la gestación del concepto en su forma moderna, por lo tanto, habría que remontarse a la estética británica de comienzos del siglo XVIII, aquella que se gesta al calor de las primeras publicaciones periódicas (*The Spectator*, *The Tatler*) en los años inmediatamente posteriores a la *Glorious Revolution*.

Aunque con diferencias remarcables, imposibles de señalar exhaustivamente en el

-
- 1 Si en la tradición renacentista de los tratados de comportamiento (Gracián, Castiglione, Chevalier du Meré), extendida hasta fines de la década de 1690 y que tiene claros antecedentes en, al menos, Quintiliano, el “gusto” implicaba un modo de ser-en-el-mundo asociado más a los buenos modales y a la urbanidad que a la contemplación desinteresada del arte o de la naturaleza, en el siglo XVIII, desde Du Bos hasta Kant, se cargará de nuevo contenido y se convertirá en un concepto clave, casi técnico, del pensamiento estético. Dista de ser una mera casualidad que la alteración radical del contenido del concepto se produzca en el período de hondas mutaciones pragmáticas de los conceptos políticos que Koselleck denominó *Sattelzeit* (Koselleck 2003: 35-42). Sobre las implicaciones políticas del concepto estético de gusto nos explayaremos a lo largo de todo este artículo.
 - 2 Por poner sólo un ejemplo representativo de esta costumbre de obviar las reflexiones estéticas en la obra más importante de Montesquieu, baste con recordar que Jean Ehrard, en su clásico *Montesquieu critique d'art*, postulaba que “el arte no tiene lugar en *El espíritu de las leyes*, excepto en la primera línea del “Prefacio”: “Y yo, también, soy un pintor” (127). Salvo que se especifique en la bibliografía, todas las traducciones (tanto de artículos como de textos fuente) son nuestras.

marco de un artículo de estas dimensiones, los autores parecen responder a una misma inquietud: ¿Cómo fomentar, justificar y ordenar la educación del gusto en un contexto de “ascenso del público”, caracterizado por el incremento de la cantidad de lectores y lectoras (Van Horn Melton 2001: 81-123) y, con él, de la dispersión de los parámetros de juicio sobre las obras de arte? ¿Cómo evitar la anarquía estética en tiempos de una inédita expansión del mercado literario y de una creciente difusión de publicaciones clandestinas? ¿Cómo evitar caer en la justificación del relativismo, esto es, en la idea de que hay tantos juicios estéticos como jueces y que es imposible determinar cuáles son mejores que otros? El problema de la educación del gusto y de la fijación de parámetros de belleza, de *standards of taste*, como los llamará más tarde Hume, adquiere en los escritos de los primeros estetas modernos (Shaftesbury, Addison y Hutcheson) el rango de obsesión: no sólo se trata de un desafío fundamental en la época en que comienzan a consolidarse la esfera pública burguesa y el discurso de la crítica³, sino que se carga de esperanzas políticas diversas y, a menudo, contradictorias.

Si en Francia la postulación de la inefabilidad del gusto a fines del siglo XVII, evidenciada por la acuñación del sintagma *je ne sais quoi* para describir aquello que place sin poder explicar su razón mediante ninguna lógica, es el resultado de una reacción aristocrática contra el intento monárquico de legislar en materia artística a través de las diversas Academias, el modelo británico se apropia del gesto continental de rechazo de una lógica verticalista pero subvierte su contenido político: en lugar de justificar los deseos de una aristocracia en decadencia, el gusto libre, no sometido a reglas, se convierte en el punto de partida para una burguesía pujante.

Se torna necesario, en este punto, recuperar la insoslayable interpretación de Caygill (1989), quien coloca el problema del juicio de gusto en un lugar central dentro de la modernidad filosófica, no sólo desde el punto de vista metafísico o estético sino desde el político. De acuerdo a este autor, la teoría británica del gusto, tal como se constituye desde comienzos de siglo hasta la obra de Adam Smith, es el resultado del surgimiento de una esfera pública burguesa que, en su proceso de autonomización, percibe como un obstáculo el control de la sociedad por parte del Estado. El principio horaciano de que el arte debe educar deleitando, dominante a lo largo de todo el siglo XVII, es reemplazado por una concepción del gusto como un *inner sense* (sentido interno) autónomo e independiente⁴. Los sentidos del gusto y de la moral, si están bien desarrollados, no necesitan que se les fijen pautas exógenas (ya sea en forma de reglas del arte, ya sea en forma de leyes positivas). Lo cual genera un problema: si existe, efectivamente, un sentido interno universal, cuyos principios de funcionamiento no pueden explicarse, la máxima *de gustibus non erat disputandum*, consigna y emblema del relativismo, retorna en un momento en el que, como hemos señalado, es imprescindible definir parámetros de lo que debe y de lo que no debe gustar para evitar el caos que permiten y alientan las nuevas formas de difusión y de consumo de la cultura⁵.

Resolver esta paradoja no es tarea sencilla para los pensadores de principios del siglo XVIII. En Shaftesbury y en Hutcheson, es la Providencia la que asegura, con una mano invisible que prefigura aquella a la que más tarde recurrirá Smith, que la suma

3 Cfr., para este punto, el trabajo clásico de Habermas.

4 Cfr. Costelloe 11-37.

5 Cfr. en este sentido los trabajos de Jennifer Tsien (2012) y Robert Darnton (1982).

de las acciones tenderá al bien común. El responsable del orden social, una de cuyas condiciones de posibilidad es el orden estético, ya no es el Estado sino una entelequia metafísica que opera a través del sentido interno de los hombres: las sensaciones de placer generadas tanto por el arte como por la acción moralmente virtuosa están irracionalmente determinadas y son, ambas, *desinteresadas*, caracterización que se constituirá en la piedra de toque del concepto moderno de juicio de gusto estético (Stolnitz). Postula Shaftesbury (*vol.II* 42):

The Admiration and Love of Order, Harmony and Proportion, in whatever kind, is naturally improving to the Temper, advantageous to social Affection, and highly assistant to *Virtue*; which is it-self no other than the Love of Order and Beauty in Society. In the meanest Subjects of the World, the *Appearance of Order* gains upon the Mind, and draws the Affection towards it. But if the *Order of the World it-self* appears just and beautiful; the Admiration and Esteem of *Order* must run higher, and the elegant Passion or Love of Beauty, which is so advantageous to *Virtue*, must be the more improv'd by its Exercise in so ample and magnificent a Subject. For 'tis impossible that such a *Divine Order* shou'd be contemplated without Extasy and Rapture; since in the common Subjects of Science, and the liberal Arts, whatever is according to just Harmony and Proportion, is so transporting to those who have any Knowledge or Practice in the kind.

La contemplación reiterada de lo bello conduce a la virtud porque la virtud es, ella misma, bella: gracias a una identificación platónica de los polos de la belleza, la bondad y la verdad, el *Earl* justifica la existencia de un orden trascendente que se afirma en la realidad con el gusto operando como un *medium*.

Al estetizarse el orden social, el arte adquiere una función regulativa: la hipostasis del sentimiento de los pensadores británicos de principio de siglo permite concebir la posibilidad de una comunidad cohesionada y ordenada gracias a la formación del gusto estético. Así, se ubican dentro de la tradición que Pocock denomina “humanismo cívico”, caracterizada por postular que el hombre alcanza su esencia genérica sólo cuando se aparta de las ocupaciones mecánicas y se asocia políticamente, ejerciendo de manera desinteresada al mismo tiempo la *virtud* y el *gusto*, lo cual es posible únicamente en una república de ciudadanos independientes donde los intereses privados se confunden con los públicos.

Esta república de ciudadanos independientes, sin embargo, es mucho más un deseo que una realidad en la Inglaterra de principios del XVIII. El gusto aparece en la teoría, paradójicamente, al mismo tiempo como un medio y como una meta: a través de la educación, a cargo de los *gentlemen*, se pretende llegar a una sociedad donde todos los hombres, gracias a un sentido desarrollado del gusto, puedan obrar de manera moralmente adecuada sin necesidad de coerción⁶. La educación adquiere así un rol central en la teoría británica de principios de siglo, preocupada no sólo por la esfera privada sino también, especialmente, por el “gusto público”: el objetivo de Shaftesbury

6 Sobre la importancia de la educación del gusto en Shaftesbury y Addison y su relación con el proyecto político, ver el texto de Marshall (“Shaftesbury and Addison. Criticism and the public taste”) en Nisbet y Rawson (eds.) 633-658. Dice Shaftesbury: “Los genios y sabios de una nación” estudian las artes para hacer al pueblo “más tratable mediante la razón y el entendimiento, y más dispuesto a ser liderado por hombres de ciencia y erudición”; “es del interés de los sabios y de los capaces que la comunidad pueda ser juez de la habilidad y de la sabiduría” y, por eso, los *virtuosos* “promueven el gusto y el placer al cual deben su distinción y preeminencia”.

es “corregir los modales y regular las vidas” del pueblo; Addison se define como el “censor de Gran Bretaña” e intenta establecer en la sociedad “un gusto por la escritura amable [*polite writing*]” mediante sus escritos críticos (Marshall en Nisbet y Rawson 633-634). En este sentido, afirma Barrell (45): “[El humanismo cívico se forjó en las mentes de una] clase dominante que se representaba a sí misma como una élite [...] y que afirmaba para sí un virtual monopolio del espíritu y de las virtudes públicas, lo cual era suficiente para tener derecho a gobernar”.

El *man of taste* funciona, pues, como un *intermediario* entre el gusto constituido y el nuevo público lector: es el medio a través del cual la sociedad real, que necesita de la coerción para mantenerse unida, puede devenir comunidad ideal. La garantía de que ese *man of taste* está actuando de manera moral y estéticamente correcta viene dada por la Providencia.

Casi medio siglo más tarde, en una respuesta acorde a la epistemología empirista que él mismo está contribuyendo a forjar, Hume intenta resolver el problema del relativismo sin recurrir a ninguna instancia trascendental. Su famoso ensayo “Of the standards of taste”, en efecto, se propone determinar cuáles son las reacciones estéticas universalmente aceptables para encontrar una salida al caos de los juicios individuales y contrapuestos puesto que, asegura, “es natural que busquemos un *standard* del gusto, una regla con la cual puedan ser reconciliados los diversos sentimientos de los hombres, una decisión que confirme un sentimiento y condene otro” (42).

El inconveniente al que se enfrenta el autor es, al menos en primera instancia, empírico, y se plantea en forma de paradoja. Por un lado, la propia realidad muestra, de manera indudable, que la belleza no es una cualidad de las cosas sino, por el contrario, una relación que se establece entre el objeto y el sujeto, y cada sujeto parece tener sus propios principios y juzgar con parámetros personales; por el otro, pareciera haber ciertos “principios generales de aprobación y censura”, lo cual queda claro porque

si alguien afirma que existe una igualdad de ingenio y elegancia entre Ogilby y Milton [...] pensaríamos que ese individuo defiende una extravagancia no mayor que si sostuviese que la madriguera de un topo es tan alta como el pico de Tenerife, o un estanque tan extenso como el océano (43).

Si es cierto que hay principios generales, ciertas cualidades de los objetos que, “a causa de la estructura original de nuestra configuración interna”, agradan o desagradan universalmente (entendiendo por “universalmente” a quienes no están enfermos ni locos), ¿cómo es que, de cualquier manera, se percibe semejante diferencia en los juicios individuales? Descartada la respuesta relativista, Hume sugiere que el inconveniente no es que no existan principios universales del gusto sino que son pocos los individuos que cumplen con los requisitos para aplicarlos correctamente y, por ende, para detectar la belleza más allá de sus prejuicios personales. Como los parientes de Sancho, el hombre de gusto humano es aquel que posee los sentidos sutilmente desarrollados a base de experiencia: la delicadeza, derivada de la permanente exposición a (o composición de) obras de arte, es la capacidad de “percibir con exactitud los detalles más diminutos de los objetos y no permitir que nada se escape a su atención y observación” (49), sin dejarse influir por contingencias y factores externos.

Irrumpe aquí una de las figuras centrales del siglo XVIII, la de un hombre específicamente entrenado en la contemplación de obras de arte, un especialista, que

puede, gracias a la delicadeza de sus sentidos, “establecer su propio sentimiento como la norma de belleza” (54). Ya no es el *gentleman* de Shaftesbury –ejemplo, a la vez, de virtud y de gusto– sino el *crítico* quien obra de intermediario entre la obra de arte y el público, quien fija parámetros y pone límites, mostrando qué es lo que debe y qué es lo que no debe gustar y por qué.

El año 1757 constituye una clave de bóveda para las reflexiones estéticas dieciochescas. “Of the standard of taste” se publica contemporáneamente con la edición de la obra fundamental de Edmund Burke (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*), a la cual el autor consideró necesario agregarle, dos años después, un prefacio sobre el gusto (“Introduction on taste”) para intentar resolver a su manera la aparente existencia de tantos estándares de gusto diferente como individuos⁷. Pero no quisiéramos demorarnos más aquí. Señalemos, en cambio, que también en 1757 se publica, del otro lado del Canal de la Mancha, un texto que, aunque menos venerado por la tradición, merece una renovada atención.

2. La aristocracia como garante del gusto: Montesquieu

La historia de ese pequeño texto se remonta a 1753. Cuando ese año D’Alembert le pide a Montesquieu, el teórico político más importante del momento, que colabore con un artículo para el mayor proyecto colectivo ilustrado, el Barón responde de manera sorprendente: no quiere ocuparse de nada que tenga que ver, al menos de manera directa, con la política (ya ha dicho todo en su *Esprit des lois*, argumenta) sino que quiere publicar un pequeño ensayo sobre el gusto. Tal ensayo, carente de la sistematicidad de su *opus magnum*, revela no sólo que el gusto es, para entonces, una preocupación central también en Francia (baste mencionar los tratados de Crousaz –1714, *Traité du beau–*, de Du Bos –1719, *Reflexions critiques sur la peinture et la poesie–* o, más importante por su cercanía temporal y por sus influencias continentales, de Batteux –1746, *Les beaux arts réduits a un même principe–*) sino que resulta imprescindible para las inquietudes teóricas y políticas de nuestro autor.

El problema del relativismo del gusto no es, en el Barón, una preocupación de última hora (Becq 2004). Desde *Lettres persanes*, escrita en 1717 pero publicada recién en 1721, nuestro autor manifestaba una inquietud filosófica por el solipsismo y el escepticismo, corriente que en toda Europa había adquirido fuerza a partir del siglo XVI, y en Francia en particular, gracias a la obra de Montaigne (Popkin 2003: 44-63). En la carta XVII, el persa Uzbek, protagonista de un pionero relato que mezcla la novela epistolar con la novela de viajes, le escribe al Guardián de los Tres Sepulcros antes de llegar a París:

Paréceme que las cosas en sí ni son puras ni impuras, y no puedo concebir cualidad ninguna inherente al sujeto que las constituya tales [...]. Empero no produciendo los objetos una misma impresión en todos los hombres, y lo que en éstos excita una sensación grata, produciendo en aquellos otra inaguantable, se colige que en este caso no puede servir de norma el testimonio de los sentidos, si no decimos que cada uno es árbitro de fallar a su antojo en la materia y distinguir, con respecto a sí, las cosas puras de las impuras. Mas esta consecuencia, sagrado mulaj, ¿no daría por tierra con

7 Burke admiraba el artículo de Montesquieu en la *Encyclopédie*, al punto que tradujo lo esencial de ese texto en su revista, *The Annual Register or a View of the History, Politics and Literature*. El prefacio incorporado a la segunda edición de su *Enquiry*, según ha argumentado Baldine Saint-Girons (2015), se inspira en el texto del Barón.

las distinciones que estableció nuestro divino Profeta y con los puntos fundamentales de la ley, escrita de puño de los ángeles? (29-30).

Donde dice “puras” e “impuras” puede leerse, sin forzar exageradamente el texto, “bellas” y “no bellas”, dejando planteado el problema relativista por excelencia: si no hay un criterio homogéneo y compartido entre los hombres, el orden de las cosas, garantizado por una instancia trascendental, se derrumba ruidosamente.

Aceptar el relativismo y la existencia de divergencias irreconciliables en los juicios implica el reconocimiento de un doble fracaso. Por un lado, y en contradicción con el ideal de la Revolución Científica entonces en proceso, un fracaso epistemológico: si cada hombre tiene su gusto particular, privativo y no relacionado con el del resto de los hombres, esto significa, a contramano de lo que la ciencia y la filosofía vienen haciendo desde la publicación de los *Principia* (o desde antes aún), que lo particular puede primar sobre lo general, que los fenómenos pueden ser inabarcables por la teoría. Esto contradiría el gran logro de Newton, admirado en general en la Francia iluminista y en particular por Montesquieu, que consistió en explicar la multiplicidad de los *facta* a partir de una única ley, e implicaría, por tanto, una renuncia al modelo científico de conocimiento que funciona, para entonces, como paradigma epocal⁸.

Por otro lado, la relatividad del gusto presenta una amenaza política: como hemos mostrado en nuestro primer apartado, el pensamiento estético del siglo XVIII, entre los escritos de los primeros críticos británicos y las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller y la *Crítica del Juicio* de Kant, deposita en el arte y en la capacidad de apreciarlo *comme il faut* las más altas esperanzas sociológicas y políticas. Así lo sostiene, por ejemplo, Terry Eagleton, cuando advierte que detrás de la constitución de la Estética como disciplina filosófica asoma una preocupación que no es esencialmente estética sino, más bien, política (2006: 77):

En la vida económica, los individuos están estructuralmente aislados y son meros antagonistas; en el nivel político, parece que lo que une a los sujetos entre sí no es más que derechos abstractos. Ésta es la razón por la que el marco estético de los sentimientos, afectos y hábitos corporalmente espontáneos viene a adquirir tanta importancia.

Una vez que comienza a deteriorarse el poder absoluto del monarca para vigilar y castigar debe surgir una nueva forma de gobierno basada ya no en la coerción directa sino en el consenso, por más precario que este sea. Lo estético funciona, en este sentido, como un *exemplum*: del mismo modo que, para los pensadores de la época, la virtud es más importante que el acatamiento del derecho positivo, porque implica que la acción moral es un hábito encarnado y no impuesto por la fuerza, el gusto se presenta como una *promesse de sociabilité* en tiempos de inestabilidad y dispersión. En la posibilidad de que los hombres acuerden libremente, en pleno ejercicio de sus facultades, sobre cuestiones estéticas, se refleja el sueño de una comunidad de intereses, obsesión de los pensadores de la transición y la consolidación de la modernidad burguesa.

Cuando Montesquieu decide colaborar para la *Encyclopédie* con un artículo sobre

8 Sobre la importancia de Newton para la ilustración francesa en general, a partir de las *Lettres Philosophiques* de Voltaire, puede consultarse el volumen de J.B. Shank. Sobre su importancia para el pensamiento de Montesquieu en particular, cfr. Iglesias 1994: 155-180.

el gusto, por lo tanto, no se está apartando de sus intereses políticos, como podría concluirse de un análisis apresurado, sino todo lo contrario: los está reafirmando. Es lógico, por ello, que la estrategia para sortear los problemas que aborda tenga fuertes puntos de contacto con la que propone en su obra mayor, *De l'esprit des lois*. Allí, en efecto, se construye una vindicación de la aristocracia que funcionará como pieza central al mismo tiempo en la teoría política y en la estética y que, por lo tanto, se torna preciso revisar aunque sea someramente.

Son numerosos los estudios que caracterizan el pensamiento de Montesquieu como “liberalismo aristocrático” (Touchard 1961; Althusser 1992; Annelien de Dijn 2008), un sintagma en el que sustantivo y adjetivo parecen contradictorios pero que marcará toda la teoría política del siglo XVIII francés. En tiempos de reconfiguración del absolutismo monárquico y de gestación de alianzas con la burguesía, *De l'esprit des lois* está concebido como una defensa de la nobleza como instrumento de libertad. El libro, se sabe, traza una distinción entre tres sistemas políticos que se distinguen por el modo en que se ejerce el poder: en el gobierno republicano el pueblo es autónomo (*autonomos*, se da sus propias leyes); tanto en los gobiernos despótico como monárquico las decisiones las toma un soberano. Pero hay, entre estos dos sistemas, una diferencia sustancial: mientras el déspota gobierna de acuerdo a su capricho y sin ningún control externo, las acciones del monarca están siempre limitadas por lo que Montesquieu llama, en *II, 4*, “poderes intermedios”:

[En las monarquías] las leyes fundamentales suponen necesariamente *ciertos conductos intermedios por donde fluya el poder*, pues si en el Estado no hubiera más que la voluntad momentánea y caprichosa de uno solo, nada podría tener firmeza [...]. El poder intermediario subordinado más natural es el de la nobleza [...]: *sin monarca no hay nobleza y sin nobleza no hay monarquía* (Montesquieu 1998: 17)⁹.

Junto al clero, la nobleza funciona como “dique de contención” de las decisiones políticas del soberano pero, también, como amortiguador de las demandas del pueblo, evitando que la balanza se defina para un lado, culminando en despotismo, o para el otro, culminando en republicanismo. Es, por lo tanto, el mediador, el “conducto”, que garantiza una equilibrada dialéctica entre las demandas de libertad y la necesidad de estabilidad. Superada la posibilidad histórica del triunfo de las repúblicas, en gran parte debido a las dimensiones de los estados nacionales en el siglo XVIII, la mejor forma de gobierno para los países europeos es la de una monarquía limitada por los poderes intermedios; poderes que se sostienen gracias a una desigualdad de capital económico prevista y controlada, como admite el Barón en varios apartados de su obra (*III, 7; VI, 1; VII, 4*): “el gobierno monárquico supone [...] preeminencias, rangos e incluso una nobleza de origen” (23); “en los Gobiernos donde hay necesariamente distinciones entre las personas tiene que haber privilegios” (54); “dada su constitución, en las monarquías las riquezas están repartidas desigualmente” (71). Esta inequitativa distribución del capital económico, necesaria y definitoria de la monarquía como sistema, deriva en una también inequitativa distribución del capital cultural, que es la que permitirá a Montesquieu elaborar su propia solución para la cuestión del relativismo del gusto.

9 Las bastardillas son nuestras.

Para comprender cómo se da este paso, es necesario reconstruir algunos de los argumentos que expone el Barón en el libro IV, en el que se ocupa íntegramente del problema de la educación en los tres sistemas de gobierno. El modo en que se concibe allí la acción moralmente correcta, objetivo central de todo proceso educativo para los estándares de la época, está íntimamente relacionado con el juicio de gusto, tal como vimos que ocurría en, por ejemplo, Shaftesbury: en una afirmación original, Montesquieu advierte que en las monarquías las acciones de los hombres no se juzgan “como buenas, justas o razonables sino como bellas, grandes y extraordinarias” (26). El lenguaje para definir el comportamiento en sociedad es estético: la política, entendida como el medio para lograr que los hombres obren éticamente, se estetiza. Al mismo tiempo, el arte se politiza: siguiendo la línea trazada por Aristóteles en *Política*, el Barón supone que, en sociedades volcadas esencialmente hacia la guerra, donde se excitan únicamente “la rudeza, la cólera y la crueldad”, la música cumple una función de pacificación social al conseguir que “el alma sienta la dulzura, la compasión, la ternura, el suave placer” (32). Permite, en definitiva, la vida en sociedad.

Politización de la estética y estetización de la política van de la mano y requieren, como condición de posibilidad ineludible, cierta “urbanidad de modales”. Pero esta “urbanidad de modales”, o *civilité*, o *politesse* –conceptos que, como explicó convincentemente Elias, expresan “la autoconsciencia de la clase superior europea frente a otras clases consideradas como más simples o más primitivas” (117)– no está homogéneamente distribuida entre la población ni es deseable que lo esté. “La cultura tiene también sus títulos de nobleza”, afirma Bourdieu (1984: 2) en un imprescindible trabajo en el que propone que el juicio de gusto desinteresado y autónomo, que se consolida como el único legítimo a partir del siglo XVIII es, en realidad, el producto de un afán de las clases dominantes de *distinguirse*, de marcar diferencias con el resto de los sectores posicionándose a sí mismas como las únicas capaces de olvidar por unos momentos los intereses materiales y sumirse por completo en la contemplación de un objeto.

Montesquieu, testigo de la ya evidente decadencia de la *noblesse d'épée* y temeroso de una incipiente caída de la *noblesse de robe* a la que pertenece, es acaso el mejor ejemplo para ilustrar la tesis de Bourdieu. Su defensa de la aristocracia como poder intermedio, en efecto, está relacionada directamente con el concepto de “distinción”. Dice el Barón:

La urbanidad no nace de manantial tan puro, sino del *afán de distinguirse*. Somos educados por orgullo: nos sentimos halagados porque tenemos modales que prueban que no provenimos de las clases bajas y que no hemos vivido con esas gentes abandonadas de todas las edades (Montesquieu 1998: 26).

Entre “gusto” y “clase social” hay una relación que no es contingente sino de co-pertenencia: si en la corte es posible percibir una gran delicadeza es *gracias a* (y no *a pesar de*) la diferencia de capitales, que permite a algunos privilegiados el “uso continuo de las cosas superfluas proporcionadas por las grandes fortunas”, el “hasta de los placeres”, la satisfacción de la “cantidad e incluso la confusión de todos los caprichos” (27). Montesquieu encuentra en el consumo suntuario, improductivo, propio exclusivamente de quienes detentan un capital económico más elevado, la

primera condición de posibilidad del surgimiento del buen gusto¹⁰.

El lujo no contradice el goce de los objetos artísticos sino que, por el contrario, lo alimenta, porque, como se ocupa de señalar Saisselin, “antes de Kant y de los museos, la línea entre el lujo y el arte estaba lejos de ser clara y ninguno de los dos podía ser claramente diferenciado del modo de vida permitido por el gasto barroco y alentado por el orgullo y el aburrimiento (*ennui*)” (Saisselin 1992: 15) de la nobleza. Desprovisto del cinismo y la visión hobbesiana de Mandeville, Montesquieu aborda esta cuestión de manera directa en el libro VII, aunque esta vez desde una perspectiva más económica que estética. Nuestro autor asegura allí que “si los ricos no gastan mucho, los pobres se morirán de hambre”: el lujo es, en una monarquía estable, al mismo tiempo el responsable del bienestar económico y del ordenamiento estético. El capital económico, que alienta el gasto suntuario y el derroche, es el que permite distinguir tipos de ciudadanos con capital cultural diferente. El *homme de goût*, aquel que puede demostrar mediante su educación y sus modales que no se codeó nunca con las “gentes abandonadas de todas las edades”, es el producto de esta distinción.

Recién ahora, después de este imprescindible rodeo, podemos analizar cómo se constituye y qué rol ocupa la figura del *homme de goût* en el *Essai sur le goût*. El ensayo es un trabajo desprolijo¹¹ que consta de quince pequeños textos y cuyo objetivo general, si hubiera que precisar uno, es “descubrir con delicadeza y prontitud la medida de placer que cada cosa *debe* darle a los hombres” (Montesquieu 1993: 30). Enfocado desde una suerte de psicología cognitiva *avant la lettre*, se propone dar a conocer el modo en que las facultades mentales del hombre, de *todo* hombre, operan cuando juzgan que determinada cosa es bella. Es, en este sentido, el lugar donde Montesquieu intenta dar respuesta al desafío de encontrar parámetros generales que permitan definir de manera más o menos concreta qué es y cómo debe operar el gusto más allá de toda diferencia cultural, social o física¹².

Montesquieu parte de la premisa de que la belleza no es una cualidad propia del objeto sino una relación que se establece entre este y las facultades del sujeto. Si esto es así, debe haber alguna medida que permita cierta previsibilidad del juicio, de modo tal que no se deba puramente a un capricho momentáneo; esta medida, sugiere, puede ser aportada o bien desde el lado de la producción (gracias al respeto, por parte del artista, de un conjunto de reglas tendientes a suscitar el placer), o bien desde el lado de la recepción (gracias al gusto). El gusto, no obstante, no es una “idea simple” que pueda captarse de manera intuitiva sino que consta de dos aspectos: por un lado, es natural e innato; por el otro, es adquirido.

No distinguiremos aquí los placeres que le vienen al alma de su naturaleza de los que le vienen de su unión con el cuerpo; llamaremos a todos ellos ‘placeres naturales’, que distinguiremos de los placeres adquiridos [...]; y de la misma manera y por la misma razón, distinguiremos entre el gusto natural y el gusto adquirido (Montesquieu 1993: 31).

10 Sobre las “querellas del lujo” en el siglo XVIII, ver: Berg y Eger (eds); Berg; Saisselin y Trousson.

11 Se lo ha definido como “paradojal” (Spector 2001: 1) y como “dialéctico” (Truchot 2007: 191-223), sin que ninguno de los dos adjetivos le cuadre mal.

12 En este ensayo Montesquieu piensa, como Kant, en un sujeto trascendental y no en uno situado temporal y espacialmente. Esta última es la perspectiva que suele adoptar en otros textos: así, por ejemplo, reconoce que un objeto bello en Francia puede ser juzgado como horrible en China ya que la belleza “se determina por aquello que es más comúnmente compartido en una determinada sociedad o cultura” (Thomas 74).

Analizando las características de esta doble naturaleza, el comentarista Pierre Truchot propone que en el *Essai* hay una profunda revalorización del gusto natural, que sería el principal responsable de la evolución del mundo del arte, en tanto permitiría que se aceptaran como buenas obras que no respetan las reglas ni se corresponden con el gusto culturalmente formado. Entre el gusto natural y el adquirido habría, según el crítico, una relación dialéctica. Sin embargo, consideramos que, a partir de nuestros análisis de sus trabajos más clásicos, podemos arribar a una conclusión que cuestione no sólo la interpretación de Truchot sino, también, las propias intenciones declaradas del Barón. A pesar de que lo afirme permanentemente, convenciendo incluso a agudos comentaristas, el gusto natural no es lo esencial de la teoría de Montesquieu ni está en una relación dialéctica con el gusto adquirido. Por el contrario: el gusto natural está *sometido* al adquirido y es solamente gracias a este último, patrimonio de unos pocos, que se determina el desarrollo del mundo del arte.

Para justificar esta hipótesis, es necesario revisar la “teoría de las ideas y de los gustos accesorios”, que se desarrolla de manera progresiva hasta “ocupar un lugar verdaderamente central y decisivo en la economía del artículo” (Spector 2001: 6). A diferencia de Du Bos y de Crousaz, que consideran el juicio de gusto como un todo homogéneo, Montesquieu acepta su multiplicidad: “cada cosa nos genera un sentimiento compuesto de muchos otros, los cuales, a veces, se debilitan y se contraponen”. El juicio de gusto es el resultado de la asociación de diversos factores (las “ideas accesorias”), y la delicadeza, es decir, la sensibilidad adecuada para conmovirse con los productos artísticos, se educa y se cultiva. En un pasaje de los *Pensées*, Montesquieu afirmaba (cit. en Spector 7):

La educación no multiplica nuestras ideas sin multiplicar también nuestras maneras de sentir. Ella aumenta el sentido del alma, afina sus facultades, nos hace encontrar esas diferencias ligeras y delicadas que son imperceptibles para quienes fueron mal nacidos o criados.

El *Essai* es aún más elocuente al trazar la división entre quienes deben y quienes no deben juzgar la belleza:

Las personas delicadas (*les gens délicats*) son aquellas que a cada idea o a cada gusto le adosan muchas ideas o gustos accesorios. Las personas groseras (*les gens grossiers*) no tienen más que una sensación; su alma no sabe ni componer ni descomponer; ellos no unen ni separan nada de lo que la naturaleza les da [...]. Los que juzgan con gusto las obras del espíritu tienen y se generan una infinidad de sensaciones que los otros hombres no tienen (Montesquieu 1993: 55).

La *distinción* queda, así, asegurada y el buen gusto salvaguardado. El *homme de goût* del Barón, único capaz de despertar múltiples ideas accesorias frente a un solo objeto, se vincula, genealógicamente, con el *gentleman* de Shaftesbury y con el *crítico* de Hume, con quienes, gracias a una similar educación y a la exposición permanente a las obras de arte, comparte el privilegio de definir un parámetro consistente para eludir la relatividad del gusto. Pero, a diferencia de Hume, el *nosotros* que utiliza Montesquieu no encuentra su referente en el mundo de la crítica especializada, en vías de autonomización a mediados de siglo, sino en la nobleza descrita en *De l'esprit des lois*, aquella que, gracias a su capital económico “derramado”, podía operar como

factor estabilizante de la sociedad.

El “afán de distinguirse” del que hablaba en su gran trabajo político se manifiesta no sólo en el permanente despliegue del gasto suntuario sino, relacionado con él, en la posibilidad de ejercer el juicio de gusto *comme il faut* y, por ende, de fijar normas que eviten la dispersión y el caos. Pero la posibilidad no es una responsabilidad, por cierto, y la lógica elitista y el poco lugar que se le asigna a la educación estética de la sociedad condenan al fracaso el intento de fijar un estándar del gusto. El corolario político de esta endogamia aristocrática es bien conocido, y demorará más de treinta años en evidenciarse simbólicamente, en el momento en que, un 14 de julio, una muchedumbre enardecida libere a los últimos siete prisioneros que quedan en una oscura, decadente y ya para entonces anacrónica prisión medieval emplazada en el centro de París.

Bibliografía

- Althusser, Louis. 1992. *Montesquieu, la politique et l'histoire*. Paris: PUF.
- Barrell, John. 1986. *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt*. New Haven: Yale University Press.
- Becq, Annie. 2004. “Les Pensées et l'Essai sur le goût”. *RM*, no 7, pp. 57-65.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction. A social critique of the judgement of taste*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press.
- Caygill, Howard. 1989. *Art of judgement*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Costelloe, Timothy. 2013. *The british aesthetic tradition. From Shaftesbury to Wittgenstein*. Cambridge: Cambridge UP.
- Darnton, Robert. 1982. *The literary underground of the old regime*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- De Dijn, Annelien. 2008. *French political thought from Montesquieu to Tocqueville*. New York: Cambridge University Press.
- Eagleton, Terry. 2006. *La estética como ideología*. Trad. de Germán Cano y Jorge Cano Cuenca. Madrid: Trotta.
- Ehrard, Jean. 1965. *Montesquieu, critique d'art*. Paris: PUF.
- Elias, Norbert. 2009. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Trad. de Ramón García Cotarelo. México: FCE.
- Habermas, Jürgen. 1981. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: G.Gilli.
- Hume, David. 1989. “Sobre la norma del gusto”. En *La norma del gusto y otros ensayos*. Trad. de María Teresa Beguiristain. Barcelona: Península.
- Iglesias, María del Carmen. 1994. *El pensamiento de Montesquieu*. Madrid: Alianza.
- Koselleck, Reinhart. 1993. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- . 2009. “Un texto fundacional de Reinhart Koselleck”. *Anthropos* 223, pp. 35-42.
- Kristeller, Paul. 1986. “El moderno sistema de las artes”. En *El pensamiento renacentista y las artes*. Trad. de Bernardo Moreno Carrillo. Madrid: Taurus.
- Montesquieu, Charles. 1993. *Essai sur le goût. Prédé de Éloge de la sincérité*, Paris: Armand Colin.
- .1994. *Cartas persas*. Trad de José Marchena. Madrid: Tecnos
- .1998. *Del espíritu de las leyes*. Trad. de Mercedes Blázquez y Pedro de Vega. Madrid: Tecnos. Impreso.
- Nisbet, H. y Rawson, Claude (eds.). 2005. *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol.IV: The eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pocock, J.G.A. 1975. *The Machiavellian Moment. Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*. Princeton: Princeton University Press.
- Popkin, Robert. 2003. *The history of skepticism from Savonarola to Bayle*. New York: Oxford University Press.
- Saint-Girons, Baldine. 2015. “Le gout du sublime chez Montesquieu et chez Burke”. *Montesquieu.it*, vol.VII, pp.1-19.
- Saïsselin, Rémy. 1992. *The Enlightenment Against the Baroque: Economics and Aesthetics in the Eighteenth Century*. Berkeley: University of California Press.
- Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper). 2001. *Characteristicks of men, manners, opinions, times. 3 vols*. London: Liberty fund.
- Shank, J.B. 2009. *The Newton Wars and the beginning of the french enlightenment*. Chicago: University of Chicago Press.
- Spector, Celine. 2001. “L'Essai sur le goût de Montesquieu: une esthétique paradoxale”. Web. 27 de julio de 2014. <<http://celinespector.com/wp-content/uploads/2011/02/Esth%C3%A9tique-paradoxale.pdf>>.
- Stolnitz, Jerome. 1961. “On the Origins of 'Aesthetic Disinterestedness,'”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*.

