

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. I • N° 1 • 2014 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

Rafael Argullol, por Oriol Alonso Cano

UT PICTURA POESIS

Poemas de Antonio Cabrera / Ilustraciones de Pau Romeu
Martillo y cincel. Poemas e ilustraciones de José Pérez Olivares

TEXTO INVITADO

Manifestaciones literarias y pictóricas de una misma estética. Un diálogo entre la pintura y la poesía de Egon Schiele
Carla Carmona

PANORAMA

ESTÉTICA Y POLÍTICA

-
- | | |
|---|--------------------------------|
| Teatro griego clásico: una metáfora de la dimensión política del arte | Enrique Herreras |
| La más verdadera tragedia: la crítica de Platón a la poesía | Juan de Dios Bares |
| Wagner políticamente pensado | Miguel Salmerón Infante |
| Interrupción y subversión en el arte. <i>Teorema</i> de Pasolini como modelo | José A. Zamora |
| Body, art and spatialization. Ten theses on a phenomenological approach to corporeality in art and politics | Luis Álvarez Falcón |
| Arte social y político: el trabajo de Doris Salcedo | Juan-Ramón Barbancho Rodríguez |
| Hans Haacke. El arte y la política (Una introducción y una propuesta genealógica) | Alberto Santamaría |
-

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. I • Nº 1 • 2014 • ISSN 2386-8449

SEYTA.ORG/LAOCOONTE

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

Rocío de la Villa (Universidad Autónoma de Madrid), **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), **Leopoldo La Rubia** (Universidad de Granada), **Antonio Molina Flores** (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), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

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

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS

Isabel Palomo

REVISIÓN DE TRADUCCIONES

Andrés Salazar / José Manuel López

COMUNICACIÓN EN REDES SOCIALES

Paula Velasco Padial



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

“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. I • Nº 1 • 2014

PRESENTACIÓN	6
CONVERSANDO CON	
Rafael Argullol , por Oriol Alonso Cano	9-16
UT PICTURA POESIS	
Poemas de Antonio Cabrera / Ilustraciones de Pau Romeu	19-26
Martillo y cincel. Poemas e ilustraciones de José Pérez Olivares	27-34
TEXTO INVITADO	
Manifestaciones literarias y pictóricas de una misma estética. Un diálogo entre la pintura y la poesía de Egon Schiele	
Carla Carmona	37-50
PANORAMA	
ESTÉTICA Y POLÍTICA	
Teatro griego clásico: una metáfora de la dimensión política del arte	
Enrique Herreras	53-70
La más verdadera tragedia: la crítica de Platón a la poesía	
Juan de Dios Bares	71-85
Wagner políticamente pensado	
Miguel Salmerón Infante	86-100
Interrupción y subversión en el arte. <i>Teorema</i> de Pasolini como modelo	
José A. Zamora	101-113
Body, art and spatialization. Ten theses on a phenomenological approach to corporeality in art and politics	
Luis Álvarez Falcón	114-122
Arte social y político: el trabajo de Doris Salcedo	
Juan-Ramón Barbancho Rodríguez	123-129
Hans Haacke. El arte y la política (Una introducción y una propuesta genealógica)	
Alberto Santamaría	130-150

RESEÑAS

Alegato en favor de la cultura Carla Ros	153-155
Argullol o el pensamiento sensible Fernando Infante del Rosal	156-161
De cine. Aventuras y extravíos César Gómez Algarra	162-165
El andar como práctica estética Marta Darocha Mora	166-169
El silencio de Duchamp Antonio Molina Flores	170-173
Huellas urbanas José Antonio Ruiz Suaña	174-176
Las lecciones de Estética de Th. W. Adorno Francesc J. Hernández	177-181
Lukács o los senderos de la novela moderna Enrique Martín Corrales	182-185
Melancolía Fiona Songel	186-188
Otro tiempo para el arte Román de la Calle	189-191
Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes José Evaristo Valls Boix	192-195
Traduce como puedas Xeverio Ballester	196-199
Wittgenstein. Arte y filosofía Juan Evaristo Valls Boix	200-202
Ilustraciones de portadillas de Pau Romeu .	
Fotografía de portada de Tamara Djermanović .	

Laocoonte y sus hijos es un grupo escultórico griego que representa la muerte del sacerdote troyano del mismo nombre, castigado por los dioses a morir estrangulado por serpientes marinas junto a sus dos vástagos. La obra, esculpida en un solo bloque de mármol por los artistas de Rodas Agesandro, Polidoro y Atenodoro, fue considerada por el historiador romano Plinio el Viejo el cenit “no solo del arte de la estatuaria sino también del de la pintura”.

En su ensayo *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía* (1766), Gotthold Ephraim Lessing deriva del análisis comparado de dicho grupo y de la poetización del episodio por Virgilio en la *Eneida* su diferenciación dicotómica entre artes espaciales (pintura, escultura...) y artes temporales (poesía, música...), reivindicando para cada uno de estos dominios gramática e intenciones específicas. Este libro capital en la historia de la Estética, una disciplina que es hija de su mismo siglo, se nos presenta, además, no como un sistema cerrado de ideas sino como un diálogo con otros autores antiguos y modernos. Se trata, sin duda, de una combinación ejemplar de rigor y tolerancia; algo que no está nada mal como ideal regulativo de una revista que aspira a compatibilizar pluralidad y rigor. Al mismo tiempo, Lessing nos invita a volver la vista a la actualidad y preguntarnos qué hacen los artistas, qué persiguen con sus obras, de qué manera abordan sus objetos; es decir, el qué, el para qué y el cómo de su actividad. Cuestiones todas que interpelan por igual al lector de entonces y al estudioso de ahora.

Por todos estos motivos, la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes (SEyTA), nacida el 29 de noviembre de 2013 con el propósito expreso de “impulsar la dimensión universitaria y pública de la estética y de la teoría de las artes y el ejercicio del pensamiento libre en el marco de una sociedad igualitaria, plural y democrática”, ha optado por darle el nombre de *Laocoonte* a su revista.

Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes está prevista como una publicación de periodicidad anual. Cada número tiene dos secciones: la primera, contiene una o varias entrevistas, poemas y uno o varios textos invitados; la segunda, un monográfico bajo el marbete *panorama*, una miscelánea y reseñas. Todos los artículos publicados en *Laocoonte* —no así las entrevistas, los textos de creación ni las reseñas— son sometidos a revisión por pares ciegos (*peer review*). El Comité de Redacción está dando los pasos necesarios para conseguir la inclusión de la revista en los índices de impacto de mayor prestigio en humanidades, filosofía y arte.



LIOCOCNTE

CONVERSANDO CON



Conversando con Rafael Argullol

Oriol Alonso Cano*



La figura de Rafael Argullol es tan ingente y poliédrica que parece una ardua empresa ofrecer una presentación formal y arquetípica. Escritor, filósofo, profesor, colaborador habitual en prensa, mente pensante de diferentes proyectos culturales... un sinfín de quehaceres que imposibilitan todo tipo de adscripción a una única categoría, estilo, escuela o filosofía. Un pensamiento nómada que transita simultáneamente por los confines y los intersticios de las inveteradas interrogaciones suscitadas por los grandes clásicos.

En definitiva, un auténtico maestro del que no cesan de brotar nuevas enseñanzas. La última de ellas, la hallamos en su fascinante *Pasión del dios que quiso ser hombre* editado pulcramente por Acantilado.

En esta conversación, Rafael Argullol teje su reflexión sobre las diferentes temáticas que han ocupado su pensamiento, así como su análisis penetra en las múltiples vicisitudes socio-políticas que inundan la actualidad por doquier.

— **Oriol Alonso Cano:** El sistema capitalista se ha erigido en uno de los mecanismos represores más eficaces. ¿Qué opinión le merece que hoy en día los mercados se hayan adueñado del lenguaje típico del animismo?

— **Rafael Argullol:** Yo lo que específicamente a veces he dicho es que, si nosotros observamos los titulares de los periódicos, encontramos expresiones como “pánico en los mercados”, “histeria en la bolsa”, “depresión de los valores bursátiles”... Es como si se produjera una antropomorfización de los mecanismos propios del sistema

* Universitat Oberta de Catalunya, España. oaalonsoca@uoc.edu

capitalista. Entonces, lo que he comentado en múltiples ocasiones es que vivimos en la época, siglo XXI, en la que el capitalismo ha penetrado, casi sin resistencias, en todos los intersticios de la vida social. Y, además, ha penetrado en un sentido tan global que, en un momento en que hay una crisis del concepto de alma, parece que las únicas almas o la única alma, la posea el capitalismo. O sea, que el capitalismo se presenta como la única realidad existente pero también como el único ser dotado de ánima, de movimiento, en el sentido etimológico del término.

— **O.A.C:** Siguiendo con el hilo trazado con anterioridad, ¿sigue definiendo al capitalismo como *el innombrable*?

— **R.A:** En el momento en que el capitalismo, tras la caída del muro de Berlín, se queda sin el contrapunto del socialismo, aunque fuese un socialismo construido de una forma tan catastrófica, se encuentra sin el contrapeso necesario y, por ello, obtiene todo el monopolio del discurso. Es fácil observar que, en cualquier circunstancia en que hay un monopolio del discurso, se oculta el sujeto del discurso. Si tú posees todo el monopolio, no hace falta ser nombrado. Esto era característico de las concepciones del dios todopoderoso, del dios bíblico, que se caracterizaba por ser invisible y prácticamente innombrable, porque lo abarcaba todo. En este sentido, damos tan por descontado que realidad y capitalismo son la misma cosa que no es necesario nombrarlo.

— **O.A.C:** El capitalismo genera, en su mayor medida, seres codiciosos que buscan conseguir lo que no tienen o movilizarse, empleando todo tipo de artimañas, para alcanzar lo que no se posee todavía. ¿Sigue considerándolo como uno de los males radicales en la actualidad? ¿Cómo escapar de ella, dadas las coordenadas en las que nos hallamos?

— **R.A:** El hombre es un animal codicioso por excelencia que se diferencia de otros animales por ser avaro, además de codicioso. Más aun, aparte de codicioso y avaro, además es violento. En este sentido, solo cuando se recurre a la parte, que diríamos, angélica del hombre, que es la parte capaz de autocontención, que puede legislar toda posición avara, el hombre tiene una capacidad de contención de sus propios impulsos.

En el ser humano siempre luchan estos dos elementos pero, en los momentos históricos donde se debilita toda la parte angélica, creativa, imaginativa, esta capacidad de sobreponerse a su propia bestialidad, surge con más fuerza la realidad codiciosa del hombre.

Si observamos los inicios del siglo XXI, con lo que hemos llamado *capitalismo de casino*, se ha producido un exhibicionismo sin freno de la codicia. Esto se ha llevado a cabo, a su vez, junto a un claro debilitamiento de la democracia; en un sentido profundo, ya que la democracia, desde los griegos, es un reclamo a la contención y autocontención. En el momento en que fallan estas leyes de contención y autocontención, campa por doquier la codicia, que nosotros podemos identificar, en estos últimos años, con la *cultura del pelotazo*, *nuevoriquismo*, con todo lo que caracteriza al capitalismo especulativo, desde el más sofisticado que puede dictarse desde Wall Street o la City de London, hasta el más pedestre de los miles de casos de corrupción que, por ejemplo, existen en España.

— **O.A.C:** Vistas así las cosas, ¿cómo diferenciar la codicia de la ambición?

— **R.A:** La ambición económica muy difícilmente se deslinda de la codicia porque

el ambicioso económico generalmente es codicioso. Otra cosa es que se distinga entre la ambición económica y la ambición espiritual, creativa, de afán de descubrimiento, de la aventura. Entonces las cosas cambiarían, pero la ambición económica casi siempre se halla vinculada con la pasión por la acumulación, lo que conlleva codicia y, con cierta frecuencia, la avaricia.

— **O.A.C:** Usted pertenece a una generación luchadora, revolucionaria para con el orden existente (contra el capitalismo con el Mayo del 68 o movimiento contracultural, contra el franquismo...). Sin embargo, en mayor o menor medida, ha habido un asentamiento y aprovechamiento de las circunstancias criticadas, por una gran parte de los integrantes de su generación. Por consiguiente, ¿ha sido una generación, en su mayor parte, derrotada por aquello sobre lo que se alzó?

— **R.A:** Por mis características personales, siempre he estado poco inclinado a pertenecer a un bando, partido o generación. Me identifico poco con mi generación, y ya me identificaba poco con ella hace muchos años. Creo que fue una generación que consiguió logros importantes en todo el mundo, no únicamente en España. Asimismo, su eclosión, en España, coincidió con el final del franquismo, teniendo ideas buenas y otras francamente equivocadas, que no se reconocían por, en general, la poca capacidad de autocritica. Hubo grandes ideas dogmáticas equivocadas que se lanzaron y persistieron, y que todavía hoy en día te encuentras con algunos que patéticamente las siguen defendiendo. Un dogmatismo absurdo.

Como generación tiene sus luces y sus sombras. Históricamente fue una generación preparada, y que tuvo su gran momento en cuanto pudo ser joven, es decir, como la canción *Forever Young*, “estamos preparados para ser jóvenes”. Pero podemos decir que, como adultos, han sido bastante catastróficos, tanto como padres, políticos, profesores... ¿Por qué? Porque el dogmatismo de esta generación puede resumirse en lo siguiente: tuvieron miedo de una palabra, que creyeron que era de derechas, pero que, en realidad, no pertenece a ningún bando, sino que es una palabra cósmica; hago referencia al concepto *jerarquía*. Con este olvido o temor, fácilmente se pasó de la democracia al democratismo, de la igualdad al igualitarismo, generando una degradación a la baja de las realidades.

— **O.A.C:** Penetrando ya en el papel del arte en nuestra sociedad, podemos observar que arte y poder siempre han sido dos instancias que se han relacionado: tanto para alejarse como para ser cómplices (caso Speer, por ejemplo). ¿Puede considerarse el arte como una ideología y, por ende, el artista como un cómplice del sistema imperante?

— **R.A:** Considero que con la palabra *arte* se emplean muchos contenidos distintos y nos movemos en diferentes planos. Actualmente, desprecio mucho el psicologismo y sociologismo en el tratamiento del arte. El arte me interesa fundamentalmente en su esencialidad, es decir, lo que ha aportado al hombre frente al propio misterio de la vida y de lo humano. Por tanto, me interesa aquello más profundo e inalterable del arte, lo que, de alguna manera, puede ofrecer un hilo conductor desde las pinturas rupestres hasta Rothko, y desde Sófocles a Kafka. Esto sería una manera de ver el arte, que es la que a mí me interesa, de manera esencial.

Luego, eso que hemos llamado arte, ha tenido una vertiente sociológica, en el sentido de que muchas veces ha estado vinculado, o ha mantenido intercambios, con

el poder, o bien ha habido patronos, poderes, que han utilizado el arte para sus propios propósitos. Esto último sería un acercamiento sociológico.

El arte también ha servido para anunciar o proclamar proyectos sobre la humanidad, y esa ha sido una perspectiva ideológica del arte. Por eso, cuando hablamos del arte, debemos saber bien en qué parte o punto hablamos.

Si nos situamos en el ángulo de lo que realmente el arte ha aportado a lo humano, que es el primer plano que he indicado con anterioridad, hay un *continuum*, una especie de interrogación inalterable en la historia del arte.

— **OAC:** Hoy en día, cualesquier manifestación cultural exige, como contrapartida, toda una serie de réditos o beneficios económicos. Sea en el cine, música o libro, la industria cultural acecha por doquier, dentro del imaginario artístico. ¿El capitalismo ha matado el arte?

— **R.A:** Si algo está matando al arte es su incapacidad para dar una respuesta creativa al enigma de la vida, al enigma humano. Te pongo un ejemplo: en el mundo del cine, lo que le está matando es su obsesión por la forma y su desprecio, o ninguneo, de los contenidos.

Lo importante, en todo momento, es saber ante qué plano nos situamos. Si ante la Capilla Sixtina a uno le interesa el anecdotario de las disputas de Miguel Ángel con el Papa, si le interesa cuánto ganó Miguel Ángel con la Capilla Sixtina, si le interesa cuánto valía en aquel momento los pigmentos importados de Oriente, o si le interesa el impacto global, y en profundidad, que tiene la Capilla Sixtina, desde el punto de vista de nuestro acercamiento a la naturaleza humana, y a sus limitaciones y deseos. Todos los enfoques son lícitos, lo que ocurre es que a mí me interesa fundamentalmente uno de ellos.

— **O.A.C:** Pasando a un plano más político, observamos que si ahondamos en el progresismo, veremos cómo se relaciona, en su mayor parte, con toda una serie de doctrinas que podrían ser calificadas de biempensantes. Contra ello, emerge una izquierda presuntamente más radical cuyo objetivo no es otro que socavar los cimientos de este pensamiento positivo del progresismo, así como atacar de raíz las injusticias sociales que acarrea el sistema capitalista. ¿Qué opinión le merece la irrupción del radicalismo, del orden que sea, en el sistema imperante?

— **R.A:** El radicalismo está avanzando en cotas de poder pero, si comparamos lo que está aconteciendo con lo que ocurrió hace cien años, el radicalismo era mucho mayor entonces. El momento de eclosión de los fascismos, bolchevismo, nacionalsocialismo... eso sí que contenía un radicalismo. Creo que lo que está sucediendo en Europa es una especie de desgaste brutal del sistema democrático, y su concepto, por su propia falta de ambición. Hay un hartazgo de sí mismos, un autocansancio y, en ese sentido, una cosa es tener formalmente una democracia y otra cosa bien distinta es ser libres. Nosotros tenemos formalmente una democracia pero somos muy poco libres. Es una comunidad democrática de seres no libres. Es así ya que, para ser libres, el ser humano debe plantearse toda una serie de preguntas que el hombre actual no se plantea. Por tanto, el hombre no decide libremente si bien el sistema, formalmente, es democrático. Y es en este choque donde podemos encontrar la fuente de gran parte de los defectos actuales del funcionamiento del sistema político.

— **O.A.C:** **Analizando el papel de la Universidad en la sociedad actual: Con todos los cambios que se están materializando en su interior, con políticas abstrusas, ¿se está erigiendo en el reflejo o laboratorio de la burocratización general de la existencia de los individuos?**

— **R.A:** La Universidad, por un lado, es el reflejo de la situación general de la sociedad. Sería milagroso tener una universidad excepcional con una sociedad absolutamente colocada de espaldas a lo que es la cultura o la pasión intelectual. Eso ya sería milagroso. Ahora bien, la Universidad, en sí misma, como yo la he vivido, ha ido derivando hacia un sistema cada vez más burocrático. No hay que ser tampoco nostálgicos. No es que la Universidad anterior fuese muy buena pero probablemente ofrecía más posibilidades para que, individualmente, un profesor llegara a tener y realizar una trayectoria creativa. Ahora, la Universidad exige pruebas delirantes para comprobar la mediocridad de los docentes. Por consiguiente, la universidad se ha convertido en una máquina de creación de mediocridad.

Debo decir que esto se agudiza mucho en el campo de las humanidades. Porque, en otros campos, como en economía, ciencia... la propia movilidad, el propio cosmopolitismo de estos campos, favorece un mayor dinamismo. En humanidades, la esclerosis de la universidad coincide con un factor muy grave, uno de los más determinantes del momento para calificar nuestra época, que es la decadencia acelerada de la cultura humanística en el seno de la entera sociedad. La decadencia de la cultura de la palabra, de la cultura del *logos*. Entonces el problema es que, en medio de esa decadencia, las aportaciones que hace la parte humanística de la universidad son realmente ridículas porque, frente a esa decadencia, se debería tener una reacción mucho más audaz y revolucionaria, y sucede todo lo contrario.

La prueba, en definitiva, la tienes cuando cada año salen los *rankings* de las preferencias de los jóvenes estudiantes para seleccionar las carreras. La primera de humanidades está situada sobre el número 17. Este hecho ya es enormemente ilustrativo de las pasiones que despierta.

— **O.A.C:** **A usted, como intelectual insertado, en algunos momentos, en el ruido de la sociedad, con sus colaboraciones en diarios, así como en tanto que catedrático universitario: ¿Qué opinión le merece el alarmante descenso de pensamiento crítico en nuestra sociedad?**

— **R.A:** Es una pregunta de difícil respuesta ya que es uno de los temas candentes y principales, porque además se ha producido muy aceleradamente en los últimos 20-25 años. Por ejemplo, cuando se habla de la crisis de la venta de los libros, no se dice la verdad. No es la crisis de la venta de los libros, sino que es la crisis brutal en el hábito, en la experiencia de la lectura. Es como si se hubiese creado un individuo contemporáneo que ya no estuviese en condiciones de afrontar la lectura, que ha perdido incluso el ceremonial litúrgico vinculado a ella que implicaba un silencio, soledad y demás cuestiones. Vivimos con el protagonismo de un ser humano hiperinformado, en cuanto cosas accesorias, y completamente desinformado respecto a lo fundamental.

Puedo poner el ejemplo de los últimos tres años en que he intentado informar a mis estudiantes sobre lo que ocurría a un país, al que yo había viajado mucho y tengo mucha simpatía, como es Siria, y me he encontrado con la total resistencia a ser informados. Los estudiantes, y en general la sociedad, no quiere ser informada de lo que sucede en el mundo, pero, en cambio, quiere ser muy informado de cualquier

acontecimiento trivial, como, por ejemplo, si un cantante se ha hecho un *selfie*. De esas cuestiones hay una hiperinformación y su difusión es enorme, pero, por el contrario, hay una resistencia a la información que implica comprensión.

Algo de eso debe haber sucedido en otros periodos históricos si advertimos que uno de los fragmentos de Heráclito decía que la mucha información no lleva a la comprensión. Diría que este es el binomio principal. Vivimos en medio de un extraordinario alud de información secundaria, y de un desprecio y distancia para la información nuclear y fundamental que llevaría a las posibilidades de comprensión. Y eso afecta a todos los ámbitos: al político, social, humano...

— **O.A.C:** *¿Vivimos en la época de la ausencia de utopías?*

— **R.A:** Podría decirse que, dentro de los movimientos pendulares de la historia, si el péndulo se mueve entre las utopías y el pragmatismo inmediateista, no hay ninguna duda de que vivimos en una época de pragmatismo inmediateista. La gente se inclina mucho más por el pájaro en mano que por los ciento volando. Y este pragmatismo acaba afectando también al terreno de la pregunta anterior. El pragmatismo implica la ausencia de grandes aventuras intelectuales. Eso también se ha trasladado al terreno del arte. Es muy difícil, en estos momentos, que pintores, escritores, cineastas se lancen a grandes empeños creativos. Casi todo son pequeñas cosas para alcanzar objetivos inmediatos.

— **O.A.C:** *La filosofía y la ciencia son cómplices, en la mayoría de los casos, no en todos, por su apuesta del conceptualismo, pesquisa de leyes y demás instancias que pretenden anquilosar el devenir de lo real. ¿La ciencia es el nuevo opio del pueblo? ¿Hay dogmatismo científico y fe en ella?*

— **R.A:** Lo que en estos momentos tiene prestigio en nuestra sociedad no es, ni mucho menos, el conocimiento científico. De hecho estamos rodeados de personas completamente fascinadas por los artilugios de la tecnología y la microtecnología, pero esa fascinación no les lleva a interesarse por el origen científico de la tecnología. En nuestra época hay una hipertecnologización de la sociedad pero, en cambio, no veo que entre nuestros coetáneos, o los jóvenes, los científicos, en sí mismos, despierten una figura de heroísmo. Esto era mucho más evidente en la época de Einstein, o en el siglo XIX, con las sociedades científicas y geográficas, que ahora. Más bien, creo que la ignorancia en el terreno de las humanidades es perfectamente trasladable al terreno de la ciencia. Solo te invitaría a hacer una encuesta, no a las masas analfabetas, sino en la universidad, sobre el número pi y el resultado sería extraordinariamente desolador.

La ciencia no tiene prestigio, lo que tiene, no sé si la palabra correcta sería prestigio, pero sí que hechizo, es la hiperaplicación tecnológica de la ciencia. La prueba de ello la encontramos en la propia carrera espacial, que gozó de un gran predicamento en los años 60-70, y, en estos momentos, no le interesa a nadie nada ni nadie está enterado de nada. Es como el tema de la guerra de Siria que antes apuntaba: nadie está enterado absolutamente de nada.

— **O.A.C:** *Precisamente, a colación de este último apunte suyo, hace unas décadas, la civilización humana estaba inmersa en una constante carrera espacial, tal y como ha destacado. Hoy en día, la búsqueda de los confines del espacio exterior parece haberse desplazado, dando lugar a un incremento de la investigación en el espacio*

interior, el cerebro y sus efectos. ¿Cómo considera este trasvase de paradigmas?

— **R.A.:** Este trasvase que apuntas está originado por dos grandes factores. El primero de ellos es científico. Como aprendiz de cirujano, y que, por tanto, estudié anatomía, puedo decir que hay una cierta estabilidad en los conocimientos anatómicos desde que Andrea Vesalio, en el siglo XVI, grabó esa maravilla que es la fábrica del cuerpo humano, hasta mediados del siglo XX. En esta última fecha, la gran pieza pendiente del cuerpo era el cerebro y, por tanto, eso explica que en los últimos 30 a 40 años la medicina y la ciencia hayan penetrado, cada vez más, en el territorio virgen del cuerpo que restaba. Esa es una primera explicación.

El segundo factor, sería de carácter, para utilizar una palabra un tanto pedante, psicológico-cósmico, ya que, en el momento en que el ser humano advierte que en la búsqueda de respuestas, que en el espacio, se traslada a escalas infinitamente grandes, debe producirse un movimiento de repliegue hacia ese universo interior que es el cerebro.

Diría que, así como en la época de Julio Verne se creía que podía haber vida extraterrestre, ahora, como la interlocución con la vida del espacio exterior la vemos como algo lejano, hemos invertido la búsqueda y, por ello, buscamos en el espacio interior, que es el cerebro, al que consideramos una réplica, o un doble, del universo, pero en nuestra interioridad.

— **O.A.C.:** **En un mundo en el que todo parece convertirse en mercancía, ¿Qué papel le otorga a lo sagrado en nuestra sociedad?**

— **R.A.:** Lo sagrado, en el sentido de su traducción religiosa y, sobre todo, en su traducción religiosa fanática, puede llegar a tener un papel, como lo demuestran los distintos grados de la utilización de lo sagrado, desde el fanatismo islámico hasta la penetración de las iglesias protestantes en toda Latinoamérica. Por consiguiente, todavía juega un rol. Ahora bien, si lo sagrado lo vinculamos a este simbolismo que implica la búsqueda del ser humano de su otra mitad, de la mitad desconocida, tiene un papel bastante desolador. Digamos que ahí me gustaría que tuviésemos a nuestro lado al pobre Nietzsche para preguntarle qué opina de lo que ve, porque alguien que gritó *Dios ha muerto, ahora es el tiempo del superhombre...* debería estar desolado con la contemplación.

Yo sí que creo que Dios ha muerto en las calles y en los corazones pero en lugar del *Übermensch* nietzscheano, producto de la superación de todos los sentimientos morales, nos encontramos con una especie de necio, que ni siquiera es capaz de saber que es huérfano de dios. Por tanto, la desaparición fáctica de lo sagrado en nuestra sociedad, como no ha venido acompañado de una especie de salto hacia adelante, en la capacidad espiritual del hombre, lo único que hace es dejar como un desierto, un solar.

— **O.A.C.:** **Tal y como usted afirma, en su última y magnífica obra, *Pasión del dios que quiso ser hombre*, ¿nuestra relación con lo sagrado es demasiado profunda como para ser ubicada en las manos de la religión?**

— **R.A.:** La religión, como su nombre indica y en múltiples ocasiones se ha recordado, es una especie de espíritu de cuerpo. El ser humano ha creado tres grandes asociaciones grupales humanas que han desarrollado un espíritu de cuerpo: la familia, la que zoológicamente es más natural, la democracia, la polis, que intentó ser una

comunidad de hombres libres; y la religión que es una comunidad de hombres mediatizados por una fe en una determinada deidad.

En todo caso, la religión casi no tiene nada que ver con lo sagrado. La religión se relaciona con lo social, es *religare*, no con lo sagrado. Las personas muy religiosas, como por ejemplo la beata que permanecía en su culto en la Iglesia, no tienen ni idea de la actuación de lo sagrado. Es otra lógica. Tanto la familia, la religión y, sobre todo, la polis son vínculos de autodefensa humana.

En cambio, lo sagrado implica un vínculo personal, íntimo, con la muerte, el tiempo, o el propio misterio del significado de la vida y del ser humano. Por consiguiente, veo lo sagrado más como la manifestación personal.

Es un paralelismo con lo que antes he dicho de la diferencia entre democracia y ser libre. Un hombre es libre desde el punto de vista personal, viva en democracia o en tiranía. Lo sagrado es una experiencia personal que se puede o no dar en el seno de una religión y que habitualmente nada tiene que ver con la propia religión.

—**O.A.C:** **¿Es en la pintura donde se forja la relación simbólica más íntima con el enigma de lo sagrado?**

—**R.A:** La pintura o la literatura, en general, dependen de si el pintor, el poeta, o escritor, ha vinculado su acto estético a la búsqueda de lo sagrado, o bien si suscita en los espectadores, o receptores, esa experiencia.

En todo caso, esa experiencia estética profunda tiene muchos vínculos con la experiencia sagrada ya que en todos los casos, en el fondo, hay un intento de superación del sentimiento de escisión del hombre.

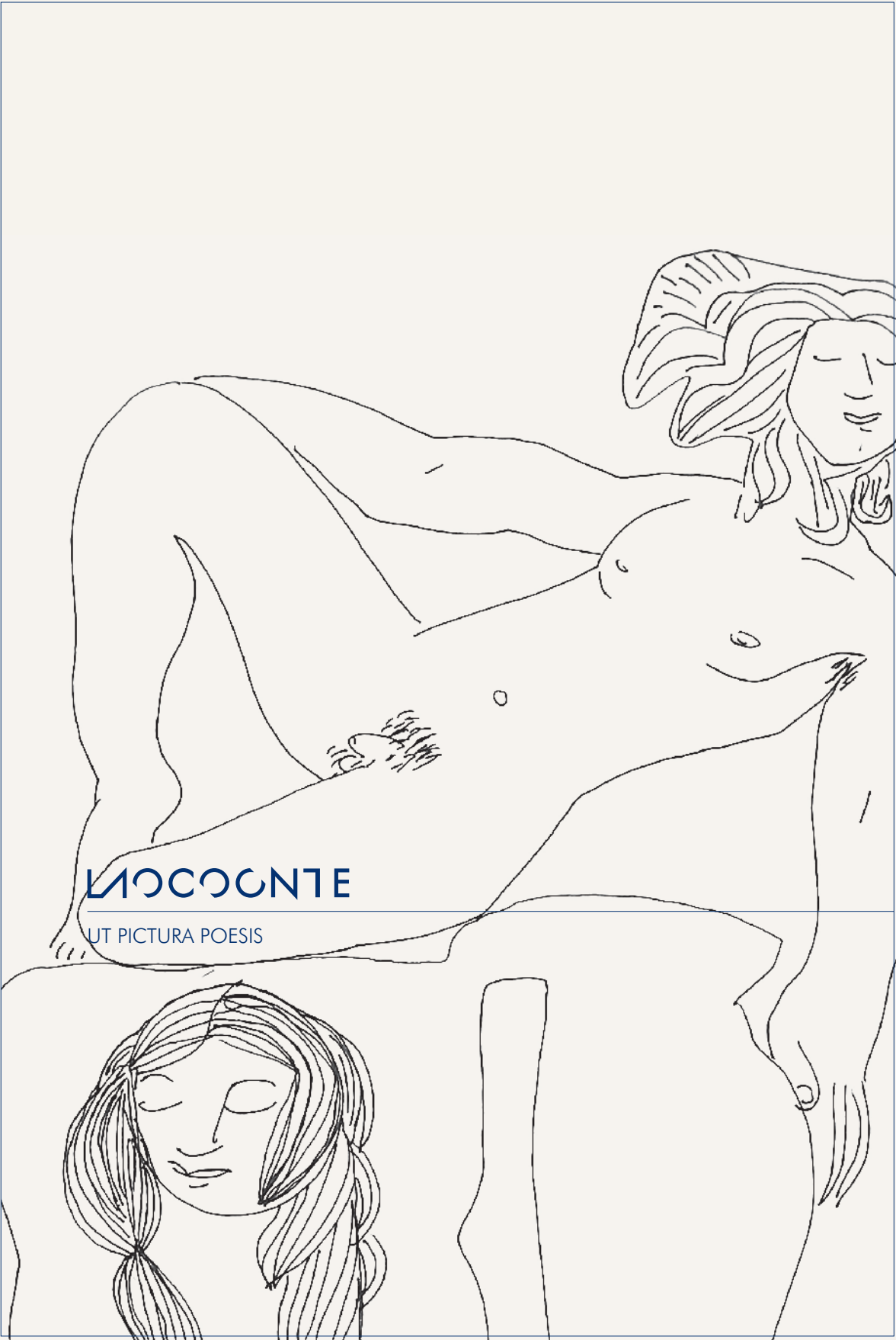
—**O.A.C:** **¿Cristo y Sócrates siguen siendo, para usted, las figuras clave de la historia?**

—**R.A:** Para un occidental sí. En cuanto que Sócrates representa la voluntad de ser libre, y Cristo, la voluntad de la elevación a través de la pasión. Son dos figuras muy distintas puesto que en el caso de Cristo se realza lo sagrado, en el caso de Sócrates, lo libre.

—**O.A.C:** **Hablemos del futuro: ¿En toda catástrofe, brota la semilla de una ulterior perfección?**

—**R.A:** Sí, en principio sí, porque la catástrofe, la podredumbre, también implica terreno abonable. Lo que ocurre es que este hecho prácticamente, como casi todo, se ve *a posteriori*. Por ese motivo solo podemos ser profetas *a posteriori*, jamás *a priori*. Claro, un profeta *a posteriori* es puramente alguien que constata.

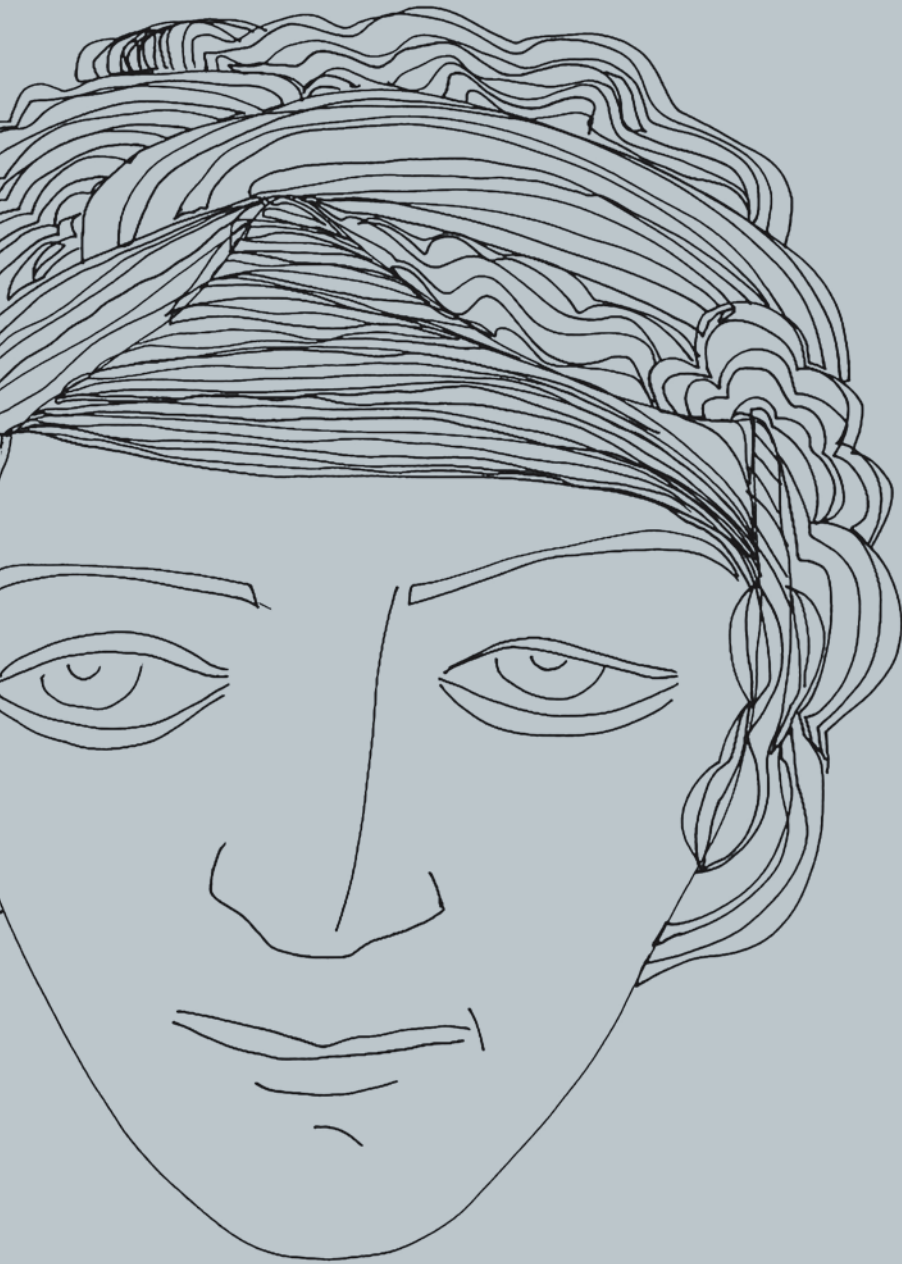
A no ser que la catástrofe sea definitiva, y no haya semilla posible, en general, el consuelo humano se ha basado en que las catástrofes siempre han sido el inicio de algo, de la irrupción de la novedad.



MACCONE

UT PICTURA POESIS

pan



700

Poemas

Antonio Cabrera*

*Con ilustraciones de Pau Romeu***



* Antonio Cabrera nació en 1958, en Medina Sidonia (Cádiz), aunque vive desde los siete años en la Comunidad Valenciana, donde trabaja como profesor de Filosofía en un Instituto de Enseñanza Secundaria. Es autor de los libros de poemas *En la estación perpetua* (Visor, 2000), que mereció el XII Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe y el Premio Nacional de la Crítica (2001); *Tierra en el cielo* (Pre-Textos, 2001); *Con el aire* (Visor, 2004), por el que fue galardonado con el XXV Premio Ciudad de Melilla, así como con el Premio de la Crítica Valenciana (2005); *Piedras al agua* (Tusquets, 2010) y *Montaña al sudoeste, Antología poética*, (Renacimiento, 2014). La selección de los poemas que aquí publicamos es suya.

** Pau Romeu (Valencia 1981) es un artista visual afincado en Valencia. Licenciado por la facultad de Bellas Artes de San Carlos en la Universidad Politécnica de Valencia (2008) y en Humanidades por la Universidad de Valencia (2011). Se le han concedido varias becas, entre ellas la de colaborador en el Departamento de Pintura de San Carlos, en la Universidad Politécnica de Valencia. Realizó el Máster de Producción Artística de la UPV en 2008. Actualmente trabaja de artista visual e ilustrador *freelance*. Se puede encontrar más información sobre su obra en Pauromeu.com, así como en sus cuentas de Blogspot, Pinterest y Tumblr. Todos los dibujos que aquí publicamos son inéditos.

De *En la estación perpetua* (2000)

POESÍA Y VERDAD

A Carlos Marzal

*En la naturaleza no hay nada melancólico,
aseguraba Coleridge.*

He salido a mirar
entre las nubes mansas
una luz semejante a la luz triste
que escriben los poetas.
El resplandor solemne y repetido
del ocaso cubriendo el naranjal
es todo lo que había. Se ocultaba
el sol que tantas veces han descrito
los poemas que niegan lo que sostuvo Coleridge,
pero cuya silueta inofensiva y noble
he podido observar, y no era un apagado
cristal de pesadumbre.

Luego he puesto mis ojos
en algunas presencias más sencillas,
por si estuviera en ellas el hálito extinguido
que ensombrece las cosas esenciales
de la naturaleza, que les otorga un don
oscuro, una verdad umbrosa, ya cantada:
ni en la vegetación humilde, ni en los brazos
inmóviles del árbol,
ni en las piedras –que son el tiempo puro–,
ni en la casa ruinoso donde anidan los pájaros,
he visto en su dominio
a la melancolía.

Así que he regresado adonde estaba,
persuadido, sereno, y a la vez
envuelto enteramente en la nueva ignorancia
que esta certeza teje, porque he visto
que nada es melancólico en la naturaleza
mientras no la pensamos.

Quien la contempla tiene,
acaso como Coleridge,
el solo afán de ser testigo mudo
de su mudo fragor,
pero al considerarla,
al detener su luz,
se abre allí, sin remedio, en la conciencia,
la exhausta flor mental de la melancolía.

SOBRE UN VERSO DE STEVENS

“Beauty is momentary in the mind”

¿Cuánto tiempo hace ya que me acompaña?
Aún permanece intacta la extrañeza
que entonces me produjo, esa misma emoción,
como algo palpitante y reflexivo,
sabido e ignorado. Debe a la inteligencia
su hondura pero pulsa una nota
que depende de algo incomprensible.
“Un instante en la mente es la belleza”,
dice el verso. He visto en ocasiones
—o he creído ver— algunas cosas bellas
unidas a momentos o a lugares o a seres:
un día azul de junio, desde el peñón de Ifach,
en un paisaje homérico y perpetuo;
en tu cuerpo desnudo, y también en tu voz;
en una mariposa nocturna, la *Acherontia*
atropos, la que llaman
esfinge o mariposa de la muerte;
en un atardecer muy frío y muy extraño
contemplando a las grullas volver a Gallocanta;
en la flor y en el verde brillante del granado...

No obstante, *ver lo bello*
quizá no sea la expresión más justa,
porque Stevens nos habla de una fugacidad,
aunque en el ámbito
del gran obstáculo para las cosas,
en el lugar del dique, donde el fluir
es solo un espejismo. ¿Qué belleza
puede ser vista? ¿Hay luz? ¿Hay la rosa?
Criatura momentánea de la mente,
entonces ¿dónde estás? ¿Nunca te he visto?
¿No eres de los ojos sino del pensamiento?

Me fijo en el espejo del pensar,
y el otro espejo concebido allí,
donde ha de reflejarse lo bello momentáneo,
apenas tiene forma reconocible, porque
todo cuanto es idea urde tejidos grises,
quema cristales que darán un brillo
ciego: es un error llamarlo *la belleza*.

A pesar de que seas —necesaria y confusa—
nada más que un instante,
te he visto y te he pensado.
No puedes existir de ningún otro modo.

De *Con el aire* (2004)

MEDITACIÓN DEL CRISTAL

Tras el cristal que lo protege
hay un gesto afligido.

Los músculos de un torso
–su latir dibujado–
 gimen
en la tensa postura
que los mantiene entre la rigidez
y la elegancia quebradiza:
una mano en el pecho; un brazo alzado
que se dobla hacia atrás
y acompaña obediente la inclinación del rostro;
el perfil, entrevisto; la mirada,
vuelta hacia un fondo de grafito ciego.
Fijado en ese fondo, su sombra lo repite,
lo difumina
sobre ese envés impuro.
En todo reina el gris,
turbia plata en la luz que tras el vidrio
es dolor y es hermética codicia.

Extrañamente,
junto a ese silencio dibujado
con rumor y gemido,
el cuadro pone,
 en el cristal,
otra versión de lo que ahora existe:
yo me reflejo en él si lo contemplo;
detrás de mí, las cosas se reflejan.

Mi rostro, en primer plano, abisma su mirada
en mi mirada idéntica. Tras él,
las cosas que a mi espalda son reales,
en el cristal, detrás de mí,
vacilan y se hunden:
veo la puerta en su destierro súbito,
pintada con barniz de brillo falso,
y un trozo de pared incomprensible, frágil,
y en el fondo, aturdidas,
unas últimas cosas casi ausentes
flotando en ahogada semejanza.

Al ocultarte
al otro lado de esta opacidad tan clara,
inútil torso, gris perdido,
¿en qué limbo te borras un instante?

¿Qué es este vértigo
de rostros sobre rostros y sombras sobre sombras?
¿Qué son estas miradas
que van al esplendor y en luz se enturbian?

Contemplo la belleza y soy un velo.

Imprevisto cristal, vidrio inmutable,
¿quién conoce, quién ve, quién no confunde?



De *Piedras al agua* (2010)

FRENTE A UN ESPIGÓN

El mar, la extraña balsa.

Entre verde muy turbio que fue azul
–inmenso cielo digerido– sobresalen
los bloques de granito, y pugnan sus aristas
contra la somnolencia de esta hora
fermentada y caliente.

Hombres borrosos lanzan
o recogen anzuelos.
Prueban la suerte de extraer
criaturas que brillan un segundo, convulsas.

Yo extraigo, en cambio,
con sedal deductivo, la encalmada tensión,
el alma hipnotizada de esos hombres sentados.

Pescar parece triste. Ver pescar
es detenerse en un silencio de otros,
es triste, es no pertenecer.
Desde aquí, esas figuras, con camisas abiertas
y sombras en la cara, están formando parte.
Formar parte es más puro que pensar.

Hay un constante pez, un pez-concepto
nadando en mi cabeza. Entra al cebo,
lo muerde con la contemplación. Tiro
de él.

Cómo destellan sus costados.
Es luz, toda esta luz, la extraña cúpula.

TALUD

No niegues el cansancio.
Responde a la punzada
en el muslo. Qué brillo cerebral
si la obedeces
y te mueves despacio
hasta apoyar la espalda en el talud,
la espalda
 en las raíces
y sobre los guijarros
que se cobijan dentro de tierra vertical,
de arena compactada y casi roja.
Si estás cansado, apóyate en el mundo.
Parte un tallo reseco entre los dedos
mientras absorbes del azul y del verde dominantes
su halo en el bochorno,
su indecisión primera,
lo que no te apelaba.

 Y no preguntes.
Cuando el dolor remita,
con inocencia en la musculatura,
vuelve a andar con cuidado, pues el mundo
vendrá a apoyarse en ti
 de nuevo.