Vol.20, N°2, pp. 131–144.

- Thomas, Downing. 2005. "Negotiating taste in Montesquieu". *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 39, No. 1, pp. 71-90.
- Touchard, Jean. 1961. *Historia de las ideas políticas*. Madrid: Tecnos.
- Truchot, Jean. 2007. "L'esthétique dialectique de Montesquieu". En Ehrard, Jean y Volpilhac Auger, Catherine. 2007. *Du goût a l'esthétique: Montesquieu*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Tsien, Jennifer. 2012. *The Bad Taste of Others: Judging Literary Value in Eighteenth-Century France*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Van Horn Melton, James. 2001. *The rise of the public in Enlightenment Europe*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Von Hoffman, Viktoria. 2013. *Gôûter le monde. Une histoire culturelle du goût à l'époque moderne*. Bruxelles: Peter Lang.

#RevueltasEstéticas: Del #yosoy132 a #Ayotzinapa

#AestheticsRevolt: From #yosoy132 to #Ayotzinapa

Alba Citlali Córdova Rojas*

Resumen

El objetivo de este artículo es situar en las estéticas de protesta los dispositivos que se despliegan en manifestaciones sociales como prácticas artísticas contemporáneas. En dos casos en México, el movimiento “yo soy 132” y las manifestaciones por los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa. Se aborda la relación entre política y estética desde el planteamiento de que el arte contribuye a la formación de subjetividades políticas, y la forma en que estas prácticas críticas se han desplegado en la esfera pública.

Palabras clave: Arte, Artivismo, #YoSoy132, Ayotzinapa, Política, Estética.

Abstract

The purpose of this article is to place within the aesthetic of protest, devices that are deployed in social demonstrations and contemporary art practices. In two scenarios in Mexico, the movement “Yo Soy 132” and the demonstrations for the 43 missing students of Ayotzinapa. This article approaches the relationship between politics and aesthetics from the idea that art contributes to the formation of political subjectivities, and how these critical practices have been deployed in the public sphere.

Keywords: Art, Artivism, # YoSoy132, Ayotzinapa, Politics, Aesthetics.

Gran parte de la actual producción artística revela cómo la estética y la política continúan en permanente relación. En las últimas décadas muchas propuestas artísticas han mantenido un marcado discurso crítico cuestionando cualquier modelo dominante de pensamiento. Desde este compromiso, la obra se constituye como un espacio de oposición denotando su carácter político.

Si bien el arte, como sistema institucionalizado, es en sí mismo una estructura de poder y legitimación de las estéticas hegemónicas (Rancière 2005); a pesar de dicha proximidad al poder, el arte se ha conformado como un lugar de resistencia. Es por tanto, continente de antagonismos y conflictos y su efectividad para generar esfera pública es proporcional a su capacidad de producir subjetividad (Guattari 1996) aspecto que no ha escapado de teóricos atentos a las prácticas artísticas en las actuales democracias.

Chantal Mouffe alude al importante rol del arte como agente politizador al ser capaz de alterar y redefinir la realidad, de generar nuevas experiencias y subjetividades específicas o subvertir cualquier asunto privado en público. Su naturaleza abierta y ambigua no busca convencer o aglutinar en beneficio de la homogenización de las formas de vida. El arte es para Mouffe ese escenario en el que convive el desacuerdo; desde esta perspectiva podríamos preguntarnos: qué tipo de prácticas artísticas

* Universidad de Sevilla. citlailita007@gmail.com

Artículo recibido: 30 de junio de 2016; aceptado: 29 de agosto de 2016

contribuyen a cuestionar la política dominante actual (Mouffe 1999).

Precisamente, una de las razones fundamentales para argumentar acerca de la relación entre arte y política tiene que ver con la actual crisis global que estamos viviendo (2008-2016), y la aparición de movimientos sociales motivados por el desmantelamiento del estado de bienestar y en busca de reforzar un entorno pluralista ante el neoliberalismo.

Las recientes movilizaciones sociales en el mundo son consecuencia de las políticas del neoliberalismo de los años 80s que con “La pérdida de derechos sociales y laborales y la liberalización de los mercados configuran un sistema de privilegios que apunta hacia una total ausencia de restricciones para aquellos que poseen el poder económico” (Ramírez 2014:21).

Ya Walter Benjamin, en su conferencia *El autor como productor*, se planteaba preguntas sobre la función del arte y sus interacciones con las formas de producción. Deliberaba sobre el papel del autor, quien deja de abastecer al aparato de producción para transformarlo. En palabras de Benjamin (1934) “...el aparato burgués de producción y publicación tiene la capacidad de asimilar e incluso propagar cantidades sorprendentes de temas revolucionarios, sin poner por ello seriamente en cuestión ni su propia existencia ni la existencia de la clase que lo posee”.

El cuestionamiento de las formas de producción implica también la eliminación de los ámbitos de especialización “Así pues, también aquí el proceso técnico es, para el autor como productor, la base de su progreso político. Con otras palabras: sólo la superación de los ámbitos de competencia en el proceso de producción intelectual – que constituirían su orden, según la concepción burguesa—vuelve políticamente eficaz a esta producción; y las dos fuerzas productivas que estén siendo separadas por el límite de competencias levantado entre ellas son precisamente las que deben derribarlo conjuntamente” (Benjamin 1934).

En este sentido las propuestas artísticas que nos interesan son aquellas capaces no sólo de articular discursos críticos, sino que introducen disensos en la esfera pública; y que al cuestionarse el papel del autor, de las instituciones artísticas y del público, pone en jaque la noción de experiencia estética sostenida por la modernidad.

En la actualidad han surgido de movimientos disidentes que intentan reivindicar derechos sociales desde diferentes trincheras y que pueden partir de referentes ideológicos distintos. Muchas de las prácticas artísticas contemporáneas que suscriben estas motivaciones devienen, de algún modo, de las reflexiones que desde hace casi un siglo se vienen haciendo sobre el papel del arte.

Las recientes crisis financieras han puesto en duda la posibilidad de encontrar formas de gobierno que permitan estructuras de vida y de organización social estables para todos. Cada vez encontramos más *sin techos* ocupando las calles, familias desalojadas, economías familiares de subsistencia y un aumento de la violencia física y simbólica.

En este escenario el arte, o al menos un tipo de arte, adquiere un perfil más colaborativo. Es una forma de activismo que permite interpretarlo como una nueva manera de relacionarnos, como catalizador de la dimensión social. El arte como estrategia de interpelación a la realidad supone un conocimiento y posicionamiento crítico en torno a ella.

En su libro *La generación post Alfa*, Franco Berardi advierte que los movimientos sociales se conciben bajo la idea de libertad, del derecho al tiempo libre y cultura. La

discrepancia ya no se ve representada por una izquierda tradicional enmarcada en ideales políticos de estirpe comunista, a decir de Berardi: “Este tipo de representación [político-comunista] no cuadraba ya con la realidad de los movimientos... que se manifestaban cada vez menos en el plano político y cada vez más en el existencial” (Bifo 2007: 42).

Se ha ido abandonando la idea historicista de la revolución, para abrirse a una diversidad de pensamientos y acciones que se confrontan al orden económico-político mundial. Se manifiestan de manera creativa, no son sólo una expresión de protesta que genera una estética, sino acciones en las que se busca oponerse a las fuerzas del Estado sin intermediación de representantes, se trata de una especie de accionismo.

En opinión de Simon Critchley, la gran virtud de movimientos que se oponen al Estado ha sido encontrar formas creativas alterarlo, “Los anarquistas contemporáneos han forjado un nuevo lenguaje de la desobediencia civil que combina teatro callejero, festivales, arte performativo, y lo que podría describirse como formas no violentas de lucha” (Critchley 2010: 168).

Uno de los ejemplos más conocidos de este tipo de activismo vinculado con performances es la frivolidad táctica del Bloque Rosa, un grupo de activistas que en el año 2000 utilizan sus disfraces para desorientar a la policía que custodiaba la reunión del Fondo Monetario Internacional. Se trataba de emplear la diversión y el humor como armas en un escenario de confrontación, “En Praga, este proceder funciona, y resulta impresionante ver como un grupo de policías retrocede ante Rosie (Nobbs) que lleva un disfraz dieciochesco y esgrime una varita rosa coronada por un corazón...El “Bloque Rosa” atraviesa el cordón policial y llega hasta el lugar de reuniones de FMI y el BM en Praga” (Ramírez 2014: 161)¹.

Estas prácticas que se desbordan entre el activismo político y las manifestaciones artísticas formulan nuevas formas de ocupar el espacio público, generan distintas formas de interacción y son una alternativa no violenta de confrontación. En cierto modo, y como señala Suely Rolnik y Félix Guattari (2006), nuestro pensamiento ha estado largamente sometido por modelos hegemónicos, de manera que la experiencia estética puede aportar otras formas o subjetividades de existencia, por tanto hay que volver a la experiencia estética.

Según Rancière (2005) hay dos políticas estéticas identificables: una es la *estética de lo sublime* que supone una no-relación con la política, es la resistencia de la obra aurática frente a las transformaciones de las formas de vida y el mundo, por ejemplo el reciente movimiento de nueva figuración pictórica o las múltiples propuestas espectaculares, de gran formato, de complejidad tecnológica cuyo centro es la recreación en la forma. Por otro lado, la *estética relacional*, abandona la concepción moderna del espacio museístico como contexto de la obra para abrirla al ámbito de lo común y lo social.

La obra como creación de una situación generan discusión en la esfera pública, un ejemplo de esto es la obra *Tatlin No. 5* de la cubana Tania Bruguera quien coloca un templete y un micrófono abierto para que los ciudadanos puedan expresar sus opiniones sobre el régimen cubano durante un minuto. Este tipo de acciones sitúan a Bruguera como un referente tanto artístico como político, estos hechos la han llevado a la cárcel por alterar el orden público ¿pero no es esto lo que Tania Bruguera busca,

1 Las siglas de FMI corresponden al Fondo Monetario Internacional, y BM al Banco Mundial.

alterar o desviar el orden de lo público? La radicalidad política de la acción tiene que ver con la convocatoria después del anuncio de reanudación diplomática entre Estados Unidos y Cuba. Un simple micrófono abierto en una plaza puso a prueba la tolerancia del régimen castrista a la disidencia y a la libertad de expresión. Resulta más interesante puesto que no se establecía ningún tipo de dirección a las expresiones de los participantes; sino que la intervención sin filtro, el empoderamiento del público, la acción misma de ocupar el espacio y alzar la voz fue más eficaz que el contenido político de las consignas. A propósito de lo anterior y volviendo a Rancière (2005:13): “... lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política”.

Las prácticas artísticas contemporáneas ligadas a la participación no están centradas en la producción de objetos, son entendidas como un intersticio de lo social (Borriaud 2008), la relación entre personas es lo que da contenido a la obra. Desde esta perspectiva el arte se refiere a acciones que se insertan a la realidad, que interactúan con ella y en muchos casos la alteran.

Las relaciones entre las personas como manera de producir subjetividad encuentran en el arte colaborativo un abundante caldo de cultivo. De hecho, hacer arte puede servir como alternativa de compromiso social, como activismo que genera modos estéticos y políticos. En Palabras de López Cuenca “Del mismo modo que las relaciones de poder producen formas estéticas, a la inversa, las expresiones culturales constituyen modos de ver, de hacer visible, de representar, de simbolizar poder o contrapoder. Todo acto estético, en tanto que configuración de la experiencia, por su potencialidad de producir modos de ver, de sentir, de existir, es, por tanto, político” (López 2015).

El arte y el activismo

El artivismo participa del compromiso activista a través de modelos más asociativos y relacionales que fundamentan la experiencia artística en el propio proceso. Y viceversa, a veces ocurre que movimientos sociales utilizan estrategia de visibilización allí donde no hay definición establecida de lo que es arte, política o vida cotidiana. “El arte activista es, en primer lugar, procesual tanto en sus formas como en sus métodos, en el sentido de que en lugar de estar orientado hacia el objeto o el producto, cobra significado a través de su proceso de realización y recepción” (Felshin 2001:59).

Otra de las características del artivismo es que el ámbito en donde tiene lugar es casi siempre el espacio público, “Las prácticas artísticas vinculadas al activismo son al mismo tiempo arte público, dado que muchas de ellas se despliegan en la calle y cuestionan el paradigma de lo que sucede en espacios comunes que están signados por las interacciones que suceden en ellos” (Delgado 2013). También algunas intervenciones artivistas se sitúan en lugares privados, pero que tienen interés público. Se puede decir que el activismo no es sólo público por ocupar espacios comunes, sino porque intenta insertar tópicos en el ámbito de lo colectivo.

Los artistas son productores de situaciones, provocadores. El público es partícipe de la obra, ayuda en su construcción, se ve envuelto en las acciones y es capaz de modificarlas; ambos son productores de sentido.

La relación entre arte y activismo tienen precedentes en las primeras vanguardias artísticas y constituyen un conjunto de prácticas que son más o menos identificables aunque no específicamente como un “lenguaje artístico”. En este sentido podemos hablar de: guerrillas simbólicas, revueltas, caravanas, campañas, asambleas,

fiestas, raves, manifestaciones, declaraciones públicas, desplegados, comunicados, performaces, etc. En muchas ocasiones se apropian de los dispositivos utilizados en los medios de comunicación, la publicidad, o las redes de información, “se constituyen así como un ejemplo de práctica cultural viable que por un lado se inspira y saca provecho de la cultura popular y política, de la tecnología y de la comunicación de masas provenientes «del mundo real», y por otro es heredera de las experiencias provenientes del ámbito artístico: el arte conceptual y el postmodernismo crítico. En conjunto estas prácticas están expandiendo de un modo creativo las fronteras del arte y el público y redefiniendo el papel del artista” (Felshin 2001:61).

En ningún caso el activismo es un lenguaje artístico formal; tampoco estetización de las acciones políticas. En el momento que la institución (museo, galería, bienal, etc.) absorbe estas prácticas artivistas como parte de su programación pierden parte de su eficacia, dado que el sistema de arte y el mercado son capaces de neutralizar los discursos. El grupo activista conocido como Flo 6x8 surge en España a raíz de los acontecimientos protagonizados por los bancos al expropiar las viviendas por algún impago de la hipoteca. Actuaban de forma anónima, sin dar conocer la identidad de sus integrantes, y su medio de propagación eran las redes sociales. Desde el momento que los acogió la programación del CAAC² de Sevilla en la exposición *La imagen social del cuerpo* este dispositivo de resistencia se convierte en un “obra de arte” que no representa un riesgo ni para el público, ni para el autor, ni para la institución que lo presenta, y desde el museo tampoco es un provocación para los bancos. Las acciones realizadas en las instituciones bancarias son el verdadero escenario de sus prácticas, es ahí donde causan efectos. Como se ha dicho con antelación el dispositivo artístico abandona la concepción moderna del espacio museístico como contexto de la obra para abrirla al ámbito de lo común y lo social.

En todo caso, se tiene la conciencia de que cualquier cosa-acción puede ser absorbida y mercadeable, en función de esto, las prácticas artísticas asociadas a la política y al activismo operan más como una TAZ³. “Una TAZ es un ambiente de anarquía que no busca la permanencia, sino que mantiene su pureza emancipatoria cambiando continuamente su ubicación...TAZ es como una revuelta que no se engancha con el Estado, una operación guerrillera que libera un área (de la tierra, de tiempo, de la imaginación) y entonces se auto disuelve para volver a formar otro lugar, antes de que el Estado pueda aplastarla” (Ramírez 2014: 55). En las TAZ, la diversidad en expresiones de arte y política se deslindan de cualquier etiqueta, sus formas, intenciones, incluso perfiles ideológicos son tan múltiples, y diferentes que clasificarlos es complejo. El texto *Beautiful Trouble* (Boyd 2015) ha realizado un acercamiento a estas acciones estableciendo diferentes puntos de contacto entre ellas, es un archivo y a la vez un manual de artivismo que permite tener en cuenta que, aunque no se suscriben los mismos objetivos, están relacionadas.

Los recientes movimientos sociales en México (a partir de 2012) han logrado visualizar temas y problemáticas sociales realizando acciones en las que se diluyen las fronteras de la acción directa, arte, fiesta, y su intencionalidad comunicativa.

2 Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

3 Por sus siglas en inglés, Zona Autónoma Temporal.

#Yosoy132

Durante la campaña presidencial de 2012 en México, el entonces candidato Enrique Peña Nieto ex gobernador del Estado de México fue increpado por estudiantes de la Universidad Iberoamericana. Entre el público asistente había alumnos disfrazados con máscaras del ex presidente Carlos Salinas⁴ y pancartas relacionadas con los hechos ocurridos en San Salvador Atenco, Estado de México el 3 mayo de 2006; donde la policía desalojó a un grupo de manifestantes vulnerando sus derechos, tal como consta en las recomendaciones de la Comisión Nacional de Derechos Humanos. Durante la sesión en la Universidad Iberoamericana se le interrogó sobre la fuerza excesiva ejercida durante su mandato para reprimir el movimiento de Atenco, a lo cual respondió: “Sin duda dejé muy firme la determinación del gobierno de hacer respetar los derechos del Estado de México. Tomé la decisión de emplear la fuerza pública para mantener el orden y la paz...” (Vapormipatria 2012).

Abucheado por algunos de los estudiantes Enrique Peña Nieto (EPN) tuvo que salir y refugiarse en los sanitarios, puesto que, a la salida del lugar se concentraban más alumnos en protesta. Más tarde Emilio Gamboa Patrón, Pedro Joaquín Codwell y Arturo Escobar y Vega⁵ declaraba ante los medios de comunicación que las protestas fueron expresiones “porriles”⁶ y de simpatizantes de Andrés Manuel López Obrador, otro de los candidatos a la presidencia. A lo que los estudiantes respondieron con un vídeo en YouTube publicado el 12 de mayo de 2012: “...Estimados Joaquín Codwell, Arturo Escobar, Emilio Gamboa, así como medios de comunicación de dudosa neutralidad, usamos nuestro derecho de réplica para desmentirlos, somos estudiantes de la Ibero, no acarreados, no porros, y nadie nos entrenó para nada...” (Vapormipatria 2012).

A partir de este vídeo que se convirtió en viral en las redes sociales, se sucedieron acciones en el espacio público y manifestaciones, surgió un movimiento espontáneo de participación ciudadana principalmente joven, que luego intentaría establecerse y legitimarse a través de asambleas y grupos.



Figura 1: Vapormipatria (2012)

- 4 Persona controvertida en México, durante su mandato presidencial se privatizaron múltiples empresas del Estado y el país enfrentó una dura crisis económica.
- 5 Líder de la CNOP, Secretario General del PRI y Coordinador de senadores del PVEM. En ese orden.
- 6 Refiriéndose a los llamados “porros” que eran grupos de choque durante la llamada guerra sucia en México en la década de los 70s.

El movimiento #Yosoy132 participaba de las mismas estrategias que la Primavera Árabe, el 15M y Occupy Wall Street. Manifestantes espontáneos que se oponían al *statu quo* político, económico y social, para lo cual hicieron uso de los medios de comunicación y las tecnologías de la información, además ocuparon las calles y plazas públicas.

A propósito de estos movimientos, Benjamin Arditi (2012) dice sobre las insurgencias que "...buscan modificar la partición de lo dado. Ellas son el plan en el sentido de que el hecho de que ocurran es significativo en sí mismo, independientemente de lo que proponen. Las demandas, manifiestos, programas y demás cosas que asociamos con el contenido se van viendo sobre la marcha. Lo propio de las insurgencias no es diseñar un nuevo orden sino abrir posibilidades mediante un desafío de nuestros imaginarios y mapas cognitivos"

Hay al menos tres categorías con las que pensar el movimiento #Yosoy132. En primer lugar el uso de las redes como medio para organizarse y comunicar, y las nuevas prácticas sociales que estos dispositivos implican. En segundo lugar la protesta como performatividad y extrañamiento. Por último, los contenidos visuales que dejan su paso.

Bajo el hashtag #Yosoy132 tuvieron lugar prácticas de cyber activismo que nutrían de contenidos audiovisuales a las redes sociales, el uso de estos recursos y la producción de imágenes icónicas que hicieron frente a las narrativas del poder ligadas a los medios de comunicación tradicionales.

Los contenidos de la protesta, que suelen ser diversos y no planificados; los dispositivos y las formas de distribución forman parte del mensaje. Inauguran una nueva performatividad al modificar las formas en que las personas se relacionan y las cosas que hacen juntos. Con la producción visual, de audio, vídeo, escrita, y su capacidad para propagarse viralmente, lograron trascender el interés nacional y posicionarse como tendencia mundial en Twitter; y consiguen que otros actores desde geografías muy distintas se involucren.

En las redes sociales se viralizaron recursos de creatividad popular y colectiva que no sólo confrontaban el discurso de EPN y sus aliados, sino que daban lugar a un discurso alternativo de la realidad. Esta intervención mediática quizá fue la más contundente hasta ese entonces vivida en México, por primera vez se mostraba el poder y la sinergia que las redes sociales eran capaces de convocar. De hecho los contenidos son pensados en función del dispositivo, son creados con características que favorezcan su circulación: imágenes con poco peso, compatibles con diferentes dispositivos móviles; vídeos cortos a manera de registro de las manifestaciones; fotografías de imágenes producidas para las calles (carteles, grafitis, instalaciones, etc.), pero que tienen una segunda vida en las redes; memes diseñados exclusivamente para la circulación en internet.

Los nuevos dispositivos que la imagen tiene, ponen al descubierto otras prácticas creativas para su producción y difusión. Al mismo tiempo, estas formas de participación en red de lo común, son acontecimientos políticos.



Figura 2: *rexiste.org*, Resiste Corazón

Algunas acciones del movimiento #Yosoy132 fueron performances que a menudo tenían lugar en las protestas; se reunieron miles de personas que transformaron con espontaneidad las manifestaciones y plantones en fiestas multicolor; había una eufórica participación principalmente de gente joven. La narración que hace Misael Rojas (2013) da cuenta de las formas en las que se vivieron las protestas: “¡Ojalá lo hubieran visto!, había de todos lugares, de todas las escuelas, de los más diversos trabajos, saltando, corriendo o caminando... A pasos altos y largos por los zancos, bailaban con la música de batucadas deportivas, violines y guitarras; la mayoría de las ocasiones había música improvisada con latas de aluminio, botes de Pet repentinamente convertidos en güiros, ramas de árboles utilizadas como baquetas y, si no había nada más, con las palmas de las manos acompañadas al ritmo de las caderas y la espalda... ¿Para qué el arte? El arte se ponía a la mano de aquel que quería hacer, comunicar o expresarse sin más”.

En estas expresiones artísticas en las protestas, produjeron situaciones de extrañamiento que se insertaron en lo cotidiano. Al provocar con un performances callejero, un cartel en una manifestación o un meme en las redes sociales, revelaba y visibilizaba críticamente el imaginario de lo político. Desdibujaron los límites entre la fiesta y la protesta, entre el arte el arte y la vida, transformaron sus modos de existencia.

Las protestas como evento político y su performatividad no sólo tenía que ver con lo que se denomina arte de acción, sino en un sentido más amplio, ocupar los espacios y vincularse con otros, son en sí mismas un acontecimiento, un estar ahí y poner el cuerpo.

Los colectivos *Rexiste*, con el juego de palabras entre resistencia y existencia, y *más de 131*⁷ que se derivaron de las protestas estudiantiles, cuentan con páginas web y en redes sociales; donde se encuentran imágenes, textos, vídeos y enlaces de información libre, ligadas al movimiento #Yosoy132. Continúan con prácticas artivistas ahora

7 Ambos colectivos estaban integrados inicialmente por alumnos de la Universidad Iberoamericana donde se origina el movimiento #Yosoy132

centradas en otros intereses. Otros más de los participantes trabajan actualmente por defensa de derechos digitales, tienen blogs o se vinculan con organizaciones en los que tratan temas de carácter social. “El 132 cambió mi vida. Fue un símbolo increíblemente cabrón, todos nos sentimos identificados. Ya no puedo ver mi vida sin hacer algo social” (De LLano, 2012), dice Ana Rolón para el diario el País, esta declaración engloba lo que para muchos ha sido el movimiento que permeó en su vida, fue un punto de inflexión, una experiencia vital que ha calado en su día a día.

Bajo la presión de los medios y la opinión pública sobre una agenda del movimiento #Yosoy132 intentaron asentar en objetivos concretos el entusiasmo de la gente. Luego de realizar mesas de trabajo públicas con la participación de alumnos de diferentes universidades, se desprendieron objetivos más trascendentes: Democratización de los medios de comunicación; cambio del modelo educativo, del modelo económico neoliberal, de seguridad nacional, de salud y transformación política y vinculación con movimientos sociales. Estos objetivos, más que demandas puntuales, son el horizonte utópico del movimiento.

El fenómeno de lo asambleario, ha vuelto a cobrar relevancia en recientes movilizaciones. Es una estrategia, un modo de organización y de toma de decisiones que los colectivos han asimilado. En el movimiento #Yosoy132 la asamblea como forma de organización colectiva está fuertemente influenciada por prácticas sindicalistas de participación, también el carácter comunitario para la toma de decisiones aparece en las asambleas de los pueblos originarios como la guelaguezta o el tequio⁸. La organización libre logra sin embargo comprometer a sus participantes en acciones determinadas; congrega a un conjunto de personas con pasiones e intereses que se pueden concatenar, que configuran imaginarios existenciales, utopías, prácticas artísticas y formas de vida.

A pesar de las movilizaciones y las acciones realizadas derivadas de ellas, en 2012 Enrique Peña Nieto gana la presidencia de México. Muchos de los activistas decepcionados con los resultados de las elecciones salieron de la escena pública. Algunos de los grupos derivados del #Yosoy132 no sobrevivieron a la penetración mediática, y los esfuerzos por mantener un movimiento de largo alcance podría haber tenido un notable descalabro con la participación de algunos de sus integrantes más visibles en programas de Televisa⁹. El otro gran paso hacia la disolución de los participantes finalmente se da con la desaparición por disputas por derechos de autor de la página web que mantenía públicos archivos y comunicados del movimiento.

#Yosoy132 al igual que movimientos sociales como Claremont Road, Reclaim the Streets en Reino Unido, el 15 M en España, Occupy Wall Street en Estados Unidos, no logran permanecer, están constituidos a manera de TAZ¹⁰ y asumen su temporalidad. Sin embargo quedan como parte de su acción, documentos, organizaciones, células. Los activistas continúan participando en el ámbito local, ejercen presión, dan su punto de vista.

No sólo generan información, sino que acumulan experiencias y producen maneras de conducirse que pueden ser replicables. Son un archivo abierto y diseminado que da voz a otras narrativas de los sucesos sociales. La irrupción de estos discursos en la esfera de lo

8 Prácticas de colaboración comunitaria de pueblos originarios en México.

9 Televisora a la cual se asociaba el entonces candidato EPN.

10 Zona Autónoma Temporal

público y el rastro visual y documental que dejan son la herencia de estos movimientos.

Estas imágenes han cumplido una doble función, por un lado ayudan a comprender el presente, pero también como indicio para la interpretación de este momento histórico.

Acción global Ayotzinapa

Entre el 26 y 27 de septiembre de 2014 un grupo de estudiantes de la escuela normal rural “Raul Isidro Burgos” de Ayotzinapa, Guerrero; desaparecidos por policías municipales y entregados a sicarios para su ejecución según el reporte oficial de la PGR¹¹. La versión indica que los estudiantes fueron asesinados, quemados y sus restos arrojados al río.

Luego de conocida la desaparición hubo grandes movilizaciones de estudiantes y sociedad civil pidiendo justicia y transparencia en las investigaciones. Hasta el día de hoy, habiendo concluido las indagaciones por parte de la PGR, los padres de los normalistas, periodistas, activistas y sectores de la sociedad civil mantienen dudas sobre fiabilidad de la investigación y sus conclusiones sobre este caso. De tal modo que siguen reclamando justicia y la aparición de los normalistas bajo el lema “vivos se los llevaron, vivos los queremos”.

Desde entonces ha habido un sin número de manifestaciones no solo en México sino en el ámbito internacional; entre ellas destaca el mitin de los padres de los normalistas desaparecidos en el Zócalo de la Ciudad de México el 22 de octubre. A partir de eso en muchas escuelas de México estudiantes colocaron 43 sillas vacías en sus centros escolares, carteles con los nombres y fotografías de los desaparecidos. En la ascendente violencia que se vive en México, los grupos criminales dejan a su paso cuerpos como portadores de mensajes, como emisarios del miedo; ante a este modo de decir y producir imágenes del terror se encuentran otras que suscriben el duelo y lo replican. Según Cuauhtémoc Medina” los actos de violencia criminal se transforman bajo una nueva gramática... Esta víctima/imagen destinada a crear silencio y terror local produjo un resultado expandido: se reinscribe como politización, como indignación, como escándalo, como protesta. Se erige como signo-resumen de un estado de cosas, cuyo estallido desplaza, con sus ondas expansivas, la estructura política-policial entera” (Medina 2015).

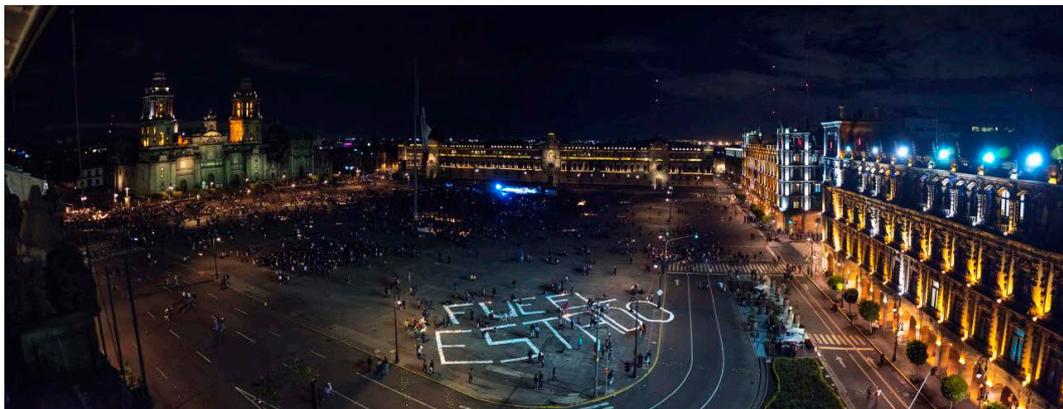


Figura 3: rexisite.org, Fue el Estado

11 Procuraduría General de la República

Más recientemente el antimonumento situado en avenida de Reforma en la Ciudad de México, una de las más emblemáticas y conocidas por los monumentos históricos que en ella se encuentran (El ángel de la Independencia, Cuauhtémoc, La Estela de Luz, etc), el anti monumento +43 se erige para no olvidar que faltan los estudiantes desaparecidos y que se sigue en su búsqueda. La escultura retoma una de las formas visuales que circularon en las redes sociales, mueven el símbolo del espacio virtual a la calle.

En el comunicado de la comisión +43 se pueden leer las motivaciones de esta acción:

Si un Monumento remite a un acontecimiento del pasado que es necesario aprehender (en latín momentum significa “recuerdo”), el proyecto +43 es la construcción de un Antimonumento porque no aspira a perpetuar el recuerdo, sino a alterar la percepción de que un hecho es inamovible. +43 se define como una protesta permanente de reclamo y de justicia al Estado en el espacio público. (Medina 2015).

A más de dos años de la desaparición de los normalistas, la presencia de los activistas que reclaman transparencia en las investigaciones se diluye en los medios de comunicación como televisiones y periódicos de circulación nacional. Sin embargo se mantienen en las redes sociales y cuentan con el apoyo de asociaciones y ciudadanos que pretenden mantener el tema en la agenda pública.

Los actos realizados alrededor de la desaparición de los normalistas son al mismo tiempo políticos y simbólicos; introducen en las narrativas mediáticas una verdad incómoda en torno a la violencia y sacuden a la opinión pública, son estrategias contra el olvido y un llamado en voz alta a la justicia.



Figura 4: Eneas de Troya (2015)

En muchas de sus acciones los activistas ponen el cuerpo, resulta un acto paradójico poner el cuerpo porque “...porta una ambigüedad intrínseca, ocupar el lugar del ausente es aceptar intrínsecamente que cualquiera de los allí presentes podría haber sido desaparecido” dice Expósito (2013) sobre el siluetazo en Argentina, pero cuyas palabras son pertinentes para los manifestantes por Ayotzinapa. Ocupar el espacio público, la plaza, la calle tiene un precio que se paga con el cuerpo, el que aguanta

las formas de operar del Estado para disolver a los manifestantes; ponen su carne como muro, como bloque, es donde la violencia ejercida tiene su principal campo de batalla. Durante la manifestación del 20 de noviembre para pedir la aparición de los 43 (día de la conmemoración de la revolución mexicana) los activistas fueron objeto de “encapsulamientos” por parte de la policía para evitar que se congregaran más en el zócalo de la ciudad de México y lo ocuparan; luego se realizó el desalojo de las plazas y calles, y la detención de manifestantes. Hubo un sin número de quejas y denuncias sobre la represión del Estado ante un derecho legítimo a la manifestación, mismas que no han tenido ninguna repercusión contra la policía ni los funcionarios que la ordenaron.

Poner el cuerpo y asumirlo como campo de batalla, como espacio de subjetividad política tiene referencias prácticas en el arte feminista, punks, o discursos identitarios de la segunda mitad del siglo XX. Quizá su referencia más cercana esté, como hemos dicho, con el siluetazo en Argentina, pues une esa lucha por los hijos desaparecidos, son las madres y los padres quienes con su dolor salen a las calle y piden su aparición con vida. Se unen a ellos la sociedad civil, entre ellos artistas, utilizan estrategias creativas para poner el cuerpo por los que faltan.

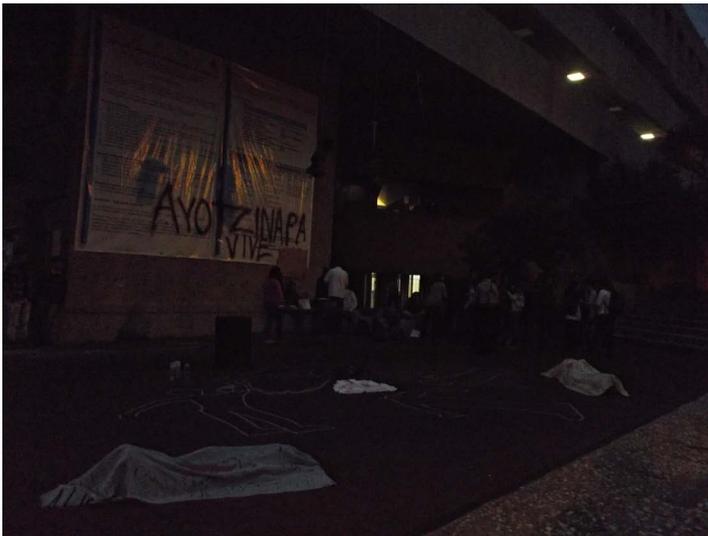


Figura 5: Martínez (2014)

La acción global tiene su antecedente en la Acción Global de los Pueblos, organización que tuvo lugar en Ginebra en 1998 cuando se formaba una coordinación de movimientos de resistencia al mercado globalizado y se realizaron por primera vez acciones en los 5 continentes.