De un libro inédito

CORTEZA DE ABEDUL

Traje a casa, hace tiempo,
un poco de corteza de abedul.
Aun reseca conserva la misma palidez
a la que fui a asomarme entonces, gris
de octubre y altitud, lavado por las nieblas;
no ha perdido tampoco las trazas de aquel rosa
tenue. Está muerta
a la manera viva
de la materia vegetal, de corrupción difusa.

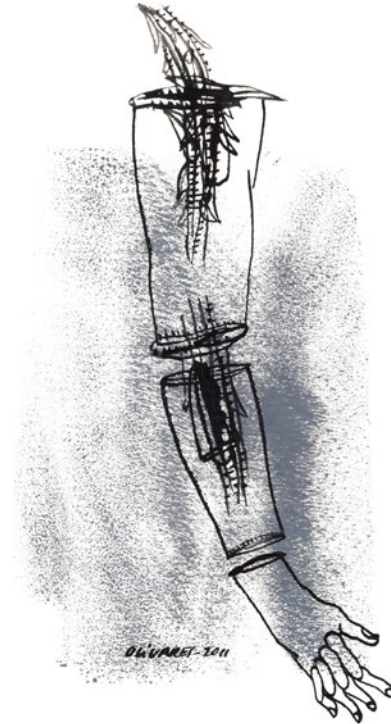
Traje a casa corteza de abedul
para tener al lado, junto a todo lo mío,
una cosa que fuera lo contrario
a mí,
antídoto de mí, piel convocada
de algo que me enfrentó y toqué, salud
venida de lo ajeno, un bien sin aura,
el sello de un presente en su verdad más simple:
el árbol y delante yo, y un hueco
separándonos, aire separándonos.
Corteza de abedul que fue abedul tan solo,
mientras yo, siendo yo, acercaba mi mano.



Martillo y cincel

Poemas e ilustraciones

José Pérez Olivares*



* José Pérez Olivares, poeta y pintor, nació en Santiago de Cuba en 1949 y reside en Sevilla desde 2003. Licenciado por el Instituto Superior de Arte (La Habana, 1987) en la carrera de Artes Plásticas, desde muy joven ha compaginado la creación poética con la pictórica. En su amplia obra poética destacan títulos como *A imagen y semejanza* (Universidad de La Habana, 1987), *Caja de Pandora* (Letras Cubanas, 1987), *Examen del guerrero* (Visor, Madrid, 1992), *Cristo entrando en Bruselas* (Renacimiento, Sevilla, 1994), *Háblame de las ciudades perdidas* (Renacimiento, Sevilla, 1999), *El rostro y la máscara* (UNEAC, 2000), *Últimos instantes de la víctima* (Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2001), *Los poemas del Rey David* (Tierra de Nadie, Jerez, 2008) o *A la mano zurda* (Fundación José Manuel Lara, 2014). Una obra que hasta hoy ha sido merecedora de los siguientes Premios: Premio David, Poesía (Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 1982); Premio de Poesía Jaime Gil de Biedma (Segovia, 1991); Premio Rafael Alberti de Poesía (El Puerto de Santa María, 1993); Premio Renacimiento de Poesía (Sevilla, 1998); Premio de la Crítica (La Habana, 2000); IV Premio Iberoamericano de Poesía Hermanos Machado (Fundación Lara y Ayuntamiento de Sevilla, 2014). Los poemas y dibujos que aquí publicamos son inéditos.

EN EL AIRE, EN LA TIERRA Y EN LOS FRUTOS

Sin duda, muchos de entre nosotros nos hemos preguntado a veces cómo se habría operado aquella especie de relevo de dioses, qué clase de agitaciones o angustias lo habían precedido o habrían nacido del mismo, o también qué anhelos habría suscitado.

MARGUERITE YOURCENAR: *EL TIEMPO, GRAN ESCULTOR*

Amo el dios que tú amas.
Aunque otra sea mi lengua
y otras muy distintas tus costumbres,
le rezamos y adoramos:
tú delante del fuego,
yo, en el interior de un templo
con olor a siglos y humedad.
Ambos pensando
en la hora de reunirnos con nuestros ancestros
en el bienaventurado paraíso.

Aunque tuyo, tu dios me pertenece.
No te lo arrebate en un combate
ni te lo hurté de entre los humos de un altar.
En alguno de tus sueños, que también son míos,
lo hallé.
Y tú, sin siquiera proponértelo,
descubriste que mi dios era bueno,
tan bueno que lo hiciste tuyo.

La cara de nuestro dios
está hecha a nuestra imagen y semejanza,
porque así queremos que sea:
humana y poderosa,
capaz de guiarnos y ayudarnos
como guiamos y ayudamos
a quienes nos necesitan.

Evocando a mi dios
sembré y coseché las duras tierras de los pobres.
Llamándolo a ciegas
y clamando por su bondad
enfrenté enfermedad y muerte.
Y celebré, al final de la vendimia,
el nacimiento de mi primer vástago.
Soy feliz sabiendo que mi dios me protege,
que por muchos dolores que reciba,
por muchas pruebas que me imponga,
jamás me abandona.

Y sé que tu dios hace lo mismo contigo,
que te ayuda a vivir

y a morir con la misma esperanza.
No sé quién eres pero creo en tu fe.

Hurgando en la nieve
hallé un ídolo de piedra, toscamente tallado
por ti.
Y tú, entre las ruinas de una ciudad
saqueada,
hallaste otro que fue mío.

No importa que nadie se acuerde de ellos.
Al fin y al cabo ellos siguen vivos.
Vivos como vivimos tú y yo
en el aire, en la tierra y en los frutos.



OLIVARES-NOV. 2009

LA MALETA

Nada de lo que traes en esa maleta
es tuyo,
sino de otros a quienes les robaste.
De otros que nada podrán reclamar
bien porque ya no están,
bien porque a estas alturas
poco importa lo ganado y perdido.

Ábrela ahora para que veamos tus tesoros,
pequeños y tortuosos sueños,
máscaras de carnaval,
viejos legajos
de propiedades que nunca has tenido.

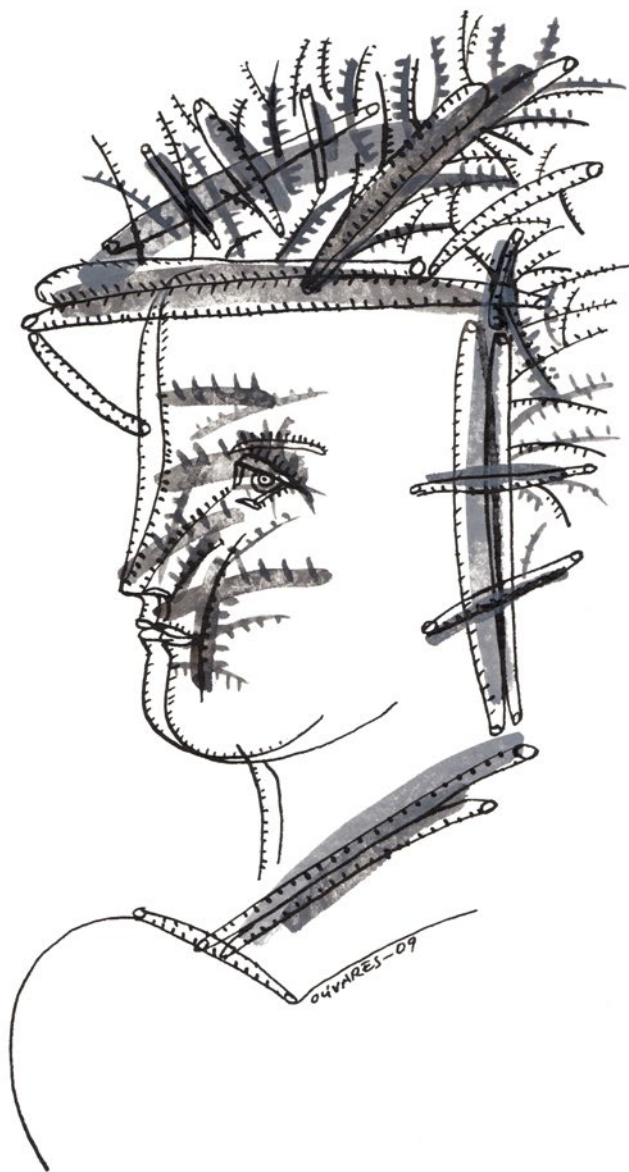
Seguramente hay más:
estatuillas de dioses que ríen
y casacas de generales derrotados
en largas batallas de confeti.
Ese es tu equipaje, Francisco,
lo único que lograste rescatar
de un mundo al borde de la hecatombe.

¿Qué vas a hacer con esas reliquias?
¿Acaso piensas abrir un tenderete
para que gente enfebrecida
las vea y manosee?
¿O vas a salir a la calle
con tricornio y nariz de payaso
a pregonar tu mercancía?

Nada de lo que traes en la maleta
te pertenece.
Te apropiaste de cada objeto
y los fuiste metiendo en lo más hondo,
donde nadie, ni tú mismo,
pudiera hallarlos.
Tu habilidad fue darlos por perdidos,
como si el olor de su antiguo dueño
no los delatará.

Abre de una vez
esa maldita maleta, Francisco,
y deja que cada quien se acerque y mire.

No vaya a ser
que llegue de súbito la turba
y te la robe.



LEE LA PIEDRA

Yo no busco respuestas en los hombres,
las busco en la piedra.
La piedra es el mejor libro donde leer
la verdad y la mentira,
el odio y la rabia de las multitudes
y la oscura fe de todo el que va a morir.
Leyendo la piedra aprendí a conocerte.
Supe, por ejemplo, de dónde venías
y qué buscabas.
Y también cómo se llamaba tu dios.

Yo no intento hallar respuestas
en las ciegas palabras.
Solo la piedra puede hablarnos
y decirnos quiénes somos,
explicarnos el presente,
vaticinar cómo será el futuro.

Recoge una piedra y pálpala.
Te dirá cómo llegó hasta allí
y qué puedes esperar de ella.
Sabrás si ha servido para levantar un templo
o si ha golpeado el rostro de algún hombre.
Porque la piedra solo tiene dos funciones:
vida y muerte.
Si buscas en ella la vida, la encontrarás.
Pero si lo que buscas en la piedra es muerte,
prepárate,
porque a piedra muere quien a piedra vive.
Y las mismas manos que levantan un templo
serán aquéllas que te sepulsen.



MARTILLO Y CINCEL

Querer inmovilizar la vida es la condena del escultor.

M. Y.

Con martillo y cincel trabajo la piedra.
Mi obsesión radica en eso,
sacar de allí antiguas formas ocultas
o dormidas,
manos, bustos y torsos
de criaturas con las que he soñado,
rostros de mujeres perfectas,
brazos hercúleos
de dioses que jamás existieron.
Solo con martillo y cincel
hago el milagro de dar vida a lo yerto,
a lo que nadie conoce ni ha visto.
¿Quieres ver a Dios?
Con martillo y cincel dibujo su cara
(una que bien puede ser la tuya).
Porque el arte es trampa.
Nada de grandioso hay en sus imágenes.
Yo las fabrico al por mayor
para que luego el mercader las venda.
Tres ducados una mano,
cinco la frente de un profeta,
veinte, una virgen con su niño.
Y todo con martillo y cincel,
golpeando unas veces aquí,
otras allá,
hasta lograr esa sensación de vida
que algunos se empeñan luego en adorar.
Mírenme, soy solo un hombre
que cincela un bloque de granito.
Un truhán que fabrica ilusiones
y vive de ellas.
No me juzguen por lo que digo,
de algo tengo que vivir
y quien vive de la piedra
no es más culpable que aquél que escribe un libro,
ni menos honrado que el que nos vende una fe.
Para un escultor es muy simple:
tomar entre sus manos un martillo
y golpear duramente sobre el cincel.
Minuto tras minuto, hora tras hora,
día tras día.

BLOQUE DE GRANITO

De este bloque de granito
puedo sacar la figura que desee:
la de un patriarca,
la de un soldado,
la de una mujer desnuda.
Pongamos por ejemplo
que me incline por la del patriarca:
cabeza grave ornada por una corona
de laurel,
boca en actitud oratoria,
pupilas fijas en la multitud.
Pero el mundo
está lleno de estatuas que hablan,
de patriarcas de rostro grave,
de cabezas ornadas por el laurel.
Digamos entonces que me inclino
por la figura de un soldado.
Casco de acero y mirada serena
de quien no teme morir.
Brazos (como siempre), hercúleos,
manos que empuñan un fusil,
botas que han pisado la arena de otras playas.
Pero en casi todas las plazas
de casi todas las ciudades
podemos hallar figuras así,
en pedestales o a ras del piso
para que el transeúnte pueda interrogarla.
Por eso prefiero a la mujer desnuda.
Sola y desnuda, de rodillas o de pie.
Una mujer como cualquier mujer,
escapada de un bloque de granito.





LOCENTE

TEXTO INVITADO



Manifestaciones literarias y pictóricas de una misma estética. Un diálogo entre la pintura y la poesía de Egon Schiele

*Literary and pictorial expressions of the same aesthetics.
A dialogue between painting and poetry by Egon Schiele*

Carla Carmona*

Resumen

Este artículo establece correspondencias entre los recursos formales utilizados por Egon Schiele en su pintura y aquellos característicos de su obra escrita, en particular, de sus poemas. Concretamente mediante el análisis de sus usos de la repetición y de la concentración en el detalle, comparo el ímpetu de la palabra de Schiele con la viveza de sus imágenes pictóricas. Por ejemplo, interpreto la tendencia a repetir figuras de su pintura a la luz de los paralelismos sintácticos que tan frecuentes son en su poesía. Asimismo, muestro cómo logra hacer saltar por los aires sus composiciones por medio de la introducción de detalles inesperados, aparentemente ornamentales, que funcionan como poderosas herramientas fragmentarias. Finalmente, pongo en relación su singular empleo de la puntuación, en ocasiones extravagante, con el carácter de vidriera de sus lienzos. En paralelo a este análisis formal, me detengo en las consecuencias semánticas que estos recursos tienen en sus obras, para lo que encuentro necesario hablar de otro tipo de figuras, como la antítesis o la hipérbole.

Palabras clave: Schiele, pintura, poesía, repetición, ornamento, puntuación, fragmentación.

Abstract

This article establishes a number of parallelisms between the formal device used by Egon Schiele in his painting and those distinctive of his writing, in particular, of his poems. Specifically by the analysis of his uses of repetition and the focusing on details, I compare the vigor of Schiele's word to the intensity of his pictorial images. For instance, I understand the reliance on repeating figures of his pictorial oeuvre in the light of the syntactical parallelisms that are typical of his poetry. Furthermore, I show how he manages to make his compositions explode by means of the introduction of unexpected and apparently ornamental details, which actually function as powerful fragmentary forces. Finally, I relate his unique use of punctuation, often extravagant, to the stained-glass character of his canvases. At the same time, I focus on the semantic consequences that these devices have on his works, and in order to do it I talk in terms of other figures of speech, like antithesis or hyperbole.

Keywords: Schiele, painting, poetry, repetition, ornamentation, punctuation, fragmentation.

Egon Schiele fue un enamorado de las letras. A pesar de su muerte temprana, dejó una vasta correspondencia y otra serie de manuscritos, entre los que destacan poemas y manifiestos de grupos de arte (Schiele 2014)¹. Su escritura es particularmente iluminadora en lo que respecta a su cosmovisión, de hecho, parece reflejar que Schiele veía el mundo como lo retrataba en sus cuadros. También constituye una puerta de acceso a su pintura. En ocasiones, sus cartas aclaran aspectos importantes del significado de un lienzo. Asimismo, su obra escrita presenta semejanzas formales con

1 En el banco de datos en línea del Leopold Museum se han compilado y transcrito alrededor de 2500 documentos, de más de una treintena de instituciones diferentes, en su mayor parte escritos por Schiele o dirigidos a él. Puede consultarse en <http://www.schiele-dokumentation.at/>. Aquí me refiero a mi reciente traducción de una selección de escritos del artista de entre 1909 y 1914 (Schiele 2014).

* Universidad de Extremadura, España. carcaresc@umex.es



Fig. 1. Egon Schiele. *Devoción*. 1913. Gouache, acuarela y lápiz sobre papel. Rudolf Leopold, Viena.

su trabajo pictórico, en particular sus poemas. A continuación me centraré en dos recursos a los que habitaba tanto en sus escritos como en sus pinturas, la repetición y la concentración en el detalle. Esto me permitirá comparar el nervio que Schiele confirió a la palabra con el vigor de sus imágenes de pintura. Por último, concluiré comparando la particular puntuación de su escritura con el carácter avidrierado de sus cuadros.

I

El uso que Schiele hizo de la repetición en la pintura y en el dibujo fue variado. Quizá las repeticiones más obvias sean las de figuras humanas. El número de autorretratos de Schiele es considerable y en particular llamativa la cantidad de ellos en los que repite su propia figura o la apoya en otra de características similares. También dobló figuras anónimas, si bien es probable que algunos de esos pares sean en realidad dobles autorretratos no del todo evidentes. Eso creo de la acuarela titulada *Devoción* (Fig. 1), donde una figura de perfil, con el rostro girado de tal forma que no alcanzamos a verlo, se repite en casi la misma posición y vestida con una prenda similar. Me parece interesante entender esa repetición como un paralelismo sintáctico. Estas dos figuras se repiten como si se tratara de dos versos con la misma construcción sintáctica y apenas variaciones. La figura de la derecha tiene las piernas ligeramente más flexionadas y, en consecuencia, no alcanza la altura de su compañera. Asimismo, tiene el rostro menos girado y el hombro más relajado que la de la izquierda. Por el contrario, ambas comparten lo que las caracteriza: una posición de distancia con respecto al espectador,

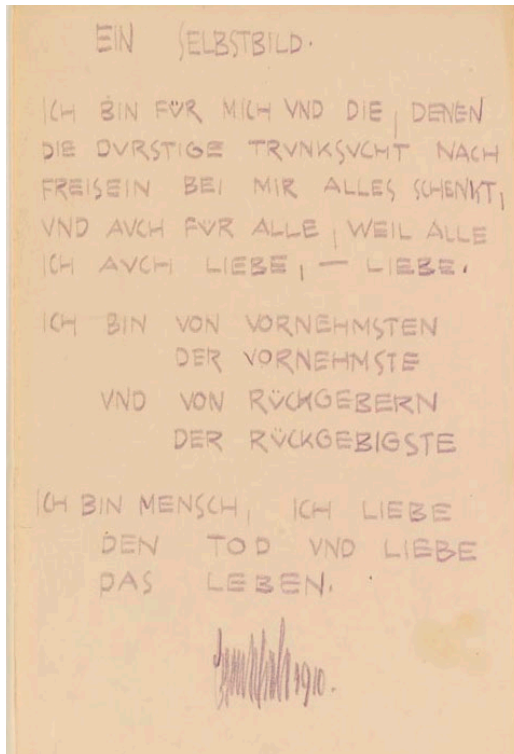


Fig. 2. Egon Schiele. "Un autorretrato". Poema sobre papel. Julio de 1910. Leopold Museum, Wien/A - Inv. Nr.: LM 4495.

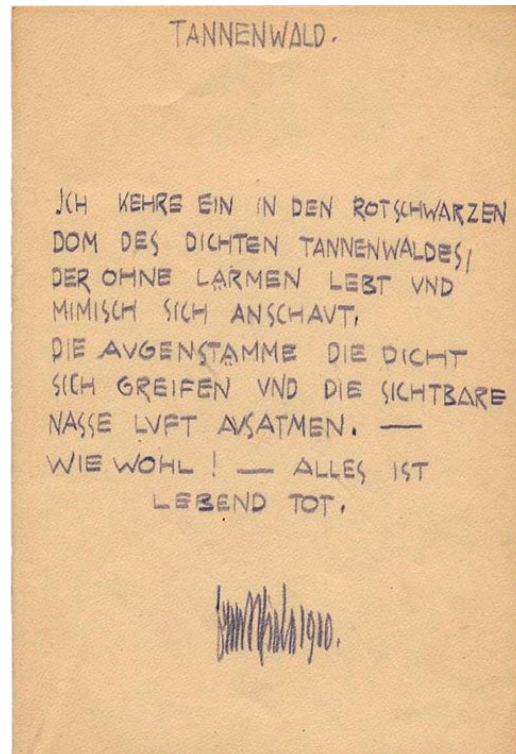


Fig. 3. Egon Schiele. "Bosque de abetos". Poema sobre papel. Julio de 1910. Colección privada.

un tratamiento claramente lineal, la vestimenta y la rigidez de las manos.

Los paralelismos abundan en la poesía de Schiele. Por ejemplo, las tres estrofas que componen "Un autorretrato" (Fig. 2) comienzan con el verbo "ser" conjugado en primera persona. Pero esta similitud se ve contrarrestada con una pequeña variación obviamente medida a conciencia: cada estrofa tiene un verso menos que la anterior. Schiele se recreaba en estos aspectos visuales. En los manuscritos se observa que intensificaba el papel de sus paralelismos dejando huecos al principio de algunas líneas. Nótese que en la segunda estrofa de "Autorretrato" el verbo de la primera línea parece actuar también en los versos segundo y cuarto por los sangrados que introdujo en ellos Schiele, como si de un paralelismo elíptico se tratara. También puso la máxima atención en la disposición de las palabras sobre el papel con el fin de situar determinadas palabras en la misma posición en versos diferentes. Obsérvese el efecto que consigue al concluir con el verbo amar conjugado en primera persona los dos primeros versos de la tercera estrofa (palabra que coincide exactamente, al haber escrito el poema en mayúsculas, con el sustantivo "amor"). También es notable el paralelismo que consigue con este recurso al contraponer muerte y vida en las líneas segunda y tercera. Sumándose a la repetición, la potencia semántica del verbo "amar" intensifica la relación de semejanza entre ese par de aparentes contrarios. Como ser humano, no le quedaba otra que amar la muerte y la vida e interpretar lo que le rodeaba en esos términos. Todo se le aparecía muerto-vivo. Ese reconocimiento era la clave de su bienestar, de su paz espiritual (Fig. 3).

Schiele acostumbraba a este tipo de antítesis en su pintura. Dos figuras vuelven



Fig. 4. Egon Schiele. *Ermitaños*. 1912. Óleo sobre lienzo. 181 x 181 cm. Rudolf Leopold, Viena.