En su idea de globalizar la resistencia se nombran acciones globales como las de Ayotzinapa para participar simultáneamente en distintos lugares del planeta por esta causa. Los activistas encuentran eco y solidaridad en muchas partes del mundo, se suman participantes de todas las nacionalidades que convocan a manifestaciones, asambleas, boicots a eventos del gobierno mexicano en el extranjero, etc. Existe una implicación a nivel global en donde se organizan acciones vía redes sociales, se producen contenidos que logran atraer la atención de los medios de comunicación internacionales, es una manera de ejercer presión al gobierno; se ofrece ayuda económica para solventar los

gastos de las caravanas de los padres de los normalistas a diferentes lugares de México y del extranjero, pero sobre todo se participa de una creación de sentido.

Las acciones con frecuencia creativas son en efecto una modalidad de producción subjetiva; que a decir de Expósito (2013) la producción es un modo de organización y la organización es un modo de producción, no sólo de imágenes o insumos sino la de una manera global de organizarse para hacer frente al miedo y la violencia.

Muchas de estas muestras de solidaridad se gestan en el ámbito de la visualidad, pero que desbordan el ámbito artístico sin despojarse de sus herramientas para ponerlas a la asistencia de la producción de sociabilidades o para decirlo en términos de Beuys de la escultura social.

Pensar sobre #yosoy132 y la acción global Ayotzinapa, vinculadas a la acción política directa y al artivismo, en donde las prácticas artísticas se ponen al servicio de la producción la subjetividad política, del despliegue de diferentes modos de sociabilidad es imprescindible. Requiere de la reflexión continua y crítica, pero al mismo tiempo sirven como pedagogías de la ciudadanía, modelos de asociación solidaria, formas expresivas y productivas que se encuentran en proceso. Las prácticas artísticas insertas en movimientos sociales y políticos no se centran en la producción de objetos estéticos, tiene acento en el proceso, en la producción de relaciones de solidaridad, de cooperación y de organización; mismas que se hacen necesarias en el contexto mexicano en la actualidad, puesto que plantean al menos una posibilidad de hacer frente a la violencia y el terror, a través de estrategias de intervención en la vida pública, técnicas de participación que son al mismo tiempo formas de subjetivación colectiva.

Bibliografía

- Arditi, B. 2012. *Las insurgencias no tienen un plan, ellas son el plan: performativos políticos y mediadores evanescentes*. México, en Benjamin Arditi: política viral, post-liberalismo, post-hegemonía, en: <https://arditiesp.wordpress.com/publicaciones/mis-publicaciones/>
- Benjamin, W. 1934. *El Autor como Productor*. París, en Bolívar Echeverría: discurso crítico y filosofía de la cultura, en: www.bolivare.unam.mx/traduccion/El%20autor%20como%20productor.pdf
- Bifo, F. B. 2007. *Generación Post-Alfa: patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Borriaud, N. 2008. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Boyd, A. D. M. (27 de mayo de 2015). <http://beautifultrouble.org>. From <http://beautifultrouble.org>: <http://beautifultrouble.org/all-modules/>
- Critchley, S. 2010. *La demanda infinita. La ética del compromiso y la política de la resistencia*. Marbot Ediciones.
- De LLano, 2012. ¿Yo soy un cero a la izquierda?, en Diario El País, en: http://internacional.elpais.com/internacional/2012/06/27/actualidad/1340821347_677839.html
- Delgado, M. 2013. *Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos*. Barcelona, en: Quaderns-e D' Antropologia, en: <http://www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/274290>
- Expósito, M. 2013. *El siluetazo: política del acontecimiento*. en: <https://www.youtube.com/watch?v=TaqDxMBPYdk>
- Felshin, Nina. 2011. "¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo» Pp. 58-77, en Paloma Blanco. Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.): *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Guattari, F. S. R. 2006. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Guattari, F. 1996. *Caosmosis*. Buenos aires: Ediciones Manantial.
- López Cuenca, R. (20 de junio de 2015). *Rogelio López Cuenca*, en <http://www.malagana.com/partage.html>
- Medina, C. 2015. *Un deslave de imágenes: una historia que no es historia*, en: Re-visiones #5 Cinco, en: <http://www.revisiones.net/spip.php%3Farticle137.html>

- Mouffe, C. 1999. *El retorno de lo político: comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.
- Ramírez Blanco, J. 2014. *Utopías artísticas de revuelta*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Rancière, J. 1996. *El desacuerdo, política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rojas, M. 2013. ¿Y para qué artistas en tiempos de penurias? , en Revista Hashtag, núm. 4, en: http://www.revistahashtag.net/images/pdf/hashtag_mayo_web.pdf
- Vapormipatria. 2012. *Cómo nace Yo soy 132 Video original de yo soy 131* , en : <https://www.youtube.com>, en : <https://www.youtube.com/watch?v=hca6lzoE2z8>

Figuras

- Figura 1: Vapormipatria (2012), Cómo nace Yo soy 132 Video original de yo soy 132.[Fotograma]
Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=hca6lzoE2z8>
- Figura 2: Rexiste.org (2014),Resiste Corazón,[Fotografía] Obtenido de: <http://rexiste.org/post/107921616337/resiste-coraz%C3%B3n-est%C3%A9ncil-sticker-que-le-da>
- Figura 3: Rexiste.org (2014), Fue el Estado [Fotografía] Obtenido de: <http://rexiste.org/post/107326632417/pinta-monumental-fue-el-estado-en-el-z%C3%B3calo-de>
- Figura 4: Eneas de Troya (2015), [Fotografía] Obtenido de: <https://www.flickr.com/photos/eneas/18200462432/in/photolist-seuaS3-tJj8oq>
- Figura 5: Martínez V. (2014), DSCF4791 [Fotografía] obtenido de: <https://www.flickr.com/photos/90638369@N00/15679826861/in/photolist-pRhYst-yigqEY-oTWjnK-b8F3gD-pbWtSK-b8Fo1t-pgHW3X-zbRwxy-oY9MZG-sk1eBQ-zcZ9qQ-q9wJTF-pRfhQf-s1P3AB-s1PTRv-ro9qTJ-pBjirH-pRgaG6-yVgYXd-pTzdf-rsjZ5oG-b8F6n6-yfSHzY-q9ttiL-pBqorb-pcLNgc-b8Ffga-pRXySo-b8F9Ji-pBopwD-pBjReF-s3FhBt-sk16EY-s3G8oX-b8Fh4n-yVopTH-pBmNV7-rDA3eR-romb1c-rDzJfq-ro81to-oX1Jrv-zcU8ng-rBoV35-pRiujy-sk6E1D-pTznfk-pxmBo-b8FkiP-b8F2nM/>

Redención de un orden material en la escultura de William Tucker

Redemption of a Material Order in William Tucker's Sculpture

Guillermo Aguirre-Martínez*

Resumen

Con las esculturas presentadas por William Tucker a partir de mediados de los ochenta, su obra -y en ello expone las búsquedas y el sentido de la cultura contemporánea- asume un grado fundacional en el sentido de que pasa del mero concepto, de un primer rudimento de especialización, a un despertar material, sentando así las bases de una recuperación simbólica.

Palabras clave: William Tucker, escultura contemporánea, arte fundacional.

Abstract

With the sculptures done by William Tucker since mid-eighties, his work -in relation with the searches and the sense of our contemporary culture- assume a foundational status. With this axial position, Tucker's sculpture goes from the mere concept to the material awakening, showing by means of this an emerging symbolism.

Keywords: William Tucker, Contemporary Sculpture, Foundational Art.

1. Introducción

La obra de William Tucker nos adentra en un universo material grávido y, en apariencia, poco dado a las elevaciones del espíritu, aspecto este último que, como veremos a continuación, no se corresponde con la realidad. Es por el contrario desde una incipiente recuperación de la pulsión numinosa del objeto a partir de lo material, como podemos acercarnos a las esculturas que el artista británico (nacido en Egipto y con nacionalidad estadounidense) viene realizando desde mediados de los ochenta. En este sentido, cabe comprender estas formaciones como primeras palpitaciones de aquellas formas esquemáticas, axiales también, construidas en lo que podríamos entender como primera etapa de su trayectoria. Cuanto nos interesa con vistas a nuestro trabajo consistirá en observar este deseo de recuperación material,¹ de suplantación de lo abstracto por lo sensorial, a modo de dotación de gravidez de aquello que en un primer momento se presentó a partir del mencionado orden esquemático-posicional.

Retornar a una vasta materialidad, así, en bruto, como nos presenta Tucker, evidentemente habrá de relacionarse con una afirmación del universo sensible, del

1 La relación entre la escultura de Tucker y la fenomenología, así como, en esta misma esfera, entre el trabajo de Tucker y un arte fundacional, la expone detalladamente Kosme de Barañano en su reciente trabajo, *Tucker. Masa y figura* (2015).

* Ruhr-Universität Bochum / Universidad de Deusto. guillermo-aguirre@hotmail.com
Artículo recibido: 6 de julio de 2016; aceptado: 27 de septiembre de 2016

cuerpo también y, en paralelo, con la preeminencia de un arte cercano, táctil, sobre uno puramente racional. En este sentido, poco nos importará la apariencia tomada por los objetos elaborados por el artista en la medida en que cuanto de ellos nos resulta destacable no obedece al concepto de representación y sí, qué duda cabe, al de germinación y asentamiento simbólico sobre un objeto rotundo, grávido de sentido y de sustancia.

Comprender su obra desde la materialidad podrá adentrarnos en un sentir en principio poco receptivo a lo numinoso; nada más lejano, sin embargo y según hemos adelantado, de la pulsión latente expuesta por Tucker. Estas moles de piedra, estas vastas formaciones, nos trasladan al universo del nacimiento de la materia formada, a aquel punto en que lo inorgánico deviene en unos primeros rudimentos de existencia, universo metamórfico en consonancia con las búsquedas de nuestra época actual, tan sobresaturada de conceptos, especulaciones, y tan vuelta de espaldas a un horizonte empírico. Tucker se presenta así, desde este ejercicio de renovación de formas, ajeno tanto a una belleza clásica distanciada de lo germinal, de lo caótico al menos en lo que se refiere al universo estético –no en lo concerniente a sus pulsiones internas, en cualquier caso, según expuso Nietzsche en *El origen de la tragedia*, base por otra parte de toda creación–, como al agotamiento del cuerpo observado a lo largo de buena parte del pasado siglo.

La expresión del escultor, en este sentido, nada tiene que ver con la presentación de un cosmos en evolución o poseedor de un ideal concreto; este último no parece existir en las presentes obras como tampoco resulta buscado, demandado, por el artista con vistas a dotar de presencia su universo creativo. La materia, en este sentido, se basta a sí misma, por lo que si deseamos advertir un signo numinoso en estas figuras habremos de dirigir nuestra vista no ya hacia un algo inefable que las envuelva sino, por el contrario, hacia esa confusión de lo pétreo con unos primeros rudimentos humanos, hacia ese pesado magma desde el que se levanta una figura o parte de una figura como muestra de un simple estar, de un ser sin margen alguno para una racionalidad atormentada, para un sentir existencial presentido o conceptualizado. Dicho estar, reposado por completo sobre un horizonte sensible, dota de presencia, con el mero hecho de ocupar su espacio, a una realidad inagotable y priorizada por encima de todo fondo metafísico.²

La iluminación de lo material constituye por sí mismo una confianza en una existencia reafirmada sobre la contundencia, sobre el tremendo asentimiento vital de los objetos levantados. Con ello bastará, pues esta materialidad fragmentaria ya es más humana, mucho más,³ que cuanto nos puede ofrecer un racionalismo estilizado hasta unos límites propios del mundo de las ideas, de la geometría pura en la que Tucker desarrolló su etapa primera. Por consiguiente, con la sustitución de un orden abstracto por el horizonte creativo que vamos comentando, el escultor viene a situar el peso del ser no en nuestras facultades especulativas sino, primeramente, en nuestra realidad sensorial, colindante si se desea con lo orgánico, con aquello vegetativo e incluso, en lo

2 Poniendo en relación las búsquedas de Matisse con las llevadas a cabo por Tucker, comenta Kosme de Barañano: “como Matisse, habla de la escultura como algo auto-referencial, es decir, que no debe expresar otra cosa que su propia sustancia: la escultura es un objeto en el espacio elocuente sólo en términos de su materialidad” (2015: 77).

3 Dore Ashton, en referencia a la serie *Gods*, fechada en la segunda mitad de los ochenta, señala que: “[these sculptures] are objects that are somewhere between a human figure and an ancient metaphor” (1987: 8).

relativo a un acercamiento al mundo de manera directa y no ya refleja, con un espectro animal.

Sorprende, por tanto, observar el salto desde la depuración hasta el presente megalitismo del escultor, y sin embargo la coherencia que encontramos en todo ello es superior, en una obra en movimiento, en un artista dinámico, a la que habríamos de observar en el caso de haber quedado estancado en sus formas pretéritas, incapaces por sí mismas de dotar de completitud a su universo lírico. El sentido de su obra, visto así, es el indicado por la manecilla del reloj una vez que pasa del último grado al primero, del agotamiento material al despertar del mismo, dado que en ello acontece un proceso que invita a pensar que cuanto Tucker modela en su última escultura abstracta a finales de los setenta e inicios de los ochenta no es ya la fina línea, el trazo limpio que en obras como *Beulah i*, de 1971, observamos, sino que esas frágiles formas constituyen ya el esqueleto de un cuerpo en cierto modo –en cuanto presentado– existente si bien no representado aún, ese mismo cuerpo ahora expuesto de modo macizo y ajeno a cualquier estilización en la medida en que tal forma, forma ya de nada al no haber espacio de significación al que apuntar, requiere de una realidad presente y simplemente existencial, sin más, en el sentido positivo, afirmativo, del término. De este modo, las formas, las figuras que el escultor expone, no pueden comprenderse como representaciones de algo pues, en rigor, son primeras formaciones, primeros moldes. Dicho arte, en otras palabras, se presenta como primera naturaleza.

2. Hacia un orden telúrico

El giro del que participa la obra de Tucker nos lleva a uno de los conflictos nucleares de la cultura moderna occidental, esto es, nos pone en relación con un proceso de inicial desimbolización, con el deseo inmediato de alcanzar una grado cero de carácter eidético, y con la posterior recuperación de un incipiente orden simbólico al menos desde una visión de conjunto⁴ –en la medida en que esta última esfera simbólica no necesariamente habrá de alcanzarse en cada artista por aislado–. Cabe por ello vincular la obra de Tucker con lo observable en un horizonte arcaico dominado por construcciones relativas a primeros indicios de conceptualización, organización y simbolización, esto es, cabe poner en relación las indagaciones en el ámbito de la abstracción geométrica llevadas a cabo por Tucker en el aludido periodo precolosal, con esa búsqueda de signos axiales propia del Neolítico si bien iniciada ya con anterioridad a este último periodo. En ambos casos se realiza, evidentemente desde distintos presupuestos y condicionamientos de base, un esfuerzo por dotar de orden una concreta realidad, una concreta condición existencial aún por explorar en lo referente al horizonte arcaico, y en pleno proceso de renovación, de depuración, en el caso de Tucker y del artista del siglo XX en general.

Desde estas premisas podemos comprender cómo el exceso de depuración especulativa del que Tucker parte se presentará a su vez como rudimento primero de un nuevo ordenamiento estético –pues punto de llegada y punto de partida quedan solapados en un mismo giro– esta vez no dual –no segmentado racionalmente en un orden material y otro espiritual–, sino aunado o incluso, en tanto que en rigor no hay en su obra polos que unir, integral, esto es, como expresión primera de un renovado

4 El proceso queda expuesto en Aguirre-Martínez (2015), así como en Aguirre-Martínez (2016).

ordenamiento vital⁵. El presente logro no irá destinado, en el caso de Tucker, a desvelar nuevas simbologías –desde estas honduras existenciales tal acontecer resultará innecesario y, en consecuencia, lejano a su estética–,⁶ como tampoco orientado a la consolidación o creación de una u otra mitología, de una u otra cosmogonía, en la medida en que su obra queda situada en un espacio verdaderamente elemental, descondicionado en grado absoluto y de ahí la pulsión telúrica que, según exponemos, podemos observar en el cuerpo de la misma.

El horizonte recién iluminado se presenta como un ahondamiento en un orden no racional, en un estrato abierto en todas sus potencias y desvelado como todo carne, todo materia, mundo ajeno a la distinción entre sustancia e idea dado que esta última aún no se da. Esta indistinción entre ser humano y materia nos presenta esta última como fondo maleable, como fuerza también, óptima para permitir la libre formación de vida, y aquel primero como sujeto desprovisto de aquellos atributos que vienen a escindirlo de la esfera que lo acoge –una moral distanciada de la naturaleza en primer lugar– y que, dicho un tanto forzosamente, no pertenecen a la esfera natural sino a la de las ideas. Todo atributo intelectual, de este modo, se comprende como prescindible pues es el cuerpo el que desprende de su esencia el primer estrato de ser, e incluso si así se quiere comprender, el único.

Lo racional, lo conceptual y diferenciador, no encuentra por tanto motivo de existencia en estas esculturas y fácil resulta a partir de las mismas manejar la idea de una materia pensante tomando esta última, claro está, en sentido metafórico y desde su naturaleza no limitadora sino ampliadora de nuestra realidad.⁷ La idea de un ser sustentado o alzado incluso sobre su racionalidad, sobre la conciencia de su capacidad de discernimiento, vendría a agotar unas esculturas que se satisfacen tal y como las observamos, esto es, a medio formalizar, apenas moldeadas, pues cuanto se presenta como ideal –término que no casa bien con estas formaciones– es precisamente la fusión de hombre y naturaleza desde sus estratos más rudimentarios, desde aquéllos lejanos al dominio de la razón y de la voluntad de un escultor que no nos expone sus objetos como creación subjetiva, sino como hallazgos de unos estratos antropológicos, de una remotísima –atemporal diríamos– época ajena a toda noción de discernimiento.

La presente distancia respecto de un orden de medidas humanas nos invita a juzgar estas obras no ya como objetos de arte sino como formaciones naturales, y en este sentido nos situamos una vez más en el terreno de la no distinción. En efecto, lo

5 Sintetizamos el presente recorrido del siguiente modo: la obra de Tucker se sitúa en un punto que anuncia ya el despertar humano y, con ello, anuncia a su vez tanto una nueva simbología como una incipiente mitología, despertar aún no acaecido si bien, desde un sentido desplazado, observable ya en su obra. Es por ello que aun encontrando figuras de dioses, nombres de dioses, en sus trabajos, éstos y cuanto tal hecho implica se presentan como tal, sin racionalizar, sin organizar aún en forma de mitología, rudimentos culturales aún no cosificados por la pulsión especulativa del ser. Y es en este mismo sentido que pese a observarse en estas formaciones unas primeras concreciones simbólicas, dejan de serlo en tanto que no hay mirada externa, no hay distanciamiento entre órdenes, por tanto, que requieran de dicha función.

6 En este aspecto, comprendemos que el escultor inglés se detiene en un espectro de orden inmanente dejando de lado la proyección trascendental propia de un arte verdaderamente simbólico.

7 En relación con la idea de un cuerpo cognoscente resulta de gran utilidad la lectura tanto de *La mano que piensa* como de *Los ojos de la piel*, ambos de Pallasmaa (2012; 2014).

Por su parte, Barañano, en su trabajo sobre el escultor y en relación con este mismo aspecto, alude a “George Berkeley, quien en su ensayo *Essay towards a new theory of vision*, de 1709, establece que sólo adquirimos sentido del espacio a través de la orientación, y esa orientación proviene de nuestro cuerpo. Por tanto, sólo por el tacto desarrollamos un conocimiento de las características espaciales de los objetos” (Barañano 2015: 65).

suficientemente distantes de lo antropológicamente definido como para presentar unos lazos con nuestras categorías morales, cuanto nos quede será un universo primitivo que toma de la abstracción su apego al mundo del objeto y no del sujeto, mundo de leyes físicas pero no así ideológicas, mundo de lo amoral no desde un punto de vista valorativo sino desde la inexistencia del sujeto, o al menos desde la comprensión de éste como objeto físico, natural, alejado de toda constricción y de toda liberación, por tanto. Y es por ello mismo que, a pesar de lo que nos pueda parecer, el universo de Tucker se presenta ajeno a la esfera de lo prometeico, tomando en consideración aquello que desde su encadenamiento a la roca pudiésemos entender, pues estas figuras no parecen en modo alguno querer liberarse de su apresamiento material sino incluso abrazarse, más si cabe, a esa tierra de la que surgen, movidas por el deseo de alzar su horizonte vital precisamente en estrecha cercanía con la tierra.⁸ En este sentido, en cualquier caso y al margen de las relaciones más obvias que podrían realizarse, el hecho de que Tucker nos presente dioses u hombres poco importará pues sus formas no dejan de ser proyecciones, medidas, miradas, de un universo estético aún sin signar, aún sin racionalizar.

Con todo ello, frente a una abstracción que nos expone el objeto al margen de una perspectiva humana, de una mirada humana –y resulta necesario que comprendamos aquí la mirada como órgano sensorial crítico a partir de su afinidad con lo apolíneo–,⁹ Tucker nos presenta un espectro sensorial reducido primeramente a lo táctil, relacionando en este caso dicha facultad con cuanto se presenta ajeno a valoraciones subjetivas e intelectivas, y cercano por el contrario a un pensar paradójicamente acrítico, un pensar desde las manos, desde la materia, y desde un horizonte sensible.¹⁰

Podemos decir, en definitiva, que allí donde un arte perspectivista –en su sentido convencional– asume la posición del sujeto en su mirar el mundo y mirarse a uno mismo, un arte alejado de este particular punto de vista nos presenta el objeto desde su pura interioridad o incluso desde su pura exterioridad, pero en cualquier caso con la menor relación posible con aquel horizonte humano que nos viene a separar, a despojar, de nuestro natural estar en el mundo. Este hecho nos pone en relación con el rechazo al universo de categorías morales propugnado por Nietzsche, con esa esfera de transvaloración de todo lo humano,¹¹ cercanos por tanto a una comprensión de lo individual como espacio de asentamiento del ser desde uno mismo, desde el propio ser. Se desecha, en fin, una concepción del discernimiento como espacio propio del individuo pues las categorías a este último fenómeno asociadas podrán ampliar el perímetro de nuestra naturaleza pero en modo alguno establecerse como espacio de asentamiento primero de ser, cayéndose así en un orden regido ante todo por lo moralista y por lo alejado de toda pulsión natural.

La materia, parece afirmar esta escultura, va a poseer verdaderamente su propia sabiduría, su propia conciencia irracional liberada de cadenas y privada así mismo de libertad; simplemente *es*, sin atributo alguno, sin sujeción a las aludidas coordenadas

8 “Gravity unites sculpture and spectator in a common dependence on and resistance to the pull of the earth” (Tucker 1974: 145).

9 Relación expuesta muy nitidamente por Walter F. Otto (2012).

10 Nos remitimos de nuevo al trabajo de Pallasmaa (2012; 2014).

11 Una exposición de la idea, recurrente y nuclear en la obra de Nietzsche, la encontramos en las páginas, entre otros trabajos, de *La voluntad de poder* (1981).

de reminiscencia prometeica. Esta libertad, así como su contrapunto moral en forma de deber, no va a resultar necesaria como tampoco deseada por las figuras erigidas por Tucker; sus esculturas no se entregarán a la euforia como tampoco al desasosiego: simplemente están; si bien, cabría añadir, participando a su vez de un estado de sosegada pero permanente metamorfosis.¹² Este conjunto de formaciones denotan, en suma, una entrega a sí mismas y a nadie más, cerradas sobre sí mismas pero a un tiempo abiertas a la vida, a la naturaleza, en la medida en que ambas distinciones, por supuesto, en este terreno en el que nos movemos, se ven eclipsadas.

3. Estética del arraigamiento

La presente escultura, esta poética del arraigamiento, es a su vez, como hemos visto, poética de la distancia respecto de lo individual, entendido este último término desde unos patrones, los nuestros, arraigados con denuedo a la conciencia, al yo, a todo aquello desde lo que parece ya imposible continuar en nuestra comprensión del arte occidental; y en contrapartida, por muy obvias, predecibles y, una vez más, antitéticas que resulten nuestras palabras, esta estética se presenta como humana en la medida en que nos ilumina el ser, en la medida en que nos ilumina a nosotros mismos, desde un horizonte ingenuo y, ante todo, elemental.

El escultor, en este sentido, se va a desvincular de toda ideología remitiéndonos a un orden neutro si bien, o precisamente por ello, con espacio para el ser,¹³ con plena amplitud para este último dado que la estética objetiva de Tucker no nos remite, añadimos nuevamente, a un horizonte ceñido a medidas antropológicas del tipo que sean, ya abstractas, ya figurativas, sino que se sitúa allí donde se da la existencia y nada más, donde nada entorpece ese sentir primero del sujeto experimentado no ya desde el yo sino desde la confusión con la materia, desde la fusión con ese telúrico estado del que aquél participa cuando permanece ajeno a toda idea de devenir temporal. Una idea de sucesión cronológica, sin ir más lejos, no existe en estas obras pues todo se muestra concentrado sobre un eterno presente¹⁴, no teniendo aquél, el saturnal devenir, razón alguna de ser, desvelándose como concepto vacío o, a lo sumo, válido para mediciones inherentes a un existir escasamente humano.

Presente y espacio, por lo mismo, es cuanto se comprende como real en este emergente mundo; presente arcaico en la medida en que, contemplando una escultura de Tucker, se nos abre una puerta hacia un remoto periodo que es el del hombre aún por venir y es el nuestro también,¹⁵ que es el de todo ser y, apurando los límites, el de cuanto no es ser, pues esta distinción no goza de peso suficiente en estas latitudes, siendo en última instancia la existencia sustituida por un sosegado estar, y no como apagamiento del ser sino como apertura de todas sus potencias sobre la imagen de unos cuerpos que comienzan a formarse si bien no requieren ni mucho menos de la idea de culminación intelectual al formar parte ésta de aquella otra esfera cerrada,

12 “They express movement, but they are visibly immovable”, dirá Ashton en relación con las esculturas que componen la serie *Gods* (1987: 13).

13 Al respecto leemos en palabras de Ashton: “Tucker is not speaking about space as much, but about substance. Substance within space. Substances that are bodily” (1987: 13).

14 “Su escultura, estáticas rocas que son cuerpos que archivan y reactivan el vivo y misterioso pasado en el presente, ha vuelto a los orígenes: a ensanchar el infinito”, dirá por su parte Barañano (2015: 84).

15 La relación entre las búsquedas de nuestra estética reciente y aquellas propias de un arte fundacional es expuesta por Giedion en su clásico *El presente eterno* (1981).

por su propia evolución o al menos por lo que hemos hecho de ella, al cálido sentir corporal, cerrada a la vivencia primera y, añadimos de paso, cerrada a lo numinoso.

Estas formas, según indicamos, no encuentran posibilidad de ser salpicadas por un sentir existencial –haciendo ahora con este término una distinción frente al más esencial concepto de ser– como tampoco por la muerte, y así como el aludido orden prometeico eclipsa su condición sometiendo a Gea, estas pétreas formaciones desprecian la posibilidad de continuar con un natural proceso de intención racional, de encender una conciencia, de abrazarse a ésta y a la muerte por tanto, tan innecesaria esta última desde la posición nuclear, central, de cada una de ellas, como tan necesaria –por equilibrar enunciados– para ese sujeto común que pone su existir en relación con dicha finitud aun velándola en su lúdico estar, negándose a deponer el control racional –no diremos mental, estableciendo así una distinción entre ambos términos– sobre el corporal–sensitivo y con ello imponiendo el dominio de aquélla, la caducidad, sobre el gozo del estar. El individuo, más bien insatisfecho con su atrofiado proceder, opta en cualquier caso por mantener la ilusión de tomar unas riendas que no le corresponden, y en este lugar la razón misma, pudiera decirse, habrá de funcionar a modo de mecanismo siempre retrasado respecto del fenómeno en sí –se defina como se defina éste si es que esto puede realizarse satisfactoriamente–,¹⁶ significativo retardo que nos lleva a creer que es aquél, el discernimiento, y no el cuerpo, quien toma unas u otras decisiones, quien posee propiamente vida en sí y, en fin, quien en un momento determinado *se lleva* consigo, en su ocaso, ese concepto, el de muerte, tan manoseado que acaba por perder su arcano valor.

4. Breve conclusión

Es por todo ello la de Tucker una estética primordial en la medida en que se desvincula de toda mirada crítica, de toda medida así mismo, reivindicando el valor de la materia sin más, distante de aquel atributo antropocéntrico que, de concedérselo, se correspondería en este caso con un orden lejano al que usualmente le concedemos a nuestra mirada, a nuestra interpretación del mundo, como si un saber especulativo fuese cuanto concede altura al sujeto y no su relación privilegiada con el medio.

La mirada subjetiva es cuanto sin duda poseemos, pero es precisamente sólo eso, una posesión, no cuanto es o cuanto nos permite conocer el mundo desde sus entrañas, simplemente cuanto tenemos con vistas a ponernos frente a un medio –en lugar de con relación a él–, cuanto tenemos para oponernos a él, insatisfechos como parecemos al quedar irremediabilmente fuera de su esfera. Esta mirada, esta posesión, sin embargo, no es aquello que va a dotar de presencia al sujeto, o al menos esto es lo que parecen indicarnos esos rocosos cuerpos si es que aún podemos escucharlos, y es que todos ellos, encarnación del horizonte sensible, material, del individuo, desvinculados como quedan de los constreñimientos que hemos ido exponiendo, permanecen dentro de su círculo íntimo de existencia, se saben parte de la vida y no posicionados frente a ella y frente a la muerte por tanto,¹⁷ y es este unitario mundo, este organismo completo, concluimos, el que Tucker ilumina con unas formaciones tan presentes como remotas.

16 Nos movemos en el kantiano ámbito de la “cosa en sí”.

17 La lectura de *El ser y la nada* nos pone en relación con esta idea a la luz del Existencialismo.

Bibliografía

- Aguirre-Martínez, G. 2015. *Forma y voluntad*. Madrid: Verbum.
- Aguirre-Martínez, G. 2016. “La poesía de Juan Eduardo Cirlot y su relación con un arte fundacional. Del Neolítico al siglo XX”. *Tonos*, vol. 31: s/p.
- Ashton, Dore. 1987. “William Tucker’s Aspiration”, en William Tucker: *William Tucker. Gods: five recent sculptures*. London: The Tate Gallery.
- Barañano, K. 2015. *Tucker. Masa y figura*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Giedion, S. 1981. *El presente eterno*. Madrid: Alianza.
- Jünger, E. 2003. *El trabajador*. Barcelona: Tusquets.
- Nietzsche, F. 1980. *El origen de la tragedia*. Madrid: Austral.
- Nietzsche, F. 1981. *La voluntad de poder*. Madrid: Edaf.
- Otto, W. F. 2012. *Los dioses de Grecia*. Madrid: Siruela.
- Pallasmaa, J. 2012. *La mano que piensa*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. 2014. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sartre, J-P. 1984. *El ser y la nada*. Madrid: Alianza.
- Tucker, W. 1974. *William Tucker. The Language of Sculpture*. New York: Thames and Hudson.





LOCENTE

RESEÑAS



La pregunta adecuada

Anacleto Ferrer*



Nico Rost

Goethe en Dachau

Traducción de Núria Molines Galarza

ContraEscritura, Barcelona, 2016

ISBN: 978-84-944121-3-4

Páginas: 336

A la ya abundante literatura autobiográfica sobre la experiencia concentracionaria se suma este libro singular, escrito por el holandés Nico Rost durante su internamiento en el campo de Dachau, entre junio de 1944 y abril de 1945. «*Goethe en Dachau* se escribió *in situ* a partir de incontables notas y papeles de las clases más diversas que se convirtieron en entradas de este diario», explica Rost en la acotación que encabeza la edición (p. 31). En *El hombre en busca de sentido* (Herder, Barcelona, 2004), el texto en el que psiquiatra vienés Viktor Frankl, creador de la logoterapia, expone las enseñanzas psicológicas extraídas de su paso por Auschwitz, leemos: «cualquier intento por restablecer la fortaleza interior de los reclusos, bajo las dramáticas condiciones de un campo de concentración, debe comenzar por acertar en proponerle una meta futura, un objetivo concreto que dé sentido a su vida. Las palabras de Nietzsche “el que tiene un *porqué* para vivir, puede soportar casi cualquier *cómo*” podrían convertirse en el lema que orientara y alentara los esfuerzos psicosigéuticos y psicoterapéuticos con los prisioneros. Siempre que se presentaba la menor oportunidad, era preciso infundirles un *porqué* –un objetivo, una meta– a sus vidas, con el fin de endurecerles para soportar el terrible *cómo* de su existencia. ¡Pobre del que no percibiera algún sentido en su vida, ninguna meta o intencionalidad y, por tanto, ninguna finalidad para vivirla: ése estaba perdido!» (p. 101). La escritora comunista alemana Anna Seghers, amiga de Rost y autora del prólogo con que se abre *Goethe en Dachau*, reconoce, en sintonía con Frankl, que «no siempre se trata de la respuesta correcta, sino, por una vez, de la pregunta adecuada. [...] Antes de que uno tenga derecho a obtener de una vez la respuesta correcta a una pregunta tiene que haber tenido el valor suficiente para plantear primero la pregunta decisiva. Quien firma este libro tuvo en valor de preguntar: ¿Qué sentido tiene en esta época lo que llamamos “patrimonio cultural”? Los poetas y pensadores, de los que tan orgullosos nos sentíamos, ¿todavía tienen algo que decir cuando todo se vuelve más oscuro, en la frontera entre la vida y la muerte? La acumulación de saberes, las discusiones sobre autores contemporáneos y antiguos, ¿todavía tiene sentido? ¿Qué sentido tiene *Goethe en Dachau*?» (p. 27). El libro objeto de esta reseña es la apasionada respuesta de su autor a la pregunta formulada siglo y medio atrás por

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

Friedrich Hölderlin, uno de los poetas germánicos que más admira, en la elegía *Pan y vino: Wozu Dichter in dürftiger Zeit?* [¿para qué poetas en tiempo menesteroso?]. ¿Para qué poetas en tiempos oscuros, en *finsternen Zeiten*, dirá Brecht en *An die Nachgeborenen*, «en la frontera entre la vida y la muerte»?

Pero ¿quién es Nico Rost? Rost es un escritor nacido en Groninga (Países Bajos), profundo conocedor de la cultura alemana y militante comunista, que tradujo al neerlandés a autores como Döblin, Roth, Zweig o Feuchtwanger. En 1937 se desplaza a España como corresponsal, donde entrevista en varias ocasiones a Dolores Ibárruri y participa en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura celebrado en Valencia, por aquel entonces capital de la República. En él coincidirá con Bergamín, Machado, Vallejo, Neruda, Tzara, Carpentier, Malraux, Brecht, Aragon o la propia Seghers. Tras su paso por nuestro país publica *Desde el frente de liberación español. Un reportaje* y en 1943, detenido por los nazis y acusado de publicar escritos antialemanes y de ser miembro de la Resistencia, inicia un periplo penitenciario que le conducirá finalmente a Dachau, en 1944. A su llegada al Lager es asignado a la enfermería (el 10 de junio), primero como enfermo y después como enfermero. En ese lugar de relativo privilegio consigue evitar el extenuante trabajo de los comandos exteriores y se entrega, siempre que puede, a la lectura. Conviene aclarar, llegados a este punto, que Dachau contaba con una variada biblioteca formada en gran parte con los libros incautados a los propios prisioneros o enviados a ellos por sus familias: «Después, cuando estemos de vuelta, a muchos les parecerá inverosímil, pero es bien cierto», anota el 20 de julio de 1944: «¡La Lagerbibliothek es magnífica! Sobre todo en lo que se refiere al apartado de literatura clásica. Por ejemplo, el Kapo me ha traído cinco tomos de August Wilhelm y Friedrich Schlegel. Me he pasado toda la tarde ojeándolos. ¿Quién querría leer estas obras aquí dentro? ¿Quién pidió que le enviarán de “afuera” estos libros (hace unos años, cuando todavía estaba permitido)?» (p. 66).

El 28 de junio, encontramos la primera referencia a la cuestión del sentido a la que se refería Frankl, que habría de ayudarle a soportar la menesterosidad de la vida en el *dürftiger Zeit* del campo: «En el fondo es cierto: la literatura clásica puede ayudar y dar fuerza» (p. 46). Al día siguiente, formula clara y taxativamente el que será su propósito en Dachau. Ha encontrado su *pregunta adecuada*: «voy a dedicarme a estudiar mucha literatura clásica alemana. Sobre todo a Goethe» (p. 46). «Esa compulsión de leer siempre más, de aprender más y de estudiar más, nunca la había sentido con tanta fuerza como aquí», reconoce el 19 de agosto (p. 97). La clave definitiva del porqué de esa dedicación organizada y concienzuda al estudio, de la que deja constancia casi diaria en sus notas, la encontramos en la entrada del 19 de septiembre: «K. estaba ojeando entre mis apuntes y me ha expresado su extrañeza al ver que yo, a su juicio, escribía muy poco sobre mí mismo, [...] tan poco sobre mi propia miseria funesta y apenas nada sobre política.

Así le expliqué con todo detalle por qué escribo de esta manera el diario. De hecho, antes que nada es para mí un medio para concentrar mis pensamientos y mi energía en la literatura [...] para no pensar en comer, en los bichos, en el recuento y demás. Una especie de autoprotección pues, que hasta hoy me ha ayudado mucho y muy a menudo.

[...] A pesar de todo, evidentemente pienso muchísimo en casa, en los problemas políticos presentes y futuros, en muchos amigos, en comer mejor, en si tengo o no piojos, si el animalillo que me mordió ayer era un piojo o una pulga; pero, en primer

lugar, no puedo escribirlo todo y, en segundo lugar, tampoco quiero, de ninguna manera. Tendría entonces que hablar una y otra vez sobre mis esperanzas y deseos, mis preocupaciones y mi miseria, pero lo que quiero es imponerme disciplina, que mis pensamientos controlen todo eso, [...] es decir, la materia de las SS, una corteza de pan, la sopa aguada, los piojos y las pulgas...» (p. 129).

En un contexto tan hostil, la entrega de Rost a la literatura no cumple sólo una función autoafirmativa, psicosigiénica, sino también política, de apertura a un inmediato futuro en el que se haya erradicado el fascismo, ya que, como afirma el 22 de octubre de 1944: «Si después de la guerra queremos conocernos y entendernos mejor –cosa que será más que deseable y urgente–, a mi juicio, uno de los mejores medios es tener un conocimiento profundo de las respectivas literaturas» (p. 157). En un ensayo de 1909 titulado *Puente y puerta*, el sociólogo Georg Simmel explicaba cómo al simbolizar «la extensión de nuestra esfera de la voluntad sobre el espacio» el puente excede su significación práctica, ofreciéndole al ojo una percepción nueva del lugar en que se inscribe (*El individuo y la libertad*, Península, Barcelona, 2001, p. 47). Y esa es exactamente la perspectiva que atisba el ojo avizor de Rost, por el momento varado en Dachau: frente al aislador portón del Lager, la literatura como puente entre países y paisanajes, entre culturas y lenguajes.

En la primavera de 1945, la vida en el campo se vuelve cada día más difícil: «El Block 30 –el Block de la Muerte–, en el que yacen mil hombres, se ha extinguido por completo una vez y ya lo han vuelto a llenar hasta los topes con nuevos candidatos. Así que otros mil muertos en ese Block. Sin embargo, no permitiré que la muerte, que a cada día y a cada hora nos pisa los talones, domine mis pensamientos. Si no, acabaré siendo otra de sus víctimas. Quiero y he de esforzarme todavía a obligarme a leer, y cuando no se pueda, a marcarme una tarea cada día» (p. 254). La lectura es, para Rost, un imperativo moral, un acto de resistencia y resiliencia contra los victimarios que lo mantendrá activo hasta el momento mismo en que las tropas americanas descerrajen la puerta de Dachau, el 30 de abril de 1945. Apenas siete días antes había anotado en su diario: «Siento como una obligación absoluta seguir haciendo esto todo el tiempo que me sea posible» (p. 291). Y cumplirá su palabra.

Por las páginas de este testimonio único de amor a la literatura pasan los nombres de Hegel y Rousseau; de Goethe, Hölderlin y los Románticos; de Landauer, Kierkegaard, Heidegger y Jünger; de Tomás de Aquino, Stendhal y Bergamín; e incluso de un Maimonides que adquiere una asombrosa actualidad a la luz de la demagogia nazi-fascista (y sus epifanías actuales): «“Pero has de saber tú que uno no debe hablar públicamente ante el pueblo sin haber reflexionado dos, tres o cuatro veces cada palabra que va a pronunciar y sin haber ponderado del todo cómo instruyen estas a nuestros modos de proceder, a raíz de Job. Esto también se aplica cada vez que se da un discurso; pero cuando uno pone algo por escrito y publica un texto ha de revisar mil veces, siempre que sea posible, si es verdadero o falso”. Una condena más aguda de Goebbels –así como de todos sus satélites en otros países– me parece imposible» (p. 170).

La edición de este libro ha sido posible gracias al esfuerzo combinado de una editora audaz, Marta Martínez Carro, y una solvente traductora, Núria Molines Galarza, que pusieron en marcha una iniciativa de micromecenazgo a resultas de la cual hemos podido leer, mordidos por la emoción, el que Jean Améry califica como «bello libro de un amigo y compañero de penas holandés, el escritor Nico Rost» (*Más allá de la culpa y la expiación*, Pre-Textos, Valencia, 2001, p. 58).

La salvación de lo bello

Javier Castellote Lillo*



Byung-Chul Han
La salvación de lo bello
 Traducción de Alberto Ciria
 Pensamiento Herder, Barcelona, 2015
 ISBN 978-84-254-3758-8
 Páginas: 112

El filósofo coreano de moda, Byung-Chul Han, arremete, esta vez, contra la concepción de lo bello en la sociedad actual. En otros libros posteriores a *La salvación de lo bello* se ocupó de la agonía del amor, agotándose el Eros en el auto-disfrute; también señaló el fin de la biopolítica, dando paso a una psicopolítica de las emociones y de la seducción, vacía de contenido; siguió analizando la positividad de la transparencia, donde la opacidad se torna caduca y todo se reduce al «me gusta», es decir, a lo igual; no faltó tampoco un desarrollo crítico sobre el concepto de *tiempo* desde una mirada heideggeriana, haciendo justicia al filósofo que más tiempo ha dedicado el pensador coreano.

Uno de los puntos más atractivos de gran parte de la obra de Byung-Chul Han, dejando de lado su *Filosofía del budismo Zen*, es el aparato dialéctico que utiliza para señalar los síntomas de esta sociedad, una herramienta que resulta muy interesante para analizar conceptos desde una posición concreta; no obstante, si su pretensión es alcanzar y explicarlo todo, entonces, comienza a languidecer. De este modo, el filósofo coreano utiliza dos palabras en concreto, con sus múltiples sinónimos, que conforman la arquitectura de su dialéctica, estas palabras son *positividad* y *negatividad*. Ambas se necesitan en su relación tensional, si nos quedáramos solamente con la primera brotarían los síntomas que aparecen a no tan simple vista en las sociedades actuales; por otro lado, si permaneciésemos solamente en la negatividad, perderíamos esa tensión necesaria que acompaña a una positividad que quiera ser realmente abarcadora, y por tanto, perderíamos toda fuerza reveladora de acontecimientos, encuentros y de emancipaciones. Desde estos dos polos bascula la crítica a la sociedad, al Eros, a la política y a lo bello de Byung-Chul Han.

Dentro de la *Salvación de lo bello* nos encontramos con catorce capítulos, muy breves cada uno, siendo este aspecto una seña de identidad que se reproduce en cada uno de sus libros. Pequeños capítulos que condensan en sí ideas vertebradas por su dialéctica, siempre sustentadas desde la mirada de otros filósofos o siendo críticas con algunos de ellos. En el primer capítulo, *Lo pulido*, comienza por señalar que estamos de lleno en la sociedad de lo *liso* y lo *impecable*, característica de la sociedad positiva, que no entiende

* Universitat de València, España. jacasli@alumni.uv.es

de rasguños ni de resistencias, donde toda negatividad queda rasurada. La positividad se entiende como aquello que se ríe de las resistencias, de la herida, la positividad no tiene que superar nada en un sentido hegeliano para abarcar más puntos de la realidad, todo lo contrario, la sonrisa de la positividad se amolda a todo, es complaciente con todo.

En el segundo capítulo, *El cuerpo terso*, hace una brevísima crítica al primer plano, que lo enlaza directamente con el *selfie*. El *selfie* entendido no como un mecanismo que alimenta nuestra vanidad narcisista, no, para ello hay que tener carácter, tener un yo estable. Al contrario, el *selfie* es el símbolo del vacío del yo, es un producirse a sí mismo en formas vacías de significado. En la *Estética de lo pulido y lo terso* hace una interesante crítica a Burke. Para éste lo bello es lo terso, lo que no genera resistencia. Lo sublime causa dolor, es tenebroso y rudo. El problema nace, según el filósofo coreano, cuando lo sublime cae bajo el control del sujeto, bajo su *poder*, perdiendo toda *alteridad* y toda *extrañeza*. Menciona también a Kant que, como Burke, aísla lo bello en su positividad pero lo introduce en el proceso cognoscitivo. Cuando acontece lo bello, la imaginación y el entendimiento juegan a sus anchas, se preparan para el *trabajo*, es decir, para hacer funcionar al conocimiento. Lo bello en Kant no carece de objetivo, sino que es un *preludio*. El sujeto kantiano se complace a sí mismo ante lo bello en un sentimiento autoerótico. Se trata, a partir de ahora, según el filósofo coreano, de devolver a lo bello una sublimidad desobjetivante, es decir, se trata de volver a la unidad de lo bello y lo sublime.

En *Lo bello digital* introduce brevemente el concepto de lo «bello natural», entendido como algo que *todavía no es* y que se accede a él desde el dolor y la desgarradura. Lo «bello natural» nos pone frente a nuestra finitud. Cuando uno llora sale de sí mismo, sólo así se puede entender la experiencia estética como una crisis o una conmoción desde el silencio que habla. En *La estética del encubrimiento* contraponen lo bello como opacidad a lo pornográfico, donde ya no hay nada que ver. Lo bello duda, necesita el *pathos de la distancia*, vacila al manifestarse, juega en esa tensión de aparecer-no aparecer. Sin encubrimiento no hay belleza, hay pornografía. En la *Estética de la vulneración* se centra en la negatividad de la herida y de la percepción. Ver de forma distinta significa, en cierto sentido, sentirse vulnerable. La herida, para el filósofo coreano, es «el momento de verdad que encierra el ver»¹. Profundiza en la experiencia del verse conmocionado y la articula a través de dos elementos de la fotografía que Roland Barthes apunta en su libro *La cámara lúcida*, el *studium* y el *punctum*. El primero es el vasto campo de informaciones de la fotografía, el segundo es aquel que nos hiere, que no espera a que lo busquemos, sino que viene a por nosotros y nos estremece.

En el capítulo *Estética del desastre* nos introduce a un Hegel que tampoco tiembla ante el desastre debido a la seguridad que le proporciona su interioridad. El filósofo alemán todavía no sale fuera de sí ante la otredad. También el cielo estrellado de Kant es lo contrario al desastre. No obstante, en *El ideal de lo bello*, el filósofo coreano señala que el sujeto kantiano no es hedonista, sino ascético; en él sí que hay una distancia estética no consumidora, superando lo meramente estético e identificándolo con lo moral. El «ideal de bello» kantiano va más allá del mero gusto, es un «juicio de gusto intelectualizado» que es capaz de visualizar con el poder de la imaginación las ideas

1 Byung-Chul Han, *La salvación de lo bello*, trad. Alberto Ciria, ed. Herder, Barcelona, 2015, p. 54.

morales. Esto contrasta con la sexualización actual del cuerpo, que lo convierte en un objeto de consumo, de estímulo y de excitación. El carácter, lo moral, lo bello, indica Han, tiene su propia temporalidad arraigada en la duración y la firmeza, al contrario de lo digital que se parece al mar sin carácter, recordando a Carl Schmitt, donde no puede inscribirse nada perdurable.

En la *Belleza como verdad* se centra sintéticamente en la estética de Hegel, sobre todo en el «concepto». El filósofo alemán identifica bello y verdad, señalando que «la belleza es el concepto que se manifiesta en lo sensible»². El concepto de Hegel configura la realidad interviniendo en ella y aprehediéndola. Entiende de este modo que la totalidad reconcilia las oposiciones particulares, alumbrando una armonía sintonizada y dando lugar a la libertad. La belleza y la libertad se identifican en el sentido de que la belleza es la libertad de los particulares *para sí*, pero dentro una totalidad. Asimismo, Hegel añade que sólo en la relación estética el sujeto es totalmente libre, desapareciendo en lo relacional con el objeto cualquier vínculo de dependencia y consumo, renunciando a su interés por él. Esto se opone a nuestra sociedad neoliberal del bótox y las operaciones estéticas, donde toda belleza se transforma en objeto de consumo, subordinando cualquier libertad al capital. En la *Política de lo bello* nos dice que se aspira a la justicia a causa de la belleza, introduciendo el concepto aristotélico de lo «bellamente bueno»; siendo la contrafigura de la política actual, que queda sometida a los imperativos del trabajo y los imperativos sistemáticos. En el brevísimo *El teatro pornográfico* trata de nuevo de esa tensión entre la transparencia y la opacidad, además de realizar una seria crítica (como hace en *Psicopolítica*) al uso de las emociones en nuestra sociedad, que carecen de la narratividad y de la duración de los sentimientos.

Demorarse en lo bello nos señala la desaparición de la voluntad, del *conatus*, en presencia de lo bello. Lo bello pide quietud, permanecer. Siendo lo bello lo *distinto* y demorándonos en él, el tiempo se desplaza a un lado y no pide ni exige nada a lo *otro*. Refuerza su argumentación con el arte de las fiestas, donde el tiempo se para y el esplendor de la eternidad aparece, apagando cualquier síntoma de *transcurso*. Esto es la otra cara de la *vivencia* temporal de la obra de arte actual, que dispone de sus vías mercantiles y bursátiles. En la *Belleza como reminiscencia* nos recuerda la magdalena de Proust mojada en la tila como acontecimiento de un recuerdo. Lo bello como lo *sido*, como narración y no como *adición*. Lo bello como «sedimentaciones históricas que fosforecen». Esto contrasta con la inmensidad de estímulos y excitaciones momentáneas que nos acontecen como un brillo acelerado. Por último, en *Engendrar en lo bello*, Byung-Chul Han pone en el centro a Martin Heidegger, recordando que el filósofo alemán otorgó a lo bello un estatus ontológico; lo bello que articula «la diferencia ontológica» entre el ser y el ente. El sentido del ente se lo debe al ser, portador de su horizonte de sentido y de comprensión, sólo gracias al ser podemos relacionarnos con lo ente y, de esta manera, comprenderlo. Identificando la verdad con la verdad del ser, la belleza no es un simple aditivo a esta verdad, sino que en su propia obra esa verdad es la belleza. Tanto la verdad del ser como la belleza, que no pueden ser desligadas, hacen que todo se muestre con otra mirada, ofrece una nueva definición de lo real. Lo bello, por tanto, es generativo y *da a ver*. Por el contrario, hoy lo bello es puro ente, es algo que está ahí, dado en su obviedad y buscando agradar en su propia inmediatez. Lo bello actual se

2 Ibid., p. 75.

amolda a las necesidades del capital, sabiendo muy bien que éstas son la velocidad, la circulación y un tipo particular de dinamismo.

La salvación de lo bello repite la misma estructura formal que la de todos sus anteriores libros, breves, condensados, dialécticamente reiterativos y, aun así, ricos en ideas. El sociólogo David Harvey solía decir en algunas de sus clases sobre *El Capital* de Marx que la dialéctica, más allá de sus defensores y detractores, es siempre un acercarse a lo real de un modo abarcador; él sostenía que la dialéctica ya está en los niños cuando no paran de preguntar sobre esto y aquello sobre cualquier idea u objeto que se les muestre. Pero parece que la dialéctica de la negatividad y la positividad que emplea el filósofo coreano se emplaza en un lugar cómodo y sencillo, donde sólo hay que ir de aquí a allá y de allá a aquí. Trayendo a la reflexión a László Földényi, aunque su crítica iba dirigida a Hegel desde una visión «ficcional» de Dostoyevski, el filósofo húngaro criticaría ferozmente al filósofo coreano por todo lo que se deja por el camino. Del aquí al allá, en ese viaje, hay múltiples opacidades y vericuetos por donde el libro no transita. No se le puede pedir intimidades profundas a un libro que pretende condensar a Kant y Hegel en cinco páginas, y menos todavía se le puede exigir una dialéctica que realmente abarque todo lo serio sobre lo bello. Sería una tarea difícil, y toda tarea difícil requiere tiempo. Contrasta en buen grado que *La salvación de lo bello* realice una crítica fulminante a aquello que transita velozmente, sin demora, sin opacidad; y sin embargo, en la propia forma del libro, en su lectura, uno no puede dejar de sentir que está circulando a una alta velocidad, viendo pasar ideas profundas y gestadas con el meditar y la soledad del tiempo transformadas en ideas simplificadas y resumidas en dos líneas.

Los libros de Byung-Chul Han son potentes en tanto que muestran al lector su amplio bagaje bibliográfico y, sobre todo, en cómo lo articula para realizar sus críticas a la sociedad y sus conceptos; no obstante, la pretensión de los títulos de sus libros van mucho más allá del contenido de los mismos, que siendo ricos y estimuladores se quedan en una dialéctica poco abarcadora y, en algunos momentos, ciega. Dramáticamente, leyendo dos libros del filósofo coreano podemos hacernos ya una gran intuición de sus otros tantos (salvando su *Topología de la violencia*). Aun así, no cabe negar el amplio abanico de las ideas que sostiene y ofrece al lector, despertándole la curiosidad, así como su rica bibliografía articulada en sus críticas a la sociedad. Condensar en un libro tan breve ideas sobre lo bello en Kant, Hegel o Adorno no es, ciertamente, una tarea sencilla.

La furia de las imágenes

Lurdes Valls Crespo*



Joan Fontcuberta

La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016

ISBN 978-84-16495-47-4

Páginas: 263

La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía es la obra más reciente del artista, profesor, crítico y ensayista catalán Joan Fontcuberta, que nos ha deleitado durante su ya basta trayectoria no sólo con ensayos muy lúcidos sobre la ontología de la imagen fotográfica y la influencia transformadora que en ésta tiene la llegada de la postfotografía, sino que también ha hecho salir estas ideas del papel para materializarlas en forma de proyectos artísticos donde la crítica, la ironía y el humor han sido los medios magistrales de la acción. Fontcuberta explicita la intención de esta obra en el primer apartado, en el que afirma que intentará dar cuenta de cómo nos afecta la imagen dentro de una cultura visual donde el campo de la fotografía ha sufrido una fuerte sacudida por la entrada en lo que llama *la era postfotográfica*. El término *postfotografía* vehicula la reflexión que este autor hace entorno a la cultura visual contemporánea y se presenta como el motor de acción más potente en el cambio de aprehensión y uso de las imágenes fotográficas. Éstas, al devenir postfotográficas, pierden los lazos que tradicionalmente habían mantenido con la verdad y se extienden hacia multitud de ámbitos, abarcando espacios que les estaban vedados hasta el momento. Así, cuando Fontcuberta habla de postfotografía se centra en el cambio que se produce dentro del edificio de la imagen fotográfica, cambio que afecta a los valores fundacionales de ésta y que se deja sentir, como veremos, en multitud de manifestaciones contemporáneas.

Para entender el análisis crítico de Fontcuberta entorno a los usos y contextos en los que habita la imagen en la actualidad, es necesario tener presente que el marco que lo engloba y le da sentido tiene en su centro las consecuencias de lo que este autor llama “tecnocapitalismo transnacional y salvaje”, el cual hace de nuestra época un tiempo de exceso, instantaneidad, globalización y ensanchamiento de un presente que deja de mirar al pasado y para el cual el futuro es una sombra incierta.

Podemos decir que una de las principales consecuencias que Fontcuberta diagnostica de la entrada en la postfotografía es la adquisición, por parte del ser humano, del estatuto de *Homo photographicus*. Esta nueva categoría, advenida a causa de la democratización en los medios de producción de imágenes, nos convierte a todos en fotógrafos potenciales de nuestro acontecer, en tanto que vivimos rodeados de una

* Universitat de València, España. lurvalls@alumni.uv.es

pléyade de dispositivos capaces de registrar y almacenar imágenes, entidades que pasan a ocupar, en nuestros tiempos hiperglobalizados, el centro de un nuevo lenguaje de carácter universal. Para ilustrar este cambio que hierde de muerte a la figura del fotógrafo profesional, Fontcuberta expone lo que ha llamado *el síndrome Hong Kong*, megalópolis en la que algún periódico ha cambiado a los fotógrafos en plantilla por repartidores de pizza ataviados con cámaras, mostrando cómo en la actualidad la accesibilidad y la inmediatez prevalecen sobre la calidad. Así, el “instante decisivo” que postulaba Cartier-Bresson ha quedado atrás, sepultado por la superabundancia de instantes captados. De hecho, si en la postfotografía encontramos momentos decisivos estos proceden de una postproducción selectiva y no de la captación de este instante en la realidad. Lo que sí podemos encontrar son momentos hiperdecisivos: como vemos en la obra de Josh Poehlein *Modern History* (2007 – 2009), la cual une todas las imágenes de la caída de las Torres Gemelas hechas desde una misma perspectiva en una sola, a modo de un megacollage documental que no sólo habla de este momento tan trascendente en la historia de Occidente, sino también de la naturaleza misma de la postfotografía.

Fontcuberta expone en esta obra su *Decálogo Postfotográfico*, con el que presenta los cambios más llamativos que se dan a partir de esta transmutación del mundo fotográfico. El más remarcable de ellos y el que vehiculará, en buena medida, el desarrollo de este ensayo es el paso del artista como creador al artista como prescriptor de sentido que se convierte en un traperero o recolector al modo benjaminiano. Como veremos, este cambio afecta de lleno a una cuestión tan importante como la autoría, que demanda una revisión inminente a la luz de los acontecimientos. Así, la creación artística, y por tanto el acto autoral, ya no habita en la producción fáctica de imágenes, sino en la atribución de intencionalidad y sentido que se da hacia ellas. Esto se manifiesta, como veremos, en multitud de *prácticas de adopción* que ponen en el centro de la acción artística la gestión de la vida de la imagen, dejando en un segundo plano u olvidando el terreno de la producción. Pero, como manifiesta el autor catalán, las reflexiones entorno de la postfotografía no han de limitarse al mundo del arte sino que han de traspasar esta barrera para ver cómo la postfotografía han entrado de lleno en el terreno de la comunicación, siendo el nuevo y superexplotado género *selfie* el mejor de los ejemplos. De hecho, en uno de los capítulos más extensos de la obra, Fontcuberta se centra en este género fotográfico a través del par relacionado fotografía-espejos. Y lo hace trayendo a colación una legión de reflectogramas que habitan en la actualidad nuestro mundo digital y que se podrían clasificar según su intencionalidad en las siguientes categorías que nos demuestran cómo éstos devienen piezas comunicativas: utilitario, experimental, introspectivo, seductor, erótico, pornográfico y político. A través de la amalgama de fotografías que podemos encontrar en la red, de la que estos reflectogramas sólo son una parte más, nos damos cuenta de que la postofotografía, y los medios técnicos ligados a ella, han culminado el proceso de secularización de la imagen, la cual ha dejado de ser el tesoro de unos pocos. Este movimiento que banaliza el acto de fotografiar conduciéndonos a la superabundancia de imágenes, las desritualiza, es decir, las hace perder su vínculo ancestral con el pasado: éstas dejan de ser un talismán del recuerdo para convertirse en una pieza de la comunicación. Pero, como hemos dicho, una de los asuntos en que se centrará Fontcuberta más concienzudamente en el desarrollo de este ensayo, es en la idea de que la *era postfotográfica*, fuertemente vinculada al marco común que supone Internet, nos obliga a replantearnos la cuestión de la autoría a la

luz de los nuevos procesos de adopción, pluriautoría o *arte en proceso*, cuestiones todas que no quedan recogidas en nuestra obsoleta y castradora ley de propiedad intelectual. Así, para hacer ver esta necesidad se embarca en un estudio de casos, convirtiendo su escrito, no sólo en un buen ensayo sobre el alcance y consecuencias del término *postfotografía*, sino también en una excelente panorámica de las múltiples prácticas de adopción, fuertemente vinculadas a *la ecología de la imagen*, que se dan a partir de ésta.

Como nos explica Fontcuberta, trayendo a colación las obras de multitud de artistas, *la ecología de la imagen* se divide en dos grandes tendencias, que a su vez se subdividen en dos más: En primer lugar, encontramos las *lógicas de contención*, situándose a un lado la anticoncepción y al otro el aborto. Después, en segundo lugar, encontramos *las lógicas del reciclaje*, donde se sitúan por un lado las prácticas de adopción, ligadas a las múltiples vidas de la *foto-trouvée*, y también el reciclaje de los dispositivos de captación y control, como las cámaras de vigilancia o el coche de *Google Street View*. Estas últimas, han dado lugar a una vasta lista de ejemplos: desde videoclips musicales, hasta performances experimentales de todo tipo.

Fontcuberta trata también la cuestión del documental, así creemos importante remarcar que para él la postfotografía sólo amplía las técnicas y posibilidades de registro, pero no cambia la intencionalidad, es decir, se puede hablar de postfotografía documental. Para ejemplificarlo presenta las obras de varios autores entre los que encontramos a Breno Rotatori, Sean Snyder, Monica Haller, Liam Maloney, Jacques Pugin, Reinaldo Loureiro, Daniel Mayrit, Kurt Caviezel, Albert Gusi, Sion Sono y Corinne Vionnetentre, entre otros.

Ya entrados en la segunda parte del libro, Fontcuberta vuelve sobre la cuestión de las obras-colección. Así, podemos decir que presenta una visión positiva de estas obras-colección que se dan, como consecuencia de la superabundancia, dentro del mundo de la postfotografía. En el ensayo se afirma que la colección propicia un trabajo mucho más conceptual y transforma el conjunto en una estructura narrativa. Con esto se refuerza la idea de que en la actualidad *la artisticidad*, como la llama nuestro autor, ya no reside tanto en la producción, sino que ha virado hacia la atribución de sentido y la colección, filia esta última, que aún no siendo una moda original, ha adquirido una fuerza exponencial en la actualidad, como demuestra el gran grupo que trae a colación Fontcuberta: Martin Parr, Erik Kessels, Brendan Corrigan, Emilio Chapela Pérez, Jordi Pou o Joachim Schmid, entre otros.

En la etapa final de esta obra, Fontcuberta pone el ojo y la pluma (o más bien ya, la tecla) sobre las consecuencias de la desmaterialización de las imágenes. Entre éstas, se halla la pérdida de la posibilidad de lo que llama *la foto-vudú*. Con esta afirmación intenta hacer ver cómo la pérdida del carácter material de la imagen la desfeticiza. La desmaterialización, unida al viraje que se produce en los modelos de familia, hace que el álbum familiar tradicional empiece a ser una pieza anacrónica en nuestro tiempo, convirtiéndose en un objeto histórico. Además, el autor no se olvida del museo como institución que se resiste a esta desmaterialización y que se ve amenazada por la postfotografía, una de las prácticas más secularizadas y la cual encuentra un hábitat más propicio en la Red.

Ya finalizando el libro, Fontcuberta analiza el poder de las *imágenes indignadas* a través de algunos ejemplos, para acabar exponiendo la diferencia performativa que acuña el artista canadiense Steve Mann entre *sousveillance* y *surveillance*.

Fontcuberta acaba haciendo una advertencia: en nuestra cultura visual expuesta

a un flujo continuo y constante de imágenes, se ha producido un desnivel entre la capacidad de producir digital y la posibilidad de leer analógica, y por tanto se está dando una sobreproducción desbordante que nos obliga a revisar las leyes que rigen la naturaleza de las imágenes y nuestra connivencia con ellas, a fin de recuperar el control del “espacio social de lo humano”.

El oído de Hegel

Francisco Vega Cornejo*



Cristóbal Durán

Tembloros. Del cuerpo sonoro de Hegel

Ediciones La Cebra & Editorial Palinodia, Buenos Aires, 2014

ISBN: 978-987-3621-06-2

Páginas: 149

Al menos dos problemáticas han suscitado un auge en los últimos años de los estudios musicales y las nuevas operaciones sonoras. Por una parte, y como consecuencia de los análisis consagrados a la *estetización de lo político*, se ha reconocido la necesidad de profundizar la serie de problemas que Paul de Man formalizara bajo el lema de la *ideología estética*, y que ha supuesto un replanteamiento genealógico del vínculo entre idealidad conceptual y materialidad significante. Por otra parte, los trabajos dedicados a los avatares del capitalismo cognitivo, asociado al régimen digital, han implicado una creciente interrogación de las potencias estético-políticas de los nuevos aparatos *tele-máticos* y *tele-visuales*, que ha llegado a marcar una inflación en el prefijo *tele*, y que parece cifrar el enlace entre sensibilidad y entendimiento, crucial en los análisis de De Man y fundamental, como fundacional, del ejercicio filosófico mismo.

Si en las nuevas operaciones sonoras atisbamos un cuestionamiento recurrente de la materialidad del soporte (*bit*), mientras que en los nuevos ejercicios filosóficos se patentiza una amplia problematización del vínculo sensible-inteligible¹, lo cierto es que en ambas tentativas se avizora una interrogación por la aparente inmediatez de lo sensible. En este preciso contexto, y a pesar de que no haya destacado particularmente por su melomanía (como lo fuera Schopenhauer)², interrogar la comprensión musical de Hegel resulta un trabajo esencial. Es precisamente esta ardua tarea la que se impone Cristóbal Durán en *Tembloros. Del cuerpo sonoro de Hegel*, una paciente lectura sobre la configuración de lo sonoro y las potencias de lo musical en la filosofía de Hegel, una labor que no supone sólo una pesquisa teórico musical, sino una meticulosa interrogación de *prima philosophia*.

1 Una referencia clave en este respecto lo constituye el texto de Jean-François Lyotard "*L'obédience*", donde es interrogada la música atendiendo a i) la liberación del sonido como vector central de la estética musical contemporánea, ii) la inserción de dicha liberación (que, paradójicamente, Lyotard entenderá como "obediencia") en la destinación metafísica de la estética moderna desde Kant y iii) su vinculación con la emergencia de nuevos aparatos técnicos (Cfr. Lyotard 1988).

2 Una impresión que tienden a matizar las opiniones de Alain Olivier contenidas en su "Introducción" a G. W. F. Hegel, "La música. Extractos de los cursos de estética impartidos en Berlín en 1828/29, según el manuscrito de Karol Libelt" (Cfr. Olivier 1996).

* Universidad Autónoma de Madrid, España. franciscovega.c@gmail.com

El pensamiento de la música jugaría un papel determinante para la filosofía desde el momento en que, comprendida como onto-teología que interroga la presencialidad, ha podido ver en el cuerpo sonoro el resguardo donde la subjetividad vendría a reencontrarse más cercana a sí misma. Problematizar la música, de tal modo, implicaría el cuestionamiento de las condiciones de posibilidad de la filosofía, y hacerlo a partir de Hegel implicaría calibrar esa tarea ahí donde la reflexión sobre la mediatez encontró su formulación más radical.

Se trata de “escuchar la escucha hegeliana”, atisbando ahí no sólo una deconstrucción de la estética y la antropología hegeliana, sino una deconstrucción de la estética en general, así como de la tradición logocéntrica en la que ella ha despuntado. Luego de delimitar dicha labor en el prefacio de su trabajo, C. Durán se abocará a reconstruir este *oído de Hegel* auscultando a través de catorce incisivos apartados el conjunto de reflexiones hegelianas sobre la sonoridad, no sin antes precisar en la “Introducción” que la lectura emprendida intentará, más allá de lugares comunes aún mantenidos, leer la filosofía de Hegel no ya como un mecanismo rígido donde son anuladas las diferencias, llevadas a contradicción, sino como un modo de pensar dinámico que es consciente de sus propios movimientos aporéticos.

En la arquitectura del trabajo de C. Durán es viable atisbar una lógica unitaria que podemos visualizar mediante una serie de secuencias. Dicha lógica consistiría en apreciar en cada uno de los análisis emprendidos una prueba de delimitación de la escucha hegeliana, donde aquello que es precisamente *de-limitado* para poder proseguir la línea argumentativa (y auditiva, desde el sonido *como tal* hasta la melodía y el acento) es reencontrado nuevamente acosando la formación emergente, fisurando así su pretendida clausura³.

En primer lugar, y atendiendo a su exposición sistemática en la *Estética*, C. Durán muestra que la música es considerada por Hegel como punto medio de la forma artística romántica, aquella que nos revela, en tanto momento final de la manifestación sensible de la Idea, la imposibilidad de adecuación entre figura e Idea. La música es localizada, de tal modo, como punto central de un momento del arte que patentiza la escisión entre la Idea y su configuración sensible, y esto, nos dice C. Durán, precisamente porque ella escapa a la dialéctica entre figura y significado. El arte romántico revela que la captación de lo absoluto ya no es posible mediante el representar e intuir interno que la música y la poesía llevan a cabo, ambas artes del sonido (*Ton*). Así, la música contiene ya *in nuce* la entera problemática del *fin del arte*, en cuanto ella promueve el cuestionamiento sobre la dificultad de hacer sensible al pensamiento, un aserto que sustentaría la comprensión hegeliana del oído como el más teórico de los sentidos.

Hegel entenderá como musical el tono fundamental (*Grundton*) del romanticismo, en tanto punto de paso entre la sensibilidad espacial de la pintura y la abstracta espiritualidad de la poesía. La música abriría una “visibilidad más interior” que la visibilidad de la pintura. Y con esa visibilidad indeterminada de la interioridad que emerge con la música, emergería para el espíritu el presentimiento de su idealización y, por consiguiente, la cercanía de su fin⁴. Se anunciaría así una suerte de nacimiento

3 La *resonancia* de la filosofía de J. Derrida no es, evidentemente, azarosa, pues constituye una parte medular del estudio, tanto de su horizonte de trabajo (la deconstrucción del oírse-hablar) como de sus referencias, especialmente la deconstrucción de la semiología de Hegel de “El pozo y la pirámide”.

4 En la parte general de la *Estética*, Hegel señala refiriéndose a la forma romántica: “Se convierte en el panteón que ha anulado todas las figuras, las cuales todavía tienen en sí (algo) de la representación sensible” (Hegel 2006: 329).

de la idealidad a partir de la incipiente idealidad de la materia. La investigación de C. Durán nos irá mostrando paulatinamente cómo esa idealidad de la materia que determina la sonoridad toca en rigor todas las fases de su tránsito, al punto de no poder determinarse como punto, sino sólo como paso que no puede estabilizarse.

El estudio analizará posteriormente la relación entre las artes particulares, mostrando que, para Hegel, si con la música el arte suspende la manifestación de lo espiritual en una figura también sensiblemente visible, con la poesía renuncia también al elemento opuesto del sonido, al menos en tanto este sonido no es supeditado a la expresión única del contenido. La poesía ofrece así otros usos del sonido, llevando la elaboración musical de la interioridad anímica hacia estratos más profundos, tan profundos, dirá C. Durán, que parece olvidarse que la resonancia musical que la determina sigue determinando su despliegue.