Fig. 5. Egon Schiele. *Ciudad muerta III (ciudad junto al río azul)*. 1911. Óleo y gouache sobre madera. 37.1 x 29.9 cm. Rudolf Leopold, Viena.

a repetirse en *Los ermitaños* (Fig. 4), donde Schiele se retrató junto a su padre, a quien consideraba su doble espiritual. Pero aquí las figuras están fundidas. El añadido de la figura del padre a la que representa a Schiele podría entenderse como una hipérbole: esa suma de pintura aplicada de la misma manera que en la figura de delante cava muy profundo en lo que respecta al contenido. Schiele encontró un modelo espiritual en su padre muerto y no dejó de llorar su pérdida hasta el final de sus días. Esa contraposición entre la muerte y la vida también la encontramos en otras obras donde aparecen figuras semejantes. Se pintó a sí mismo acompañado de la muerte, pero también a muchachas, mujeres embarazadas y hombres. De hecho, la maternidad, símbolo de la creatividad en la pintura de Schiele, siempre tiene un carácter mortecino. Schiele tiene toda una serie de madres muertas y el hijo, metáfora de la obra de arte, y del arte en general, nunca parece superar el estadio de embrión. La poca diferencia que existe entre la representación de la vida y la de la muerte en todos estos casos es extraordinaria. De ahí que estas antítesis tengan un carácter paradójico. ¿Acaso no están tan lejos vida y muerte? Esa oposición aparentemente radical no era tal ni para Schiele ni en el contexto intelectual de la Viena de principios del siglo xx. Al igual que Schiele lo encontraba todo muerto-vivo, muchos otros recurrirían a esa pareja para dar cuenta de la complejidad de lo real y afrontar la crisis del lenguaje. Por ejemplo, para alumbrar la relación entre la palabra y el silencio, Wittgenstein apuntó que la muerte abrazaba la vida y la locura el pensamiento (1956: IV, §53)², declaración que es acorde con el carácter de toda su obra, pues incluso recuerda a las consecuencias de la diferencia entre el decir y el mostrar explicitada en el *Tractatus logico-philosophicus*.

2 Prefiero esta edición porque el párrafo en concreto aparece dividido en dos en la edición revisada de 1978, cf. V, §53 y nota a pie no. 4, al igual que en los *Schriften* 6 (cf. V, §53, nota a pie no. 1). Con más acierto, desde mi punto de vista, los mismos editores decidieron que apareciera como un todo en la primera edición de 1956.



Fig. 6. Egon Schiele. *Los que se ven a sí mismos II (muerte y hombre)*. 1911. Óleo sobre lienzo. 80.3 x 80 cm. Rudolf Leopold, Viena.

Por su parte, Rainer Maria Rilke³ afirmarí­a en una carta de 1915 a Ludwig von Ficker que los versos de Georg Trakl son como setos vivos en una extensión de tierra delimitada por una llanura inimaginable (1926: 11). ¿Qué se esconde detrás de la llanura? El rostro callado de la muerte. Fácilmente se reconoce en las ciudades mortecinas de Schiele (Fig. 5) el aura del París retratado en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* y en sus autorretratos como muerte y vidente (Fig. 6) esa idea que funciona como uno de los ejes centrales de la novela de que la muerte configura y delimita el carácter de toda individualidad (Smith 2004: 170-171). De igual modo, la afirmación de Wittgenstein

3 Rilke fue una figura muy presente en la Viena finisecular. Colaboró con los Secesionistas en la revista *Ver Sacrum* y estuvo vinculado con los archivos Brenner. Ficker, destinatario de la conocida carta de Wittgenstein donde afirmó que el contenido del *Tractatus* era fundamentalmente ético, hizo de Rilke uno de los principales beneficiarios de las 100.000 coronas de la fortuna de Wittgenstein que este le había pedido que distribuyera entre los mejores talentos del imperio. Queda constancia de que Rilke era uno de los pocos poetas modernos a los que Wittgenstein admiraba (Monk 1994: 115).

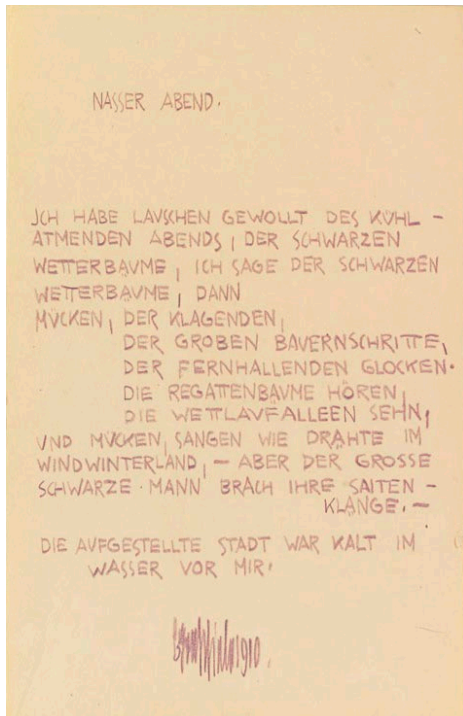


Fig. 7. Egon Schiele. "Atardecer húmedo". Poema sobre papel. Julio de 1910. Leopold Museum, Wien/A - Inv. Nr.: LM 4493.

en el *Tractatus* de que la muerte no es un acontecimiento de la vida parece remitir a su capacidad delimitadora (2000: 6.4311). El concepto de límite fue una constante en la obra de Wittgenstein, desde sus primeras formas lógicas hasta la animalidad en la que devendría en sus últimos escritos. No menos presente está en el trabajo de Schiele. En pinturas y dibujos, figuras mutiladas y rebosantes paisajes infinitos remiten sin cesar a lo que queda fuera del soporte, como esforzándose por extender sus lindes. Asimismo, en su escritura también están presentes llanuras tan indiscernibles como las que Rilke asoció a Trakl, solo que en la poesía de Schiele, no contentándose con rodear los versos, convierten la palabra en un islote fulgurante. Pero sobre esto volveremos más adelante.

Continuemos con la repetición atendiendo ahora al uso del color. Vimos que en *Ermitaños* (Fig. 4) Schiele favorecía la relación de igualdad que gobierna sobre las dos figuras que conforman el lienzo tratándolas de forma similar, entre otras cosas, mediante la aplicación del color. De esta manera, un recurso aparentemente formal adquiriría notables connotaciones semánticas, pues era fundamental para Schiele manifestar la profunda unión espiritual que sentía con su padre. En sus poemas también consiguió favorecer este tipo de vínculos semánticos por medio de la repetición del color. Por ejemplo, parece que el misterio de los versos segundo y tercero de "Atardecer húmedo" (Fig. 7) se resolviese en el duodécimo precisamente porque están teñidos del mismo color. Es como si la repetición de la palabra "negro" pusiera en evidencia una relación secreta entre los árboles tiempo y un hombre enorme con sonidos de cuerda. Y lo más interesante sea, quizás, que esa exposición no altere el carácter indescifrable de ese recóndito vínculo, al igual que se mantiene el enigma en su pintura.

La combinación de paralelismo y anáfora frecuente en la poesía de Schiele es particularmente llamativa en los versos segundo, tercero, cuarto, quinto y décimo de este poema. Obsérvese que los versos segundo y tercero terminan con las palabras "los



Fig. 8. Egon Schiele. *Flotando hacia afuera. Los ciegos II*. 1915-6. Óleo sobre lienzo. 200 x 172 cm. Rudolf Leopold, Viena.

negros”, que forman parte del grupo nominal que continua al principio de las líneas tercera y cuarta, respectivamente. Ese encabalgamiento llama la atención sobre ambas partes, oscureciendo el significado de la impenetrable imagen visual que conforman: los negros árboles tiempo⁴. A su vez, los verbos quinto y décimo están introducidos por el sustantivo “mosquitos”, si bien en el último lo precede la conjunción copulativa. Por otra parte, los sangrados que anteceden a los versos del sexto al noveno hacen particularmente vistosos los paralelismos que los conforman. También es notable la repetición fónica. Nótese, por ejemplo, la aliteración del fonema |r| a lo largo del poema, particularmente en la línea sexta, y del fonema |t| en la decimotercera.

II

Pasemos ahora al estudio del detalle. La repetición de palabras favorece el carácter cíclico del poema y este efecto se ve potenciado por el uso de la derivación. Nótese que en las tres estrofas de “Un autorretrato” (Fig. 2), a pesar de su brevedad, aparecen cuatro dúos de palabras con pequeñas variaciones: “liebe”/ “Liebe”, “Alle”/ “Alles”, “Vornehmsten”/ “Vornehmste” y “Rückgebern”/ “Rückgebige”. Como distintas voces de un mismo radical podría entenderse el uso que Schiele hace de la repetición en algunas de sus pinturas. Nótese el parecido entre las dos figuras del lienzo *Flotando hacia afuera*, también conocido como *Los ciegos II* (Fig. 8). Las dos figuras comparten la postura corporal, solo que la figura de arriba está dispuesta horizontalmente y la de abajo verticalmente. Imaginemos que recortamos la figura de arriba. Girémosla primero noventa grados a la derecha y después hagámosla rotar sobre su eje ciento

4 He optado por traducir *Wetterbäume* como árboles tiempo a pesar de que la palabra en alemán sea *Wetter* y no *Zeit*. Ha de entenderse, por tanto, como tiempo meteorológico o climatológico, incluso como una mezcla de ellos. Los árboles tendrían condiciones atmosféricas y climáticas.

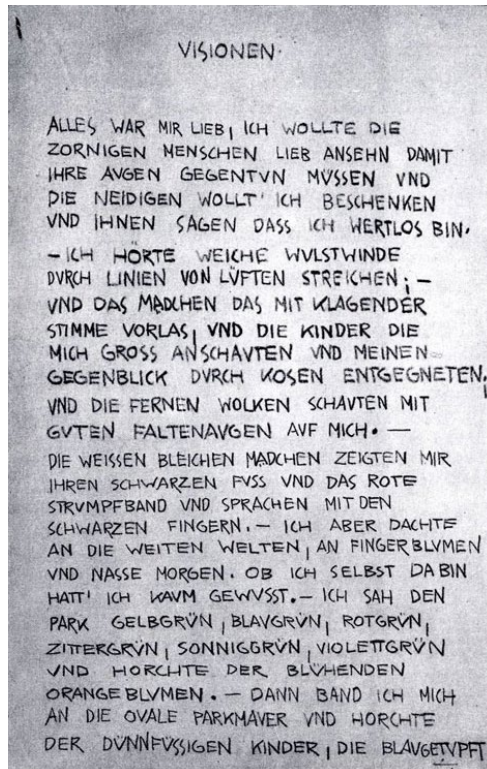


Fig. 9. Egon Schiele. "Visiones". Poema sobre papel. Julio de 1910. Paradero desconocido.

ochenta grados. Coincidiría casi a la exactitud con su pareja. Asimismo, ambas visten un hábito similar, particularmente llamativo porque parece demasiado corto. Obsérvese que en ninguno de los casos cubre las rodillas, si bien en la figura de abajo es aún más corto. Pero más extraordinarias resultan la expresión y la posición de las manos de las figuras. También se sale de lo común que floten. Sin embargo, en todo ello presentan pequeñas variaciones resaltadas por el carácter insólito de lo compartido.

La extrañeza en los poemas de Schiele se debe en gran parte al uso que hace del adjetivo, otro introductor de detalles. Es sorprendente el elevado número de adjetivos que conforman sus versos. A un sustantivo pueden hacerle la corte hasta tres adjetivos sin mediación de cópula alguna. En el poema en prosa "Visiones" (Fig. 9), casi todos los sustantivos van acompañados de un adjetivo. Es notable la inmediatez de la adjetivación de Schiele. La liga es simplemente roja; los dedos, negros. Hay vientos suaves, niños de pies finos. Sin embargo, a pesar de esa transparencia, o quizás precisamente por ella, la combinación resulta explosiva y la tarea de separar el sustantivo de su acompañante parece imposible. En este poema, las flores no son de color naranja, sino que se trata de flores naranja. Se muestra la roja liga, y no una liga de la que después apreciemos el color. Es como si eso que debiera ser un sencillo complemento, el color en estos dos casos, formara parte de la esencia del objeto. Sus adjetivos me parecen epítetos inauditos que caracterizaran el nombre mediante una cualidad azarosa y en ocasiones incluso inusual. Una liga es roja solo accidentalmente, pero en el mundo que se abre en "Visiones" no puede ser de otro color. Una liga, digamos, negra, sería inimaginable, se enfrentaría a la lógica del poema.

Un efecto todavía más compacto genera la caracterización de un sustantivo mediante otro nombre, lo que Schiele conseguía mediante el uso de palabras compuestas que él

mismo ideaba. Todo lector experimenta una cierta perplejidad cuando se encuentra con la novedad de una palabra de esas características. Pero esa extrañeza tampoco deja de estar ligada en este recurso a la sencillez. En la decimoctava línea de “Visiones” se encuentra una imagen que podemos tomar como paradigma. Schiele habla de “flores dedo”. Quizás cabría enfatizar la unión de los dos sustantivos mediante un guión y escribir “flores-dedo”. La cuestión es que esas flores no son como dedos, ni siquiera tienen pétalos que parecen dedos, sino que son flores dedo. Es más, ni siquiera son. Aquí tampoco cabe la cópula. Flores dedo aparecen en el poema; brotan en él como si se tratase de un fondo vacío de esos a los que Schiele acostumbraba en lienzos y dibujos. Desde este punto de vista, los poemas de Schiele parecen cuadros en los que las palabras conformasen imágenes que fueran desplegando a lo largo del poema una rica variedad de diálogos con sus congéneres. Así se explica, por otro lado, el papel secundario del verbo característico de su estilo literario.

Por ese incidir en el detalle, tanto su escritura como su pintura desembocaron en una suerte de abstracción. La mezcla de su intensa concreción verbal y su tendencia a detenerse en los pormenores de la forma fue en muchas ocasiones el origen de una penetrante y perspicaz abstracción, incluso un poco alucinada. Honoré de Balzac ilustró con maestría en *La obra de arte desconocida* que el detalle aleja tanto como acerca de cualquier objeto. La acentuada especificidad de las figuras líricas de Schiele dificulta la comprensión, es como si abriesen agujeros insalvables en el todo de la composición. Ahora bien, no hay nada que se meta en el agujero y a continuación desaparezca. Su función, aunque desintegradora, goza de un cierto estatismo. El lector se ve obligado a piruetear por la composición, a un tiempo sorteando los boquetes abiertos por las imágenes y dejándose guiar por esos curiosos lazarillos.

Además de figuras líricas como las ya comentadas, erigidas por la combinación de dos palabras, Schiele podía conferir un brío tal a un solo sustantivo como para convertirlo en un elemento detonante. Volvamos sobre la palabra “mosquitos” en “Atardecer húmedo” (Fig. 7). Había apuntado el paralelismo al que da lugar su repetición en los versos quinto y décimo. Nótese que nada indica su posible aparición en el poema, que parece surgir sin mediación alguna. De hecho, no casa de forma definitiva con la estructura sintáctica que le precede ni con las construcciones que siguen. El lector se ve forzado a pararse y hacerse preguntas. ¿Acaso los mosquitos estaban entre los elementos a los que el poeta quería prestar oído? ¿Por qué se repite la palabra? ¿Son los mosquitos los que cantan como alambres? ¿O sencillamente los mosquitos forman parte de ese paisaje e irrumpen en el poema como lo hacen en la vida real? La parquedad de la inserción me hace tomar partido por la última posibilidad.

De igual modo, hay detalles polvorín en su pintura. Así me gusta entender las florecillas esparcidas por la composición en *Flotando hacia afuera* (Fig. 8). a la vez que su repetición favorece la coherencia de la composición, introduce en ella contradicciones, como mínimas roturas. Su carácter explosivo es producto de la forma y el color. Compuestas por pinceladas irregulares y discontinuas, reciben un tratamiento lineal, a diferencia del resto de la composición, donde las pinceladas se funden. Asimismo, sus colores, más bien puros, parecen extranjeros en la atmósfera de la composición, en la cual reina un tono apagado y un tanto sucio donde se impone el marrón. ¿Acaso no pueden entenderse esas florecillas como minas joviales preparadas para explotar? Su carácter fulminante se ve potenciado por una contradicción en la escala. El tamaño de las figuras en primer plano indica que el paisaje está muy lejos. De ahí, por ejemplo,

la proporción de la vegetación y de la parcelación del terreno.

Sin embargo, distinguimos con claridad las florecillas, que habrían de resultar imperceptibles. Rápidamente, esas flores, en apariencia menudas, devienen enormes, por lo que su carácter dinamita se potencia.

Potentes fuerzas fragmentarias hallo también en puertas, ventanas, chimeneas, postes y tendedores de sus paisajes de ciudades. Es como si invitasen a ir saltando de un elemento a otro, generando un dinamismo que pone en movimiento la mirada del espectador. Además, da la impresión de que siempre se recorrería el lienzo de una manera diferente, que cada uno de los recorridos será siempre un tanto fortuito, a pesar de que el paso de un elemento a otro guarde en todos los casos una cierta lógica. Al igual que podemos ir de una ventana de un rojo intenso a una chimenea del mismo color, también cabría pasar de la ventana a una puerta cuya forma fuera simplemente un poco más alargada que la de su compañera.

El uso del color en los poemas de Schiele también tiene el efecto de una bomba. ¡Cuántos colores aparecen en “Visiones” (Fig. 9)! En relación al uso de la adjetivación de Schiele, ya dije que el color tiene la capacidad de transformar el sustantivo, transportándolo a otra dimensión semántica. En los poemas de Schiele el color abre nuevos mundos de significado. Por ejemplo, la blancura de un rostro nos traslada en la línea catorce a una realidad única, irrepetible. Eva Werth observó que en apenas diecinueve palabras, de la línea catorce a la diecisiete, Schiele introdujo cuatro colores y un adjetivo que remite al color, “pálido” (2011: 135). Lo que dijimos de la blancura puede extenderse a los otros tres colores, pues igualmente alteran la imagen que tenemos de las cosas y les confieren significados nuevos. El pie negro; la roja liga. Los dedos negros. De esta forma, el uso que Schiele hizo del adjetivo, y en particular del color, nunca es explicativo. De hecho, quiebra nuestros esquemas y nos fuerza a ir más allá de lo que nos resulta cómodo. También rompe el ritmo general del poema. Nótese otra aglomeración: en las líneas veintiuno y veintidós se concentran seis tipos de verde y a continuación el color florece en naranja. Asimismo, las líneas veintiséis y veintisiete brillan en tres colores. La inmediatez del color, el hecho de que nos llegue sin ningún tipo de filtro, hace que centremos nuestra atención en todas esas pinceladas a la vez, que seamos incapaces de dar prioridad a un color sobre otro. Así es como el color hace saltar por los aires cualquier orden narrativo que pudiera haber en la composición y nos invita a recorrer el poema al modo en que lo hacen las florecillas en el lienzo *Flotando hacia afuera* (Fig. 8).

III

El uso que Schiele hizo de la puntuación es tan singular que en ocasiones roza lo extravagante. Attendamos primero al uso del guión. Hubo ocasiones en que Schiele introdujo un número desorbitado de guiones en sus textos. Así sucede, por ejemplo, en “Yo, eterno niño” (Fig. 10a, Fig. 10b, Fig. 10c). En apariencia, difícilmente puede atribuirse al uso del guión en este poema un carácter que no sea ornamental y aquí entiendo ornamento como algo que no afecta a la estructura de la composición, que es, en ese sentido, superficial. De hecho, el guión entorpece notablemente la lectura, como alterando las relaciones entre oraciones y frases, sin llegar a ofrecer una jerarquía lógica alternativa. Incluso en aquellos casos donde se puede atribuir un rol al guión, esto requiere siempre un determinado grado de interpretación. Los últimos tres versos del poema “Bosque de abetos” (Fig. 3) pueden servir de ejemplo. Se podría afirmar

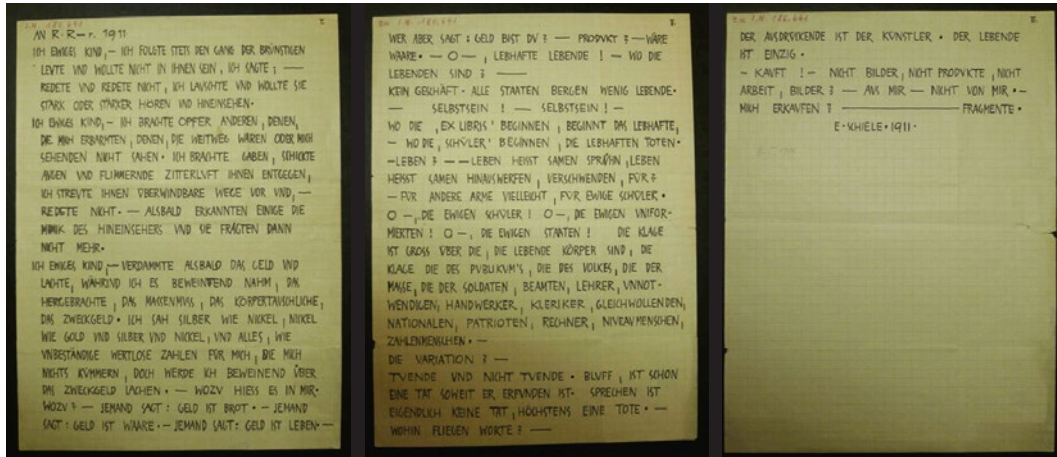


Fig. 10a, Fig. 10b, Fig. 10c. "Yo, eterno niño". Carta-poema a Arthur Roessler. 6 de enero de 1911. Wienbibliothek im Rathaus, Wien/A - Inv. Nr.: H.I.N. 180641.

que el primer guión separa el exterior del mundo interior del poeta, su sensación de bienestar, como si se tratase de la brecha entre dos estrofas que no guardan ninguna línea de separación. Asimismo, el siguiente guión diferenciaría el bienestar del poeta de la comprensión que lo genera, la idea de que todo está vivo muerto.

Sería factible atribuir esta tendencia al uso del guión a un deseo de reforzar el aspecto oracular de su estilo literario, donde también puede incluirse su predisposición a la nominalización, otra fuente de confusión⁵. La concisión de Schiele, en este sentido, se manifestaría también en la disposición de las líneas sobre el papel. Por ejemplo, en el escaso número de puntos y aparte. Esto también explicaría que en su escritura abunde el punto y coma. Sin embargo, el guión parece interferir con la sintaxis de sus escritos, por lo que su uso no puede entenderse sola y exclusivamente por lo dicho hasta este momento.

Atendamos ahora a la puntuación de "Visiones" (Fig. 9). No sería descabellado interpretar los guiones que siguen a puntos y seguido como indicadores de un espacio de separación entre dos párrafos. El guión sería capaz de convertir en ese caso el punto y seguido en un punto y aparte manteniendo la concisión que tanto gustaba a Schiele. Pero ¿cómo explicar que el guión también siga a un punto y coma? ¿Qué significado tendría en ese caso? ¿El lector habría de detenerse más ahí que en un punto y coma normal? ¿Cómo se distinguiría entonces ese punto y coma de un punto y seguido? En este caso ya no cabría remitir a la concisión, pues el punto y seguido es una apuesta más sencilla y eficiente por la economía de los medios. Este no es un caso aislado en su escritura. ¿Qué fin tiene el guión al final de la primera estrofa en "Atardecer húmedo"

5 La tendencia de Schiele a la nominalización podía desembocar en un cierto laconismo. A veces parece necesario reflejar el contenido de sus sentencias mediante expresiones un poco más extensas con vistas a facilitar la comprensión. Tomemos como ejemplo la oración "Rezept ist ihr Gegensatz", que aparece referida al concepto de artista en varias ocasiones en sus escritos (Schiele 2014: 24). Una traducción literal sería la siguiente: "la receta es su contrario". Schiele quería decir que el artista debía poner su libertad y la expresión de su interior por encima de todo, que lo prescrito es contrario a la naturaleza del artista e interfiere con la creatividad. De igual forma, las pinturas alegóricas de Schiele concentran tanto significado en una sola imagen que su comprensión requiere de mucho estudio y conocimiento. De ahí que solo recientemente se haya desvelado el núcleo del contenido de un lienzo tan fundamental en la obra de Schiele como *Ermüden* (Fig. 4) (Ambrózy 2011).



Fig. 11. Egon Schiele. *Stein en el Danubio*. 1913. Óleo sobre lienzo. 89.8 x 89.6 cm. Colección privada.

(Fig. 7) si iba a estar seguido de un espacio en blanco de separación? ¿Para qué sirve el guión que antecede a la adversativa en la línea undécima? ¿Acaso debe entenderse la suma de la coma y del guión como un punto y coma? En ese caso, ¿qué lo distinguiría de un punto y coma normal?

Es interesante comparar su uso de la puntuación con el efecto “vidriera” que Schiele confirió a sus paisajes. Su uso de la puntuación, al igual que sus paisajes fragmentados, nos fuerzan a ver el conjunto dividido en partes. Regresemos a *Flotando hacia afuera* (Fig. 8). El fondo del lienzo está tratado como una vidriera⁶, de ahí que pueda entenderse como una amalgama de elementos cuyo contorno ha sido resaltado a conciencia. Este también es el caso de muchos otros paisajes del artista. Obsérvese, por ejemplo, con cuán nitidez están separados los distintos estratos en *Stein en el Danubio* (Fig. 11).

6 Esta característica de la pintura de Schiele, particularmente habitual en sus paisajes, fue analizada por Smith (2004: 84-88), quien pone en relación directa el efecto *avidrierado* de su pintura con las vidrieras góticas que el artista pudo contemplar en la Catedral de San Esteban de Viena.

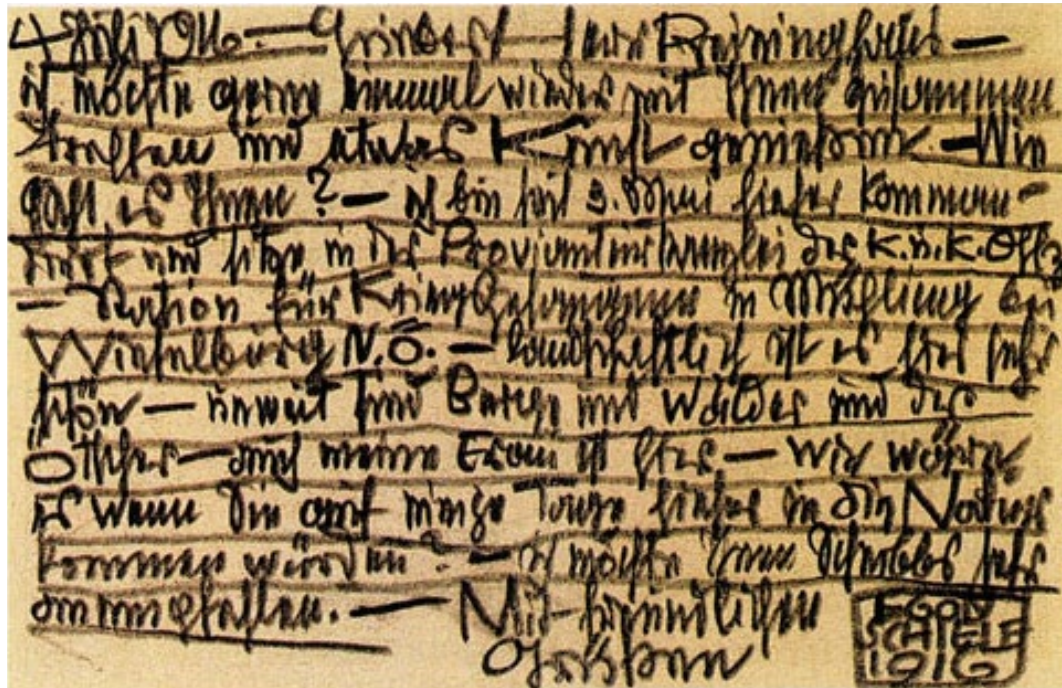


Fig. 12. Egon Schiele. Tarjeta postal a Carl Reininghaus. 4 de julio de 1916. Wiener Kunstauktionen. Viena.

Esta comparación se vuelve particularmente evidente cuando se estudian algunas de sus cartas, donde Schiele pareció aplicar ese mismo carácter avidrierado mediante una especie de subrayado que nada tiene que envidiar a los estratos de sus paisajes. Schiele no solo dio cuenta de su cosmovisión en sus poemas. De hecho, cartas a amigos y los manifiestos de arte que escribió a lo largo de su vida complementan la información que obtenemos de su poesía e incluso iluminan determinados aspectos de su filosofía a los que de otro modo no tendríamos acceso. De esa forma, por ejemplo, las dos versiones del manifiesto que escribió para el *Neukunstgruppe* ponen en relación cuatro términos esenciales de su cosmovisión: arte, artista, eternidad y novedad. Asimismo, Schiele se enfrentó a su correspondencia con el mismo refinamiento visual y literario que es característico de su poesía. Tomemos como ejemplo la tarjeta postal que envió a Carl Reininghaus el 4 de julio de 1916, cuando el remitente todavía se veía forzado a cumplir con sus cometidos militares (Fig. 12). No hay nada que justifique la división de la postal mediante líneas horizontales (por cierto, estas son tan poco rectas como las que conforman los estratos de sus paisajes). Pasemos de esta postal al paisaje de Stein (Fig. 11) y viceversa. ¿Acaso no florecen entre las letras torres de iglesia y los cajones devienen en ríos y montañas? Fijémonos en la firma. Qué gran parecido el de su pincel y su pluma a la hora de firmar.

Bibliografía

- Ambrózy, T. J. 2011. "Das Geheimnis der Eremiten. Die Entschlüsselung einer Privat-Ikonographie und die Klärung des Ursprungs der V-Geste von Egon Schiele". *Egon Schiele Jahrbuch I*. Viena, 10-56.
- Monk, R. 1994. *Ludwig Wittgenstein. El deber de un genio*. Barcelona: Anagrama.

- Rilke, R. M. 1926. "Briefen an den Herausgeber des „Brenner“" vom Februar 1915, en *Erinnerung an George Trakl*, ed. Ludwig von Ficker. Innsbruck: Brenner-Verlag.
- Rilke, R. M. 1987. *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Madrid: Alianza.
- Schiele, E. 2014. *Escritos 1909-1918*. Traducción e introducción de Carla Carmona. La Micro: Madrid.
- Smith, K. A. 2004. *Between Ruin and Renewal. Egon Schiele Landscapes*. New Haven: Yale University Press.
- Wittgenstein, L. 1956. *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik, Schriften 6*. Oxford: Basil Blackwell.
- Wittgenstein, L. 2000. *Tractatus Logico-Philosophicus*. 17ª ed. Traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza.
- Werth, E. 2011. "Stilistische Aspekte im Werk Egon Schieles". *Egon Schiele Jahrbuch I*. Viena. 130-183.



LOCOCENTE

PANORAMA: ESTÉTICA Y POLÍTICA

2014 *pan*



Pam

Teatro griego clásico: una metáfora de la dimensión política del arte

Classic greek theatre: a metaphor for the political dimension of art

Enrique Herreras*

Resumen

El presente artículo quiere demostrar que en los orígenes del teatro occidental, es decir, en la tragedia y en la comedia griegas, el debate político constituye un componente fundamental. Pudiera parecer que dicho componente casa más con la comedia aristofanesca, ya que dicha comedia es un ataque, una burla, de personajes y de realidades identificables, e, incluso, de la propia democracia. Pero si bien la tragedia, a raíz de su reinterpretación de mitos antiguos, es una de las más poderosas construcciones humanas para intentar presentar y desvelar el enigma de fondo de la vida humana, igualmente habría que advertir que en dicha vida también entra la vida en la ciudad democrática, repleta de enigmas y de conflictos. La particularidad es que la tragedia, como dice Vidal-Naquet, refleja la ciudad a modo de un “espejo roto”.

Palabras clave: Tragedia, comedia, teatro político, mitos, espejo roto.

Abstract

The present article would like to demonstrate that political debate was fundamental in the origin of western theatre —Greek tragedy and comedy. It might seem that this component is closer to aristophanic comedy, because this form of comedy is an attack, a mockery, of identifiable characters and situations, and even of democracy itself. But while the tragedy, from its reinterpretation of ancient myths, is one of the most powerful human constructions to try to present and reveal the enigma of human life. In the same way, it should be noted that in this life is included the life in the democratic city, full of riddles and conflicts. The peculiarity is that the tragedy, says Vidal-Naquet, reflects the city by way of a “broken mirror”.

Keywords: Tragedy, comedy, political theatre, myths, broken mirror.

1. Notas previas

La dimensión política del arte ha sido un tema corriente en la historia del pensamiento y de los propios artistas. El siglo xx fue un periodo lleno de mutaciones en este campo. Sin embargo, la llegada del XXI (comenzado históricamente antes de tiempo, en la caída del Muro de Berlín) ha rebajado considerablemente esta consideración dando paso a un sentido plural que tiene en común la huida de todo dogmatismo. En esa huida han caído muchos planteamientos políticos importantes en otras épocas. Muchas veces esto se ha producido de manera injusta, otras con razón, porque no son pocas las ocasiones en que las obras de arte eran sometidas a dictámenes más o menos estratégicos de determinadas necesidades ideológicas. Pero esta última no es la mejor tradición del arte político, ya que la más importante, según opinamos, es la que

* Universidad de Valencia, España. enrique.herreras@uv.es
Artículo recibido: 10 de octubre de 2014; aceptado: 20 de noviembre de 2014

ha considerado a la obra de arte no como una expresión de unas consignas, sino como un material crítico dispuesto a plantear preguntas fundamentales a la sociedad de su alrededor. Tradición que nos parece cada vez más necesario recuperar.

Para dicho objetivo, nos introduciremos, desde un criterio más metafórico que histórico, en el teatro griego ático, una de las manifestaciones artísticas clásicas de mayor envergadura y que nos sigue abriendo debates sobre la función del arte, y, concretamente, sobre su dimensión política. Un aprendizaje que nos llega de aquella Atenas que, configurada como una *polis* democrática, y gozando de un protagonismo indiscutible en la victoria sobre los persas, ya vivió una serie de conflictos internos y también externos, de los cuales, el teatro no se mantuvo al margen.

Un teatro que tiene una clara manifestación política en las comedias aristofanescas, repletas de alegorías y seudónimos que los espectadores desentrañan sin dificultad. Al fin y al cabo, las comedias eran historias referidas a la vida ateniense, a las circunstancias impuestas por la Guerra del Peloponeso. El hecho de que el propio Aristófanes tuviera de representar en *Los caballeros*, al personaje de Paflagonio, trasunto grotesco pero reconocible de Cleon —un demagogo que sabía cómo agitar y dirigir el ánimo de la Asamblea—, por temor de los actores a sufrir las presumibles iras del gobernante, revela dos rasgos que han sido inherentes a una corriente siempre viva el teatro: al voluntad de debatir o criticar la realidad política y la resistencia de sus gestores a que este propósito se cumpla.

Sin embargo, cada vez hay más estudios¹ que indagan sobre la dimensión política de la tragedia, incluyendo sus orígenes. A decir verdad, hay una distinta visión del problema según se trate de la comedia o la tragedia. Pues mientras en la comedia se da una toma de partido, una intención satírica evidente, la tragedia está presidida por una distancia que otorga a todos los personajes en conflicto una determinada justificación. La comedia es un ataque, una burla, de personajes y de realidades identificables. Mientras la tragedia, a partir de mitos antiguos, rescatados de la épica para que vivan sus confrontaciones ante los espectadores —y esa sería, quizá la primera y más específica condición del teatro: vivir en presente, con la fugacidad que ello entraña, historias situadas en el pasado—, está constituida, básicamente, por preguntas dirigidas a los dioses; rebeliones, más o menos explícitas según los casos, contra un destino que escapa a la voluntad de los humanos.

Tendríamos, por tanto, en una primera mirada, dos maneras de encarar los conflictos sociales sobre los escenarios. Uno, propio de la comedia, que con frecuencia responde a lo que luego se ha denominado “teatro de circunstancias”, aunque, en muchos casos, como el del Aristófanes, sobreviva a su tiempo, y hasta alcance la condición de clásico; y otro, desarrollado por la tragedia, donde el conflicto se inscribe en el mito, y como tal, es indisoluble de otras preguntas y emociones que no pertenecen al juicio estrictamente político. Porque es patente que en los personajes de la tragedia existe una carga inherente a su condición humana. No se limitan a actuar con la linealidad de la que en tantas ocasiones se ha abusado en el teatro político occidental a lo largo de los siglos. Un teatro muchas veces llamado “político” condicionado a unos arquetipos

1 Algunos ejemplos son los helenistas Jean Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, E. R. Dodds, Di Benedetto o Martha Nussbaum, además de los españoles Francisco Rodríguez Adrados, Carlos García Gual y José Monleón, quienes han ofrecido en los últimos años una interpretación más abierta y sugerente de muchos fenómenos del mundo del pensamiento antiguo gracias a la apertura del horizonte crítico.

limitados a cumplir el papel que demanda la “demostración ideológica”. Sin embargo, los personajes trágicos están sujetos a sus propias contradicciones existenciales, con las cuales y desde las cuales viven su relación con la sociedad, es decir, su condición política, a veces explicitada verbalmente, y otras, a través de sus conductas y dilemas aparentemente privados.

La tragedia, por tanto, entiende la política desde la unión de lo social y lo individual, alejándose de planteamientos ideológicos concretos.

El teatro griego clásico tuvo muy claro que había problemas inscritos básicamente en la existencia personal y otros que nacían de la realidad social. Pero no los separó, porque una de las virtudes de este teatro, como espacio de representación de la vida humana, es precisamente la posibilidad de integrar un mismo discurso escindido en muchas ocasiones por intereses de un determinado pensamiento político, y más cuando una manifestación teatral se presenta como apolítica. Visto así, podríamos hablar de una noción de teatro político amplia, donde una concepción del mundo repercute en el modo de entender las relaciones sociales.

2. Tragedia y política

La tragedia griega es una de las más poderosas construcciones humanas para intentar presentar y desvelar el enigma de fondo de la vida humana, ese sentimiento trágico de la vida, que decía Unamuno. Como escribe C. Meier (1991), los atenienses necesitaban existencialmente las tragedias. Y si seguimos las líneas de los estudios tradicionales sobre la misma, vislumbraremos enseguida una interpretación principal, la del hombre enfrentado con su libertad y su voluntad con su destino. Por otro lado, los estudios psicoanalíticos han contribuido a perfilar también una visión antropológica de la tragedia. Y, en efecto, este género teatral sigue siendo el reflejo de la vida humana en sus crisis decisivas, siempre en conexión con fuerzas divinas.

No obstante, por lo dicho, habría igualmente que advertir que en dicha existencia también entra la vida en la ciudad democrática, repleta de enigmas y de conflictos. Es posible, incluso, que la tragedia tuviera también la política introducida en su genética. O por decirlo en las palabras de Jean-Pierre Vernant,

la tragedia es un documento excepcional: el vínculo entre la vida política, la organización cívica y la organización de la tragedia es estrecho. La tragedia es el mejor ejemplo que se puede tomar para estudiar el impacto del hecho literario sobre la vida cívica y de la imbricación de la creación literario y la institución política (2002a:51).

2.1. *El origen político de la tragedia*

La tragedia se va desplegando conforme se implantan las instituciones democráticas, llegando a ser una de las más significativas expresiones del pensamiento de la época clásica. Los héroes ancestrales representarán, de esa manera, la necesaria autocritica a los regímenes tiránicos como antiguas soberanías.

El periodo de esplendor de la democracia coincide con el de los momentos estelares y creativos del teatro griego. La tragedia nació con la tiranía previa a la democracia y creció con esta hasta llegar a una improbable encrucijada. La caída de la democracia significará también el declive de dicho género, unido al de la “comedia política”, que cobra fuerza en dichos momentos decadentes de la democracia griega.

El origen histórico de la tragedia griega sigue siendo fuente de debates. Aun con

algunos puntos comunes, existen divergencias sobre su enlace con las fiestas religiosas y las fiestas agrarias, o los ritos para honrar a los héroes.

La mayoría de los manuales de historia, siguiendo a Aristóteles, conciben el nacimiento de la tragedia en el ditirambo. Porque, como señala el Estagirita en la *Poética*, la tragedia procedía “de quienes conducían los ditirambos” (1449a). Es decir, de los poetas que antiguamente componían obras consagradas a Dionisos y dirigían el coro que las cantaba y danzaba. Dionisos es, desde esta perspectiva, el eje de todo acercamiento al género; un dios en el que los griegos personificaban todas las fuerzas misteriosas, bienhechoras y aterradoras de la naturaleza.

Los coros primitivos, desde el planteamiento aristotélico, debieran estar compuestos por sátiros, asociados muchas veces con machos cabríos. La propia palabra “tragedia”, según algunos diccionarios, proviene del griego *tragos*, o canción del macho cabrío, sacrificado por los griegos en nombre de los dioses.

Se dice, haciendo caso a los seguidores de estas teorías relativas al papel preponderante de Dionisos, que las tragedias tuvieron su origen en los primitivos cantos que celebraban la muerte y resurrección anual del mismo, cuyo nombre en griego significa el dios “nacido dos veces”; no en vano, la leyenda mitológica de este dios habla de una doble génesis. Nos referimos al “canto de los machos cabríos”, un coro de sátiros danzarines dirigidos por un entonador o Corifeo que ejecutaba el canto dionisiaco o “ditirambo”. Coro y Corifeo se enfrentaban en un “agón” de palabras, música y baile. Posteriormente, a este coro se fueron añadiendo uno, dos o más actores-recitadores.

Vemos, por tanto, que Aristóteles no ofrece un tono político a estos orígenes, y tampoco en su descripción de la tragedia, pero sí que puede haber una segunda lectura, cuando subraya que el poeta tiene una mayor perspicacia que el hombre corriente para descubrir las verdaderas esencias de las cosas, sus universales, y esas relaciones que existen entre unas y otras que solo él percibe y que a los hombres normales se les escapa.

Pero, aún así, lo que nos interesa es ver que no todas las interpretaciones siguen la tónica de Aristóteles, ni siquiera la Nietzsche, cuya teoría no puede dejarse de mencionar por su gran repercusión que sigue teniendo.

En *El drama musical griego*, un artículo previo a *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche expone las características de ese coro ditirámico, además de hablarnos del efecto omnipotente de la primavera que incrementa las fuerzas vitales de la desmesura. Lo importante, para Nietzsche, es que, como él mismo afirma, dicho ambiente no se producía ni como travesura arbitraria ni era un capricho que las muchedumbres excitadas de un modo salvaje, con sus rostros pintados, o sus cabezas coronadas de flores, anduvieran errantes por los campos y bosques. Pues este comienzo, esta cuna del drama, no consistía, como puntualiza Nietzsche, contraponiendo el ambiente de su época, en que alguien se disfrazara y quisiera producir un engaño en otros, sino en que “el hombre se creara a sí mismo transformado y hechizado [...] en un estado de hallarse-fuera-de-sí” (2005: 212).

De ese estado provendría, según Nietzsche, el profundo estupor que después ocasionaría el drama, “la vacilación del suelo, la creencia en la individualidad y la fijeza del individuo” (2005: 213).

Para el filósofo alemán, en la época del florecimiento del drama ático, algo de esa vida natural dionisiaca perduraba todavía en el alma de los oyentes. Porque, como

después señalará claramente, cuando la tragedia pierde la fuente *dionisiaca*, muere; en concreto, con Eurípides, cuya obra que cae en las garras del pensamiento socrático y, por ello mismo, hace que la tragedia viva su decadencia.

Otro asunto importante que apunta Nietzsche sobre el nacimiento de la tragedia aparece cuando la relaciona con el canto coral. Muchas interpretaciones han surgido sobre este elemento básico de la tragedia, aunque Nietzsche se adhiere a la descrita por Schlegel cuando señala que el coro es el “espectador ideal”, en tanto que el coro concibe los acontecimientos y el poeta sugiere a la vez la manera como, según su deseo, debe concebirlos el espectador (2205: 217).

Pero volvamos a esos principios desde la descripción del propio Nietzsche:

Al principio un coro ditirámico de varones disfrazados de sátiros y silenos tenía que dar a entender qué era lo que le había excitado de tal modo: aludía a un rasgo, rápidamente comprensible para los oyentes, de la historia de las luchas y sufrimientos de Dionisos. Más tarde fue introducida la divinidad misma, con una doble finalidad: por un lado, para hacer personalmente una narración de las aventuras en que se encuentra metida en ese momento y que incitan a un séquito a participar ellas de manera vivísima. Por otro lado, durante esos apasionados cantos corales, Dionisos es en cierto modo la imagen, la estatua viviente del dios (2005: 219).

Nietzsche, en su explicación, está buscando ese efecto incomprensible ya para nuestro mundo, ese efecto que descansaba en un elemento que se ha perdido; esto es, la música. A la postre, la tarea de la tragedia era “trocar la pasión del dios y del héroe en la fortísima compasión de los oyentes” (2005: 220). Esa labor también la tendría después la palabra, pero el problema, para Nietzsche, es que esta actúa primero sobre el mundo conceptual, y solo a partir de él lo hace sobre el sentimiento. Por ello, esta palabra no alcanza muchas veces su meta, dada la longitud del camino.

En cambio, la música toca directamente al corazón, puesto que es el verdadero lenguaje universal que en todas partes se comprende. El papel de la música, en estas representaciones dionisiacas, era, pues, alumbrar la imagen simbólica que se representaba en la escena, y de ese modo ayudar al espectador activo a lograr ese estado de *embriaguez* que necesitaba toda representación. Por ello la música se toma como culmen del arte, ya que no necesita de ninguna imagen para manifestarse, o, más exactamente, es la única cepa artística que no parte de la imagen.

Por este camino irían quienes perciben el origen del teatro occidental en los ritos de magia mimética que los pueblos “primitivos” aún practican. En el paroxismo del trance, el danzarín se ha convertido en el amuleto que capta el espíritu escondido en los seres y las cosas. Estos danzarines representan, temporalmente, a las potencias espantosas.

Ocurre que, según esta teoría, durante la primera fase de la evolución, la representación surgía a partir de peticiones a las divinidades. Por ejemplo: la danza del bisonte o la de la lluvia. Posteriormente, este ritual mimético dejará de ceñirse al cerco de un hecho posible, y rememoraré al pasado para absorber sus energías. El grupo social entero es cómplice de esta epilepsia, de estas convulsiones sagradas. En el momento de la fiesta, la danza, la ceremonia, la mímica, no son más que una entrada en materia. El vértigo sustituye al simulacro. Es entonces, como señala Rómulo Pianacci (2007), cuando la imitación se hace *re-presentación* en el sentido más cabal de la palabra.

El paso del rito al teatro se produce desde un proceso gradual que consiste, en parte,

en una selección dentro de los elementos del rito. Pero lo importante es subrayar que este rito es fundamentalmente simbólico y solo secundariamente se lo interpreta con la ayuda de un mito antropomórfico. En un primer momento el rito no está verbalizado, pero, después, un proceso evolutivo lo acercaría al teatro.