La poesía, mediante la obra de la *fantasía*, se alza entonces por sobre la música, comprendida ésta bajo una lógica que entiende el sonido como signo carente de significado (*bedeutungslosen Zeichnen*) o mero símbolo alusivo (*andeutenden Symbol*), que “no alcanza a valer por lo que de percepción e intuición pueda entregar” (Durán 2014: 43) y que sólo halla en la poesía, por la aprehensión figurativa, una configuración más determinada. Sin embargo, el estudio muestra que la aprehensión hegeliana del sonido semeja “demasiado a una obliteración que marca y puntúa aquello que habría que hacer desaparecer” (Durán 2014: 45-46). Esto no significa, C. Durán no se demora en documentarlo en la *Estética*, que en la poesía no persista aquello que ha sido contrapuesto. Con la poesía, el sonido deviene signo y, con ello, concreto en la representación. *Eso que fue* un sonido, nos dice C. Durán, se vuelve concreto en la representación. Pero *eso que fue*, y esta es la clave analítica, determina un encuentro quizás mucho más íntimo con la música de lo que el propio Hegel piensa: “Del sonido como tal a la palabra como voz articulada, lo que veremos será un “punto del espíritu”, que va tejiendo, paso a paso, la unión de una espacialidad representativa y el tiempo que dura el sonido, al precio de no escuchar aquello que quizá suena (...)” (Durán 2014: 45-46).

La hipótesis así articulada toma forma en los momentos finales del estudio a partir del análisis de la voz, el nombre y el acento. La voz, nos dirá C. Durán, es entendida por Hegel como *totalidad ideal del resonar* y, en tanto tal, sólo puede ser guiada por el trabajo del poeta, aquel que estructura la resonancia material de las palabras. El estudio volverá entonces a la diferencia entre poesía y música, para mostrar que la labor significativa de lo poético, de cierto modo, asegura una “captura al sonido-resonancia que amenaza con no ser retenido” (Durán 2014: 120). La voz, y particularmente la voz cantante, revela así un problema trascendental, una cierta “geología del espíritu”, donde la sonoridad se inmiscuye ahí donde parecía más delimitada.

El estudio constituye, a partir de los indicios que hemos barruntado, una *geología material del espíritu* que nos expone, luego de un agudo tratamiento del *corpus* hegeliano, un oído distinto, que desestabiliza la filosofía de Hegel siguiendo paso a paso sus estratos. El trabajo de C. Durán, sin duda, constituye un estudio importante, y esto no sólo por el análisis exhaustivo de la dialéctica especulativa o la atención profunda de un tema no muy tratado, sino también porque abre una serie de derroteros cuyos futuros análisis obtendrán en él un aporte decisivo. Entre ellos, y aunque se haya determinado desde el comienzo que no se cuestiona sólo un problema musical, el estudio plantea una interrogación estético-musical de primer orden. En efecto, ¿qué afinidad, sonora y

especulativa, podría encontrar la escucha que abre su análisis, entendida como *paso que no puede estabilizarse*, con las nuevas poéticas musicales, que parecen hallar lo sonoro en la inefabilidad de su fluir⁵? Esta es al menos una de las preguntas de una cierta *genealogía de la escucha*, labor que ha obtenido en este libro un aporte imprescindible.

Bibliografía

- Cage, John. 1993. "Ese momento está cambiando siempre", en *Revista de Occidente*, núm. 151, 1993, pp. 9-11.
- Durán, Cristóbal. 2014. *Temblores. Del cuerpo sonoro de Hegel*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra & Editorial Palinodia.
- Hegel, G. W. F. 2006 (1826). *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*. Madrid: Abada Editores & UAM Ediciones.
- Lyotard, Jean-François. 1988. "L'obédience", en *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris: Éditions Galilée.
- Olivier, Alain. 1996. "Introducción" a Hegel, G. W. F. "La música. Extractos de los cursos de estética impartidos en Berlín en 1828/29, según el manuscrito de Karol Libelt", en *Anuario Filosófico*, Vol. 29, 1996, pp. 196-201.

5 "La música contemporánea no es la música del futuro ni la música del pasado sino simplemente música presente con nosotros: este momento, ahora, este ahora momento (...) está cambiando siempre (...)" (Cage 1993: 9).

Tiempo presente. Permanencia y caducidad en la arquitectura

Carmen Martínez Sáez*



Varios autores. Rubio Garrido, Alberto (coord.)

Tiempo presente. Permanencia y caducidad en la arquitectura

Valencia: Línea de Fuga, 2015

ISBN: 978-84-944646-3-8

Páginas: 112

La crisis temporal que comienza a fraguarse en las raíces más profundas de la modernidad cartesiana se desparrama hoy, como si de un líquido se tratase, por lo más cotidiano, despojándonos de la experiencia de su orgánica narratividad. Es por ello que la época contemporánea, la de las autopistas los vuelos transoceánicos las grandes superficies la mensajería instantánea la compatibilización de horarios, no puede sino colocar al tiempo como blanco de sus conceptualizaciones, apuntando insistentemente hacia una fragmentación aceleración atomización desconexión matematización cuantificación del mismo. *Tiempo presente*, aborda desde un abanico de perspectivas ese concepto tan fluido y rabiosamente actual mediante un juego dialéctico entre lo universal y lo particular que problematiza el concepto y arroja luz sobre la cuestión de la *Permanencia y caducidad en la arquitectura*. El lector elige qué varilla leer en cada momento, si cerrar o abrir el abanico, entreteniéndose y entretejiendo sus pliegues y dejándolo descansar al albor de un invierno.

Siete marcos teóricos, siete lugares distintos que abordan la compleja metamorfosis de las ciudades y los edificios conforman los siete artículos que gestan el libro que se reseña. Un libro cuyo adjetivo más extraordinario consiste en ser capaz de interrogarse a sí mismo siempre y cuando el lector al que encuentre, ordenado o saltarín, sea un lector activo y atento, consciente en cada momento de la varilla teórica propia desde la que se asoma al país del abanico. De otro modo naufragaría la lectura crítica de un compendio tan poliédrico. Y es que en él cuestiones tan distintas, al menos en un primer acercamiento, como las imágenes, la figura del *flâneur*, la memoria y la imaginación, los *disecta membra*, el devenir y el acontecimiento, las resistencias líquidas o las ruinas acaban por conformar para el lector juicioso una suerte de constelación cuyos puntos se cuestionan, se aúnan, se distancian y aproximan en ese intento de captar el huidizo devenir del tiempo en los lugares que habitamos. Las ciudades son reflejo de la compleja sociedad de hoy en día: lugares de encuentro de las subjetividades e identidades, asentamiento predilecto de las masas, tiempo vivido y tiempo por vivir, espejo de las políticas, punto de referencia de las continuidades

* Arquitecta y estudiante de Grado de Filosofía. Universitat de València, España. carmars4@alumni.uv.es

e inflexiones, dónde lo permanente se vuelve efímero y donde las ruinas reclaman una nueva conceptualización. *Tiempo presente* ha sabido hilvanar todas esas miradas anclándolas en su relación con la temporalidad en la arquitectura y ofreciendo al lector un trampolín desde el que adentrarse por el camino requerido en cada momento.

La posibilidad de diálogo entre artículos que el volumen ofrece al lector tiene una doble raíz. Por un lado, el proceso de gestación; por otro lado, las disciplinas que entran en juego. Su nacimiento se enmarca dentro del cuarto seminario que el Grupo de Arquitectura y Pensamiento (GAP) organiza con periodicidad anual en la Facultad de Arquitectura de Valencia en torno a una temática determinada. Allí, las ponencias se enriquecen de una tertulia posterior en la que el auditorio interroga, contradice o aporta un plus a lo expuesto, potenciando de ese modo una re-reflexión y la posterior redacción final del artículo. Un proceso de comunicación cuya progresión se complejiza con el avance del seminario y la suma de la puesta en común de las diferentes perspectivas. Además, el hecho de que las disciplinas de las que beben todos los ponentes sean la filosofía, la arquitectura y las bellas artes permiten ese movimiento de sístole y diástole en el que los marcos teóricos y las obras concretas, en el que lo abstracto y lo cotidiano, se alimentan. Si bien es cierto que no siempre consiguen desbordar el terreno puramente académico, dan luces y pistas para que el lector continúe ese camino iniciado tan necesario hoy.

Arranca el volumen con un artículo en el que Juan Calduch, arquitecto, coloca al sujeto perceptor como el único capaz de captar los rasgos materiales cambiantes. Distinguir forma, figura e imagen –ésta última es la recibida por el sujeto– se convierte, consecuentemente, en un paso fundamental para poder avanzar en su desarrollo y preguntarse si existe una imagen de la ciudad, algo que permanece y nos hace reconocerla a pesar del paso del tiempo. En una primera aproximación, Calduch tantea la permanencia de la identidad en la transformación dentro de ciertos límites visuales. Sin embargo, ya ahí de un modo indirecto hace que nos preguntemos si lo identitario no va más allá del ámbito ocular, reconociéndole no obstante a éste un peso singular dentro de la disciplina arquitectónica. La permanencia parece vivir en el cambio y no en lo estático, acabará por conluir a través de un ejemplo elegido de forma sobresaliente en el que la permanencia de la imagen se nutre de un proceder y una sabiduría históricas, que se transmite oralmente de generación en generación y que no coarta a la imaginación en su saber hacer.

El papel de la memoria y la imaginación como elementos clave para el estudio de la permanencia y la caducidad en la arquitectura son sometidos a análisis por el también arquitecto Raúl Castellanos. Memoria pura, recuerdos e imaginación entran en un juego temporal por el que este artículo nos conduce mostrándonos la superposición de capas que la histórica ciudad de Roma presenta como un laberinto temporal al que no es sencillo dar respuesta. Así se muestra a través del análisis de los doce proyectos de *Roma Interrotta* que tomando como base el plano que alzó Nolli a principios del siglo XVI, se olvidan de lo acontecido en Roma desde entonces, y doblando a la imaginación y al tiempo ofrecen propuestas por segmentos que, como indica Castellanos, son una alteración consciente de la cronología. Cabría preguntarse si todos sus autores son conscientes de ella.

Pero es el habitante quien, al fin y al cabo, disfruta los intersticios o padece la problemática identitaria y temporal de las urbes contemporáneas. De ahí que los dos artículos anteriores queden cojos sin una reflexión que coloque al habitante a pie

de calle y que, desde él, les interroga. Las aportaciones de Ana Carrasco-Conde y Anacleto Ferrer son claves en este sentido. En *Disiecta membra*, artículo del filósofo, se fija la atención en la importancia del aquí y el ahora, del tiempo presente, de los conflictos, las fricciones y los pliegues a través de las figuras del *flâneur* y del traperero. Son estas figuras las que a través de Benjamin y Kracauer ponen en entredicho la racionalidad productiva, la anormalidad en la que se sustentan algunas imágenes que se nos presentan cotidianas o el carácter misticador de las urbes contemporáneas, tan contemporáneas como artificiales y las que prefiguran en la París del Segundo Imperio la metrópolis actual. A la afirmación de Anacleto Ferrer de que la *Konstellation* es posible para la reflexión y para descubrir algo de verdad –ejemplificada en la situación vivida en el barrio del Cabañal en los últimos años–, se suma el artículo de Ana Carrasco-Conde, *Transformaciones del flâneur*, en el que la figura pasa de callejero a detective y de éste a psicoanalista. Primero observa las formas, conductas y fisionomías; después, cuál traperero, le bastan las huellas; y, finalmente, en la modernidad, verá el *flâneur* en la sintomatología superficial las capas de memoria superpuestas. Una memoria, concluye Ana Carrasco-Conde, triple –individual, colectiva y cultural– constituida por estratos que cambian continuamente reescribiendo la historia de la ciudad y de sus habitantes.

También la naturaleza se abre paso en la ciudad y se revela ante el artefacto humano a través de la ruina y su temporalidad. Así, Eduardo Prieto, arquitecto y licenciado en filosofía, hace un barrido por las diferentes respuestas del hombre frente al poder de la entropía, que van de la más estricta conservación a la recuperación racionalista de su forma prístina. Muestra en ese paseo cómo la posición de la sociedad o de los seres humanos ante el paso del tiempo es distinta según la cultura o el momento histórico, e identifica junto a los fenomenólogos la presencia de un rechazo brutal al envejecimiento en la sociedad occidental actual. Un rechazo que no debemos tomar como algo aislado, pues es vivenciado por el habitante de la industrializada sociedad contemporánea en la que todo es cuantificable y sustituible. Sólo una profunda reflexión en la que se entrelace el tiempo, la humanidad, los materiales, el significado de una obra, el significado de conservar, y un largo etcétera, podrá dar una respuesta a la tan reñida pregunta de cómo conservar los monumentos del Movimiento Moderno.

Acceptar la invitación de David Pérez, licenciado en filosofía, historia del arte y doctor en bellas artes, de dar un paso más hacia la profundidad e interrogar los presupuestos implícitos es un interesante camino para estudiar cómo se entrelaza el binomio permanencia-caducidad y desbordar la visión dualista del mismo a través de la reubicación semántica que el arte contemporáneo ofrece. A lo largo del artículo, titulado *Resistencias fluidas*, David Pérez diagnostica con Bauman el carácter líquido que asumen los aspectos más cotidianos de nuestra vida y que se ven reflejados en el arte. No obstante, en un giro interesantísimo rechaza la conclusión del sociólogo para mostrar cómo el arte desborda la dualidad líquido-sólido y cómo a través de propuestas efímeras realiza una crítica exhaustiva de la liquidez de la vida contemporánea. La noción de acontecimiento de Badiou es fundamental en esta redefinición, puesto que el filósofo francés, como Wenceslao García Puchades cuenta al lector en su artículo, es capaz de derivar de dicho concepto dos temporalidades –la temporalidad normal y la temporalidad acontecimental– que pueden estar presentes en todos los mundos posibles según la lógica del cambio presentada por Alain Badiou. Con estas dos temporalidades y con un modelo objetivo para pensar el mundo ontológicamente, nos dice Wenceslao García a través de tres ejemplos magistrales que van de la política

al arte y de éste a la ciudad, parece posible pensar los cambios –pensar que algo que existe mínimamente puede mostrar un valor de existencia máximo– más allá de las particularidades y sin incurrir en totalitarismos.

Este compendio ofrece, en suma, marcos teóricos que a modo de borrador proponen al lector un trampolín que tiene como punto de apoyo la conceptualización del tiempo a través de la permanencia y la caducidad en la arquitectura y desde el que asomarse a la profundidad de los mismos. Y no sólo eso, sino también un trampolín desde el que lanzarse al estudio de la realidad más concreta para poder dar respuestas que vayan más allá de una justificación puramente compositiva o económica. Teoría y práctica no son más que las dos caras de una misma moneda. Entrelazarlas hoy, cuando vivimos una crisis profunda que comienza a tornarse habitual, es una responsabilidad ineludible. Su enlace no es unidireccional, tampoco inmediato; requiere, en cambio, de un trabajo en el tiempo, de un saber vivenciado y de una gran sutileza con los que la única forma de relacionarse es la de un compromiso real.

Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología

Matías G. Rodríguez*



Daniel López del Rincón

Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología

Akal, Tres Cantos (Madrid), 2015

ISBN: 978-84-460-4241-9

Páginas: 287

No cabe duda de que, tras las tesis doctorales de Benítez Valero (2013), Gamella (2015) o Santacruz Tarjuelo (2016), la bibliografía reciente en castellano acerca del bioarte no es solo rica sino dinámica. Junto a estos trabajos, salidos de los ámbitos de la Filosofía y las Bellas Artes, Daniel López del Rincón proporciona la perspectiva del historiador del arte en una obra que puede interesar, y de manera particular, a los investigadores en Estética.

El primer reto, desde luego, estriba en la propia definición, esto es, en la delimitación de lo que el «bioarte» pueda ser, se ha entendido que era o contenga los instrumentos para llegar a ser. Si ya Goethe decía «[q]ue la Naturaleza que nos hace crear no es ya tal naturaleza, sino una entidad totalmente distinta de aquello en que entendían los griegos» (Goethe, 1974: 465, §1360), ¿de qué clase de Naturaleza se ocupa el bioarte?

A la manera de correlatos casi necesarios, se suman dos dificultades ulteriores a la ya de por sí complicada tarea: solucionar de manera satisfactoria el conflicto entre lo taxonómico y lo explicativo (así como entre lo «normal» y lo «patológico», como diría Canguilhem) a propósito de eso que queremos aprehender e historiar, pero que nunca podremos agotar. Para volver a Goethe: «[p]artir, en las investigaciones sobre la Naturaleza, del orden, del sistema, coarta y hace adelantar» (Goethe, 1974: 465, §1371). Por otro lado, conocemos ya las dificultades inherentes a la investigación en arte contemporáneo, tan prolijas y accesibles las fuentes como demasiado cercanos sus referentes.

Es contra el marco de tamaña dificultad contra el que debemos juzgar el valor de esta obra. Asumiendo que historizar implica, a menudo, hacer proliferar puntos de redundancia (sabemos ya que representar es siempre reducir), resulta obligado decir que el autor resuelve este problema precisamente manteniendo el equilibrio entre el orden y la vida, esto es, entre el mapa y el territorio (a un mismo tiempo «coartando y haciendo adelantar»), algo que delata tanto su ambición como el valor de su obra.

Ciertamente, el campo de estudio resulta abrumador: el bioarte se sitúa en una problemática intersección entre arte, biología y tecnología, y sus manifestaciones han proliferado en lugares muy diferentes, tan diferentes como lo han sido sus usos

* Universidade de Santiago de Compostela, España. matias.garcia.rodriguez@usc.es

y sentidos. No existe, en fin, un «circuito» del bioarte: está aquí y allá, en galerías, en laboratorios y en la red.

Lo que López del Rincón busca es problematizar todas estas cuestiones situando además el bioarte en el marco del arte contemporáneo, sin rehuir las cuestiones interdisciplinares sin las cuales no lo podríamos comprender. Precisamente en esta encrucijada se sitúa el problema central del campo bioartístico, la *materialidad*. Es en función de lo matérico que retoma el autor la distinción de Hauser (2008: 84) a propósito de una doble tendencia en el bioarte: la «biotemática» y la «biomedial», esto es, la diferencia entre los usos metafóricos, temáticos, externos, y el trabajo, en este caso, con los recursos propios de la biotecnología.

A estas cuestiones historiográficas, que el autor expone y defiende con la soltura de quien es consciente de las implicaciones de lo que dice, y a las que dedica esencialmente el primer capítulo («El bioarte como objeto de estudio», 11-39), le sigue «Una historia cronológica del bioarte» (41-142) ciertamente esclarecedora. López del Rincón sitúa los orígenes de las problemáticas que desembocarán en lo que hoy conocemos como «bioarte» en los años veinte del siglo XX, con los *delphiniums* de Edward Steichen (1879-1973), y más adelante con Dalí, en particular desde *Paisaje con mariposa. El Gran Masturbador en paisaje surrealista con ADN* (1957-1958) y *Galacidalacidesoxyribonucleicacid* (1963), en cualquier caso en un contexto carente todavía de teorizaciones que ligasen en un sentido interdisciplinar estas experiencias relativamente aisladas. Se trataba todavía de un «hacer como», y no de un «hacer junto a».

En los años ochenta llegaría la primera generación de bioartistas como tal, que suman a la iconografía genética los problemas derivados de un redescubrimiento de las relaciones entre arte y tecnología. Se reúnen aquí artistas «biotemáticos» como Kevin Clarke (1953) y sus «retratos genéticos» o Nell Tenhaaf (1951), así como, y sobre todo, «biomediales» como George Gessert (1944, también clave como teórico) o Joe Davis (1950) con su *Microvenus* (1986). Vendría después una segunda generación, en la que se va disolviendo la hegemonía del arte genético para dar paso a una mayor heterogeneidad en torno a las cuestiones biotecnológicas. En un contexto de mayor desarrollo teórico, destacan el brasileño Eduardo Kac (1962), la portuguesa Marta de Menezes (1975) y el alemán Edgar Lissel (1965), autor por cierto de una obra interesantísima, de poderosos correlatos filosóficos e históricos, todos ellos del lado de lo «biomedial». Del bando «biotemático», destacan la artista y teórica Suzanne Anker (1946), Steve Miller (1951), o el madrileño (de nacimiento) Iñigo Manglano-Ovalle (1961).

Según la periodización propuesta por el autor, estaríamos todavía en la cuarta de esas etapas, la que se habría iniciado en torno a 2002 y en la que el bioarte se habría articulado al fin como algo parecido a un movimiento artístico. La vitalidad de la tendencia biomediales, sus implicaciones y posibilidades, han conllevado a un declive de las problemáticas biotemáticas, al tiempo que han proliferado tanto la literatura crítica como la frecuencia expositiva y su visibilidad, en términos generales ligado a un mayor espíritu crítico, como ejemplifica el caso de Paul Vanouse (1967).

El tercer capítulo, «Arte y vida: Fundamentos del bioarte en el arte contemporáneo» (143-90), aborda las relaciones, en ocasiones problemáticas, entre el bioarte y el campo del arte contemporáneo «canónico» desde el punto de vista de las relaciones entre arte y vida que se producen en ambos ámbitos. Resultan de especial interés las reflexiones acerca del *collage* vanguardista, el *assemblage* de los años cincuenta y sesenta

y el *happening*, así como la exploración de materiales naturales en Beuys, Manzoni o Penone como nódulos de la cuestión matérica en el arte que habrían desdibujado tanto los lindes del arte-objeto como los del arte en relación con la vida en su sentido más inmediato, abierto y problemático.

Es de nuevo la materialidad la que motiva las disquisiciones de López del Rincón en torno al bioarte (en su tendencia biomedial) en su relación con el arte digital en el cuarto capítulo, «(Bio)Arte y nuevas tecnologías: Tensiones materiales» (pp. 191-241), en el que aborda también cuestiones relativas al arte tecnológico en la intersección de arte, biología y tecnología (arte genético, arte biónico, arte de la vida artificial, etc.), así como el encaje del propio bioarte en el campo del arte y las nuevas tecnologías (robótica, biónica, biotecnología, etc.).

Por último, «Diálogos interdisciplinarios: Explorando las cajas negras de la biotecnología» (pp. 243-71) vuelve a poner en juego, de nuevo de manera temperada, inteligente, las complejíssimas intersecciones que el bioarte pone en juego a respecto de la propia técnica biológica. No es casual que la obra termine aquí, pues en estas páginas teoriza la relación entre bioarte y biotecnología como punto de enunciación de una crítica posible de ésta que explore sus propios significados y usos desde un lugar imposible de asumir por la propia biotecnología.

No deja de resultar curioso hasta qué punto el arte de la más pura vanguardia tecnológica, de manera consciente o inconsciente, no ha dejado nunca de ser crítico, de encarnar (material o inmaterialmente) esa infinita curiosidad de la que hablaba Montesquieu, esa pulsión de realidad que el arte alimenta y problematiza, revelándose así, (casi) siempre, como una fuerza crítica. Y es que «[E]l verdadero mediador es el arte. Hablar sobre arte equivale a querer servir de medianero al mediador, y, sin embargo, de ahí se derivan para nosotros muchas cosas valiosas» (Goethe, 1974: 375, §412), como sin duda lo demuestra la obra de López del Rincón.

Bibliografía

- Benítez Valero, L. 2013. *Bioarte. Una estética de la desorganización*. Tesis doctoral (dirs. Gerard Vilar y Marta Tafalla). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Gamella, D. 2015. *Procesos biotecnológicos, retos sociales y educación artística en la primera década del siglo XXI*. Tesis doctoral (dir. José de las Casas). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Hauser, J. 2008. "Observations on an Art of a Growing Interest. Toward a Phenomenological Approach to Art Involving Biotechnology". Pp. 83-104, en Beatriz da Costa y Kavita Philip (eds.): *Tactical Biopolitics. Art, Activism, and Technoscience*. Cambridge: MIT Press.
- Santacruz Tarjuelo, G. 2016. *La planta viva en la obra de arte contemporánea. Bioarte botánico en la ciudad*. Tesis doctoral (dirs. Xana Álvarez Kahle y Teresa Guerrero Serrano). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Cuerpos pensantes de una danza en sombra

Cintia Borges Carreras*



Magda Polo Pujadas, Roberto Fratini Serafide, Bárbara Raubert Nonell

Filosofía de la danza

Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2015

ISBN 9788447542321

Páginas: 196

El discurso sobre la “nueva” danza que empezó a gestarse a principios del siglo XX, se plantea como una recuperación de la labor testimonial de la palabra, de la repercusión teórica que la construcción de discurso obra en el alzamiento de una posible episteme corpórea. *Filosofía de la danza* resulta un trabajo conjunto, sobre la necesidad de explicar desde la Estética el arte de la danza. Magda Polo, Roberto Fratini y Bárbara Raubert atesoran en este estudio interdisciplinar un viaje epistemológico que dote al cuerpo de una reflexión filosófica como “metáfora del pensamiento”. El lector puede sumergirse en los frondosos discursos que componen un texto fragmentario, organizado en varios artículos que configuran un todo armónico. A “Pensar la danza, pensar el cuerpo” de Magda Polo, le sigue la osadía de Roberto Fratini en sus “Torbellinos inteligentes. La filosofía de la danza, entre ensueños dinámicos e ideas fijas”; para constatar los diálogos entre las artes, o entre éstas y el pensamiento, Bárbara Raubert y de nuevo Magda Polo nos ofrecen «Danza y artes plásticas. Bailes posibles entre el marco y la coreografía» y «A la sombra de Terpsícore» respectivamente. Por último, para cerrar este ciclo de intervenciones, de un arraigado cariz fenomenológico, Fratini nos expone su locuaz ensayo «Márgenes. La danza en los umbrales de la literatura».

Los caminos que estos profesionales de la danza, del arte y de la filosofía trazan en un ámbito teórico que parece estar condenado a una reconstrucción constante, permiten indagar en los metadiscursos que se erigen ya arraigados en la teoría de la danza; además de ahondar en la relación de ésta con las artes plásticas, la música y la literatura. Una relación que suscita problemas terminológicos por las interferencias semióticas que surgen de un espacio multidisciplinar. De forma creciente, existe así una proliferación de estudios que se ocupan de encontrar las sinergias entre campos del conocimiento o prácticas artísticas, buscando evidenciar una relación literal entre ambos.

La consecuencia de esta orientación reflexiva es precisada y llevada a crítica por los autores. Si las palabras pueden pintar sobre el cuerpo de los bailarines, que son los lienzos en los que el artista se expresa, ¿los pigmentos que dan color al lienzo están en la arquitectura del movimiento? La coreografía entonces está impregnada de las formas de la pintura, así como las figuras que crea el cuerpo se tornan esculturas

* Universidad Autónoma de Madrid, España. cintiaborgescarreras@gmail.com

dinámicas. Y si ese cuerpo, como discurso plástico, se convierte en producto de objetivación al irrumpir en los museos, danzando desnudos entre cuadros y esculturas. ¿Es mercancía de arte esa coreografía, o es el propio cuerpo el que puede ser subastado? Raubert da respuesta a estas cuestiones, acotando su trabajo en las interconexiones que se establecieron en torno a los años veinte entre la danza y las artes escénicas –concentrándose en la repercusión del *Ballet Triádico* de Oscar Schlemmer–; además de responder a la conversación que se da entre danza y pintura, que hablan dándose voz en el espacio ajeno, para terminar tratando la repercusión de la pintura dentro del terreno coreográfico.

Magda Polo recurre a la imagen mitológica de la musa griega Terpsícore, para exponer la naturaleza de la correlación música y danza, no tan polémica por ser en gran parte de su evolución un requisito imprescindible. Quizás es más su ausencia: su no estar, la posibilidad de danzar el silencio, de hacer música de él, lo más explorado. La danza, siempre subordinada a la melodía, ya no tiene por qué someterse a la batuta de un compositor. La música, como arquitectura del movimiento, puede ser un espacio, un lugar donde el cuerpo es danza y música. Este mismo cuerpo, adquiere una apariencia metafórica –desde la reforma de Jean-Georges Noverre a finales del siglo XVIII– convirtiendo la figura humana en un símbolo poético mítico. Roberto Fratini es quien explora las analogías y las sinergias históricas que la literatura tiene con la danza. Si ha existido un contacto entre ambas, no habría sólo que plantearse cuándo ha ocurrido históricamente, sino qué ha motivado la separación. La unión entre palabra escrita, ritmo, música, canto y movimiento era tal, que no había unos límites precisos, y las confusiones eran habituales. Si se ha producido una brecha entre ambas, es porque las disciplinas como tal, divergieron desde el momento en que se erigen como artes aisladas en el panorama artístico, en lo que hoy entendemos que son.

Desde otra perspectiva, en *Filosofía de la danza* se propone como acicate general un cambio de paradigma –percibido sobre todo a partir de los años 80–, en pensar la danza no sólo desde el cuerpo, sino desde la mente, como actividad intelectual. Se trata de entender el concepto de cuerpo desde su conexión con lo espiritual, rechazando las atribuciones que le otorgaron tanto el dualismo platónico como el cristianismo. ¿Es el cuerpo así una dimensión sagrada, por la que un yo pretende alcanzar una espiritualidad cercana a Dios? ¿Es la danza una ciencia práctica de Dios desde este punto de vista? El cuerpo, como encarnación de un *logos* divino, permite quizás conocer la realidad a través del danzar del bailarín *como* una episteme fenomenológica, no *desde* ella. Entonces, ¿se otorga a la práctica dancística un aire teológico? La fenomenología de Merleau-Ponty en su concepción del cuerpo como «objeto» de percepción del mundo, supone la adopción de una nueva episteme en la relación de la danza con lo que le rodea. Es un cuerpo en transición, sometido tanto a una presencia como a una ausencia del hacer, del decir o del leer, es decir, de la experiencia del vivir que sobrepasa la dimensión práctica de la danza. Entender el cuerpo desde esta perspectiva es posible cuando la danza prioriza no tanto la exaltación de una técnica –un canon formal y estético del movimiento– como la expresión de un discurso. A través del movimiento coreográfico, el cuerpo se embarca en una experiencia perceptiva que genera conocimiento. De este modo se torna «cuerpo pensante».

La disolución de cuerpo y alma –la unción de la que habla Polo– en la que se adopta otro ser, dejando al sujeto bailarín en un «estar» que le es ajeno, es el concepto

que perdura en la danza, y supone el retorno al primitivismo del hombre en su sentido antropológico y estético. Esta dualidad se quiebra por la presencia de un tercer elemento que completa al bailarín como persona, y que si seguimos la «teoría de la expresión» de François Delsarte donde Dios se disgrega en el dogma cristiano de la Santísima Trinidad, se puede identificar como una equivalencia. Las tres personas: Padre, Hijo y Espíritu Santo son análogas a la expresión del cuerpo, la inteligencia y el alma. En estas convergencias, el bailarín experimenta en su danza una metamorfosis de su propio cuerpo, que soporta tensiones que superan lo que se entiende habitualmente por realidad. De un cuerpo que es también el del coreógrafo y el del espectador.

El significado de ese cuerpo que danza, por su inmanencia, tiene una correspondencia muy precisa respecto al signo que crea hasta llegar a fusionarse. Los significados en el ballet se articulan en pos de una economía «súgnica», puesto que el cuerpo de su danzar se erige alejado de todo contenido conceptual de pensamiento. El cuerpo no es signo en sí, pues es la creación de figuras lo que se materializa con el empleo de su técnica. Para Fratini es otro elemento más dentro del significante – sucesión de figuras desprovistas de toda naturalidad– y el significado –asociaciones divinas que lo alejen del propio cuerpo–. De todas formas, hay que ser conscientes de que existen ciertas semejanzas o supuestas disparidades, entre los signos que crea la danza y el significado que tienen adherido, entre la orientación del movimiento técnico-estético que utilizan danza moderna y ballet clásico.

Es el cuerpo de ese intérprete, no tanto por sus movimientos, lo que se somete a reflexión. A lo largo del siglo XX, la danza va adquiriendo acepciones distintas sobre qué es aquello que la mueve: el movimiento en la *modern dance* y, posteriormente, la subjetividad del sujeto y su cuerpo fragmentado. Vinculado a esto, la negación de lo clásico, esa absurda actitud «anticlásica» que adopta toda propuesta como argumento testimonial, se asume como una forma de justificar un tratamiento del cuerpo distinto al anterior, por una necesidad de avalar los cambios técnico-estéticos que experimentó la danza desde la irrupción de Isadora Duncan en Europa y de Ruth Saint Denis en Estados Unidos. Una actitud cercana a la paranoia, consecuencia del *statement of belief* –una declaración de fe dogmática en las implicaciones de «lo real» en la danza–, que se sostiene por una gran cantidad de prejuicios asumidos, y que cuestionan la danza como un discurso sin relevancia cinética.

Se ha criticado siempre el tratamiento del cuerpo en el ballet, por ser un cuerpo «hipócrita», anclado en una mentira antinatural, en pos del «cuerpo verdad» de la *modern dance*. Fratini somete a crítica el dar relevancia ciega a los automatismos teoréticos, tanto aquellos relacionados con las rivalidades entre ballet clásico y danza moderna, como a los propios de la filosofía clásica, casi renegada por su omisión del movimiento como tema de reflexión. El ballet clásico, al ser un cuerpo que quiere significar a través de una sucesión de figuras significantes, no persigue que la relación entre significado y significante se materialicen imprescindibles en esos movimientos. Prima lo metafórico, asociado a la cantidad de patrones virtuosos que inundan las coreografías clásicas, y que no guardan un significado literal, un significar concreto. El cuerpo, como apariencia estética casi engañosa, se afana por la creación de innumerables sucesiones de figuras, frente al de la *modern dance* que es en sí dinámico como reacción al «estatismo» del ballet, un proceso también emocional, que tiene su razón de ser en llegar a la verdad, mientras que el ballet muestra esta supuesta progresión. ¿Alcanzar la Verdad es una premisa imprescindible para salvar al cuerpo de su cualidad inefable?

¿Es necesario despojar al cuerpo de su discurso, en una forma de abstracción que explora los significados y referentes arquetípicos generales, para llegar a la Verdad? ¿Es esta una forma de misticismo, al querer indagar en un cuerpo que aspira a la perfección? Interrogantes que se presentan en las mentes inquietas al leer las líneas de este volumen, y que no es conveniente responder en esta breve intervención.

Recuperando esa supuesta inmovilidad, que explota el ballet con sus prodigiosos equilibrios, no es tan dispar de un supuesto estado mental de suspense, que la filosofía sugiere para evitar que desaparezca la continua necesidad de buscar significados.

Las poses del ballet son la representación gestual del acto de pensar, «podrían verse como la «traducción simultánea» del *párate* y *piensa* que propicia los vagabundeos de la abstracción» (Fratini, 2015: 58). Fratini compara los equilibrios del ballet clásico, que desafían a la gravedad, al hacer que los dedos de los pies elevados sobre la punta sostengan a la bailarina en una figura vertiginosa, con la presencia no física de una idea en las parcelas de la mente. Elevada más allá del razonamiento. El propio pensar filosófico es descrito por su «presencia» dinámica, como un danzar que no afecta al cuerpo físico, pero que tiene lugar en su interior.

¿Se puede enfrentar el danzar físico con el danzar del pensamiento filosófico? Y si la danza recoge un pensamiento conceptual, ¿se convierte en una metáfora de ese pensar filosófico? El enfoque hermenéutico en materia de danza es tardío, a partir de los años 90 es cuando se empieza a percibir una mayor proliferación, además de que este tipo de estudios filosóficos no llegaron a arrojar la luz suficiente a esta «danza en sombra». Por otro lado, las consecuencias de una falta de cientificidad, reflejan una excesiva dependencia de la praxis coreográfica a la teoría. Falta un discurso dialéctico de la danza, que se posicione externo a ella, para tener la suficiente distancia como para juzgar los procesos artísticos que incorpora.

La misma danza, en su obstinación por argumentar «el qué», presentando la idea de que «el cuerpo *es el cuerpo*», errará en un dogmatismo aún queriendo alejarse de él. Necesita presentar lo que el cuerpo es «en sí» y «por sí» mismo, como una proyección del principio de identidad –axioma de la lógica clásica– y del cogito cartesiano, de la locución latina «cogito ergo sum»: pienso luego existo. ¿Es entonces el cuerpo que danza, un cuerpo pensante? ¿La danza es heredera de una condición epistemológica que desde la *modern dance* se extracta en un «danzo luego existo»?

Toda teoría debe tener una naturaleza intersticial que permita indagar entre las cosas, y quizás el error de las teorías dancísticas es su «lealtad» excesiva a la praxis, el no propiciar contactos con otras teorías. La danza necesita además irradiarse fuera de sí, sin vetar las parcelas que construyen analogías e identidades entre el objeto de estudio y su contexto. El espacio que ha ocupado la danza es «un margen», una zona no excluida –aunque la historia de la danza se haya compadecido siempre de ello–. Este estar «fuera de sí» es lo que hace precisamente que la teoría de la danza se perciba como más teórica.