Con el tiempo, las unidades rituales elementales fueron disolviéndose, haciéndose flexibles y capaces de ser utilizadas de diversas maneras, mudándose unas con otras, para que, finalmente, el teatro griego exprese la vida humana, no directamente, sino a través ya del mito, reinterpretándolo. De cualquier modo, este no puede formularse sino mediante el contenido ritual; un rito que, como afirma Pianacci, inicialmente respondía a un significado mucho más amplio que lo meramente humano, en una concepción que unía en un todo superior y asimilaba lo humano, lo natural y lo divino. La mistificación del rito es, en definitiva, el primer impulso para la aparición del teatro, sobre todo cuando va acompañada de un carácter mimético y verbalizado, con un mínimo simbolismo y una máxima coherencia en el contenido total.

También Sigmund Freud llega a unas conclusiones parecidas, aunque con sus peculiares pasos. Para el creador del psicoanálisis, la tragedia griega tenía grandes similitudes con el rito totémico. En *Tótem y tabú* (1913) nos presenta la tragedia como una formación sustitutiva por medio de la cual el asesinato del padre primordial se manifiesta. La tragedia no es la repetición del rito sacrificial de las culturas totémicas, en ella hay ya una marcada evolución con respecto a este rito, pero ambas, conservando una estructura lógica común, permiten a la comunidad que las vive o las representa, afianzar el lazo social que las ha fundado.

Y ahora, dando un salto, es pensable, desde esta perspectiva, que la tragedia sustituyera el ritual del misterio por la palabra impresa y escenificada. Algo dicho con las debidas precauciones, ya que este género artístico siguió manteniendo su misterio, y un enigma. Precisamente, son las indagaciones sobre la existencia humana las que más han tenido lugar en los acercamientos al arte que se consolidó en la Atenas democrática.

Por otro lado, habría que tener en cuenta a Karl Jaspers (1996), quien cambia un tanto de tercio, y comienza a vislumbrar ya aspectos políticos, sobre todo cuando afirma que la tragedia, como teatro, es un espejo abisal –y siendo espejo es el espacio mismo de la reflexión, pero al precio de constituirse enteramente como imagen virtual–, ante el que un grupo humano contemplará en común el reflejo amortiguado de lo que no puede verse cara a cara, y se transformará mediante esa comunión sentimental, se hará comunidad. Se hará ciudad mediante un vínculo.

Otra aportación importante en este camino es la que realiza Jacqueline de Romilly, quien ve que tanto la versión aristotélica como la nietzscheana plantean algunas dificultades:

La primera es técnica: se debe al hecho concreto de que los sátiros nunca fueron asimilados a machos cabríos. Por lo tanto es necesario encontrar una explicación. Y si se recurre a la lascivia común de unos y de otros, no se resuelve la primera dificultad sino para agravar la segunda. Esta segunda dificultad es, en efecto, que la génesis así reconstruida sería la del drama satírico más que la de la tragedia y que no permite en absoluto imaginar cómo estos cantos de sátiros más o menos lascivos pudieran dar origen a la tragedia, la cual no era en modo alguno lasciva ni incluía el menor rastro de sátiros (1982: 16).

Por su parte, Kenneth Macgowan y William Meltitz (1961) afirman con mayor claridad los orígenes sociales y políticos, ya que más que en Dionisos, estos autores muestran interés por los héroes que no alcanzaron el estado de dioses. El origen estaría, pues, en historias de guerreros y reyes que podían haber sido contadas primero en las danzas belicosas que servían de estímulo del valor marcial. En lo que concierne a Grecia, esta hipótesis sostiene que “las historias de los héroes eran narradas en ceremonias que se efectuaban ante sus tumbas, y que estas historias evolucionaron desde el canto y la danza hasta la reproducción dramática de los acontecimientos” (1961: 13).

Desde una perspectiva parecida, Rodríguez Adrados critica la deficiencia de la teoría aristotélica, afirmando que uno de los antecedentes más claros de la tragedia puede ser la lírica coral, representaciones que tenían lugar en contextos de fiestas ciudadanas, y su carácter social se manifestaba en el hecho de que cualquier persona de la comunidad estaba lo suficientemente introducida para formar parte de las mismas (1972: 21-56).

A la vez, el origen estaría, uniéndose a la interpretación ya señalada, en la épica de mitos heroicos, los cuales, desde el prisma trágico, se transforman en un momento determinado en mitos democráticos².

Y esto es lo significativo, como justifica Vidal-Naquet con la siguiente y rotunda afirmación: “el único origen de la tragedia es la propia tragedia” (2002b: 164). Ello quiere decir que, independientemente de los aspectos originarios, la representación trágica logra ser uno de los puntales más representativos de la ciudad democrática. De ese modo, mediante el discurso trágico se percibiría la evolución que la sociedad griega —en especial, el derecho— está experimentando en dicho momento. En todo caso, se suele sintetizar a la tragedia como un cuestionamiento de la justicia, bien sea esta divina o humana, que se enraíza en las instituciones democráticas. “Escuchándose en el teatro Atenas se veía a sí misma” (Iriarte 1996: 7).

Sin embargo, la interpretación política no obvia la comprensión profunda de la existencia; ya que, como subraya Ana Iriarte,

la tragedia habla al mismo tiempo de lo individual y colectivo, a partir del momento en que el conocimiento de sí mismos que los héroes míticos alcanzan en el escenario trágico pasa por su encuentro con los límites de la condición humana y de las leyes por las que esta se regula en el contexto cívico (1996: 7).

El héroe trágico está inmerso en un destino del cual no puede escapar. Edipo debe expiar su culpa, la del asesinato de su padre. La obra de Sófocles girará en torno a este hecho. Pero mientras observamos al héroe recorrer el largo y doloroso camino que ya está escrito, aparece un segundo personaje, el Coro. En escena vemos esta diferencia: el héroe se presenta ante nosotros con la máscara, elemento simbólico que lo diferencia del coro, pero que, al mismo tiempo, lo simboliza como un hombre de otro tiempo; venido de un pasado religioso cubre su verdadero rostro, en tanto que el coro, sin máscara, nos muestra los rostros de ciudadanos anónimos, rostros de hombres que solo tienen valor a través de ese elemento significativo que representan: la comunidad.

Sin salirnos de este horizonte, habrá que hacer de nuevo caso a Rodríguez Adrados,

2 Para un mayor desarrollo de este tema véase: Herreras, E. (2010) *La tragedia griega y los mitos democráticos*, Madrid, Biblioteca Nueva.

cuando señala que en la tragedia se funde el ideal de la aristocracia –el héroe– y la crítica popular de su insuficiencia, hecho desde el punto de vista religioso, y con ayuda de la claridad de conceptos que aporta el nuevo movimiento racional (1998: 130).

Algo parecido expresa Vernant con lo siguiente: “la tragedia nace cuando se empieza a contemplar el mito con ojo de ciudadano, y es el coro, como representante del pueblo griego, quien se hace consciente de la importancia de la ley” (2002: 16).

Una ley que está inmersa, como se ha señalado, en una ciudad, en una estructura política que permitirá el desarrollo de la tragedia. En todo caso, el resultado final de estas disquisiciones consistirían en que la tragedia no es solo una forma de arte: es una institución social de la ciudad, situada al lado de sus órganos políticos y judiciales. Una institución con un modo político de entender la sociedad.

Por ese motivo, en el origen de la tragedia está cobrando fuerza el cariz más político, y ya se perfilan, con mayor aplomo –como hemos intentado mostrar–, las formas literarias que la precedieron, a saber la épica y la lírica coral, que las manifestaciones dionisiacas. Los poemas homéricos, por ejemplo, son un punto de referencia determinante, así también como otras muchas epopeyas dedicadas a las proezas de los héroes o a linajes malditos, como es el caso del de Edipo, que, aun desaparecidas, parece ya claro que los trágicos reformularon de manera absolutamente renovadora.

Pues bien, estas teorías ven a la tragedia como un elemento importante para que el pueblo griego lograra conservar y promulgar un nuevo orden significativo, el que permitió construir una sociedad en aras de un bien común, estructurando un nuevo universo político: la *polis*.

Por eso es necesario subrayar de nuevo que la tragedia, en su vertiente madura, surge al mismo tiempo que un régimen que se posiciona en contra de la aristocracia, otorgando una actitud crítica a los antiguos héroes surgidos del ideario aristocrático. La tragedia griega, en este contexto, era considerada en Grecia como un elemento importante para la educación democrática, es decir, para la educación política³. O como subraya García Gual (2003), el carácter cívico de las representaciones teatrales era manifiesto.

Y ello ocurre, no porque en tales tragedias se plantearan debates ideológicos que afirmaran las virtudes de la democracia frente a sus enemigos, sino porque se hacían preguntas que son propias de una sociedad democrática; o si se quiere, de una cultura democrática. El espectador, el ciudadano es el que tiene que hacer la democracia en lugar de sujetarse al sermón democrático. Y nada más ajeno a un sermón que la expresión del castigo sufrido por los inocentes, el racionalmente inaceptable destino de muchos seres humanos, condenados por una serie de fuerzas y causas incontroladas a las que llamaron dioses.

La tragedia, en fin, nos interesa porque va más allá de la lectura de la historia de unos seres desdichados, y nos abre a la alegoría. Para Rodríguez Adrados, la tragedia es el retrato de la vida humana en sus crisis decisivas, siempre en conexión con fuerzas divinas. Así es: los griegos no viven el dilema de si la acción del hombre es el resultado de una libre voluntad o el de una intervención divina: ambas cosas son ciertas para ellos, como para civilizaciones posteriores que creen a la vez en la responsabilidad y

3 Es importante señalar que en la Atenas Clásica la política y la religión estaban a menudo imbricadas.

libertad y en la omnipresencia de Dios. Lo cual no debe interpretarse como se hace generalmente, según Rodríguez Adrados, al considerar al teatro griego como la pura representación del triunfo del destino sobre la voluntad del hombre. En ese sentido, puntualiza este autor: “hay manifestaciones diversas del poder de la divinidad, no una afirmación general de que la acción del hombre no puede ir más allá de ciertos límites, descritos ya como de condición moral, ya como simple voluntad divina” (1998: 129).

2.2. *El cariz democrático de la tragedia*

La tragedia busca las respuestas más justas ante los conflictos que se presentan, de ahí su consideración como parte del motor de la evolución democrática (Monleón 1989: 149). Y al teatro le corresponde, como lo hizo el griego, poner en cuestión las situaciones conflictivas imaginativamente. Para hacer “mejores” a los hombres.

El teatro trágico, en este sentido, sería ofrecido como un espacio de comunicación, a través del cual una sociedad podía verse a sí misma y, desde él, pensar su vida personal y colectiva. Esta idea subyace desde la consideración del teatro griego como escuela de formación humana y social. “La gran escuela política fue entonces el teatro. En las tragedias, sobre el cañamazo del mito, se dibujaba una imagen del mundo y se planteaban grandes conflictos de la existencia, de la justicia y el poder, de la política y de la religión.” (García Gual 2003: 13)

En su análisis de algunas tragedias, Meier (1991) destaca la hondura política con que los dramaturgos áticos han presentado hondos conflictos a la reflexión de los ciudadanos. Porque las tragedias áticas tienen repercusiones no solo en la esfera individual, sino también en la política. La tragedia provoca a la razón, obligándola a participar, a reflexionar sobre los distintos factores contrapuestos. Induce una respuesta en el espectador (ciudadano) que va más allá de la esquemática reducción de la conocida teoría de la *catarsis*⁴, auspiciada por Aristóteles en su *Poética*.

En este contexto, y en el momento de la reflexión en que nos encontramos, cobra sentido diferenciar los objetos principales entre el teatro griego y su posterior, el romano, para poder comprender mejor al primero, para poder adentrarnos ya en los pasos previos de unas características genéricas.

2.3. *Teatro griego versus teatro romano*

El teatro griego, como institución, dio lugar a una estética, pero también, como hemos observado, tenía una finalidad política en la medida que suponía una interpelación a los dioses y una serie de preguntas sobre la condición y el destino de los seres humanos. El romano, por contra, percibirá más el tono formal en busca de un concepto de espectacularidad.

Veamos las diferencias de esta dualidad a partir de una síntesis del estudio realizado por José Monleón (2003: 197-199):

1) Si por un lado, la poética del teatro griego no olvida nunca el valor del drama, de los conflictos, situaciones y personajes, el romano se abraza a la mera diversión, alcanzada a través de una masificación del espectáculo y su impacto sensorial.

2) Si el teatro griego apuesta por la recepción emocional y a la vez racional, el

4 Aristóteles, en su *Poética*, como ya se ha dicho, no se ocupa del entorno social, ni de la función política del teatro, pero sí hay un punto didáctico y moral, según la interpretación de Lessing, el que tiene que ver con los dos componentes de la *catarsis*, la compasión y el temor.

romano lo hace por la compulsión. Es decir, en el primer caso se apela a la conciencia y a la inteligencia del espectador, y en segundo, se alimenta una comunicación meramente instintiva.

3) En el teatro griego, el mito es la historia que se cuenta, y esta se adentra en el imaginario del espectador y, probablemente, permanece en él más allá de la respuesta intelectual inmediata. Aun si se produce la *catarsis*⁵ aristotélica, quedan siempre, al final de la representación (y también de la lectura de dichas obras) preguntas sin respuestas; quedan las imágenes y las palabras de los castigos impuestos por los dioses a los personajes inocentes, y, especialmente, una determinada incitación a participar en un debate existencial y político que la tragedia no ha hecho más que iniciar y perfilar.

En cambio, el teatro romano deja en el imaginario una compulsión feliz, el placer de ver algo bien hecho⁶, es decir, una satisfacción instintiva.

El teatro griego apunta una forma de entender el arte que tiene que ver en primer lugar con un grado de responsabilidad en la cosa pública, pero también dicha actividad artística se abre a las propuestas de convivencia y de respeto, no para postrarse literalmente en una tesis, sino para dar cuenta de sus dificultades, para exponerlas desde una perspectiva realmente humana, con sus claroscuros y sus inseguridades. Es en este contexto donde es pertinente afirmar que el teatro fue, en la Atenas clásica, *paideía* para todo un pueblo en su sentido más hondo.

2.4. El “espejo roto” que refleja a la ciudad

La tragedia no es solo una forma de arte, es, como ya ha quedado tatuado, una institución social de la ciudad, y se sitúa al lado de los organismos políticos y judiciales. Es un espectáculo abierto a todos los ciudadanos, y más aún, como afirma Vernant, mantiene un arraigo con la realidad social. Tampoco se puede considerar simplemente como un reflejo, ya que “no refleja la realidad, la cuestiona” (2002b: 27).

Porque, en la tragedia, el problema principal es el del hombre enfrentado con su libertad y con su destino; incluso podemos decir que este último es realmente el verdadero personaje. Además de este tema antropológico, la tragedia siempre muestra al hombre ligado a la *polis*, a la vida ciudadana y por eso tiene un eminente sentido político a la vez que pedagógico. Por tanto, su papel político es un hecho que no se puede negar, ya que esta manifestación artística no vive al margen de los acontecimientos de la ciudad.

Dice Pierre Vidal-Naquet que si bien los griegos inventaron la política, también la tragedia, como hecho social total, como género que es a la vez estético, literario, político y religioso. Podría decirse, según Vidal-Naquet, que toda obra trágica es el restablecimiento doloroso del orden, y el alumbramiento traumático del deber en su doble aspecto. Desde el plano religioso, desarrollando el antagonismo del existir entre el hombre y el Cosmos. Desde el político, explicitando la conflagración subyacente entre el hombre y el poder. Pero también, señala Vidal-Naquet, la relación entre política y tragedia se ha visto de varias maneras en los estudios al respecto.

Una de ellas tiene que ver con la búsqueda de referencias políticas del contexto histórico en las tragedias; otra, con la búsqueda de las ideas políticas de los trágicos

5 Es interesante destacar que García Gual amplía el tradicional sentido de purificación, por el de aclaración.

6 Evidentemente, si se ha conseguido la perfecta estructura, la que pedía Aristóteles en la *Poética*.

relacionadas con su posible adscripción partidista; y la última, la que nos interesa para nuestro fin, con la investigación de las ideas políticas que trasmite la tragedia, lo que nos llevará incluso a definir un concepto de política implícito en la creación artística.

1) La primera manera de relacionar la tragedia con la política tiene que ver con la búsqueda de un sentido de lo inmediato. Lo que Vidal-Naquet aclara como “un pequeño juego que siguen teniendo algunos de sus seguidores: el de descubrir alusiones políticas a las tragedias griegas” (2000: 17). Si indagamos, encontraremos más alusiones de las que pueden percibirse a primera vista, incluso teniendo en cuenta que en la mayoría de la tragedias que conocemos su acción se sitúan fuera de Atenas⁷, muchas veces en lugares al margen del mundo civilizado. Tampoco la Asamblea (la *Ekklesia*) aparece representada directamente en la escena trágica.

Pero no podemos pasar por alto este nivel de investigación que ha llevado a muchos estudiosos horas y horas de indagación, y son múltiples los ensayos que atestiguan este hecho. El propio Vidal-Naquet, aunque de forma crítica ante lo que otros hacen al quedarse absortos en esta perspectiva, ha encontrado múltiples menciones de las cuales solo citaremos algunas. Como, por ejemplo, la que relaciona el final de *La Orestíada*, de Esquilo, con las reformas de Efialtes de 462 a. C., las cuales ponen fin al papel del Areópago, limitando su función a los crímenes de sangre. Hay que recordar que *La Orestíada* se representó en 458 a.C., cuatro años después de esa importante reforma democrática.

Siguiendo con Esquilo, se ha alcanzado a deducir las relaciones de algunos de sus personajes con otros históricos. Así, L. A. Post llega a decir que Eteocles (*Siete contra Tebas*) hace alusión a Pericles (1950: 51). También se ha relacionado a Prometeo con Protágonas (Davison 1949: 66). Bañuls por ejemplo, ve claros indicios de la realidad política del momento, por ello señala que “el elogio encendido a la democrática Argos, tan explícito en *Las suplicantes*, supone un ataque abierto y directo a los sectores conservadores ateniense, filoespartanos, poco amigos del sistema democrático” (1998a: 48).

Siguiendo con este brote de interpretaciones, nos encontramos con que en la obra de Eurípides hay muchas insinuaciones a la situación política, alusiones que son más difíciles de encontrar en Sófocles. Y eso que Sófocles es, de los tres grandes poetas trágicos, el único que fue elegido para llevar a cabo funciones políticas y militares en la democracia ateniense. De todos modos, aunque el propio Vidal-Naquet haya buscado, y encontrado dichas insinuaciones, él mismo las considera bastante superficiales, ya que, según sus conclusiones, la tragedia y la *polis* mantienen una relación mucho más complicada que los datos que puede proporcionar dicha búsqueda. En ello abunda con una metáfora clara y concluyente: si la tragedia es un espejo de la ciudad-Estado, es un “espejo roto”.

2) El segundo apartado de investigación busca el compromiso concreto de los autores, incluso desde su pertenencia partidista. Uno de los estudios de mayor resonancia en esta cuestión es, como afirma Vidal-Naquet, el que realizara Georg Thonson al considerar a Esquilo como un pitagórico convencido. En este sentido, Thonson proporciona una interpretación diferente a la habitual de esta secta, al relacionarla con una visión democrática, perseguidora de armonía social, en vez de

7 De las tragedias que nos han llegado, escritas y representadas para los atenienses, solo cuatro están ambientadas parcial (*Las Euménides*) o completamente (*Edipo en Colono*, *Los Heráclidas* y *Las Suplicantes*) en suelo ateniense.

verla como Pierre Lévêque, es decir, como un grupo de presión político-religioso de carácter conservador. Dejémoslo ahí, como un apunte, porque lo que de verdad nos interesa no son estos datos puntuales, sino las complicadas relaciones entre la tragedia y la *polis* ateniense.

3) Mucho de lo que se ha dicho se aplica a este último punto. En lo que Vidal-Naquet ha profundizado al comparar, como hemos dicho, la tragedia con un “espejo roto”. Y ello lo formula al recordar lo que Angus Bowie (1990) ha denominado filtros trágicos de la historia:

Y cada fragmento remite a la vez a una realidad social y a todas las restantes, mezclando estrechamente los distintos códigos: espaciales, temporales, sociales, económicos. [...] Si los atenienses hubiesen querido un espejo tan directo como fuese posible de la sociedad tal y como la veían, no habrían inventado la tragedia, sino la fotografía o el informativo cinematográfico (Vidal-Naquet 2004: 53).

Adorno también explica este hecho, en su *Teoría estética*, señalando que nada de lo social en arte es inmediato, ni siquiera cuando lo pretenda (1983: 296).

Otra interpretación, ahora freudiana, añade certidumbre sobre lo dicho: la tragedia discute, deforma, renueva, interroga, como hace el sueño con la realidad. Este planteamiento nos lleva a la búsqueda de niveles más profundos, que van más allá del momento histórico en el que fueron representadas y de cuyas inquietudes y problemas intentaban hacer que los ciudadanos tomaran conciencia plena.

Lo bien cierto es que el debate político constituye un componente fundamental. Bañuls asevera esta situación, pero al mismo tiempo subraya que el término “político” tenía en el ámbito cultural griego una referencia distinta a la nuestra y que encierra una realidad más compleja que la que hoy se suele atribuir a dicha expresión (1998a: 38). No lo creemos así, sino que más bien parece que Bañuls toma en consideración la visión política actual desde un punto de vista superficial, como decíamos al principio, el que relaciona una manifestación política con una mera “demostración ideológica”, o como un acto partidista. No, la política hoy es tan compleja como antaño.

No sabemos hasta qué punto estas consideraciones se desenvolvían en Grecia, pero lo que nos importa subrayar es el papel político de la tragedia, un género que, sin proponer alternativas, sí que planteaba conflictos básicos de la vida política; conflictos ficticios, imaginados, para redundar en la realidad y así verla, comprenderla mejor. El sentido trágico converge con el pensamiento de la complejidad de J. Morin (1994: 95), quien toma como objeto la conjunción de conceptos que combaten entre sí, aquellas verdades profundas que son antagonistas unas de otras, y que resultan complementarias sin dejar de ser antagonistas. La complejidad está allí donde no se puede superar una contradicción o una tragedia.

Una ficción espejo (roto) de una realidad donde encontramos sujetos que viven sus propias contradicciones existenciales, con las cuales y desde las cuales experimentan su relación con la sociedad, es decir, su condición política, a veces explicitada verbalmente, a veces solo a través de las conductas o decisiones entre dilemas aparentemente privados. La tragedia aporta una serie de conflictos⁸ que muchas veces tienen que ver con asuntos profundos de la democracia.

8 Martha Nussbaum habla de conflictos prácticos en su conocido libro *La fragilidad del bien*. Véase bibliografía.

Pues bien, desde esta perspectiva, si comparamos los personajes creados por los tres trágicos, veremos que los de Esquilo se hallan más lejos de la individualidad y más cerca de lo genérico. Son corales, ya que detentan principios colectivos y valores y conceptos generales: la desmesura, la impiedad. Eteocles y Polinices en *Siete contra Tebas* encarnan una maldición, la que proviene de Edipo, y una amenaza para el pueblo de Tebas; por ello, el coro de jóvenes tebanas representan el temor y desasosiego que produce al pueblo esa amenaza cada vez más real.

Sófocles, en la medida en que se interesa sobre todo por el individuo, suele sacar a escena individuos fuertemente caracterizados. Pero ello no evita que se indaguen desde el punto de vista general, como hace Hegel con *Antígona*, al ver en esta obra el confrontamiento de dos éticas.

Por el contrario, las tragedias de Eurípides, con un desarrollo mayor y más complejo de la acción dramática, más rica en peripecias, permiten el establecimiento de contrastes, de oposiciones, a través de las cuales la personalidad de los personajes puede alcanzar una individualidad mucho mayor. En realidad, sus personajes son presa de pasiones que les llevan a acciones compulsivas, con cambios de humor y de actitud más o menos bruscos y muchos de ellos inestables, pero tan inestables y cambiantes como inestable y cambiante era la sociedad que le tocó vivir al más moderno de los trágicos.

Por ahí aparece el contenido estricto de la tragedia, ya que, políticamente, no actúa esta directamente sobre la *polis*, sino indirectamente. Actúa, sí, sobre el espectador como individuo, para, a través de él, en su condición de ciudadano, pasar después a una acción posterior en la colectividad,

He ahí el sentido deliberativo que trasmite la tragedia a raíz de los conflictos que expone; un sentido que nada tiene que ver con una negociación de intereses en conflicto, con la que se pretende que una sociedad pueda vivir en paz. No, los trágicos reconocen —es evidente— el conflicto, y no solo lo reconocen, sino que lo hacen básico de su poética y estructura formal, pero siempre abren la posibilidad de intentar superarlo, como la razón que impera al final de *La Orestíada*, y en la reflexión de Edipo (en Colono) tras el diluvio sufrido; o el despertar que surge después del paso de Dionisos (*Las Bacantes*). Que el conflicto continúe, nada tiene que ver con el esfuerzo hecho por superarlo.

3. La comedia y la crítica política

El término comedia nace de *Komos*, cortejo ceremonial que se celebraba en algunas fiestas atenienses. Sobre su origen hay menos discusión que sobre el de la tragedia. Rodríguez Adrados, por ejemplo, subraya que el espíritu *dionisiaco* del que habla Aristóteles entonaba cantos religiosos en honor del dios Dionisos compuestos de partes serias y de partes burlonas en sentido amplio; a partir de esta médula doble, debió surgir, por un lado, la tragedia (por acentuación y predominio de la parte seria) y por otro, la comedia (cuando el elemento burlón fue el que se impuso).

En efecto, los inicios de la comedia hay que buscarlos en el contenido sacro de algunas manifestaciones celebrativas (procesiones dionisiacas, procesiones fálicas campesinas llamadas *Lenees*...) y en la tradición ambulante de algunas farsas populares, las *fliacis*. De todos modos, este asunto interesa menos que en la tragedia, ya que la manifestación más evidente de la comedia consolidada tiene un cariz claramente político.

Es el primer periodo en el que se habla de una “comedia ática clásica”, con la

característica de la sátira *ad personam*, donde el autor se burla de sus coetáneos famosos, fustiga las costumbres de la época, y, sobre todo, hace sátira política (Pandolfi 2001: 23). Y este es el tema que más nos interesa, ya que no cabe la menor duda de que la comedia de corte aristofanesca se plasma desde una voluntad política, y se divisa en ella una toma de partido, una intención satírica evidente, a raíz del pensamiento del propio autor, apegado a veces a las interrogaciones propias de algunos filósofos (Sócrates) o a autores de tragedias (Eurípides). La comedia es un ataque, una burla a unos personajes identificables y a una sociedad determinada; aunque no solo eso, también hay un punto de utopía, como el que encontramos en obras como *Las aves* o *Lisístrata*.

Y si Esquilo defiende a ultranza la democracia, lo mismo que los otros dos trágicos conocidos, aunque estos de una manera más subterránea, Aristófanes plantea claramente una crítica a dicha democracia. Una diatriba que se encarna como parte integral de la propia esencia de la democracia. Tenemos aquí, pues, otro tono conflictivo del teatro griego. Pero hay que volver a puntualizar: dicha postura no es una negación, como muchos estudios han señalado, del régimen democrático, sino una toma de postura crítica ante las deficiencias y desviaciones del mismo. Ahí está el tema de la guerra, que tanto obsesionó a Aristófanes. A raíz de la visión del comediógrafo, descubrimos que dicha guerra, siempre presente en sus obras, no es solo una cuestión de conflicto cruento, sino también un espacio donde el poder democrático se autoconcede del derecho de no actuar democráticamente en otros lugares, basándose en argumentos emocionales.

Los personajes de la comedia aristofanesca son creados por la imaginación del poeta, pero también aparecen personajes históricos, y otros vivos en ese momento —en dichas obras se forjan incluso, como se ha dicho, personajes de su entorno—, además de dioses divertidos que suelen intervenir en la trama libremente inventada, dentro del esquema general del triunfo del héroe sobre una situación opresiva. El coro, por su parte, pertenece a las mismas categorías: pueden ser, por ejemplo, miembros de los tribunales atenienses (*Las avispas*). Pero también puede tratarse de animales: aves, ranas, etc. La fantasía, en fin, no tiene límites, porque hasta las nubes pueden hacer el papel coral.

Este tipo de comedia se refiere, ante todo, a la vida de la ciudad. Sin embargo la posición de Aristófanes nunca fue fácil, un hecho que revela la confluencia entre teatro y realidad política del momento. Realidad tratada no de forma pasajera o circunstancial, porque, de lo contrario, los textos de Aristófanes hubieran quedado en un eslabón perdido, sino desde la propuesta general de debatir una realidad política del momento y de otros momentos que tengan que ver con una vida democrática.

No puede pasar desapercibido el hecho de que Aristófanes, por su férrea crítica a la democracia real de su época, haya sido considerado, frecuentemente, como conservador y regresivo. Pero estas interpretaciones suelen olvidar las circunstancias. Y sus circunstancias estaban inscritas en una Atenas en la que ya se deja sentir con fuerza la Guerra del Peloponeso y el descrédito de la política que ello produjo, y también a la propia democracia⁹.

En este sentido, la figura de Aristófanes nos sirve para recordar el papel crítico

9 Este aspecto queda perfectamente reflejado por Tucídides, sobre todo en el libro III de su *Historia de la Guerra del Peloponeso*. Véase bibliografía.

frente a los abusos de poder, y, en última instancia, frente a las perversiones de la democracia. No serían otra cosa sus cómicas fantasías contra la guerra (*Lisístrata*), contra la corrupción de la democracia (*Las aves*), o a favor de la igualdad (*Asamblea de mujeres*)... Pero también, en sus obras, está en duda el funcionamiento cotidiano de dicha democracia, por ello uno de los problemas denunciados es el modo de proceder de las Asambleas y la decisión de los jurados, llegando incluso a producirse la participación de la vida democrática en función del salario, y, por extensión, del soborno. También en ese periodo, según Aristófanes, era habitual que los jurados recibieran dinero de las partes, con todo lo que ello supone, ya que en sus manos estaba la declaración de culpabilidad o inocencia. Muchas veces, como se percibe en sus obras, los jurados eran arrastrados por lo demagogos.

Aristófanes, en fin, nos da pie a hablar de la crítica de la democracia como parte inseparable de la misma. La democracia necesita de críticos, y los críticos, de la democracia.

No se debiera, como nos recuerda Monleón, obviar dos equivocaciones comunes: tan errónea es la magnificación de toda semántica de la democracia, sin analizar la concreción de cada caso, como la magnificación de sus errores, en lugar de corregirlos (2002c: 175).

Y este último aspecto es fundamental en nuestro planteamiento, porque, ante las carencias de la democracia, son muchos quienes llegan a hacer del derecho de la crítica un valor absoluto, sin plantearse las responsabilidades de su ejercicio. El propio Aristófanes también traspasa esta línea, en especial cuando trata a Sócrates y a Eurípides como corruptores de la sociedad y enemigos del orden. Por tanto, siempre habrá que estar atentos, y ser capaces de “criticar a los críticos”, para admirar y elogiar su actitud, pero también para descubrir algunas convicciones antidemocráticas.

Entre otras cosas, porque, por muy deficitaria que fuera la democracia griega (las desigualdades, los esclavos, el trato a las mujeres...), muchos de sus principios no solo siguen siendo válidos, sino también su supremacía moral con respecto a muchos de los sistemas políticos de su alrededor y otros que vendrían años después.

De todos modos, habría que concluir, siguiendo a Monleón (2002c: 182-183), con cuatro reflexiones concretas:

1) La inmersión de Aristófanes en la realidad política de su época, y, en consecuencia, la toma de partido frente a lo que, a su juicio, son las perversiones del sistema. No aborda simplemente un inventario de problemas para denunciarlos con ánimo cómico, hay un discurso global, un pensamiento, un propósito para referirse a cosas y personas concretas.

2) El carácter “popular” de su teatro, es decir, su condición realmente democrática, ya que está hablando de problemas que atañen a la vida social de Atenas. Y al no contar con mitos como las tragedias, el comediógrafo tiene que inventar, imaginar las fábulas.

3) La profunda relación entre la poética de Aristófanes y el sentido de la fiesta, muy acorde a los orígenes de la comedia. Ante dicho asunto cabe tener en cuenta que el concepto de “fiesta” fue banalizándose con el tiempo, o adquiriendo otro sentido, asimilándolo por ejemplo a las fiestas religiosas. En cambio, las fiestas populares, una celebración ligada a las cosechas y las estaciones, se convierte en una tradición condenada y declarada peligrosa o irrelevante. No se trata de folklore ni de populismo, ya que el teatro de corte aristofánico se sumerge en un espíritu crítico e irónico dentro

de una poética regida por la libertad y la alegría de la “fiesta”. Un camino que será cerrado por la comedia de Menandro, más pegada a los equívocos divertidos que a la diatriba política.

4) La crítica aristofánica no propone nunca soluciones concretas. Sus comedias solo ponen de manifiesto los vicios sociales y la perversiones que se producen en la democracia. Hay en sus obras escarnios evidentes, como el señalado a la guerra, pero también Aristófanes crea espacios de ambigüedad, de creación ultrarreal, que los espectadores deben interpretar.

En resumen, rememorando las obras de Aristófanes, no nos situamos en ellas ante una crítica abstracta de la democracia, sino de una democracia específica, afectada por referencias concretas.

4. A modo de conclusión

Como conclusión podemos ya decir que lo que de verdad importa en el teatro griego son las preguntas que llevan al hombre a pensar, a tomar consciencia sobre situaciones planteadas, sobre conflictos ficticios, pero que son, como se ha dicho, arquetipos de lo que acontece en la ciudad.

Y ello es así porque el poder de la imaginación del teatro griego nada tiene que ver con la fantasía, en el sentido que da Stanislavski (1981) a este término. Ya que, para el autor ruso, fantasear es crear un mundo confortable en oposición a la realidad. Sin embargo, la imaginación, o función principal del arte, interpreta la realidad sabiendo que dicha realidad no termina en la realidad cotidiana. A causa de ello, si la apuesta por la fantasía consiste en inventar lo contrario de la vida cotidiana, a través de la imaginación se crea una ficción para interrogar a la realidad; para conjeturar un espacio diferente con el objetivo de ver mejor esa realidad. El imaginario, por tanto, investiga, al contrario que la actitud fantástica, ya que el fin de esta no es analizar, sino construir simplemente una estructura para escapar de la realidad.

Por el contrario, mediante la imaginación, la tragedia nos enseña dos habilidades básicas: el diálogo y la capacidad de ponerse en el lugar del otro. Así, las propias personas, como las víctimas de *Las Troyanas*, dejan de ser estadísticas o fantasmas de la demagogia para convertirse en seres de carne y hueso. La tragedia les permite ser algo a todos, ya que ningún personaje puede verse reducido a esa especie de codificación —los africanos, los afganos, los palestinos, los sin papeles, los desaparecidos...— que ha permitido, según las épocas y lugares, borrar de la existencia a miles o millones de seres, directa o indirectamente. La tragedia busca, en fin, romper con el castigo sufrido por los inocentes, el racionalmente inaceptable destino de muchos seres humanos, condenados por una serie de fuerzas y causas incontroladas a las que llamaron dioses.

Y si a ello añadimos que la comedia aristofánica nos permite debatir y criticar la realidad política, podemos, pues, concluir a partir de todo lo visto, vivido y pensado, que el teatro griego es un documento excepcional, un buen ejemplo del estudio del impacto que puede producir el hecho artístico sobre la vida cívica y de la imbricación de la creación literaria y la institución política.

Así, pues, en los mismos orígenes del teatro occidental, es decir, en la tragedia y en la comedia griegas, el debate político constituye un componente fundamental. Porque ir a presenciar una obra de teatro no se entendía en la Atenas clásica como “una experiencia estética” (seguimos con la metáfora), si eso significaba una experiencia independiente del interés cívico y político. El arte es la facultad humana de transformar

la realidad, de imaginar los conflictos de la realidad –el teatro puede ser un ciclón de experimentos– para llegar antes que el destino. Al fin y al cabo, si las obras trágicas exploran las contradicciones de la vida personal y social, lo hacen para preguntarse por su superación.

El teatro griego, en fin, investiga, interroga, a través de un espejo roto o de una farsa, y nos enseña que hacer arte no es solo hacer las cosas más bellas, sino decir más cosas y decir *más* las cosas, que es a lo que debiera aspirar todo acto creador.

Bibliografía

- Adorno, T. W. 1983. *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.
- Aristófanes 2010. *Obras completas*. Gredos: Madrid.
- Aristóteles 1999. *Poética*. Traducción e introducción: Argimiro Martín. Valencia: Tilde.
- Aristóteles 2002. *Poética*. Prólogo y traducción: Antonio López Eire. Epílogo: James J. Murphy. Madrid: Ediciones Istmo.
- Aristóteles 2004. *Poética*. Traducción e introducción: Alicia Villar Lecumberri. Madrid: Alianza Editorial.
- Bañuls Oller, J. V. 1996. "Paideia aristocrática y paideia democrática". *Quadern de Filologia*. Facultat de Filologia, Universitat de València, vol. II: 7-21.
- Bañuls Oller, J. V. 1998a. "Tragedia griega y compromiso político", en Andresen, K., Bañuls, J.V, y De Martino F. (eds.) *El teatro, una política*. Valencia-Bari: Levante Editori-Bari.
- Bañuls Oller, J. V. 1998b. "La tragedia de Sófocles", en Andresen, K. y Bañuls, J.V. (eds.) *Sófocles y Brecht (Tal Show)*, de Walter Jens. Colección Teatro Siglo XX. Valencia: Universitat de València.
- Bowie, A. 1990. "The Death of Priam: Allegory and History in the Aeneid". *CQ*, Vol: 40: 470-81
- Davison, J. A. 1949. "The Date of the Prometheia". *Transactions and Proceedings of The American Philological Association*. Vol. 80: 66-93.
- Dover, K. J. 1972. *Aristophanic comedy*. Londres: Batsford Ltd.
- Esquilo. 2006. *Tragedias*. Introducción: Francisco Rodríguez Adrados. Madrid: Gredos.
- Eurípides. 2010. *Obras completas*. Madrid: Gredos.
- Freud, S. 1973. *Tótem y tabú*, en *Obras completas*, tomo II. Madrid: Biblioteca Nueva.
- García Gual, C. 2003. "Teatro clásico y educación ciudadana en la Atenas clásica". Pp. 3-19, en J. Conill y D. Crocker, *Republicanism y educación cívica, ¿Más allá del liberalismo?* Granada: Comares.
- Herreras, E. 2010. *La tragedia griega y los mitos democráticos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Iriarte, A. 1996. *Democracia y tragedia; la era de Pericles*. Madrid: Akal.
- Jaspers, K. 1996. *Lo trágico, El lenguaje*. Málaga: Ágora.
- Lesky, A. 1968. *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos.
- López Leire, A. 2002. "La comedia de Aristófanes". Pp.199-220, en Monleón, J. y Sáez, J.L. (ed.): *Clunia: Las teatralidades del Mediterráneo*, La Tarasca, Burgos.
- Macgowan, K., Melnitz, W.- 1961. *La escena viviente*. Buenos Aires: Eudeba.
- Meier, C. 1991. *De la tragédie grecque comme art politique*. París: Les Belles Lettres.
- Monleón, J. 1989. "Un teatro político". Pp. 144-152, en Monleón, J. (ed.) *Tragedia griega y democracia*, Colección Festival de teatro Clásico de Mérida.
- Monleón, J. 2001. "Cultura democrática y teatro público". Pp. 105-131, en Monleón, J. (ed.) *Teatro y democracia*,

- Asociación de Autores de Teatro, Madrid.
- Monleón, J. 2002a. "Sobre la tragedia griega". Pp. 17-38, en Monleón, J. y Sáez, J.L. (ed.) *Clunia: Las teatralidades del Mediterráneo*, Burgos: La Tarasca.
- Monleón, J. 2002b. "El valor de los mitos clásicos en las sociedades contemporáneas". Pp. 55-68, en Monleón, J. y Sáez, J.L. (eds.) *Clunia: Las teatralidades del Mediterráneo*, Burgos: La Tarasca.
- Monleón, J. 2002c. "Aristófanes: la crítica de la democracia como parte inseparable de la misma". Pp. 165-184, en Monleón, J. y Sáez, J.L. (eds.) *Clunia: Las teatralidades del Mediterráneo*, Burgos: La Tarasca.
- Monleón, J. 2003. *Desde el Mediterráneo: humanismo y barbarie*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Morin, E. 1994. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Nietzsche, F. 2005. *El nacimiento de la tragedia. El drama musical griego, Sócrates y la tragedia, La visión dionisiaca del mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nussbaum, M. 2004. *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Pandolfi, V. 2001. *Història del teatre*. Vol. I. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- Pianacci, R. 2007. "Rito, Mito y Tragedia, Las Antígonas americanas", en José Monleón y Nel Diago (editores), *Teatro, memoria e historia*, Valencia: Universitat de València.
- Pickard-Cambridge, A. W. 1962. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford University Press.
- Post, L.A. 1950. "The Seven Agains Thebes as Propaganda for Pericles", *CW* 44. 49-52.
- Rodríguez Adrados, F. 1972. *Fiesta, comedia y tragedia*. Barcelona: Planeta.
- Rodríguez Adrados, F. (1998) *La democracia ateniense*. Madrid: Alianza.
- Romilly, J. de. 1982. *Les temps dans la tragédie grecque*. París: Les Belles Lettres.
- Sófocles. 2010. *Obras completas*. Madrid: Gredos.
- Stanislavski, C. 1981. *El actor de prepara*. México: Diana.
- Tucidides. 2003. *Historia de la Guerra del Peloponeso. Libros III-IV*. Madrid: Gredos.
- Vidal-Naquet, P. 1988. *Edipe et ses mythes*. Bruxelles: Complexe.
- Vidal-Naquet, P. 1992. *La democracia griega: una nueva visión*. Madrid: Akal.
- Vidal-Naquet, P. 2000. *Tragedia Griega y política*. Archipiélago, n° 42: 15-29.
- Vidal-Naquet, P. 2002a. "Caza y sacrificio en *La Orestíada* de Esquilo". Pp. 137-163, en Vernant, J. P. y
- Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, 2 V. Barcelona: Paidós.
- Vidal-Naquet, P. 2002b. "Esquilo, el pasado y el presente". Pp. 87-108, en Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, 2 V. Barcelona: Paidós.
- Vidal-Naquet, P. 2004. *El espejo roto. Tragedia y política en Atenas en la Grecia Antigua*, Abada Editores, Madrid.
- Vernant, J. P. 1972, *Mythe et tragédie*. París: Maspero.
- Vernant, J. P. 2001. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel.
- Vernant, J. P. 2002a. *Entre mito y política*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vernant, J. P. 2002b. "El momento histórico de la tragedia en Grecia. Algunos condicionantes sociales y psicológicos". Pp. 17-22, en Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. 2 V. Barcelona: Paidós.
- Vernant, J. P. 2002c. "Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega". Pp. 23-44, en Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. 2 V. Barcelona: Paidós.
- Vernant, J. P. 2003. *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Madrid: Siglo XXI.

La más verdadera tragedia: la crítica de Platón a la poesía

The truest form of tragedy: Plato's criticism of poetry

Juan de Dios Bares*

Resumen

La crítica a la poesía es un tema recurrente en los Diálogos platónicos. En ella confluyen motivaciones procedentes de la moral, el conocimiento y la ontología. Por una parte, la crítica llega al extremo de proponer la expulsión de la poesía imitativa destinada al placer del seno de la ciudad ideal, pero por otra, constituye el primer esfuerzo teórico por identificar el fenómeno de la producción artística, hasta entonces englobada dentro de la práctica artesanal. El concepto de mimesis se convirtió durante siglos en la categoría central del pensamiento estético. Además, Platón acaba por reconocer explícitamente la dimensión poética del diálogo filosófico, al que caracteriza como “la más verdadera tragedia”.

Palabras clave: arte, tragedia, poesía, diálogo, imitación.

Abstract

The criticism of poetry is a recurrent theme in Plato's Dialogues, in which moral, epistemological and ontological motives converge. On the one hand, Plato's criticism goes to the extreme of proposing the banishment from the ideal city of the imitative poetry aiming to give pleasure; but on the other hand, it is the first theoretical effort to identify the phenomenon of artistic production, that up to his time was encompassed within craft practice. The concept of mimesis became for centuries the central category of aesthetic thought. Furthermore, Plato finally recognizes in an explicit way the poetical dimension of philosophical dialogue, which he characterizes as “the truest form of tragedy”.

Keywords: art, tragedy, poetry, dialogue, imitation.

1. Platón y los poetas

Diógenes Laercio cuenta que algunos autores refieren que Platón “se dedicó a la pintura y que escribió poemas, primero ditirambos, luego poesías líricas y tragedias”¹ Nada de esto extraña a quien ha leído sus obras. El carácter plástico de las descripciones que encuadran muchos de los diálogos —pensemos en el idílico paisaje en el que discurre el *Fedro*, por ejemplo—, nos manifiesta su habilidad pictórica. Su magnífica prosa, por otra parte, no es heredera del seco estilo jonio, sino de la más depurada tradición literaria griega. Ha leído a Homero, Hesíodo, Sólon y los líricos, ha

1 D.L. III, 5: και γραφικῆς ἐπιμεληθῆναι καὶ ποιήματα γράψαι, πρῶτον μὲν διθυράμβους, ἔπειτα καὶ μέλη καὶ τραγωδίας.

* Universitat de València, España. juan.d.bares@uv.es
Artículo recibido: 28 de octubre de 2014; aceptado: 25 de noviembre de 2014

disfrutado con la comedia y la tragedia². Sus obras están esmaltadas de citas literarias. El género literario cultivado por él, el diálogo filosófico, es una variante de géneros previamente existentes. Aristóteles, en la poética, menciona los λόγοι Σοκρατικοὶ junto a los mimos de Sofrón y Jenarco, aunque señala que son muy diferentes³. Los mimos arraigaban en la comedia, y representaban, como ella, escenas de la vida cotidiana, en prosa o alternando prosa y verso, y estaban destinados a la lectura, más que a la representación escénica. Al parecer, Platón tenía una gran afición por las obras de Sofrón, y hasta se encontraban entre las ropas de su cama⁴. Ciertamente, los *Diálogos* no son piezas cómicas, aunque no estén exentos de sentido del humor e influencias de la comedia: pensemos, por ejemplo, en la divertida entrada en casa de Calias de Sócrates e Hipócrates, y la descripción de los sofistas allí presentes, o en el ataque de hipo de Aristófanes en el Banquete, o en las delirantes afirmaciones de Eutidemo y Dionisodoro, o en el pobre Aristodemo ante la puerta de Agatón, convidado al banquete por un Sócrates que se ha quedado atrás pensando en sus cosas. Pero naturalmente, se trata de obras serias, al servicio de la indagación filosófica. Ni siquiera es nuestro filósofo el inventor del género. Otros socráticos escribieron también diálogos en los que reflejaban el carácter y las enseñanzas de su maestro, y el primero de ellos, al parecer, fue un zapatero, Simón, amigo de Sócrates⁵. De lo que sí que no cabe duda alguna es de que fue el que lo hizo de la manera más brillante, proporcionando un modelo literario que fue siempre ejemplo de la mejor prosa en las escuelas de retórica griegas.