En este entorno en el que la filosofía se ha acercado a la danza, y ésta ha querido «acoger» aquellas propuestas que le eran devotas para alimentar una teoría, no es tan extenso en comparación a la gran carga ideológica que imperaba en el siglo XX. Entre los filósofos que han construido paradigmas asumibles para la danza, y que son reconocidos como tal, se menciona a Friedrich Nietzsche, Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault, Deleuze y Guattari, entre otros que todavía es más fragmentaria su presencia, como pueden ser Giorgio Agamben, Peter Sloterdijk, Jean-Luc Nancy,

John Berger y Slavoj Žižek.

Para cerrar esta intromisión que ha intentado ser lo más expositiva posible, decir que en el enfrentamiento entre ballet y danza moderna, se ha experimentado una lucha por conservar o consolidar un estatus en un espacio que no tenía por qué ser excluyente. Ambas concentrando sus preocupaciones epistémicas a derroteros distintos, se negaban a ser lenguajes comprendidos entre sí. El ballet no tenía como preocupación el tratar la problemática de la identidad del cuerpo, como sí lo hizo la *modern dance*. El sentirse cuerpo, un cuerpo que percibe desde sí mismo y desde un ser externo, rechazaba la aporía que dominó la historia de la danza del «danzo *luego no* existo», por un «danzo *luego* existo», que reafirma el cogito de Descartes. Además, el ballet clásico todavía padece el prejuicio de su obstinación utópica de perfección, de controlar lo que se halla fuera de él, y obstaculiza el acceso a la no conciencia, a la entrada en trance, una suerte de enajenación.

El hecho de que la filosofía no haya dotado a la danza de un prestigio suficiente como para estudiarse dentro de las «bellas artes», obedece a la visión de un bailarín que no forma parte del movimiento, que no es sujeto. Se niega su presencia en el cuerpo, y hace que la actividad dancística no se conciba como una actividad mental, y por tanto sea una práctica mecánica en la que el alma del sujeto no interviene. Es preciso cuestionarse por qué determinados discursos filosóficos han quedado aislados para erigir un pensamiento «de la danza y sobre la danza», cuando las propuestas coreográficas eran equivalentes a esas reflexiones. Por qué los encuentros entre artes distintas parecen estar determinados a un azar, en el que el coreógrafo escoge o no, una influencia musical, pictórica o literaria. Más que un diálogo entre las artes, ¿es una dialéctica, por la opacidad entre los lenguajes? Cuando estas relaciones no pueden ser directas, entonces los metadiscursos de cada lenguaje, ya sea artístico o de pensamiento, se conectan por analogía en relación a la disparidad de forma o estructura. Están tan absortos en su propio mito científico y metodológico, que es difícil observar los diálogos, pero eso no implica que no estén ahí. Entonces, ¿por qué hay un recelo a la hermandad artística y científica, si en la periferia se puede encontrar los metadiscursos que construyan un pensamiento dancístico?

Arte y vida: música y desgracia

Blanca Victoria de Lecea*



James Rhodes

Instrumental. Memorias de música, medicina y locura

Blackie Books, Barcelona, 2015

ISBN: 978-84-16290-43-7

Páginas: 288

Como ocurre en incontables ocasiones, el contenido de un libro no tiene por qué concordar con la imagen que, como producto comercial, se da de él. En este caso, es posible que el libro *Instrumental. Memorias de música, medicina y locura* (2015) sea factible gracias a una cierta explotación de la morbosidad por el sufrimiento, así como por tratar ciertos temas tabú. También será de ayuda la manera en que la historia es contada, justificando el uso de la transcripción directa del discurso oral en pos de no trastocar la veracidad del contenido, o por nombrar un último punto, el halo del mito del genio creador que disimuladamente atraviesa la idea del libro. Para comenzar, leer la contraportada nos da ciertas claves: “Me violaron a los seis años. Me internaron en un psiquiátrico. Fui drogadicto y alcohólico. Me intenté suicidar cinco veces. Perdí la custodia de mi hijo.” Estas frases con pretensión de sonar lapidarias, evidencian el uso y abuso de la miseria como condición necesaria para legitimar al narrador de la historia, y atraer la atención del lector que busca inundarse por el dolor del otro. El tratamiento explícito de temas tabú, así como el énfasis en hurgar en las desgracias ajenas, en las partes podridas del otro, le proporcionaría un medio de evasión, alivio o goce. Sin embargo, si decidimos continuar leyendo, el siguiente párrafo colisionará con la visión anterior, dándonos de bruces con el posicionamiento opuesto. La salida del pozo, la remontada de la vida: “Pero no voy a hablar de eso. Voy a hablar de música. Porque Bach me salvó la vida. Y yo amo la vida.” Pero Rhodes sí va a hablar de eso, y también va a hablar de música. El intento de trastocarnos que nos produce ese “pero” será clave para atraernos en la lectura del libro. Y es que en 9 frases tan cortas como contundentes, no solo nos han realizado una sinopsis del libro, sino que han logrado jugar con nosotros. Han conseguido dejarnos prendidos al mostrarnos crudamente un interés por lo malsano, para, sin previo aviso, esconderlo y descubrirnos la otra cara, la más pulcra: la ascensión a la pureza, a un estado de equilibrio. Como veremos a través de la lectura del libro, el relato finalmente se cimentará tanto de las desdichas, el fagonazo de lo oscuro, como del reposo y placidez resultante de la escucha y creación de la música.

Además del sufrimiento ajeno como entretenimiento de masas, estos productos

* Universidad Autónoma de Madrid, España. blanca.victoriale@estudiante.uam.es

culturales son una apuesta por una cierta manera de contar. Esto es, una escritura que asemeja al habla oral, donde se escribe en primera persona y se interpela directamente al lector. La escritura, al contener coloquialismos, resulta ser sencilla y asequible para cualquier tipo de público, ayudando a resaltar el hecho necesario para dotar de veracidad a lo narrado, esto es, que no estamos ante literatura, sino ante la vida misma. Ya que, según las premisas del producto, James Rhodes es músico, no literato.

Estas estrategias de venta las encontramos asimismo en otros libros semejantes de la misma editorial, como fuese en 2009 *Cosas que los nietos deberían saber*, del músico Mark Oliver Everett. Ambas obras son autobiografías crudas, sin pretensión de ser edulcoradas, y donde las historias podrían justificarse debido a la importancia de sus protagonistas al haber alcanzado una posición de relevancia en el mundo de la música, así como por haber sobrevivido a una serie de vivencias gracias al descubrimiento de este arte. El mito del genio creador entra aquí en juego, explotándose la idea de ser un creador musical atormentado y con éxito debido a la posesión tanto de una admirable locura, como de una elevada inteligencia. Esta imagen, no obstante, chocaría con la que Rhodes querría mostrar, la que señale que siempre habrá cantidades ingentes de personas que sufran, pero no por esta razón deberá encontrarse una relación de causalidad con la creatividad. El sufrimiento, por tanto, no llevará de facto a la creatividad. Por otro lado, se resaltará la imagen de una persona inquieta, un artista con un pasado enturbiado que ha dedicado su tiempo a cualquier menester, desde trabajar en un restaurante de comida rápida, pasando por ser un hombre de negocios londinense, hasta ser actualmente uno de los principales generadores de cambio en la música clásica. Parecerá, en definitiva, que el sufrimiento ha tenido su merecido final feliz, a lo que Rhodes, sensatamente desmentirá: en cualquier momento puede estar buscando nuevas maneras de suicidarse.

Dejando de lado las contradicciones entre producto de venta y contenido de la obra, Rhodes nos habla con crudeza sobre lo que ha supuesto vivir su vida. Sobrellevar durante tantos años un estigma en su carácter: la marca indeleble que se consigue con una violación reiterada a una escasa edad. El pequeño en esos momentos no es consciente de lo que está ocurriendo y se sumerge en lo que la Psicología denominará como la disociación. Un estado en el que el sujeto se encuentra ajeno a la realidad. Estar y no estar en un sitio. Un intento de la mente de no estar presente en un momento de sufrimiento que no puede manejar. A fin de cuentas, resulta ser una manera que el cerebro tiene de protegerse y no romperse. No obstante, con el tiempo este mecanismo de autodefensa, de escape de una situación que no puede eludirse físicamente, deja de ser adaptativo conservarlo, y muy complicado deshacerse de él. Por tanto, las secuelas de las violaciones siguen latiendo. James, entendido de la terapia psiquiátrica, y tras haber pasado por diversos procesos de asimilación e interpretación, puede hablarnos también de la hipervigilancia o de los pensamientos paranoides que resultan imposibles de parar, como ejemplo nos narra una escena habitual para él, donde por una frase sin doble sentido de su pareja sentimental, comienza a cuestionarse el amor que pueda profesar hacia él, llegando a desatar una urgencia incalmable de tener que destruirse a sí mismo. Las autolesiones serán, por consiguiente, un tema que tratará con crudeza: el alivio que le supondrá realizarse cortes y la necesidad de llevar consigo siempre su kit de automutilación. Todas estas trabas supondrán una gran incapacidad para la vida, teniendo que realizar equilibrios para sostenerse día a día.

Desde la perspectiva del autor, la obra podemos pensar que constituye un intento

de dar las gracias a ciertos músicos que marcarían su trayectoria vital, dedicando para ello los primeros párrafos de cada capítulo a contarnos resumidamente la vida de cada uno, así como su relevancia cultural. Rhodes cederá el título de cada apartado a una de sus obras y realizará una recopilación de las canciones en internet para su libre disfrute. De esta manera podemos pensar en esta maniobra como un intento del autor de culturizar a los lectores en música clásica. Culturizar amenamente, restableciendo el valor artístico que considera debería tener. Después de cada autor, Rhodes desde su perspectiva actual, nos narrará los sucesos que entenderá importantes para comprender su historia. Nos contará cómo recuerda las violaciones reiteradas de su entrenador deportivo, su incapacidad de transmitir lo sucedido, las emociones que le asaltaban o incluso, la imposibilidad de comprender qué estaba pasando. Estos hechos constituirían el detonante perfecto para que se realizara un cambio radical en su carácter y comportamiento, marcando un punto de inflexión entre un ser alegre y un ser replegado en sí mismo.

Uno de los momentos claves de su vida a este punto, sería descubrir la *Chacona* de Bach. Pieza que le ayudaría a recobrar el aliento, a ver que había algo más que la experiencia del abuso y sufrimiento:

Siempre que estaba angustiado se me repetía en la cabeza. La pieza determinó mi vida; sin ella habría muerto hace años, estoy convencido. Junto a las otras piezas musicales que me llevó a descubrir, se convirtió en una especie de campo de fuerza que solo el dolor más tóxico y más brutal podía traspasar. (Rhodes 2015: 52).

Alcanzando la posición de himno de su existencia, oír la *Chacona* ayudaría a reconstituir las partes dañadas de su ser. Es por esto que la música comenzaría a permitir a Rhodes escapar de su entorno y adentrarse en una nueva forma de sí mismo, pasando a ser otro cuando estaba inmerso en este universo, tanto en su escucha como en su producción. Permitiendo, a fin de cuentas, la evasión de la realidad inmediata y la consecución de una nueva identidad, donde el artista no es un ser violado ni devastado, sino un creador:

Yo tenía algo destrozado en mí, pero esto lo arregló. Sin esfuerzo y al instante. Y supe, del mismo modo que supe en cuanto lo tuve en brazos que dejaría que me atropellara un autobús para salvar a mi hijo, que era aquello en lo que iba a consistir mi vida. Música y más música. (Rhodes 2015: 51).

La propia escritura de las memorias también constituye una tarea relevante al ayudar a poner orden, volver sobre su pasado y reorganizar la experiencia. Rhodes puede hablar y contar su historia poniéndole la relevancia que él estime, siendo él quien determine si algo es importante o no. De esta forma, su vida cobra valor y sentido al ser relevante contarla. Escribirla y legarla al público. Poder escribir sobre sus vivencias, como él mismo refleje en el libro, será una tarea significativa para su vida. Empero, esta forma de autogestión no llegaría hasta años más tarde, puesto que, en el momento de las catastróficas vivencias, la incapacidad de contar y la falta de un otro al que poder contarle, resolvería ser relegada a la escucha de música y, más tarde, a la creación musical. Y es que el arte constituye un laboratorio para la vida, ayudando a gestionar las emociones y sentimientos, y permitiendo establecer un cierto equilibrio psíquico al organizar los pensamientos. La vida nos hace trizas, el arte contribuye a

unir los trozos y poner sentido. El arte envuelve, crea una vinculación entre el quehacer y el artista. En este caso, esta vinculación se convertiría en una necesidad de entregarse a una tarea más allá de la contemplación del propio sufrimiento. Consiguiendo de esta manera escapar de sí, no morir por el camino:

Me abalanzo sobre el piano de los cojones como si mi vida dependiera de ello. Me entrego al trabajo. Y desde fuera parece que soy como cualquier otro cabronazo trabajador que solo quiere hacerlo lo mejor posible y no decepcionar a los demás. Pero lo cierto es que, si no me entrego a ello acabaré muriéndome, asesinado, desmoronándome de la peor de las maneras. Es una gran suerte que a veces el impulso de supervivencia haga que parezca que tienes una disciplina laboral decente. (Rhodes 2015: 63).

Esta tarea creativa, puede considerarse una herramienta valiosa a la hora de afrontar sucesos traumáticos, conduciendo a despertar un cierto placer por la vida o a mantener el objetivo vital, la supervivencia. Por otra parte, la música tiene el poder de llegar donde las palabras no pueden: al fondo del sentimiento. La música puede dar respuesta a aquello que no la tiene, como explicara Rhodes: “Ahora sé que la música cura. Sé que me salvó la vida, que me mantuvo a salvo, que me dio esperanza cuando no la había en ningún otro sitio.” (Rhodes 2015: 223).

Instrumental. Memorias de música, medicina y locura nos brinda la excusa perfecta para asistir a la mayor de las apuestas que un hombre puede hacer, la de o todo, o nada: la música clásica y la vida o el victimismo y el suicidio. En este caso, el arte constituirá la herramienta de gestión de un sujeto víctima de violaciones reiteradas. Sujeto que no dudará en profundizar en las implicaciones y vinculaciones entre arte, vida y terapia.

Prismas críticos. Lecturas sobre Theodor W. Adorno

Inmaculada Collado*



Gerard Vilar, Fernando Golvano, Mikel Iriondo, Miguel Salmerón,
Aitor Aurrekoetxea, Xabier Insausti

Prismas críticos. Lecturas sobre Theodor W. Adorno

Editorial Comares, Granada, 2015

ISBN: 978-84-9045-372-8

Páginas: 136

Reflexionar sobre la actualidad del pensamiento de Theodor Adorno (1903-1969) nos lleva a prestar atención a la vigencia, en nuestra contemporaneidad, de su crítica a la cultura y sociedad instrumentalizadas y examinar de qué forma sus consideraciones continúan siendo aplicables a la realidad social y cultural de hoy. Desde el seno de la Teoría Crítica, el pensamiento prismático del filósofo de Frankfurt pretendía la construcción de una nueva racionalidad que no condujese a la articulación de filosofías sistemáticas como las que la tradición había logrado gestar y que habían resultado ser incompatibles con una realidad social justa. Apenas medio siglo más tarde, la idea de elaborar un nuevo pensamiento de corte dialéctico-negativo y crítico capaz de eliminar la pretensión de totalidad de una vez por todas, no deja de suscitar en la actualidad el constante debate en torno al vigor de tales tesis que reaviva la pregunta filosófica desde el compromiso social y teórico.

En ese sentido, *Prismas Críticos* constituye la reanimación de las tesis adornianas que llevan a cabo diversos profesores de distintas universidades españolas con el propósito de repensar la teoría estética, la cultura ilustrada, la epistemología crítica o la escritura del sufrimiento. Esta obra recoge ensayos breves de Gerard Vilar, Fernando Golvano, Mikel Iriondo, Miguel Salmerón, Aitor Aurrekoetxea y Xabier Insausti quienes, entre otros, buscan participar de la praxis teórica adorniana y hallar la relación que ésta puede guardar aún con la realidad social de nuestro tiempo.

Gerard Vilar, profesor de la Universidad de Autónoma de Barcelona, partiendo de *Teoría Estética* de Adorno y sirviéndose asimismo del concepto de «pobreza» que Walter Benjamin exponía en *El autor como productor* sostiene la tesis de un arte que se ha vuelto precario. La precariedad del arte tiene que ver con el carácter desestetizado, desmaterializado y efímero que caracteriza el modo de ser del arte contemporáneo. La lectura que Vilar realiza a partir de la idea de precariedad, le lleva a explorar el concepto adorniano de negatividad que forma una constelación con las nociones de función y reconciliación. Para el filósofo alemán, la negatividad del arte es su autenticidad y para ser auténtico el arte debe ser crítico con la sociedad y la cultura en que se gesta.

* Universitat de València, España. cosanin@alumni.uv.es

Así, un arte que es auténtico permite ver la precariedad de la realidad y, en tanto que abre la posibilidad de un mundo distinto del real, es promesa de felicidad. El arte auténtico posee un momento utópico que apunta a la posibilidad de un mundo distinto al real en que se cumpla la mencionada promesa. Vilar retoma las consideraciones más significativas de la *Dialéctica Negativa* y la *Teoría Estética* y explica la precariedad de un arte que debe ser lugarteniente de lo no-idéntico, esto es, un terreno donde puede darse una verdad ajena a la norma de la *adaequatio*. En definitiva, el texto de Vilar presenta las tesis normativas de la teoría estética junto a la relación que éstas habían podido guardar con una teoría social crítica. Sin embargo, de forma similar a como han llevado a cabo algunos pensadores como Albrecht Wellmer, el profesor español presenta asimismo un Adorno que trataba de combinar las tesis marxistas con una teología que sirviese de luz capaz de iluminar el camino que condujese a la reconciliación; un Adorno que para Vilar se torna ascético y moralista.

Fernando Golvano, profesor de la Universidad del País Vasco, presta atención en su texto al aspecto lingüístico de la filosofía de Adorno. La escritura ensayística del filósofo alemán nos introduce ya en un lenguaje fragmentario y constelativo. La constelación es aquí presentada como forma discursiva que coordina los elementos sin subordinar unos a otros, aspecto que concuerda con la pretensión de un pensamiento asimismo constelativo y dialéctico-negativo. Pero su *Dialéctica Negativa* no puede entenderse aislada de su *Teoría Estética*, pues ya desde la Modernidad la experiencia estética es una experiencia de negatividad. Golvano señala el carácter ambivalente de un arte que busca ser autónomo y negativo a la par, pues para ser debe estar determinado por la lógica de la mercancía. El profesor Golvano pretende asimismo un ajuste de cuentas de Adorno con las consideraciones sobre estética de Kant y Hegel –para éste el arte era una manifestación sensible del Espíritu absoluto– respecto de las cuales Adorno se distanciaba por no haber valorado el carácter político-social del arte. Nos remite Golvano también a la lectura de Rancière para hablarnos de la posibilidad, a partir de esta nueva concepción del arte, de lograr un nuevo paisaje de lo visible, lo decible y lo factible. Pero, a diferencia del filósofo alemán, para Rancière es necesario salir de la configuración ética actual que obstaculiza la consecución de la libertad. Es la novedad del arte lo que puede iluminar la libertad.

De la misma procedencia, Mikel Iriondo Aranguren quiere prestar atención a la cuestión de la memoria del sufrimiento que ocupa un importante espacio dentro de la crítica social adorniana y que articula las tesis de *Minima Moralia*. Iriondo nos habla del establecimiento de la verdad por parte de los poderes políticos que han conducido a una filosofía del olvido. La historia es, así concebida, un proceso acumulativo y progresivo que avanza en detrimento de lo accesorio, aspecto al que suscribe la idea del totalitarismo de la abstracción. En esta misma línea no es de extrañar la mención que Iriondo hace de Imre Kertész, quien apuntaba a la fascinación del mundo moderno por la abstracción del pensamiento.

En contraposición a la filosofía del olvido, Iriondo nos habla de la presencia en Adorno de una filosofía de la memoria, una memoria que ha de funcionar como referente enjuiciador de nuestro pasado. El papel que juega el arte en esa memoria es el de servir de apertura de lo ajeno sufrido. En su reflexión sobre el olvido y el caso de la Guerra civil española, Iriondo quiere advertir de las consecuencias del fanatismo ideológico y la necesidad de hacer memoria de las víctimas. Es por ello que menciona las figuras de dos escritores españoles, Manuel Chaves Nogales (1897-1944) y José de

Arteche (1906-1971) quienes, mediante la escritura, ponen el acento en los desastres de la guerra y en la necesidad de llevar a cabo una memoria justa.

Miguel Salmerón (Universidad Autónoma de Madrid) lleva a cabo en su ensayo un análisis sobre la teoría estética de la música a partir del *Ensayo sobre Wagner* de Adorno en que, más que una crítica a Wagner, lo que hay es una admiración hacia aquel músico que no fue consciente de su aportación a la historia de la música. Para el filósofo alemán, la unidad que Wagner genera en su música está ligada a la lógica de la totalidad y sustentada en una falsa identidad, y es de la negación de lo individual de donde se deduce la idea del drama musical. Sin embargo, el músico alemán no fue consciente de que dicha unidad no era más que aparente: el empleo de fragmentos y *leitmotiv* contradecía la pretensión de unidad. Lo que Adorno critica del drama musical es el haberse gestado a partir de una estética que busca la totalidad y que, habiendo centrado la atención en la forma, no respeta la materialidad de las artes. Así, el ensayo de Salmerón analiza la teoría de la música de Adorno a partir de su interpretación de la obra de Wagner desde las ideas adornianas de totalidad, mito y música.

También del País Vasco, Aitor Aurrekoetxea quiere centrar la atención en el proyecto en común con Max Horkheimer que llevó a cabo Adorno en el año 1944, *Dialéctica de la Ilustración*, y busca poner de manifiesto cómo determinados postulados relativos a la herencia ilustrada están aún en boga. Aurrekoetxea plantea la cuestión de la posible permanencia a comienzos del siglo XXI de los discursos de la época de las luces, planteamiento que suscita asimismo la pregunta por los límites del pensamiento cuando éste se ha convertido en mercancía y el lenguaje no es más que su elogio. El concepto de razón autónoma que alberga en su seno el proyecto ilustrado es a la par liberación y dominación, metafísica y ciencia, sustentadas ambas bajo un mismo lenguaje encorsetador. A partir de estas consideraciones señala el profesor vasco la necesidad de repensar la Ilustración para reconquistar la anhelada libertad. En definitiva, Aurrekoetxea hace un recorrido por la *Dialéctica de la Ilustración* con la finalidad de repensar algunos de los planteamientos presentes en ella y examina de qué manera se encuentran estos aún vigentes.

Finalmente, el profesor vasco Xabier Insausti dedica su ensayo a la compleja relación entre Adorno y Hegel, pues como bien conocen los lectores del filósofo de Frankfurt, su pensamiento se vio tan influenciado como desvinculado de la filosofía hegeliana. La propuesta adorniana de una dialéctica negativa que posee ya el germen de la dialéctica hegeliana busca, sin embargo, despojarse del principio de identidad que dirige los movimientos internos de un sistema absoluto y cerrado. En *Dialéctica Negativa* hay una pretensión de devolver a la filosofía la realidad que el idealismo le arrancó con la abstracción, tarea que busca reactivar a su vez un pensamiento revolucionario marxista que no se limite esta vez a ser mera actualidad material y práctica de la filosofía burguesa. El propósito de Adorno no era sencillamente contraponer a la dialéctica idealista una dialéctica distinta, esta vez materialista, sino fundamentar ésta en la crítica al idealismo. Insausti pone el énfasis en el enfrentamiento entre las filosofías de Kant y Hegel que hay en la *Dialéctica* de Adorno y señala la irremediable necesidad que la filosofía tiene de criticarse a sí misma de modo que no se pierda en la abstracción de los idealismos y permita que se desarrolle la compatibilidad con la realidad.

La alta moralidad de lo verdadero, o de cómo lo bello nos compromete con la realidad

Jesús Fernández Zamora*



Enrique Herreras

Notas y contranotas para una estética teatral. Aportaciones de la escena al pensamiento contemporáneo

Editorial Abke, Bilbao, 2016

VII Premio Internacional Artez Blai de Investigación sobre las artes escénicas

ISBN: 978-84-945051-2-6

Páginas: 305

La cultura acabará convirtiéndose en industria de la cultura y esta a su vez devendrá en industria de la diversión; esto es lo que intuían Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración* a la altura de los años 40 del siglo pasado, y no andaban desatinados. El humanismo fallido, el capitalismo y la cultura de masas tendrían como consecuencia la *eliminación de la tragedia*, convirtiendo así al espectador en consumidor, maniatado a los dictámenes del mercado. La industria no puede generar belleza pero sí diversión; a más industria más diversión, y cuanto más diversión tanto más podremos producir las necesidades del consumidor, guiarlas y disciplinarlas. Al final en nombre de la industria se acaba por suprimir hasta la misma diversión, la cual nunca dejó de ser un mero sucedáneo de la belleza y del arte: solo queda el progreso de la industria cultural sin límite alguno.

Quizás sea esta la raíz de la pérdida del prestigio que está sufriendo el teatro en las últimas décadas. La ruptura con la temporalidad, la proliferación de personajes que en sus acciones manifiestan lo inconcluso, la subjetividad sin centro alguno y la evaporación de la realidad, han llevado al teatro contemporáneo al terreno de lo transmoderno, a la periferia de la modernidad a la que tanto debe. Se ha roto con los juegos del lenguaje y la continuidad del discurso, con la ética y la responsabilidad para con el ser humano, con la búsqueda del sentido y la búsqueda comprometida de la interpretación de la verdad. Pero sobre todo, y aquí es donde encontramos el verdadero nudo gordiano del teatro actual, se ha roto con una estética.

Ahora bien, la estética no es algo de lo que se pueda prescindir en el escenario, y esto es así porque esta es imprescindible para lograr que el acontecimiento dramático confirme su condición de arte. Al menos así lo ve el profesor de Ética en la Universidad de Valencia y de Estética en la Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia, Enrique Herreras. En su libro *Notas y contranotas para una estética teatral* se propone hallar el perfil de una estética de la escena como paso previo para delinear, a modo de

* Universitat de València, España. jesus.a.fernandez@uv.es

notas, una teoría del teatro que pueda ser entendida como conocimiento de la realidad y del ser humano. Ensayo una vía en la que el teatro puede interpelar a la filosofía y a su vez la filosofía puede desafiar al teatro. Aristóteles, Descartes Hume, Kant, Hegel, Schiller, Nietzsche, Heidegger, Sartre, Camus, Ortega y Gasset, Unamuno... son confrontados con Stanislavski, Artaud, Pirandello, Brecht, Beckett, Barba, Miller o Pinter. El resultado es una vasta amalgama de reflexiones en la que laten las dos grandes pasiones del autor, el teatro y la filosofía. En esta obra de carácter erudito, pero en absoluto petulante, Enrique Herreras manifiesta su gran experiencia sobre el tema, consiguiendo la difícil tarea de ser claro a la vez que profundo, cortesía por otra parte del filósofo, como nos decía Ortega.

Aunque el libro consta de seis ensayos claramente diferenciados, y los cuales pueden ser leídos de forma independiente, sí que podemos encontrar en ellos un hilo conductor que recorre la historia del teatro y la estética teatral desde la Grecia clásica a nuestros días. El mismo autor en su introducción nos conduce en la lectura indicándonos que la obra puede ser dividida en dos partes, una en la que tratará la relación entre la estética filosófica y la estética teatral, y otra en la que nos introduce en la disputa contemporánea entre realismo, vanguardia y posmodernidad. No obstante, y como él suele decir, el autor tal vez sea el menos indicado para hablar de su obra ya que no tardaremos en percatarnos que el hilo conductor de todos los ensayos es la posibilidad de una estética teatral y su relación con la realidad, algo que alcanza incluso a las corrientes contemporáneas que intentan alejarse de este encasillamiento.

Siguiendo esta línea de interpretación, en los dos primeros capítulos encontramos las claves para entender el sentido del resto de la obra. Con un marcado carácter didáctico, propio por otra parte de aquellos que además de pensar están acostumbrados a compartir sus pensamientos dentro de un aula, Herreras recorre los grandes hitos de la estética occidental y su relación con el arte dramático. Ahora bien, no estamos ante un manual de estética filosófica y estética teatral, aunque el esquema que se nos presenta en estos dos capítulos en algunos momentos lo pueda recordar; la diferencia estriba en que hay una crítica a los autores, una elaboración personal y un compromiso con la realidad que conduce toda la exposición hacia la acción. Se nos habla de la estética y el teatro desde su relación con la vida, el conocimiento, el sentimiento, la acción y la ética; esta es la idea que ilumina todos los demás capítulos y que en mi opinión es la aportación más interesante que podemos encontrar en estas notas y contranotas.

El capítulo tercero presenta una reflexión sobre el teatro griego centrándose especialmente en la razón trágica y los mitos democráticos. Frente a la razón omnipotente, propia de planteamientos dogmáticos amantes de única verdad indiscutible, la tragedia ayuda a trascender nuestra condición meramente dada. El sentir trágico choca con nuestra aspiración a la seguridad, con nuestra obsesión por la armonía y la homogeneidad de valores. Es el conflicto el que desarrolla nuestra humanidad, un conflicto que la tragedia siempre ha puesto en evidencia como aquello otro, como lo inefable e ineludible y que marca la existencia humana. El conflicto entre lo público y lo privado (Antígona), lo irracional y lo racional (Las Bacantes), entre el discurso y la intuición (Ajax) pone de manifiesto la falacia del dogma que edifica una racionalidad sin cimientos y muchas veces sin andamiaje alguno, ya que considera que la sola dureza del ladrillo que utiliza como razonamiento es suficiente para que el edificio se sostenga. Así, el teatro griego se convierte en escuela de vida pero al tiempo, y por la misma razón, se convierte en escuela de democracia. Contra

los mitos tradicionales, dogmáticos e impositivos, la tragedia imagina nuevos sentidos para el mito. Los antiguos rituales son reabsorbidos en una nueva interpretación sobre temas coetáneos a la representación teatral, pasando del yo escucho y obedezco al nosotros dialogamos y actuamos.

El teatro nace con vocación crítica y social, algo que marca su estética. Esta vocación es la que subyace a todo el arte dramático, el cual con más o menos acierto pone la palabra al servicio de la acción, el arte al servicio de la ética. Pues bien, esta es la reivindicación del teatro del arte, tema al que se dedica por completo el capítulo cuarto del libro. De Stanislavski a Brecht, de Artaud a Kantor, de Copeau a Villar, los creadores teatrales del siglo XX se interrogan por el arte, la puesta en escena y su repercusión en la realidad; hablan de la estética teatral pero también de la ética del teatro. Se busca la superación radical de los cánones dramáticos desde una perspectiva antropológica, que exprese la complejidad de la vida y que sea una puerta abierta hacia la libertad. El teatro no se representa sino que se vive, de ahí que su tarea sea hacer presente la vida de una forma no dogmática. Se trata de que, desde la fascinación por el otro, desde la más absoluta alteridad, se pueda conducir al actor y al espectador hacia territorios misteriosos en los que se asuma la diversidad de las cosas del mundo. El teatro es una vivencia que nos descubre nuevos conocimientos, nuevos sentimientos, nuevas verdades y nuevos compromisos sociales y morales.

Por último el libro nos introduce en la disputa realismo-vanguardia y la posible disolución al dilema desde el teatro posmoderno, temas a los cuales el autor dedica los capítulos cinco y seis, amén de la mitad de las páginas de su obra. Huelga decir que el teatro del XIX viene marcado por el naturalismo y su clara tendencia al realismo. Ibsen, Chejov u O'Neil son claros ejemplos de dramaturgos que se sienten obligados a subir al escenario la realidad, la tensión entre lo que los hombres quieren llegar a ser y lo que realmente son. Frente a esta tendencia, las vanguardias del XX reivindican la subjetividad. Siguiendo la máxima de Baudelaire se demanda un subjetivismo absoluto desde el cual se pueda apostar por la creatividad como única forma de liberar a la humanidad. Expresionismo, dadaísmo, surrealismo y todos los ismos en general marcan la estética teatral del momento, generando un fenómeno catártico destinado a inocular un poco de subjetividad y libertad ante las certezas de los valores burgueses, tal y como nos recordaría Barthes. El teatro existencialista de Sartre o Camus, el teatro del absurdo, incluso la perspectiva social del teatro épico de Bertolt Brecht, nos introducen en la subjetividad de lo humano. Como cénit de esta nueva estética nos encontramos con Pirandello y Beckett, los cuales convierten su teatro en el marco más adecuado para meditar sobre los grandes interrogantes del hombre, de la vida y de la angustia metafísica originada por el absurdo de la condición humana.

Esta apuesta por el subjetivismo se radicaliza en el posmodernismo, desde el cual se promulga la finalización de los grandes relatos y de la historia. Se elabora una crítica a la razón desde todas sus vertientes: crítica a la razón total, a la razón instrumental, a toda fundamentación, a los sistemas, a las grandes causas... Se da por finalizada la edad moderna y la utopía de una perfección inaccesible (Lipovetsky), se promulga el final del arte ya que ha perdido toda dirección histórica (Danto), en definitiva, se anuncia el final del teatro el cual es sustituido por la experiencia teatral, marcada eso sí por un excesivo gusto por el pastiche y el mestizaje con otros géneros y manifestaciones artísticas tales como la novela, la música, el cine, la publicidad, el cómic, la televisión, etc. Y como consecuencia se banaliza la estética, se extiende hasta

alcanzar un carácter ordinario que termina por ocuparse de todo, identificándose con la cultura del narcisismo y la sociedad de la comunicación globalizada. El teatro acaba convirtiéndose en industria del teatro, que a su vez deviene en industria de la diversión.

Pero no está todo perdido, al menos así lo cree Enrique Herreras. Hay una pervivencia del realismo (Reza, Shanley, Mamet), un teatro fronterizo (Sanchis, Liddell), un nuevo compromiso con la realidad, el conocimiento y la ética, que nos indican que hay indicios de que el final del arte no es del todo cierto. La vanguardia aún puede dar de sí, de ahí que deba seguir buscando poéticas que definan el arte, las cuales han de estar intrínsecamente unidas a la expresión de la realidad desde la pluralidad de la verdad. No se trata de opinar de manera objetiva pero sí de perfilar el método de una hermenéutica crítica desde el que brote un punto de vista clarificador y veraz. “La alta moralidad de lo verdadero”, eh ahí la conclusión a la que Herreras nos conduce en su obra, y que no es otra que la clásica relación entre belleza, verdad y bondad (o la moderna correlación entre ética y estética). Se trata de admitir que la tarea propia del arte es manifestar la belleza, sin tener por qué plantearse lo verdadero o lo bueno, pero que si se implica con la verdad y la bondad lo bello alcanza mayores quilates.

Significar la cosa

Víctor Meliá de Alba*



Joan M. Marín y Rosalía Torrent

Breviario de diseño industrial. Función, estética y gusto

Colección Básicos Arte Cátedra. Editorial Cátedra, 2016

ISBN: 978-84-376-3543-9

Páginas: 227

Drogas de diseño, muebles de diseño, ropa de diseño, coches de diseño, casas de diseño... Cualquiera ha pronunciado o escuchado alguna de estas expresiones sin, posiblemente, conocer con exactitud y corrección todo el entramado histórico y conceptual que posee la denominación *de diseño*. En toda su complejidad semántica y práctica, el diseño precisa de una revisión y reflexión constante dado que no es posible separarlo del devenir propio de la sociedad, es decir, está sujeto tanto a avances tecnológicos, corrientes de pensamiento o modas. En su mutación permanente el diseño industrial, *el diseño de las cosas*, ha sido objeto de discusión, se ha usado como herramienta política, se ha considerado enemigo del estado o ha gozado de privilegios propios del *star system* artístico. El mundo objetual en el que vivimos manifiesta una clara intención ideológica, las cosas son y significan por sí mismas en un sentido desbordantemente amplio. Todo aquello que tocamos, que percibimos, ha sido meticulosamente pensado con una intención específica, con la búsqueda de modelos de comportamiento, de perpetuación o cambio de valores morales; el diseño ha querido, incluso, vengarse de su propio pasado en algunas ocasiones pero, también, ha servido para facilitar acciones puramente cotidianas en otras.

Dado todo este universo de contradicciones e interpretaciones, ya no cabe duda, como se advertía al principio, de esa necesidad de pensar el diseño: qué es, por qué es, cómo es, para qué es.

El texto que nos ocupa, *Breviario de diseño industrial – Función, estética y gusto*, desmenuza con destreza en 10 capítulos los entresijos naturales de la disciplina convirtiéndose en un guión preciso para acometer el análisis y estudio del mundo objetual. No obstante, debe subrayarse que el libro no es una receta que nos conduzca a la elaboración o ideación de uno u otro tipo de diseño, pero sí resulta un compendio de los elementos fundamentales que cualquier profesional debería conocer, comprender y saber utilizar.

Para poder hablar del inevitable componente estético de los objetos es preciso conocer su historia, el nacimiento de la industria y los distintos debates que surgieron en torno a un nuevo profesional. Para ello, los mismos autores ya describieron

* Universidad Jaume I de Castellón, España. melia@uji.es

con detalle la *Historia del Diseño Industrial*¹, centrándose ahora en un estudio de las relaciones entre los objetos, las apariencias, los significados, los gustos y las categorías estéticas. Además, *Breviario de diseño industrial* nos descubre que, de forma acusada en la actualidad, los objetos no carecen de inocencia y la sociedad otorga a las cosas el poder de intervenir en nuestras emociones y, por tanto, el poder de influir en nuestra toma de decisiones.

La consolidación de la Revolución Industrial, maquinaria replicante, trajo consigo una transformación perenne de la relación entre el sujeto y el objeto. La estética, por tanto, debió ofrecer pregunta y respuesta no sólo a la forma cultural de los objetos, a su programática apariencia; también empezó a cuestionar dicha relación y una creciente pornografía objetual que pretendía ser consumida y excretada al instante. De esta manera, la estética amplió su campo de estudio para atender al carácter social, político y antropológico-cultural de los objetos, convirtiéndose en una nueva dimensión de la sociedad, más allá de los atributos propios del arte.

Así, vemos que los objetos se han convertido en entidades físicas capaces de almacenar multitud de significados. Todo aquello que nos rodea, aquello que consumimos o percibimos ha sido concebido desde estrategias concretas para crearnos realidades aparentemente arbitrarias. No obstante, tras un breve análisis de las propiedades objetivas de los objetos resulta fácil concluir que nada de lo que acontece a nuestro alrededor proviene de la casualidad. Los objetos, en tanto que entes participativos en nuestra cotidianidad, se manifiestan como argumentos precederos de un capitalismo que se sostiene gracias a nuestra necesidad de satisfacciones inmediatas. Pero, ¿quién ha creado esa necesidad?, ¿y quién dicta la velocidad de consumo? Quizá los objetos, hoy, transgredan su fisicidad hasta convertirse en imagen, en marca. Ya no es tanto la cosa que poseemos sino la radiación que transmite hacia el exterior, lo que significa para nosotros, lo que nosotros somos significados por la cosa (Marín, Torrent 2016: 63). En palabras de Vicente Verdú (2012): «la vida es el objeto máximo.»

La separación proyectual (y necesaria) entre artesanía y diseño industrial dio paso a un nuevo profesional encargado de pensar cómo sería el mundo, cómo se cubrirían las necesidades básicas, en qué consistiría el lujo o cómo sería lo bello. El diseñador y el diseño se convirtieron en piezas fundamentales del desarrollo económico e industrial, obteniendo una responsabilidad social que no siempre aceptaría. La idea de Ronald Shakespear², *el diseño no salvará al mundo pero el mundo no se salvará sin diseño*, mide el pulso a la relevancia que esta profesión ha adquirido pues todo aquello que nos es útil o deseamos ha sido necesariamente ideado por otra persona. En la corriente racional-funcionalista del diseño, esta responsabilidad se asumió sin pudor y como algo inherente a la acción de diseñar, tal y como señaló uno de sus máximos exponentes y uno de los diseñadores más relevantes hasta la fecha, Dieter Rams, al afirmar que *as a designers, we have a great responsibility*.

En cualquier caso, dicha responsabilidad ha sido interpretada de muchas y diversas maneras. Ya desde las vanguardias artísticas observamos un interés por llevar a cabo proyectos que intervinieran en el espacio social y tuvieran un fin más allá de la obra de arte en sí misma. Una tarea, como sabemos, que no dio los resultados esperados en

1 Torrent, Rosalía y Marín, Joan M. *Historia del Diseño Industrial*, Madrid: Cátedra, 2015.

2 Ronald Shakespear, diseñador gráfico argentino nacido en 1941. La cita se extrae de su conferencia «Nunca pidas permiso» (2013), TedxRíodelaPlata <http://www.tedxriodelaplata.org>

la época a diferencia de lo que sí ocurre en el mundo del diseño, capaz de acercar la belleza a la mayoría de la gente y materializarla en el mundo cotidiano (Marín, Torrent 2016: 203). Tal y como podemos leer en el libro: el *design*, en sus diferentes vertientes, desempeñaría en la actualidad el papel que el arte había dejado vacante en lo que concierne a la estetización del mundo (Marín, Torrent 2016: 203).

No obstante, el capitalismo artístico ha saturado el mundo con infinidad de objetos alienantes que nada tienen que ver con el enriquecimiento personal ni la emancipación activa del ser humano. Dichos objetos responden a una revisitación permanente del pasado, recreación de apariencias y de formas, de modas y estilos. El pastiche obscuro que promueve un espectáculo irreflexivo permuta en un *kitsch* propio de una esteticidad difusa que se mueve en el territorio de lo falso, de lo imitativo, de los simulacros. Al final, el mundo de los objetos se convierte en un eco pretérito que debilita nuestra condición contemporánea para sumergirnos en una hipocondría de lo desconocido. Esa esteticidad difusa, alimentada por la intangibilidad del mundo digital y del espectáculo, se recrea en prácticas anestésicas y en un estado de euforia permanente en la búsqueda de un *lifestyle* tan glamuroso como efímero.

Según leemos en el libro, caminamos en muchas ocasiones entre polos opuestos de interpretación del diseño que se retroalimentan y necesitan mutuamente. A la pregunta qué es el diseño sólo podemos dar respuesta de forma contextualizada según la época y atendiendo a los diferentes debates que han ido surgiendo en relación, primero, a la posibilidad de ofrecer productos de calidad al mayor número de personas posible y, más tarde, respecto a la propia profesión.

En muchas ocasiones se ha intentado definir el diseño desde su función, lo cual se ha convertido en un nuevo problema pues, en algunos momentos, se ha entendido dicha función desde aspectos puramente mecánicos o prácticos, desde la utilidad del objeto. Hoy sabemos que las cosas se conciben también desde su dimensión simbólica, desde su significación inmaterial, y que esta concepción es en realidad una otra función que el mercado ha sabido explotar según sus intereses. Sin ir más lejos, dentro de una corriente de diseño que pretendía eliminar dicha significación, el propio gerente de la Braun Electronic GmbH, Godehard A. Günther afirmó: «No vendemos aparato alguno, sino un estilo de vida» (Marín, Torrent 2016: 63). Así pues, a la premisa «la forma sigue a la función» (Marín, Torrent 2016: 12) acuñada por Louis Sullivan, le siguió «la forma sigue a la emoción» (Marín, Torrent 2016: 71), de Hartmut Esslinger, que resumiría con brillantez los propios postulados de Robert Venturi al advertir del «secuestro de la emotividad» que el funcionalismo racionalista había trasladado al ámbito de la arquitectura y del diseño (Marín, Torrent 2016: 72).

Según propone Deyan Sudjic, citado en el libro, «todo lo que le queda al diseñador para trabajar es la superficie y el campo semántico que nos permite comprender qué nos dice un objeto acerca de sí mismo» (Marín, Torrent 2016: 52). Es en dicha superficie donde se plasman, de forma inmediata, la belleza, la fealdad, la gracia o el humor. Las distintas categorías estéticas florecen como recursos prácticos que todo diseñador debería saber manejar en función del público objetivo para el que crea sus objeto; en función del mensaje que quiera proyectar; en función de su propia condición como ciudadano. De esta manera, los autores describen hermosamente, en mi opinión, la figura del diseñador contemporáneo:

El diseñador es un tecnólogo con los conocimientos de un humanista, y debe aspirar a

una cultura integral y multidisciplinar que supere la antigua división entre los mundos de la ciencia y la tecnología, por un lado, y las artes y las humanidades, por otro. (Marín, Torrent 2016: 26)

Conocer y preocuparse por cómo es la sociedad en la que vivimos, con sus múltiples y variados matices culturales, resulta hartamente necesario para desempeñar una profesión que se expone como mediadora entre el mundo de los artefactos y las necesidades humanas. Esta cuestión implica, además, saber qué condiciona nuestros gustos para poder dirigir nuestro trabajo al objetivo adecuado y evitar confusiones polisémicas.

Según nos muestra *Breviario de diseño industrial – Función, estética y gusto*, el acto de diseñar es considerablemente rico y complejo en puntos de vista, aspectos técnicos y sociológicos, o posibilidades de desarrollo. El libro nos invita a preguntarnos cómo debería ser el diseño en la actualidad a tenor de las propias características mercantiles, sociales o ecológicas en las que vivimos. A lo largo del texto podemos comprobar que el diseño no habita al margen de la historia sino que la construye en tiempo real, la modifica y la representa.

Bibliografía

- Calvera, Anna (ed) 2007, de lo bello de las cosas. Materiales para una estética del diseño, Barcelona: Gustavo Gili.
- Francalanci, Ernesto L. 2010. Estética de los objetos, Móstoles (Madrid): Machado.
- Glaser, Milton 2014. Diseñador / Ciudadano. Cuatro lecciones breves (más o menos sobre diseño), Barcelona: Gustavo Gili.
- Marín, Joan M. y Torrent, Rosalía 2016. Breviario de Diseño Industrial. Función, estética y gusto, Madrid: Cátedra.
- Torrent, Rosalía y Marín, Joan M. 2015. Historia del Diseño Industrial, Madrid: Cátedra.
- Verdú, Vicente 2012. El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción, Barcelona: Anagrama.

Políticamente feo

Gemma Azorín Díaz*



Karl Rosenkranz

Estética de lo feo

Edición y traducción de Miguel Salmerón

Athenaica Ediciones Universitarias, Sevilla, 2015

ISBN: 978-84-16230-67-9

Páginas: 423

En 1853 Karl Rosenkranz publica el primer manual sobre la estética de lo feo. El propio autor hizo patente que su obra era un producto de su tiempo y que su reflexión era una necesidad. A mediados del siglo XIX se configura un nuevo tipo de sociedades en las que lo industrial se convierte en el eje vertebrador de las relaciones sociales y de los modos de vida de las gentes. Para el autor, la presencia de lo feo en el arte era un síntoma que mostraba el estado en el que se encontraban tales las sociedades. Era la señal que anunciaba el nacimiento de la estética de la mercancía. De esta manera, la de Rosenkranz se postula como una obra estética sobre la que cabe hacer una lectura política.

En ella encontramos un conjunto de conceptos sistemáticamente ordenados que definen el fenómeno desde todas sus vertientes y buscan dar una fundamentación teórica a lo feo en tanto que nuevo objeto del arte. Esta nueva edición de 2015 se abre con una Presentación de Miguel Salmerón, traductor también del libro, en que explica las bases conceptuales sobre las que Rosenkranz desarrollará sus consideraciones estéticas. En ella se hace una aclaración fundamental: que las definiciones que encontramos en la obra no son puramente estéticas sino que se yerguen sobre un basamento ontológico y moral desde el que adquieren sentido. De esta manera, el concepto de *belleza* tendrá una manifestación artística material, y la belleza, como objeto por antonomasia del arte, una dimensión ontológica o ideal y una vertiente moral o espiritual. Existe así una relación inextricable entre lo bello y lo bueno. Esta triple dimensión de los conceptos le permite encontrar ejemplos concretos que le sirven como evidencias reales de aquello que pretende fundamentar.

En esta Presentación encontramos explicados los dos presupuestos en los que se apoyará la estética de lo feo. En primer lugar, la relación dialéctica entre belleza y fealdad, que hace posible que esta última pueda ser objeto del arte. Como Rosenkranz reconoce en varios lugares de la obra, esta primera consideración es consecuencia de su proximidad a la teoría estética de Hegel. El segundo presupuesto apunta a la necesidad de libertad dentro de lo que el autor llama «lo bello artístico». Ambos postulados

* Universitat de València, España. gemadiaz@alumni.uv.es

confirman lo que dijimos en líneas anteriores sobre la relación entre ontología, moral y arte.

Rosenkranz defiende que la esencia del arte mantiene una relación estrecha con lo uno, lo verdadero y lo bueno. Esta triple relación es lo que ha definido al arte hasta el momento y lo que caracteriza al objeto artístico. Frente a esto, la nueva estética de su tiempo opta por lo particular frente a lo único, la casualidad frente a lo verdadero y lo frívolo frente a la bondad que caracterizaba a los objetos artísticos tradicionales. El objeto de arte feo lo es en la medida que traiciona el modelo de belleza que había primado hasta el momento.

Como decimos, el objetivo de Rosenkranz es mostrar que la fealdad también puede ser objeto del arte y que lo feo ha de ser analizado por la estética. La creación artística es esencialmente libre y, como consecuencia de ello, ha de admitir la posibilidad de lo negativo. Si bien es cierto que el objetivo del arte es, antes que nada, sacar a la luz lo bello, también habrá de enfrentarse a lo feo. El autor le reconoce a éste último un papel secundario y subsidiario con respecto de lo bello, de donde se deriva su fundamento. Gracias a lo feo el arte es capaz de ofrecer una visión completa del mundo. Además, es también gracias a éste nuevo concepto estético por lo que el arte es capaz de convertir las acciones en trágicas y cómicas.

Estas características propias de lo feo, que han de ser estudiadas por la estética, muestran que hay una relación estrecha entre lo feo, lo negativo, lo imperfecto, lo feo natural y espiritual (no propiamente estético), lo placentero, etc. Sin embargo, no hay una relación de identidad entre ellas. Lo feo artístico no se reduce, por ejemplo, a la pura negatividad. La estética ha de ser la encargada de hacer patente el fundamento de todas estas determinaciones que caracterizan lo feo, evitando, a su vez, que sea definido desde particularidades que son contingentes y que no llegan hasta la esencia misma del concepto.

Por otro lado, el libro de Rosenkranz tiene una segunda finalidad y es la de ser un tratado capaz de ofrecer a los artistas los fundamentos del concepto. Todas las definiciones están acompañadas de ejemplos que pretenden mostrar casos concretos de aquello que quiere definir. Así, las obras de Shakespeare o Goethe son tomadas como muestra de conceptos tanto de belleza como de fealdad. Junto con estos casos concretos, también podemos encontrar reflexiones estéticas como las de Hegel o Lessing, que sirven de apoyo a la concepción estética del autor.

Lo feo puede ser objeto de arte porque mantiene una relación dialéctica con la belleza. Lo feo es, propiamente, lo bello negativo. Esto no puede ser estudiado con independencia de lo bello porque carece de fundamento sin él. Para Rosenkranz la caricatura es una muestra de dicha relación dialéctica entre ambos conceptos. Lo feo, dice el autor, es el término medio entre lo bello y lo cómico.

El mayor éxito de lo feo está en la creación de su propio género: la caricatura. Ésta permite mostrar la idea suprema de belleza a través de la fealdad. La caricatura es capaz de revelar individualidades sin caer en el particularismo, es capaz de abstraerse de lo concreto de su obra y mover al espectador a un ámbito genérico. Las feas particularidades que muestra son ellas mismas superadas por la idea de belleza que se encuentra en la base de todo arte verdadero.

Con esto vemos que el concepto de fealdad de Rosenkranz es relativo, se define por referencia a un concepto superior como es el de belleza. Ésta es la condición previa para que lo feo pueda llegar a estar presente en la obra de arte. Del mismo modo que

por negación de lo bello es posible lo feo, lo feo puede retornar a la idea suprema de belleza una vez resuelva sus contradicciones con ésta. Lo cómico que se expresa mediante la caricatura es la prueba de la relación inseparable entre ambos conceptos y, propiamente, de la jerarquía conceptual que está presente en el arte.

Como consecuencia de todo ello vemos que el autor compone un manual con el propósito de que sea un medio para explicar de qué manera se presenta la fealdad y en qué radica su fundamento teórico. El propósito último de Rosenkranz es adaptar la estética a las condiciones que imponen los nuevos tiempos. Para él, esta disciplina ha de ser capaz de explicar los contextos recientes sobre los que el arte tendrá que desarrollar su tarea a partir del siglo XIX. En cierto modo, también podemos ver en esta estética una reacción ante los cambios surgidos en el arte y la necesidad de asegurar la posición superior que la belleza había tenido hasta el momento.

Como señala Miguel Salmerón en la Presentación de la obra, Rosenkranz, incurriendo en un idealismo retrógrado, desecha las respuestas de la estética de su tiempo ante los nuevos cambios surgidos. Su estética es el intento de dar una explicación a los cambios, preservando, a su vez, unos supuestos fundamentos esenciales desde los que se ha entendido tradicionalmente el arte.

Pues bien, con estos propósitos, Rosenkranz lleva a cabo un estudio categorial de todos los conceptos que definen la fealdad mediante el análisis específico de los ejemplos. A pesar de que toda la obra está escrita a reglón seguido y que en ocasiones la retórica es confusa, la organización general de los conceptos está claramente especificada en el Índice.

El contenido se estructura en tres secciones principales, precedidas de un Prólogo y una Introducción aclarativos para el lector inexperto en el tema. La obra se cierra con unas conclusiones que poco añaden a lo ya dicho. En el Prólogo encontramos la idea fundamental que guiará la obra: la relación dialéctica entre lo bello y lo feo. Tras ello, en la Introducción, Rosenkranz aclara que lo feo tiene una presencia distinta en el campo de las artes respecto de lo que él llama lo feo natural y lo feo espiritual. Es aquí donde nos aclara que lo feo tiene mucho que ver con lo negativo y con lo imperfecto, pero que no todo se reduce a ello. Junto con esto habla de un tema también novedoso para el momento, la experiencia del placer de lo feo.

Ya en las tres partes principales de la obra encontramos, en primer lugar, lo feo como la ausencia de forma; en segundo lugar, lo feo como lo esencialmente incorrecto y, finalmente, lo feo como deformación. En este último caso es donde se encuentra más claramente el paralelismo que hace el autor entre el arte y la ética. La deformación es, por ejemplo, la causa de lo vil o, simplemente, de lo malo. Esta última sección se cierra con una reflexión sobre la caricatura.

Por todo lo dicho, la *Estética de lo feo* de Rosenkranz es una obra compleja que en ocasiones se hace difícil de seguir, dado, por un lado, el extenso bagaje del autor y, por otro, las conclusiones a las que llega, puesto que las da por evidentes cuando no lo son tanto para un lector crítico de la obra. A pesar de todo, nos encontramos ante una espléndida reedición (con una cuidada traducción y una presentación pulida) de un clásico que es el primer intento de compilación y sistematización de un tema complejo y novedoso para la época, que tendría un largo e interesante recorrido en los años subsiguientes.

¿Para qué sirve la literatura?

Sebastián Gámez Millán*



Antoine de Compagnon
¿Para qué sirve la literatura?
 Traducción del francés de Manuel Arranz
 Barcelona, Acantilado, 2008
 ISBN: 978-84-96834-78-1
 Páginas: 72

Nos encontramos ante la lección inaugural de la cátedra de Literatura Francesa Moderna y Contemporánea del Collège de France, leída el jueves 30 de noviembre de 2006. Discurso breve, pero denso e intenso. Si Antoine de Compagnon ha considerado oportuno preguntarse ¿Para qué sirve la literatura? es porque, lejos de resultarnos en la actualidad evidentes sus antiguos poderes, la literatura ha dejado de ser un alimento indispensable para una vida examinada y buena en el sentido socrático del término (la pregunta, naturalmente, es: ¿para quiénes ha dejado de serlo y por qué y para qué?).

Compagnon recuerda que “la literatura misma parece a veces dudar de su legitimidad frente a los discursos alternativos y las nuevas técnicas, no solamente frente a las ciencias exactas y sociales, sino también frente a lo audiovisual y lo digital. (...) En lo sucesivo la lectura deberá estar justificada (...) La universidad atraviesa un momento de incertidumbre sobre las virtudes de la educación en general, acusada de conducir al paro y en competencia con la formación profesional que, se considera, prepara mejor para la vida laboral, de manera que la iniciación al estudio de la literatura y la cultura humanista, menos rentable a corto plazo, parece peligrar en la escuela y la sociedad del futuro” (pp. 24-25). Ahora quizás se entienda por qué hay que justificar lo que acaso sea, en rigor, injustificable: nuestra necesidad de la literatura, puesto que hasta muy recientemente la literatura ha acompañado a los seres humanos como la música o la pintura, sin tener que justificarse, que parece un síntoma de decadencia y debilidad.

El discurso, además de ofrecer una cantidad más que notable de persuasivos argumentos acerca de por qué y para qué tenemos que leer o, mejor, por qué no podemos abandonar tan funesta manía, sintetiza muy certeramente los tres o cuatro argumentos más recurrentes sobre el poder de la literatura y, por consiguiente, su justificación en nuestras vidas y en nuestras sociedades:

1) En primer lugar, comienza por la *Poética* de Aristóteles, de acuerdo con la cual por medio de la *mimesis*, que prefiere traducir por “representación” o “ficción” antes que por “imitación”, como se ha traducido habitualmente, “el hombre aprende”: “el cuento, la fábula, la ficción educan moralmente”. No podemos reflexionar sobre preceptos o normas abstractas, sino que tenemos que apoyarnos en ejemplos y modelos de comportamiento, y nada comparable a la literatura para ofrecernos ejemplos o

* Universidad de Málaga, España. sebastiangamezmillan@gmail.com

contraejemplos y modelos de comportamiento. Rememorando a Paul Ricoeur (*Tiempo y narración*), recuerda que la novela, género por antonomasia de la modernidad y acaso el principal juego de lenguaje con el que nos representamos nuestra vida, “es irremplazable para configurar la experiencia humana, empezando por la experiencia del tiempo. El conocimiento de sí mismo presupone así la forma del relato” (pp.38-39).

2) En segundo lugar, durante la Ilustración así como durante el Romanticismo la literatura fue concebida como “un remedio” en tanto que “libera al individuo de su sometimiento de las autoridades”; “la literatura es una fuerza de oposición: tiene el poder de combatir la sumisión al poder”. Es, pues, un continuo ejercicio de contrapoder. Y nunca manifiesta más su poder como cuando es perseguida por ello, como cuando se queman los libros. Dos de los casos más conocidos en estos últimos tiempos son los de Salman Rusdhi y Roberto Saviano, que por fortuna aún pueden contarlos de viva voz: Permítanme incluir algunas declaraciones de ellos al respecto: “la literatura, decía Saviano, da miedo. Conecta la barbarie con las cabezas y los corazones de los lectores. Y eso es peligroso. Porque pueden matarme a mí, pero ya es demasiado tarde como para acabar con todos los lectores de *Gomorra*”. Mientras que Rusdhi, en un sentido más general, sostenía que “si la literatura no puede consternar a los poderosos, no sirve de nada. El hombre es un animal contador de historias y los violentos y los poderosos quieren controlar el modo en el que se cuentan las historias. Quieren que se relaten a su manera. Porque solo así controlan la condición humana. Los artistas siempre han tenido la obligación de ir adonde no podían ir, aunque eso fuese al otro lado de la frontera”.

3) En tercer lugar, el poder de la literatura residió en “dar un sentido más puro a las palabras de la tribu” (Mallarmé) o, dicho de otro modo, la literatura habría de “compensar las insuficiencias del lenguaje” (p. 44). Lo que la emparentaría de nuevo con una concepción de la filosofía. Pero estas insuficiencias de las palabras de la tribu se pueden alcanzar bien por la palabra justa, por el adjetivo exacto, en suma, por la precisión, que es precisión de la percepción y el pensamiento, como también por la multiplicidad de sentidos que generan los usos metafóricos, por la ambigüedad, que en literatura es riqueza, a diferencia de en las ciencias naturales y en algunas concepciones filosóficas, que sueñan con un lenguaje unívoco, como si pudieran prescindir de las metáforas y de otros recursos lingüísticos y estilísticos sin los cuales es inconcebible la vida del lenguaje. Esta última concepción quizás ayude a comprender por qué algunos autores, habitualmente calificados o descalificados de herméticos, piénsese en James Joyce, Paul Celan o Heidegger, retuercen el idioma para decir lo que todavía permanece sin decir, para explorar los límites del lenguaje, que son una vez más los límites del pensamiento y la experimentación.

Después de sobrevolar por algunas de las tres o grandes justificaciones de la literatura –la clásica, la moderna, la romántica, y la posmoderna, que básicamente consistiría en mostrar “el poder de la sagrada impotencia” –, Compagnon no desiste y, como si se jugara la vida en ello, vuelve a la carga con otros argumentos tras reconocer, asimismo, que “el cine y otros medios poseen una capacidad comparable de representar la vida” y “la idea de la redención por la cultura” desprende “un tufo de romanticismo” (p. 56) insostenible a estas alturas: “¿Acaso las biografías no nos hacen vivir la vida de los otros? ¿No contribuye el cine a nuestra experiencia del relato y, por lo tanto, a la formación de nuestra identidad? ¿Quién no ha tenido, al leer a Freud, una

experiencia de autodescubrimiento?” (pp. 68-69).

Lo que no recuerda Compagnon aquí es cuánto deben las biografías a la literatura o incluso si las biografías más logradas y perdurables –estoy pensando en *Vidas paralelas*, de Plutarco, *Vida de Samuel Johnson*, o *Conversaciones con Goethe*, de Eckermann, por ejemplo– no son, esencialmente, obras literarias. Aún más, cuánto debe el cine a la literatura, cuánto debe Freud, cuyas obras y pensamiento no sería ni mucho menos el mismo sin Shakespeare, Goethe, Heine o Sófocles, a la literatura.

No obstante, Compagnon mantiene que “la literatura contribuye al desarrollo de nuestra personalidad o a nuestra “educación sentimental”, “la literatura permite acceder a una experiencia sensible y a un conocimiento moral que sería difícil, incluso imposible, adquirir en los tratados filosóficos”, argumento este último que ha desarrollado como muy pocos Martha C. Nussbaum a lo largo de su obra y en particular en *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura*. La literatura, por lo tanto, desplegaría como ninguna otra disciplina o arte “un conocimiento de las singularidades” que si no se justifica en sí y por sí, podría ser de buena ayuda para la reflexión especulativa o práctica de la filosofía ética o moral, contra la que arremete en determinados momentos Compagnon, pero a la que no duda en apelar cuando de lo que se trata es de salvar a la literatura.

“Todas las formas de narración, como dirá hacia el final, y por lo tanto también las películas y la historia, nos hablan de la vida humana, pero la novela –género que a juzgar por las líneas que le dedica es el más reivindicado por Compagnon, cuando seguramente sea el género literario que goza de mayor salud–, (la novela) lo hace con más precisión que la imagen móvil, y con aún más eficacia que los inestables acontecimientos, ya que su afilado instrumento es la lengua, y deja libertad absoluta a la experiencia imaginaria y a la deliberación moral” (p. 69).

Retoma los argumentos de Thomas Stearns Eliot y de Milan Kundera, mas aun pareciéndome útiles tanto el de uno como el de otro –claro que no es a mí tampoco a quien deberían persuadir, sino a quienes descreen de los poderes de la literatura y me temo que, para no perder esa larga y perezosa costumbre, sólo nos asomaremos a este libro aquellos que apenas dudamos de tales poderes–, ninguno de ellos se me antoja tan necesario como los bien traídos argumentos de Hermann Broch: “la única moral de la novela es el conocimiento: es inmoral aquella novela que no descubre parcela alguna de la existencia hasta entonces desconocida”. Y el de Samuel Johnson, que se comprende más claramente a la luz del anterior: “La única finalidad de la literatura es hacer a los lectores capaces de gozar mejor de su vida, o de soportarla mejor”.

Dudando si habrá respondido o no a las preguntas que se planteó al comienzo, como es propio de la tolerancia de la literatura, dejar que el lector sea el que en último término asienta o disienta, Compagnon concluye este apasionado elogio de la literatura sosteniendo lo siguiente: “El ejercicio nunca cerrado de la lectura sigue siendo el lugar por antonomasia del conocimiento de uno mismo y del otro” (p. 71), cosa que yo no pondría en tela de juicio si entendiéramos literatura, cuya etimología procede de littera, letra, símbolo, en un sentido amplio, en el que no se excluirían no pocas obras filosóficas, artísticas, cinematográficas e incluso científicas, a pesar de sus diversas puertas de acceso a la realidad, porque por medio de todas ellas nos (auto) comprendemos y nos (auto)interpretamos como humanos.

Fragmentos

Sebastián Gámez Millán*



George Steiner
Fragmentos (un poco carbonizados)
 Trad. Laura Emilio Pacheco
 Madrid, Siruela, 2016
 ISBN: 9788416396689
 Páginas: 88

El recurso ficticio del hallazgo de un pergamino del siglo II d. de C., atribuido a Epicarno de Agra, le permite a George Steiner adoptar una máscara y una voz, además de trazar un hilo conductor entre ocho breves ensayos que, si no fuera por este recurso, no tendrían otro aspecto en común salvo la trayectoria vital, intelectual y el estilo de uno de los intelectuales con una perspectiva más amplia y profunda de la cultura europea, si bien George Steiner es un *Weltbürger*, un ciudadano del mundo.

A pesar de su asombrosa erudición literaria, filosófica, científica, filológica, musical, artística, su estilo es ágil y claro. Como sostenía recientemente Enrique Lynch: “Steiner es un escritor único. Sólo él es capaz de articular con relativa consistencia el Teorema de Gödel, el poema de Parménides y la Tetralogía de Wagner y descubrir en estas proezas un inesperado tronco espiritual común. Su vocación intelectual se compara con los constructores de catedrales que reunían con pericia y razón la técnica y la belleza y las ponían al servicio de una experiencia mística”.

Pues bien, en *Fragmentos*, aunque son ensayos escritos por un hombre que se aproxima al umbral de los noventa años, su estilo resplandece como pocas veces a lo largo de su obra. Quizá la brevedad y la condensación con la que están escritos estos *Fragmentos* aligera una erudición con la que, por otra parte, no pretende ser demostrar cuánto sabe, sino más bien indicar hitos de nuestra cultura, compararlos, preguntarse y preguntarnos, en busca de la aventura interminable del conocimiento.

Me atrevería a decir que en estos breves ensayos mejora su capacidad metafórica a la vez que la limpidez y la gracia de su estilo, repleto de sentencias, juicios de valor en defensa de lo canónico, preguntas desafiantes y una enorme capacidad persuasiva para mitificar y embaucar, siempre acompañado de juego e ironía. Así, es evidente que estos *Fragmentos* no poseen la ambición intelectual de otras obras suyas, como *Lenguaje y silencio* (1976) o *Presencias reales* (1989), pero se diría que encuentra la extensión y el ritmo adecuado para su estilo, como si fueran maravillosas cartas de un maestro de otro tiempo acerca de temas que le apasionan y le preocupan.

En el primero de ellos, titulado “Cuando el rayo habla, dice oscuridad”, se ocupa del desciframiento de la existencia y el fondo impenetrable de la misma: “Nuestra existencia es una lectura constante del mundo; un ejercicio de desciframiento, de

* Universidad de Málaga, España. sebastiangamezmillan@gmail.com

interpretación dentro de una cámara de eco que tiene infinidad de mensajes semióticos. Pero esto no necesariamente implica claridad; no necesariamente asegura significado con su potencial y su rendición de paráfrasis y traducibilidad”, (p. 12).

A la manera de Derrida cuando provocadoramente afirmaba que “no hay nada fuera del texto”, Steiner se pregunta aquí: “¿Hay existencia fuera de la gramática?” A lo que responde: “Lo que no se puede conceptualizar no se puede decir; lo que no se puede decir no puede existir”. Olvida una objeción que le lanzaba al Wittgenstein del *Tractatus*, encerrado en la lógica y el lenguaje verbal, la música, de la que se ocupará en el capítulo séptimo. Aún más, hay fenómenos que existen y que todavía no han sido conceptualizados, pero eso no quiere decir que no puedan conceptualizarse ni decirse. Puede que tengamos la impresión de que no existen porque es precisamente el lenguaje verbal lo que dota de cierta visibilidad y reconocimiento los fenómenos del mundo que nos rodea.

“Amistad, homicida del amor” es el título, el tema y acaso la tesis principal del segundo *Fragmento*. La primera parte es un elogio de la amistad: “la amistad es la compensación de la existencia humana” (p. 17), aunque reconoce, con Rochefoucauld “que el infortunio de un amigo no nos causa absoluta infelicidad”. Tal vez es la lucha que mantenemos con los otros, la lucha que somos. Pero, desde luego, cuando nos sentimos bien con nosotros mismos no tenemos la misma sed de esos infortunios y hasta nos alegramos de su suerte y felicidad. Por eso quizá nuestro primer deber sería procurar estar bien con nosotros mismos, a fin de relacionarnos mejor con los otros. Ya que sin los otros no somos nosotros, no podemos llegar a ser lo que somos.

En un movimiento dialéctico, responde a la tesis con esta antítesis: “la amistad asesina al amor”. Y lo argumenta: “Los amigos no son amantes. Tres inmortales palabras lo dicen todo: *odi et amo*” (p. 24). Mas en un movimiento de síntesis, por eso dudaba antes de que el título fuera al mismo tiempo la tesis principal, Steiner mantiene que “en el matrimonio, en vidas compartidas que surgen de un amor auténtico, el tiempo puede asentarse para transformarlo en maravillas de madurez y desprendimiento propios de la amistad, con su humor, su paciencia, su recíproca adhesión a la creatividad” (p. 24).

“Hay leones, hay ratones” aborda un tema al que Steiner le ha preocupado y del que se ha ocupado durante buena parte de su vida, la educación. En particular se pregunta “qué cualidades existen en la mente de un genio y en la de un imbécil” (p. 28). Acepta el credo liberal, según el cual “excluyendo la catástrofe política y el gusto de la humanidad por la masacre, la educación mejorará. Una escolaridad decente llegará a más y más niños sin importar su origen étnico o económico” (p.33). Sin embargo, “si la genética molecular llegara a demostrar que las distintas gradaciones de potencial cerebral y corpóreo son innatas, heredadas, entonces ¿qué?” (pp. 35 y 36), se pregunta.

Si somos sabios, tengo para mí que ni lo que nos informe la genética ni la neurología acerca de nuestras determinaciones intelectuales, entre otras ciencias emergentes, puede ni debe impedir el desarrollo de la cultura del esfuerzo, ni extirpar la esperanza de cambiar ni robar el sueño de mejorar gracias a la educación, la formación, la disciplina, la vocación y el amor.

“El mal es” es el cuarto fragmento. Se ocupa aquí sobre la cuestión del mal, sobre la que nos ofrece una visión panorámica de cómo ha sido tratada a lo largo de la historia, desde Aristóteles hasta los racionalistas modernos: Leibniz, con el principio de razón suficiente y la idea de que todo es en última instancia para bien; visión satirizada y

ridiculizada en el *Cándido* de Voltaire. Más inquietante y verosímil es la cosmovisión de Spinoza, que excluye cualquier vestigio de mal.

Sin embargo, Steiner se inclina por la sospecha de que “quizá más perturbadora sea la posibilidad de que los impulsos hacia el mal estén inextirpablemente engastados en la psique humana (...) El *kapo* del campo de concentración, los encargados del gulag o los responsables de la ‘cura de agua’ en Guantánamo son bastante ‘normales’” (...) ¿Qué es nuestra historia –desde el asesinato de Caín hasta los hornos de gas y la incineración nuclear– sino la crónica de lo inhumano? Citar la frase ‘el hombre es un lobo para el hombre’ es insultar a los lobos” (pp. 42 y 43). Y concluye esta reflexión sobre el mal con unas palabras a partir de las cuales tendríamos que trabajar: “la mayoría de nosotros pasamos de largo, beneficiándonos de la falta de percepción consensual, aunque sabemos que la indiferencia es la gran cómplice” (p. 43).

“Canta dinero a la diosa” es la cuarta reflexión, dedicada a la omnipotencia de este dios en nuestros días. Contrapone una visión de filósofos, poetas, escritores y artistas, que desdeñaron los cantos de sirena del dinero, frente a una visión actual, donde la omnipresencia del dinero con frecuencia prostituye y corrompe las relaciones. “Ningún filósofo que se precie de serlo debería tener riquezas. Wittgenstein regaló su herencia. El verdadero poeta, el artista, los radicales del pensamiento, el Spinoza que pule sus lentes, tienen la intención de desdeñar los beneficios materiales. Los sofistas traicionan la verdadera filosofía al aceptar dinero por sus enseñanzas” (p. 47).

Más adelante denuncia la hipócrita e injusta atribución de responsabilidades del mercado laboral: “Cuando un negocio fracasa, miles de personas se quedan sin empleo o endeudadas; sus *directos* se escabullen llevándose millones en bonos y en fulgurantes apretones de manos. Y, sin embargo, a ninguno de estos rufianes, que son los responsables, se les escupe, ¡por no decir se les fusila!” (p. 50). Pero se percata de que todo o casi todo es negocio en este mundo: “Los monasterios que salpican el paisaje cristiano (...) ¿qué son sino intentos por comprar la benevolencia de los dioses, la protección mafiosa de lo sobrenatural? ¿Qué son sino intentos por canjear tesoros immanentes por dividendos trascendentes?” (p. 52).

“Desmiente el Olimpo si puedes” retoma, desde otra perspectiva, un tema querido por Steiner: si podemos negar a Dios. En *Presencias reales* (1989) se había preguntado si podemos comprender adecuadamente la creación de grandes obras literarias, artísticas, musicales, sin tener en cuenta una trascendencia. Aquí concluye que “si no existe ninguna prueba lógica o teológica de la existencia de Dios, tampoco existe otra que afirme que no existe” (p. 62).

¿Es esto una razón para los creyentes? ‘Las razones’, nos había advertido Freud citando a Shakespeare, se encuentran como moras en primavera. Mientras, aunque resulta difícil imaginar cuándo se completará el mapa, las ciencias contribuyen poco a poco a explicar de manera empírica cómo es el mundo que nos rodea. Más bien la conclusión de Steiner es una razón para ser agnóstico, que es aquel que mantiene que puesto que no se puede demostrar la existencia ni la inexistencia de Dios, lo más razonable acerca de esta pregunta es suspender el juicio. Pero, ¿creemos las personas por lo general en función de razones? ¿O tal vez nos movemos más por emociones y sentimientos? Es decir, ‘me siento feliz; no me acuerdo de Dios’; ‘estoy enfermo y me siento desdichado, ¿dónde estás, Dios?’

En el penúltimo ensayo, “¿Por qué lloro cuando canta Arión?”, también retoma un tema querido, la música y su poder para trascender los límites de la razón, que

es un argumento que empleó para rebatir la célebre proposición del *Tractatus* de Wittgenstein: “Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”. “¿Qué le ocurre a la razón, a nuestra voluntad, a nuestra templanza psicológica y moral cuando escuchamos música?” (p. 63). Recuerda que al menos desde *La República* y *Las leyes* de Platón se ha tratado de controlar a efectos políticos la fuerza de la música.

Afirma, rememorando quizá a Nietzsche, que “la música es perfecta y trascendentalmente inútil. Pero ¿podríamos vivir sin ella? (...) No sabemos de ninguna comunidad humana sin música. La literatura, no digamos ya la escritura, es mucho más rara (...) ¿Podría la experiencia musical ser el único encuentro humano con el tiempo que esté libre de temporalidad tal y como la conocemos en los procesos biológicos y psicológicos?” (pp. 67 y 68).

Repetidamente se pregunta “¿qué es la música?” La compara con otros lenguajes, por ejemplo, el verbal: “El lenguaje predica la verdad o la falsedad. Este punto es crucial. La música es arrolladoramente significativa pero no tiene, no ‘hace’ ningún sentido. Es infinitamente significativa pero su significancia desafía toda transposición a la prosa del mundo. Como el seto en llamas, la música manifiesta que ‘es lo que es’”. (pp. 69 y 70). Antes había sostenido que la música “es intraducible. Tal y como lo mostró Schumann, la única explicación válida de una pieza es su repetición” (p. 68).

Pero sus inquietantes preguntas, sus desafiantes aproximaciones, no disuelven el misterio último: “¿Por qué llora Epicarno cuando escucha cantar a Arión? No hay respuesta. Solo la certeza de que nuestras vidas se verían inconcebiblemente empobrecidas si no lo hiciera” (p. 73). Tal vez este sea el método más justo: las ciencias, incluidas las llamadas humanas o sociales, contribuyen a explicar y aclarar el mundo que nos rodea, pero parece que hay un misterio que se resiste a ello.

“Amiga muerte” es el último y quizá el más bello ensayo del conjunto, quizá con “Amistad, homicida del amor”. Comienza declarando que “el momento más trascendental en la historia del hombre es el descubrimiento de la muerte. No de la muerte individual, ni de la muerte de este o aquel ser orgánico. Sino de la muerte como algo universal, inescapable, predestinado y total: descubrir que toda existencia, todo lo que vive, es el prólogo a una muerte segura” (p. 75). Posiblemente a partir de este descubrimiento cambia la organización social e individual del tiempo.

Ve como una amenaza la prolongación de la vejez por el hecho de estar en la vida, y no con vida, ante la creciente esperanza de vida de las privilegiadas economías de Occidente. Y describe con bastante acierto y realismo las miserias de la vejez: “La vista y el oído se debilitan. La orina chorrea. Las extremidades se vuelven rígidas y duelen. Las dentaduras se tambalean en bocas malolientes y salivantes. Incluso con la lamentable seguridad de un bastón o de un andador, las escaleras se convierten en el enemigo. Las noches se vuelven huecas por la incontinencia y por las vejigas estériles. Pero las debilidades del cuerpo no son nada con la devastación del cuerpo” (p. 80). Se nota que lo está percibiendo y analizando muy de cerca.

¿Cuál es el remedio para evitar estas y otras miserias de la vejez? No hay remedio: es ley de vida envejecer, si se dispone de esa suerte... No obstante, Steiner, al igual que Ramón Andrés (*Semper dolens. Historia del suicidio en Occidente*, Barcelona, Acantilado, 2016), ve en el suicidio la puerta de la libertad. “No elegimos nuestro nacimiento. Pero podemos reclamar la autonomía de nuestro ser al elegir la manera y el momento de nuestra muerte. La geriatría, remanente de teologías obsoletas, busca privarnos de esta libertad fundamental (...) Está en juego mucho más que la dignidad. Es nuestra

humanidad esencial”.

Y con esta apología del suicidio como acto de libertad para autodeterminar nuestro ser concluye George Steiner o Epicarno de Agra estos *Fragmentos un poco carbonizados*. Se trata de que ahora cada uno siga tejiendo en diálogo con otros sus fragmentos, como Steiner a su manera ha hecho con Shakespeare, Heidegger, Wittgenstein, Tolstoi, Dostoievski, Kafka... fragmentos que se hilvanarán dentro del palimpsesto que es la historia de las ideas o la historia de la literatura o la historia universal.

Dialogar sobre lo inefable

Juan Pablo Fernández-Cortés*



Iliá Galán

Estética de los compositores contemporáneos. Los Creadores hablan

Prólogo de Tomás Marco

Editorial Sapere Aude. Siero, Asturias, 2014

ISBN: 978-84-942227-9-5

Páginas: 187

Adentrarse en el análisis de la música culta contemporánea portando el estandarte de la reflexión estética puede parecer de antemano una labor arriesgada. Como afirma el propio Tomás Marco en el prólogo de esta *Estética de los compositores contemporáneos*, no es fácil hablar sobre música. La identificación de la música pura con lo inefable, que surge con la concepción romántica del arte, conlleva la necesidad de desarrollar una serie de herramientas que faciliten un acercamiento a la interpretación de lo sonoro más allá de la mera descripción del hecho discursivo. La solución que adopta Iliá Galán en este breve libro es el diálogo, un modelo de encuentro abierto a través del cual nos ofrece la posibilidad de conocer de primera mano algunas de las claves del pensamiento artístico de seis eminentes compositores de la vanguardia hispana extrayendo, como líricamente afirma el propio autor, «las raíces de sus árboles sonoros, para comprenderlos de una manera universal ante la historia de las artes».

Cuatro de los creadores entrevistados, Ramón Barce, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter y Antón García Abril, pertenecen a la heterogénea Generación del 51, en la que se encuadran un grupo de compositores nacidos antes de la Guerra Civil que trataron de superar el anquilosamiento estético en el que se hallaba sumida la música culta española durante la autarquía del primer franquismo y cuyas primeras obras comenzaron a darse a conocer en Madrid en los últimos años de la década de los 50 del pasado siglo. Más jóvenes son el madrileño Tomás Marco (1942), cercano en parte de sus presupuestos a la generación anterior, y que como ya se mencionó, es el autor del prólogo; y el cubano Leo Brouwer (1939), muy vinculado a la vida musical española, especialmente durante la década de los 90 del siglo pasado y los principios del XXI cuando ocupó la titularidad de la Orquesta de Córdoba. Todas las entrevistas que se compilan en este libro fueron realizadas entre 1997 y 2005, lo que permite, vistas ya con una cierta distancia, una lectura como testimonio y síntesis de gran parte de las preocupaciones estéticas sobre las que se articuló la creación musical culta en España durante la segunda mitad del siglo XX. Y aunque algunas de estas entrevistas habían sido ya divulgadas a través de diversas revistas académicas, debe felicitarse previamente al autor por darlas de nuevo a la luz en un único volumen.

Con gran destreza y elegancia, Iliá Galán deja fluir las ideas espoleando a los

* Universidad Carlos III de Madrid, juanpablo.fernandez@uc3m.es

entrevistados con una batería de atractivas y certeras preguntas que revelan sus propias preocupaciones e intereses por la estética de la música contemporánea ya manifestada en otros textos anteriores¹. Sobre la visión de la historia de la música como un proceso continuado de perfeccionamiento que plantea T. W. Adorno en su *Filosofía de la nueva música* y su validez en los inicios del siglo XXI, se debate en el diálogo con Ramón Barce que abre el libro. De la idea de progreso y sistematización de la naturaleza sonora que eclosionó en las vanguardias postweberianas de la escuela de Darmstadt, con su ortodoxia que aspiraba a eliminar todos los residuos de la tradición en la creación musical de su tiempo, queda apenas el recuerdo de una época que se considera ya superada. Barce impugna la validez de la innovación “per se”, y desconfía de la sumisión acrítica y del fetichismo técnico que supuso la fidelidad absoluta al serialismo integral. Reprochan también la laxitud de ciertas opiniones de Adorno los compositores Luis de Pablo y Tomás Marco, quienes disienten, entre otras cuestiones, de su exacerbada crítica hacia la figura de Igor Stravinski, convertido en el héroe negativo antagónico para ensalzar la figura del progresivo Arnold Schönberg. Pero quizás donde se aprecia de forma más clara la superación de los planteamientos adornianos más etnocéntricos, pilares del pensamiento musical occidental en las décadas centrales del siglo XX, es en las respuestas de Leo Brouwer. Como alternativa al clasismo y a la pretensión de universalidad, al “racismo cultural” que se oculta en muchas ocasiones tras la estética filosófica de Adorno, Brouwer plantea la necesidad de abandonar una visión monolítica y defiende eliminar las fragmentaciones culturales que han llevado a obviar o desdeñar ciertos productos artísticos de una calidad estimable, como las composiciones de Patt Metheny o Keith Jarrett, etiquetadas como parte de una cultura popular subalterna.

La uniformización totalizante de la «cultura» y la comercialización del arte, conceptos sobre los que también trabajó Theodor W. Adorno junto a otros teóricos de la Escuela de Fráncfort, aparecen asimismo como ejes articuladores del libro. Luis de Pablo, desconfía de la música comercial o de consumo, a la que califica de “deliberadamente desechable”. Considerada como una mera mercancía comercializable, su valor estético y su propia naturaleza pasaría a un plano secundario cuando ese producto, al que por limitaciones del lenguaje se denomina también “música”, se integra tal y como mantiene Tomás Marco, en una cultura de masas que ensalza preferentemente la producción fungible que se adapta a las leyes del mercado. Se trataría, en definitiva, de una música que «está hecha estrictamente para consumir, no para penetrar en ella, no para dejar que te forme desde lo profundo» (Luis de Pablo). La propia industria musical, con criterios manifiestamente mercantilistas, favorecería el desarrollo de una cultura *mainstream* donde no tendría cabida una música culta que, estigmatizada por su complejidad técnica, se transformaría en un producto incomprensible destinado a una minoría especializada. Consciente de este problema, Ilía Galán indaga también en sus entrevistas sobre las razones que han llevado a la separación entre el público y la creación musical contemporánea, ahondando así en un asunto sobre el que ya dialogaron de forma fructífera Michel Foucault y Pierre Boulez en 1983². Dado que las nuevas obras musicales carecen de unos puntos de referencia conocidos a priori, se

1 Véase, por ejemplo, Galán, Ilía. 2001. “La subjetiva objetividad del actual gusto musical. (¿Jerarquía de valores o caos?)”, *Thémata*, núm. 26: 175-185.

2 Foucault, Michel y Boulez, Pierre. 1983. “La musique contemporaine et le public”, *C.N.A.C. Magazine*, núm. 15: 10-12.

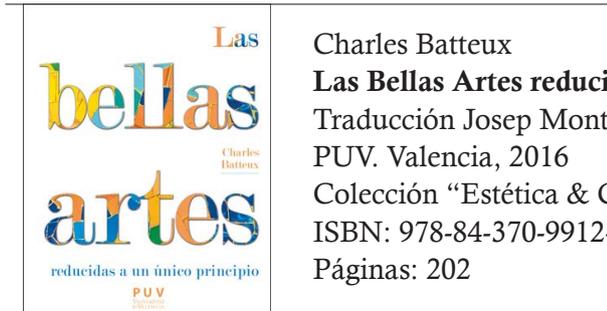
exige al oyente una audición polarizada y concentrada que ayude a estimular un proceso de construcción de significados, una exigencia acaso impropia para la inmediatez de nuestros días. Como afirma Luis de Pablo en una de sus respuestas, con la fina ironía que siempre ha caracterizado su pensamiento, si se desea apreciar su verdadero valor «tienes que oír música cuando quieres oír música» y mientras tanto lo que no se puede hacer es «ni freír huevos, ni preparar notarías ni hacer el amor ni nada de eso»

Eliminados los puntos de anclaje de la tradición es preciso enfrentarse al problema de juzgar críticamente las producciones musicales contemporáneas sin dejarse llevar por el relativismo estético. ¿Cómo podemos reconocer una obra de calidad si se rechaza cualquier valoración que se apoye en un canon basado en significados previamente legitimados? El autor plantea a los entrevistados si, a la hora de abordar la composición de sus obras, confían aún en las ideas referentes de lo bello y lo sublime y si esta mirada clásica sigue siendo pertinente ante el relativismo desenfrenado derivado de la posmodernidad. Enfrentarse a la creación con un sentido ético y un rigor absoluto, a través del cual poder desarrollar un proceso de comunicación sensible, es la propuesta de Cristóbal Halffter para alejarse de la banalidad estética. Más críptica es la respuesta de Luis de Pablo, que parece aludir a la necesidad de trabajar con una cierta plasticidad para establecer una jerarquía de valores con los que juzgar a la música culta actual, cuando afirma que el propio compositor es el responsable de detectar «ciertos criterios de calidad que se acaban imponiendo por su propia fuerza, pero no por la mayoría sino porque existen efectivamente ciertas cosas». Superada la especulación vanguardista, García Abril aboga, en cambio, por un *retour à bordre* donde se abandone la violencia técnica que caracterizó al serialismo, y formula su deseo de que las nuevas generaciones de compositores se esfuercen en crear una música contemporánea en la cual belleza, imaginación y espiritualidad ocupen un lugar central.

La edición está muy cuidada, tiene un diseño elegante y se lee con comodidad. Apenas pueden detectarse algunas pequeñas erratas, derivadas todas ellas de la dificultad de transcribir de voz a texto nombres o conceptos de compleja ortografía (por ejemplo «Riman» por «Riemann» en la p. 29, «life-motives» por «Leitmotiven» , en la p. 34 o «Kirk Jarret » por «Keith Jarrett» en la p. 143.). No resta sino felicitar al autor por esta contribución que está llamada a colocarse entre las obras fundamentales para comprender la multiplicidad y complejidad del pensamiento musical de la escena compositiva española en la segunda mitad del siglo XX. Iliá Galán ha demostrado que, tras el chaparrón de la posmodernidad, aún merece la pena continuar escribiendo y hablando sobre la música.

Batteux y las Bellas Artes

Román de la Calle*



Charles Batteux
Las Bellas Artes reducidas a un único principio
 Traducción Josep Monter y Benedicta Chilet
 PUV. Valencia, 2016
 Colección “Estética & Crítica” n° 40
 ISBN: 978-84-370-9912-5
 Páginas: 202

Reseñar el presente libro supone apuntar directamente a la rememoración del origen ilustrado del «sistema de las artes», convertido en uno de los fundamentos académicos del XVIII.

Les Beaux-Arts réduits à un même principe (1746) fue un libro que tuvo diversas ediciones en Francia, siendo además traducido inmediatamente en Inglaterra (1749 y 1761), en Italia (1773, 1822), en Alemania (1751, 1759 y 1770) y, como era de esperar, también en España (1797), aunque –como veremos– propiciando una edición muy especial.

Deberíamos apuntar aquí determinados hechos, que ayudaron ciertamente a tal difusión. En primer lugar, la decisión posterior del propio Batteux de incluir su texto («Les Beaux Arts») junto a otros nuevos trabajos suyos de aplicación directa de tales supuestos teóricos a la praxis analítica y docente de la literatura. Así sucedió, por ejemplo, con su célebre *Cours de Belles Lettres* (1753), que fue luego a su vez recogido, de nuevo, en *Principes de la Littérature* (1774). Por eso, las reediciones y traducciones de tales publicaciones escalonadas incluían siempre, a su vez, el texto que aquí nos ocupa. Incluso, cabe hacer notar, en el caso de la versión castellana, el dato de que el texto que se recoge no será sin embargo el concreto trabajo de «Les Beaux-Arts réduits à un même principe» (1746) sino que curiosamente se prefiere verter el voluminoso «Principes de la Littérature» (1774). De hecho, Agustín García de Arrieta fue el traductor de *Principios filosóficos de la Literatura o Curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes*, aparecido en IX volúmenes, en la Imprenta De Sancha, Madrid, entre los años de 1797 y 1805. Por ello, el texto clásico de Batteux, autónomamente, en la estricta edición original de 1746, es el que se ha querido editar ahora, como documento histórico destacado.

En segundo lugar, en esa fortuna de recepción histórica también tuvo mucho que ver el hecho curioso de que en diversos artículos de la *Encyclopédie*, por ejemplo, en la voz «La Belle Nature» redactada por Louis Jaucourt (en el volumen XI de la obra) y también en el término «Art», cuyo autor fue Jean François Marmontel (en el volumen I de los *Suppléments*), se resumieran partes extensas de la obra de Batteux y que, incluso,

* Universitat de València, España. roman.calle@uv.es

se le citara explícitamente, de forma reiterada. Sin duda, esta difusión y consagración internacional, gracias al efectivo y metafórico altavoz de la *Encyclopédie*, vino a ratificar, en buena medida, el destacado grado de recepción que mereció, nuestro autor, en la segunda parte del siglo XVIII y en la primera del XIX.

Charles Batteux nació en Vouziers, región de Las Ardenas, el 6 de mayo de 1713 y falleció en París, el 14 de julio de 1780. Estudió en Reims, destacando pronto en aquella universidad, sobre todo por el resultado de sus estudios clásicos, donde además comenzó a impartir clases de retórica, a la vez que también cursaba la carrera eclesiástica, forjando así su ambicioso futuro. En 1740 es llamado a París por uno de los máximos representantes de *les dévots*, el Abate d'Oliver, que supo ver acertadamente en él una indudable promesa, lográndole diversas encomiendas docentes, en el ámbito de las humanidades clásicas, en diferentes centros docentes de carácter privado, dotados de prestigio.

Esa década de los años cuarenta, del siglo XVIII, fue fundamental para nuestro autor, publicando dos de sus trabajos básicos: *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) y *Cours de Belles-Lettres distribué par exercices* (1753). De ahí que la década siguiente se convirtiera en la de su planificada consagración académica, pero también la de las abundantes polémicas sobrevenidas. Ciertamente, Charles Batteux sabe encontrarse en el lugar adecuado y en el momento oportuno, contando, para ello, además, con los respaldos pertinentes, en la intensa batalla de poderes, abierta entre *les philosophes* y *les dévots*. Un dato importante: en 1750 fallece el abate Terrasson, que prestigiosamente ocupaba, en el *Collège Royale*, la cátedra de Filosofía Griega y Latina, a la vez que era miembro destacado de la *Académie de France*.

No se olvide que el *prospectus* anunciador de *l'Encyclopédie* y la aparición del primer volumen se convirtieron en un hecho intelectual y políticamente destacado, en aquel célebre bienio de 1750-51. Nada menos que Etienne Bonnot de Condillac (1714-1780) y Denis Diderot (1713-1784), aspiraban a suceder al desaparecido abate Terrasson, especialista en filosofía antigua, con todo lo que ello implicaba, como hermeneuta oficial de la clasicidad, en el marco académico del momento. Pero la maniobra de poderes fue evidente, rápida y muy bien planificada, desde el contexto de influencias de *les dévots*.

El Conde d'Argenson, ministro y secretario de Estado, que había detenido y encerrado a Diderot, en 1749, en la cárcel de Vincennes, tras la publicación de su *Lettre sur les aveugles*, consigue que un decreto real, el 27 de octubre de 1750, nombre precisamente a Charles Batteux para ocupar la codiciada cátedra del *Collège Royale*. La filosofía queda así políticamente dominada desde la retórica. Pero la jugada de ajedrez seguirá, de nuevo, en un segundo movimiento de estrategias, en el año 1754, cuando el mismo Batteux ingresa como miembro numerario de la *Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres* (la plaza soñada justamente por Diderot) y más tarde, con el respaldo de su viejo amigo el abate d'Olivet, en 1761, pasa a reforzar el frente de *les dévots* contra *les philosophes*, en el seno de la misma *Académie de France*. Jaque mate para las ambiciones de unos y batalla ganada, con creces, para las esperanzas satisfechas del joven abate de Vouziers.

Apasionante resultaría, ciertamente, seguir el rastro de este desarrollo intelectual de Batteux, pero operativamente sería aconsejable revisar aquí, al menos, algunos de los puntos más relevantes y didácticamente explicativos de la posición histórica como

define su Sistema de las Bellas Artes.

1.- El principio unificador del sistema será, por tanto, la *imitación* de la naturaleza, perfeccionada por el arte, es decir entendida como «*belle nature*», fruto del ejercicio del *genio* humano. Arte, pues, como imitación de la «bella naturaleza», pero siempre, llevada a cabo tal mimesis, en el estudio operativo de una modalidad artística tras otra, según sus medios respectivos y fines propios.

2.- La clave estimativa del resultado artístico obtenido, en su perfección mimética y constructiva, vendría posibilitada por la *facultad del gusto*, directamente vinculada al *sentimiento del placer*, como finalidad subjetiva de la experiencia propiciada. Si el genio trabaja para el gusto, a su vez el gusto guía al genio.

3.- El «Sistema de las Artes» se alza, pues, fundamentado en ese encuentro entre mimesis perfecta de la naturaleza y el estrecho diálogo establecido entre el arte y la belleza, junto, además, con el sentimiento de placer desarrollado ante las diferentes tipologías artísticas, elaboradas siempre con sus propios medios, lenguajes y procedimientos. La nómina oficial propuesta de las Bellas Artes será: *Poesía / Elocuencia* (Literatura), *Pintura, Escultura, Música, Danza y Arquitectura*.

4.- Si la finalidad es siempre la clave metodológica explicativa del proceso artístico, habría que diferenciar entre una *finalidad objetiva interna* o de perfección de la propia obra elaborada, de una *finalidad objetiva externa* o de utilidad del objeto; y a su vez de una *finalidad subjetiva*, vinculada directamente a la naturaleza de la fruición, experimentada por el sujeto ante la obra.

5.- El problema surge cuando Batteaux sopesa la naturaleza de la Arquitectura y de la Elocuencia (esta última como parte de la Literatura), híbridamente conectadas ambas tanto a la utilidad como al placer. ¿Cómo inscribirlas, pues, estrictamente entre las Bellas Artes sin justificar tal rasgo bifronte y heterogéneo en sus correspondientes teleologías? La justificación empleada será que la necesidad, el uso y la utilidad las motiva, mientras que la finalidad del placer las perfecciona y legitima. Por eso conforman, para él, un subgrupo muy especial.

6.- A su vez, el estudio del Sistema de las Artes, de cara a su estructuración, demuestra que las artes no sólo se ordenan *en relación a sus fines*, sino que también pueden clasificarse y dividirse *según la naturaleza de sus medios*. De ahí que tanto la imitación como proceso básico y las diferencias particulares existentes entre las artes sean ordenadas, ya en una segunda opción, según los sentidos implicados, en cada caso, con la radical prioridad concedida al mundo tanto de la vista (Pintura, Escultura, Arquitectura y Danza) como del oído (Música y Poesía). De hecho, la relevancia del medio, de la fuente natural empleada pasará a primer plano, atendiendo a los sonidos, silencios, formas, volúmenes y colores

7.- Por último, Batteaux también intenta ordenar y dividir las artes según las estrategias expresivas a las que apelan en sus procesos de comunicación. Tal ocurre especialmente en su estudio de la música y la danza, sin olvidar nunca sus correspondientes enlaces con la palabra, hasta arribar, por este camino, a una visión unitaria de las artes en el contexto del teatro, postulando tanto la representación / expresión de acciones y pasiones humanas como la reconstrucción de los lugares, ambientes y escenas del espectáculo, en su globalidad.

De hecho, el Abate Batteaux pasa así sutilmente, en una clara evolución de sus teorías, de aplicar determinadamente el *principio de la mimesis* a proponer, en paralelo, el *principio de la expresión*, con lo que altera evidentemente el contenido de la obra,

que ya en su propio título apela a la reconducción de las Bellas Artes a un único y mismo principio. Y en ese salto, *de la representación a la expresión*, abre un camino inesperado y fundamental a la propia práctica y teorización artísticas posteriores. O dicho de otro modo, al final de la obra, abre un *sistema expresivo-comunicativo*, en el estudio paralelo de la música, la poesía lírica y la danza, dentro del sistema mimético propuesto inicialmente.

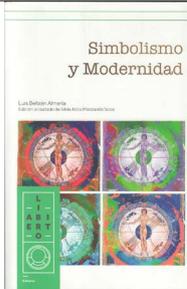
Así, en ediciones posteriores de la obra, revisó y añadió incluso algunos apartados acerca de la expresión mimética de las acciones y las pasiones humanas en las artes. Lo hizo especialmente en la sección tercera y última, donde se centran sus planteamientos a cerca de la música, la danza y la poesía y donde explicita sus particulares capacidades para forzar, si cabe, la unidad sistemática del conjunto expresivo-mimético-comunicativo de las artes.

Sólo para finalizar debidamente nuestra reseña, quisiéramos apuntar un dato más, a menudo olvidado o desconocido, que coloca en primer plano el interés de la fortuna receptiva de esta obra de Charles Batteux, en la historia del pensamiento estético. Si nos detenemos en el estudio de la *Kritik der Urteilskraft* de Immanuel Kant, escrita en 1790, y abordamos analíticamente el epígrafe 51 de dicha obra, donde se subraya precisamente el principio de la expresión, relacionándolo directamente con la división de las artes, constataremos que Kant ha tomado puntualmente de Charles Batteux las claves del desarrollo de este apartado.

Sin duda Kant, ávido lector, al abordar la clasificación de las artes, en su *Crítica del Juicio*, se dio cuenta del interés y de las posibilidades argumentales y explicativas de los aportes de Batteux, vertidos en su célebre obra, y los hizo suyos, encuadrándolos, a su vez, en su propio sistema crítico. Todo un explícito homenaje.

Simbolismo y Modernidad

Mauro Jiménez*



Luis Beltrán Almería
Simbolismo y Modernidad

Edición al cuidado de Silvia Alicia Manzanilla Sosa, Mérida (México),
 Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán, 2015
 ISBN: 978-607-8267-68-2
 Páginas: 396

Las modas académicas ponen en circulación frecuentemente conceptos y términos que acaban imponiéndose en el análisis de los productos culturales. Como monedas de uso corriente de mano en mano van y ofrecen a quienes las emplean la vana impresión de haber conseguido cartografiar el territorio artístico, literario o estético, cuando, sin embargo, no han hecho más que reproducir esquemas mentales que simplifican la realidad a conveniencia. *Simbolismo y Modernidad* es un libro que se sitúa en una atrevida atalaya porque repudia esos transitados caminos de cierta tradición hermenéutica y apuesta por mantener la mirada a la esfinge del presente sin echar mano de unas herramientas equivocadas. Luis Beltrán Almería entrega, por lo tanto, al lector un libro valiente y sugestivo. Es osado porque va a contracorriente y es estimulante porque presenta una contemplación inhabitual de la Modernidad y de sus consecuencias en nuestros días.

El estudio del presente ya sea en el ámbito artístico como en el ámbito filosófico tiene un prestigio de equivocada facilidad. Se piensa que por convivir con un hecho nos ahorramos la reconstrucción de un horizonte estético porque compartimos el pulso del tiempo. Sin embargo, la perspectiva que ofrece el paso de los años facilita la distinción de las figuras y de los sucesos capitales con una mayor nitidez. Una muestra de esta dificultad que ofrece la comprensión del presente es la ya perpetua discusión sobre la Postmodernidad y su naturaleza. La dificultad a la que se enfrenta Luis Beltrán Almería es, consecuentemente, doble: por una parte, se adentra en el análisis de nuestro tiempo sin el temor a que la cercanía le impida descubrir los detalles de nuestra época y, por otra parte, lo hace desdeñando un entramado conceptual que considera equivocado. Un buen ejemplo de esto último es la propuesta de una nueva visión en torno al *realismo* que se propone aquí.

Desde un punto de vista metodológico, *Simbolismo y Modernidad* se caracteriza por el rigor y la honestidad. Desde su comienzo se advierte de cuáles son los objetivos y qué materiales se cuenta para su cumplimiento, a la vez que se anuncia que la investigación lejos de mostrarse concluida se brinda aquí en progreso. Se trata, en este sentido, de una primera entrega de un proyecto que aspira a leer correctamente el libro de la estética

* Universidad Autónoma de Madrid, España. mauro.jimenez@uam.es

contemporánea. Para ello, Beltrán Almería propone en su labor hermenéutica tres principios que se enfrentan a las propuestas mayoritarias. En primer lugar, se estima insoslayable retomar el debate que sobre la Modernidad hubo en la segunda mitad del siglo XIX. Esa actividad implica pensar la Modernidad junto a Baudelaire, Nietzsche y Dostoievski, entre otros. Un matiz novedoso en este punto es que Beltrán Almería no sigue la usual mirada al XIX desde el prejuicio *decimonónico*, sino que, por el contrario, estima ese momento histórico como el origen del espíritu de nuestros días. En segundo lugar, se defiende una tesis atisbada por Marshall McLuhan pero que apenas ha sido transitada: en la Modernidad converge el mundo primitivo caracterizado por la oralidad y el mundo histórico caracterizado por la cultura de la escritura y del libro. Esa fusión que acontece en la Modernidad se encuentra en las nuevas tecnologías y es el fundamento del período que transcurre desde 1800 hasta hoy. Y, en tercer lugar, se centra el objeto en la Modernidad estética porque, desde la acertada perspectiva del autor, el ámbito de la estética es un espacio que permite la comprensión del hombre en su totalidad, a diferencia del paisaje que ofrece del hombre el estudio social o técnico, espacios que reducen la visión a un aspecto determinado. La estética es, para Luis Beltrán, un terreno que posibilita la obtención de una completa imagen del hombre.

Simbolismo y Modernidad se despliega en una estructura ternaria. El primer bloque es una «Aproximación a la Modernidad» con seis movimientos: la cultura moderna, realismo y modernismo, hermetismo y modernidad, poesía y modernidad, la modernidad tardía y el polemismo estético. El segundo bloque se adentra en el estudio de los «Símbolos modernos» y lo hace en cinco etapas: aproximación al simbolismo moderno, *l'homme de trop* y el hombre inútil, el viaje, el idilio moderno y las costumbres. El tercer bloque está dedicado a una selección de «Simbolistas modernos» que se actualiza en cuatro calas: Dostoievski, Chéjov novelista, *Palomar* de Italo Calvino y, finalmente, Luis Landero. La obra se cierra con un apéndice conclusivo que es toda una celebración hermenéutica, reveladora y perspicaz, «Una genealogía del poder». Es, desde luego, una conclusión encubierta que cabe sospechar el autor ha evitado nombrar como tal, teniendo en cuenta que ésta es la primera entrega en su proyecto de cartografiar nuestra Modernidad. En cualquier caso, se trata de una lectura política y filosófica de la estética moderna que, sin olvidar lo desvelado por Michel Foucault y Norbert Elias, muestra una interpretación personal de la polémica en torno a la Postmodernidad.

Aunque la mayor parte de los capítulos que configuran *Simbolismo y Modernidad* han aparecido en revistas académicas, el hecho de que otros sean inéditos y que unos y otros estén sabiamente ordenados provoca que el lector acceda a una lectura vertebrada y unitaria. No es, por lo tanto, una antología de textos, sino más bien la reunión de unos trabajos que en su conjunto adquieren un mayor sentido. El aviso inicial de que la investigación está en marcha se transforma, cuando se concluye la lectura de la obra, en una promesa de anhelado cumplimiento: debemos estar atentos a cómo prosigue el autor su lectura de la estética moderna.

Simbolismo y Modernidad es, en definitiva, un libro necesario de estética literaria escrito por uno de los mayores especialistas que sobre el tema cuenta la academia española. Quien ya conociera la trayectoria de Luis Beltrán Almería en libros como *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental* (2002) o *Estética y literatura* (2004), entre otros, encuentra en esta entrega de su pensamiento teórico-literario la confirmación de una labor admirable. Aquél que no tuviera noticia de su

trabajo descubrirá, por su parte, una mirada iluminadora que ha sabido hacerse un hueco en la crítica contemporánea entre tanto ruido. En cualquier caso, una invitación para la inteligencia.





*Wer
von einem Gedicht
seine Rettung erwartet
der sollte lieber
lernen
Gedichte zu lesen*

*Wer
von einem Gedicht
keine Rettung erwartet
der sollte lieber
lernen
Gedichte zu lesen*

Erich Fried, *Gedichte lesen*

Quien
de un poema
su salvación espera
mejor debería
aprender
a leer poemas

Quien
de un poema
ninguna salvación espera
mejor debería
aprender
a leer poemas

Erich Fried, *Leer poemas*

Traducción de Anacleto Ferrer

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

VNIVERSITAT ID VALÈNCIA 
Institut de Creativitat
i Innovacions Educatives

VNIVERSITAT ID VALÈNCIA Departament de Filosofia


UNIVERSIDAD DE SEVILLA
DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MADRID
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>