La influencia de Sócrates es un elemento clave, no solo en la orientación filosófica platónica, sino también en su posición literaria. Aunque en su andadura posterior los diálogos fueron mucho más allá de representar a su maestro debatiendo en los años dorados de su juventud, o de restaurar justamente su memoria, es la figura de Sócrates, y su manera de entender el razonamiento y el diálogo, lo que animó a Platón a escribir. Sócrates tenía una concepción del pensamiento íntimamente ligada al diálogo y la oralidad, y el papel de la escritura resultará asimismo para Platón, como es sabido, problemático. Tal y como la concebía el fundador de la Academia, la escritura no podía tener, al menos en apariencia, sino un papel secundario en la adquisición y transmisión del saber⁶. Y desde luego, la tradición literaria griega es contemplada por él como un rival peligroso en la empresa de educar a la juventud, hasta tal punto, que se decidió, como es notorio, a expulsar a los poetas de la ciudad ideal.

Cuenta Diógenes Laercio que Platón se hizo discípulo de Sócrates cuando contaba ya con veinte años, y que

Iba a participar en las fiestas con una tragedia cuando oyó la voz de Sócrates delante

2 Encontramos un estudio pormenorizado de las influencias literarias en Platón, entre otros, en Vicaire (1960)., y en Crotty (2009).

3 Aristóteles, *Poética*, 1447 b 10-11. Sin embargo, en Diógenes Laercio III, 18 encontramos: “Parece que Platón fue el primero en introducir en Atenas los mimos de Sofrón, que andaban descuidados, y que dibujó caracteres a la manera de aquél”.

4 *D. L.* III, 18.

5 *D.L.* II, 122: Simón, ateniense, era zapatero. Siempre que Sócrates acudía a su taller y conversaba sobre algunos temas, él tomaba notas de lo que recordaba. De ahí que llamen a sus diálogos “remendones”. Y más adelante, en 123: “Este, dicen, fue el primero en poner en diálogo las charlas socráticas”.

6 Creo que es la lectura más natural del mito final del *Fedro*. Sin embargo, muchos intérpretes ven la crítica a la escritura platónica como una denuncia de usos superficiales de la misma, acentuando por el contrario su valor hermenéutico cuando es comprendida de modo adecuado (Lledó, 2000; 1991).

del teatro de Dioniso y allí quemó sus versos diciendo: ‘Hefesto, ven acá, Platón ahora te necesita’⁷.

Es posible que en la crítica acerba que Platón realiza en varios pasajes de sus *Diálogos* a la tragedia lata la inquina del converso contra un pecado que en el pasado consiguió atraparle, o, si queremos ser más malpensados, el despecho de un tragediógrafo frustrado, incapaz de alcanzar las cimas que habían hollado Esquilo, Sófocles y Eurípides. La tragedia es, junto con la obra de Homero, el blanco al que apunta el demoledor ataque de la República contra los poetas. De todos modos, resulta llamativa la cita de Homero que invocaba el filósofo ateniense cuando quemaba sus versos. Pertenece al canto XVIII de la *Ilíada*⁸, cuando Tetis envía a Hermes a avisar a Hefesto para que forje las armas para que Aquiles pueda volver al combate. La quema de las supuestas tragedias platónicas no es, tal vez, un mero deshacerse de lo que ya no tiene valor cuando se ha descubierto una más alta empresa, sino la forja de un arma nueva con fuego procedente de las antiguas, las tragedias. La tragedia está, sin duda, en el germen de la actitud platónica. Muchas de las operaciones teóricas que encontramos en los diálogos están preconizadas en ella, y muchos de los elementos técnicos que Platón emplea en su arte literaria tienen su origen en ella. Sin embargo, para él es inaceptable tanto en su contenido como en su forma, y, a su juicio, la influencia que ejerce sobre el ciudadano es nefasta⁹.

A continuación pasaremos revista a algunos de los lugares más prominentes de los *Diálogos* donde se habla de la tragedia.

2. La crítica a la poesía en *República II* y *III*: el aspecto moral de la imitación. La expulsión del actor de la ciudad ideal

Tras exponer el mito de Gíges, Glaucón, Adimanto y Sócrates examinan cómo hablan los poetas de la justicia y la injusticia¹⁰. No hay una voz unánime. Por una parte, los poetas alaban al justo y prometen castigo al injusto, pero por otra subrayan las penalidades que supone una vida de justicia, y cómo muchas veces tiene éxito el injusto, o cómo puede limpiarse la culpa por el comportamiento injusto por medio de ritos. El comportamiento justo es loable, pero el injusto reporta innumerables ventajas. La exégesis sofística se ha apropiado de los clásicos y los ha puesto a su servicio de modo irremediable.

No es de extrañar que, cuando más adelante, Sócrates proceda a examinar el tipo de educación que conviene a los futuros ciudadanos de la *polis* ideal, los mitos que cuentan los poetas sean sometidos a un riguroso examen. No se niega la conveniencia de usar mitos, algo que el mismo Sócrates, hace, sino que se afirma la necesidad de vigilar estrechamente a los forjadores de mitos. La imagen que dan Homero y Hesíodo de los dioses es profundamente inmoral. Realizan toda clase de crímenes incompatibles

7 L. III, 5, 11-14: ἐπειτα μέντοι μέλλων ἀγωνεῖσθαι τραγῳδία πρὸ τοῦ Διονυσιακοῦ θεάτρου Σωκράτους ἀκούσας κατέφλεξε τὰ ποιήματα εἰπόν: Ἥφαιστε, πρόμολ' ὄδε: Πλάτων νύ τι σεῖο χατίρει.

8 II, XVIII, 392.

9 De la multitud de monografías que se adentran en el tema de la “censura” platónica, cabe mencionar los tratamientos de Havelock, (1963) —que la enmarca como un aspecto de la crítica a la cultura oral—, y Naddaff (2002).

10 *República*, 361 b ss.

con su naturaleza divina. Platón repite, con amplia elocuencia, la tradicional crítica moral a la poesía que ya había comenzado a realizar Jenófanes de Colofón. Solo el bien procede de los dioses.

Comentando precisamente un verso de Esquilo,

La divinidad hace culpables a los hombres si exterminar alguna casa de raíz quiere¹¹.

Sócrates afirma:

Si un poeta canta las desgracias de Níobe, como el autor de estos yámnicos, o las de los Pelópidas, o las gestas de Troya o algún otro tema semejante, o no se le debe dejar que explique estos males como obra divina, o, si lo dice, tendrá que inventar alguna interpretación parecida a la que estamos ahora buscando y decir que las acciones divinas fueron justas y buenas y que el castigo redundó en beneficio del culpable. Pero que llame infortunados a los que han sufrido su pena o que presente a la divinidad como autora de sus males, eso no se lo toleraremos al poeta. Podrá, sí, decir que los malos eran infortunados precisamente porque necesitaban castigo y que al recibirlo han sido objeto de un beneficio divino. Pero, si se aspira a que una ciudad se desenvuelva en buen orden, hay que impedir por todos los medios que nadie diga en ella que la divinidad, que es buena, ha sido causante de los males de un mortal y que nadie, joven o viejo, escuche tampoco esta clase de fabulaciones tanto si están en verso como en prosa (μήτε τινὰ ἀκούειν, μήτε νεώτερον μήτε πρεσβύτερον, μήτ' ἐν μέτρῳ μήτε ἄνευ μέτρου μυθολογοῦντα), porque quien relata tales leyendas dice cosas impías, inconvenientes y contradictorias entre sí¹²

Lo que se critica no es un rasgo secundario de la tragedia, sino central. En el complejo hombre, culpa, destino, en que esta se estructura, el destino se identifica con la voluntad de los dioses, y se impone al hombre de modo cruel e inapelable. Una y otra vez, el comportamiento justo no alcanza su recompensa, y si lo hace, no se debe siempre ni fundamentalmente a la justicia intrínseca en la acción del héroe. La tragedia no se dedica a la justificación inmediata de los valores, sino que se centra en el conflicto. En muchas ocasiones defender lo justo y lo honesto lleva a la calamidad y la muerte, precisamente por designio divino. Platón se niega a ver una reflexión profunda en el fondo de unas fabulaciones tan escandalosas, y aboga por eliminar toda sombra de injusticia en el proceder de los inmortales.

También critica Sócrates el cambio de apariencia de los dioses. Tampoco tiene sentido presentar a los dioses mintiendo:

La divinidad es, por tanto, absolutamente simple y veraz (ἀπλοῦν καὶ ἀληθές) en sus palabras y en obras y ni cambia por sí ni engaña a los demás ni en vigilia ni en sueños con apariciones, palabras o envío de signos¹³.

Además, las descripciones del Hades y los horrores que nos esperan tras la muerte solo pueden amedrentar el ánimo de los oyentes y son también altamente inapropiados, tanto que,

11 *República*, 380 a. La cita de Esquilo corresponde al fr. 156 Nauck. θεὸς μὲν αἰτίαν φύει βροτοῖς, ὅταν κακῶσαι δῶμα παμπήδην θέλη.

12 *Re.* 380 b-c.:

13 *Rep.* 382 e 7-11.

Cuanto mayor sea su valor literario (ὄσφ ποιητικώτερα), tanto menos pueden escucharlo los niños o los adultos que deban ser libres y temer más a la esclavitud que a la muerte¹⁴.

Y, por ende, los llantos y las quejas en los héroes están fuera de lugar:

Por consiguiente, haremos bien en suprimir las lamentaciones de los hombres famosos y atribuírselas a las mujeres —y no precisamente a las que son dignas (καὶ οὐδὲ ταύταις σπουδαίαις)— o a los hombres viles (κακοί), con el fin de que les repugne la imitación de tales gentes a aquellos que decimos educar para la custodia del país¹⁵.

El valor artístico, que se reconoce, se contrapone a la dimensión educativa. Platón borra de un plumazo el *pathos* trágico. Una tragedia sin dolor es absolutamente inconcebible. Pero recrearse en el dolor solo produce un placer insano y perjudica la integridad de los futuros guerreros.

También se rechaza la risa, y la mentira injustificada. Así como la insolencia, la falta de respeto y todo cuanto pueda atentar contra la templanza. Se destierra la incontinencia, la avidez y la codicia, la crueldad, la inmoralidad, el delito. Por lo que respecta a los hombres normales, los poetas no podrán decir que la injusticia puede aportar fortuna y felicidad. En realidad, y a pesar de la dureza de la censura platónica, la dimensión moral de la obra de arte es un problema abierto todavía hoy. El problema está en que nuestro filósofo, plenamente consciente de esa dimensión, solventa la tensión exigiendo una subordinación absoluta de la poesía a la política. Bien mirado, la férrea disciplina que se impone a lo que cuentan los poetas no deja de ser un reconocimiento implícito de su alto valor educativo¹⁶.

Todo esto con respecto al contenido. Con respecto a la forma¹⁷, Platón distingue entre la narración simple y la imitativa. Los ditirambos constituyen una narración simple. La epopeya homérica es una mezcla de ambas, pero la tragedia es puramente imitativa.

Ahora bien, la imitación no es un género uniforme, y quien destaca en uno de sus aspectos no puede destacar en todos. Por eso el genio trágico y el genio cómico son diferentes¹⁸.

La imitación es cuestionable. En todo caso, se admite la imitación de caracteres nobles y solo de estos. Además, la narración ha de ser uniforme. En una polis marcada por la especialización, el actor está fuera de lugar:

Parece, pues, que si un hombre capacitado por su habilidad (δυνάμενον ὑπὸ σοφίας) para adoptar cualquier forma e imitar todas las cosas, llegara a nuestra ciudad con intención de exhibirse con sus poemas, caeríamos de rodillas ante él como ante un

14 *Rep.* 387 b 3-6.

15 *Rep.* 387 e-388 a.

16 Platón le otorga al arte un alto valor educativo y moral, aunque todo lo que este diga o haga vaya en su contra. Por ello es evidente que, para Platón, aun en la negatividad, el arte posee una potente fuerza educativa (Herrerías 2009: 83).

17 *Rep.* 392 c ss.

18 Una tesis contraria a la que se expone en el *Banquete*: “Sócrates les obligaba a reconocer que era cosa del mismo hombre saber componer comedia y tragedia, y que quien con arte es autor de tragedias lo es también de comedias” (223 d).

ser divino, admirable y seductor (ἱερὸν καὶ θαυμαστὸν καὶ ἡδύον), pero, indicándole que ni existen entre nosotros hombres como él ni está permitido que existan, lo reexpediríamos con destino a otra ciudad, no sin haber vertido mirra sobre su cabeza y coronado esta de lana; y por lo que a nosotros toca, nos contentaríamos, por nuestro bien, con escuchar a otro poeta o fabulista más austero, aunque menos agradable, que no nos imitara más que los que dicen los hombres de bien (τοῦ ἐπεικοῦς) ni se saliera en su lenguaje de aquellas normas (τύποις) que establecimos en un principio, cuando comenzamos a educar a nuestros soldados¹⁹

La poesía pierde así el elemento dramático. Los “hombres que actúan” están de más en la ciudad ideal.

3. *República X: arte, realidad y conocimiento. La expulsión del poeta de la ciudad ideal*

En realidad, el libro décimo de la *República* se mantiene en las mismas coordenadas que la crítica de los libros segundo y tercero²⁰. No es más radical. Lo que sucede es que se proporciona una fundamentación teórica más profunda a lo que ya se había revelado como un ejercicio de censura por mor de la correcta educación del ciudadano²¹. Platón identifica con más claridad la clave de la poesía en la imitación, y siendo la tragedia el género imitativo por excelencia, se hace residir en lo trágico la clave de la *poiesis*. Así, Homero es el primero de los trágicos²². La tragedia no es ya un género concreto, sino que lo trágico es todo lo que hay de imitativo en el arte.

El concepto de imitación, μίμησις, es nodal en la ontología platónica. La imitación está vinculada con la τεχνή. El artesano que fabrica una cama plasma en ella un modelo ideal y único. El modelo no lo fabrica él, sino un artesano ideal, la divinidad que no imita las cosas sino que las crea. Al crear una cama determinada, produce un reflejo de la cama ideal, que es más oscuro y menos real que ella. El pintor que representa una cama no hace una cama real, sino que imita en su pintura la cama que ha hecho el carpintero. Su dominio ontológico se sitúa en “una tercera especie, empezando por la natural”²³, y es “imitador de aquello de lo que los otros son artífices”²⁴. Esto sitúa al imitador en el ámbito de las apariencias. Representa imitaciones de imitaciones de la

19 *Rep.* 398 a ss.

20 La crítica especializada ha hecho mucho hincapié en diferenciar entre el sentido de μίμησις en el libro tercero de la *República* y el décimo. Así, en el primero significaría primordialmente “actuación”, el adoptar el papel de un personaje por parte del poeta o el actor, mientras que en el último se trataría más bien de la capacidad del poeta o la poesía de forjar imágenes, a semejanza de la pintura (Annas 1981: 337). Si bien es cierto que podemos hallar una diferencia, creo que esta se debe a que en el libro décimo se profundiza más en el concepto de imitación, pero no a que se dé un cambio radical en el concepto (Marusic 2011).

21 “...lo que los filósofos en general —y Platón en particular— pusieron en juego en este conflicto es el valor de verdad de la poesía, tanto en el ámbito teórico como en el práctico. La crítica platónica a la poesía [...] articula ambos aspectos, señalando tanto la falta de conocimiento (nivel teórico) como la perversidad moral de la poesía vigente (nivel práctico) No se trata de dos líneas argumentativas independientes, meramente yuxtapuestas, sino de dos dimensiones de una y la misma línea argumentativa” (Calvo 2007: 224).

22 *Rep.* 607 a 2-3: Ὅμηρον ποιητικώτατον εἶναι καὶ πρῶτον τῶν τραγωδοποιῶν. Unas líneas antes encontramos el célebre pasaje en que se presenta a Homero como el educador de Grecia: “quienes alaban a Homero diciendo que este poeta ha educado a la Hélade (Ὅμηρου ἐπαινεταῖς ἐντύχης λέγουσιν ὡς τὴν Ἑλλάδα πεπαιδευκεν οὗτος ὁ ποιητής) *id.* 606 e 1-3.

23 *Rep.* 597 e 2-3: τὸν τοῦ τρίτου ἄρα γεννήματος ἀπὸ τῆς φύσεως μιμητὴν καλεῖς.

24 *Rep.* 597 e 2 μιμητὴς οὗ ἑκείνοι δημιουργοί.

realidad, y se mueve en un mundo alejado de esta, que tiene muy poca consistencia. No conoce realmente las cosas, pero puede crear φαντάσματα capaces de engañar “a niños y hombres necios”²⁵. El imitador abre la puerta a la región del engaño y la ilusión.

Ha de observarse que la categoría de imitación no es pasiva. Sería más preciso, como hacen muchos intérpretes de la *Poética* de Aristóteles, traducir μίμησις por representación²⁶. El alejamiento del patrón ideal abre la puerta a la creación, aleja indefectiblemente a la copia del modelo. Una imitación perfecta, por definición, no puede existir, y se confundiría con su modelo. El imitador cuenta hechos fabulosos, habla de hombres que no han existido, y que si existieron, no son como se les representa. Crea un mundo, fantasmal y vaporoso, en el que podemos penetrar y que puede sostenerse por el remoto contacto que tiene con la auténtica realidad. A este contacto, que reside en su condición de imagen, εἶκον, le llamará Aristóteles verosimilitud, το εἶκός. Lejos de estar regida por una servidumbre a la lejana realidad, el ámbito de lo verosímil permite imaginar cosas que no son, abre la puerta a la creación.

A Platón le cabe el mérito inmenso de ser el primero, hasta donde podemos saber, que ha identificado este componente esencial a toda obra de arte. En estas páginas de la *República* los destinos del δημιουργός y el artista se separan por primera vez en la historia de nuestra cultura. La labor del artista y el artesano se denotan en griego por el mismo término, τεχνή²⁷. Ahora se ha señalado una gradación esencial dentro de las actividades que se engloban dentro de este término. El carpintero, el herrero, el zapatero se distinguen del poeta, el escultor, el pintor. Es cierto que la intención de Platón es minusvalorar la importancia de los segundos, a los que solo admite si pueden aportar algo útil a la πόλις, si se somete a los criterios de eficiencia y utilidad que rigen la acción artesanal. Pero no es menos cierto que con ello ha quedado delimitado el ámbito de lo artístico. Aristóteles se encargará de invertir su valoración, y así asistimos a la configuración de la poética como disciplina. Sin embargo, fiel a su rígido patrón ontológico, Platón sitúa a la técnica por encima del arte:

—¿Piensas, pues, que si alguien pudiera hacer las dos cosas, el objeto imitado y su apariencia (τό τε μιμηθησόμενον καὶ τὸ εἶδωλον), se afanaría por entregarse a la fabricación (δημιουργία) de apariencias y por hacer de ello el norte de su vida como si no tuviera otra cosa mejor? —No lo creo. —Por el contrario, opino que, si tuviera realmente el conocimiento de aquellos objetos que imita, se afanaría (σπουδάσειεν) mucho más por trabajar en ellos que en sus imitaciones, trataría de dejar muchas y hermosas obras como monumentos de sí mismo y ansiaría ser más bien el encomiado que el encomiador²⁸.

Si Homero supiera en realidad de política y arte de la guerra, no habría intentado cantar las gestas de otros, sino llevarlas a cabo él mismo, afirma Platón. Esto, en muchos

25 *Rep.* 598 c 2: παιδᾶς γε καὶ ἄφρονος ἀνθρώπους.

26 Ricoeur ([1983] 1987) afirma que debe excluirse “cualquier interpretación de la *mimesis* de Aristóteles en términos de copia, de réplica de lo idéntico. La representación es una actividad mimética en cuanto produce algo precisamente, la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama”.

27 Τεχνίτης era tanto el artesano como el artista, y el poeta es desde Píndaro, experto en una técnica. Naturalmente, hay ya en la mentalidad de la época una diferencia entre un δημιουργός y un poeta. En la misma *Apología*, Sócrates, intrigado por dictamen del oráculo, se dedicó a preguntar a los políticos, los poetas y los artesanos (*Apología*, 21 e ss).

28 *Rep.* 598 a 6-b 7.

textos característicos de Platón, lo cubre el concepto de seriedad, τὸ σπουδαίως. Por el contrario, lo que hace el artista es un simple juego de niños:

Parece, pues, que hemos quedado totalmente de acuerdo en esto: en que el imitador no sabe nada que valga la pena acerca de las cosas que imita; en que, por tanto, la imitación no es cosa seria (ἀλλ' εἶναι παιδιάν τινα καὶ οὐ σπουδὴν τὴν μίμησιν), sino una niñería, y en que los que se dedican a la poesía trágica, sea en yambos, sea en versos épicos, son todos unos imitadores como los que más lo sean²⁹.

Las palabras de Platón dejan perplejo al lector moderno, consciente del poder de la fantasía y la creatividad. Platón la encuentra, la identifica y la desprecia. ¿Quién, que pueda hacer un objeto real, se detendría a fabricar objetos imitados? ¿Quién que pueda fabricar una cama real se tomaría en serio hacer camas pintadas? Creo que nuestro ilustre ateniense quedaría perplejo ante el precio que hoy puede pedirse en una galería de arte por una cama pintada, y por el número de camas reales que pueden comprarse con lo que estamos dispuestos a pagar por una simple cama pintada. El papel que le queda al arte en la república platónica es siempre subsidiario.

Homero no ha realizado ninguna acción egregia que merezca la pena, no ha aportado ningún descubrimiento importante, no ha tenido ningún discípulo eminente. Este vivir en las apariencias que despunta en la obra de arte es la marca de la decadencia y la corrupción en la ciudad, regida por las opiniones de la mayoría y sometida a los vaivenes de la ambición. Platón enlaza la tradición literaria con la ascensión de la sofística. Protágoras en el diálogo que lleva su nombre reivindicaba que su oficio no era otro que el de los antiguos poetas. El peligro está en que Homero es, como él mismo reconoce, el educador de Grecia.

Asimismo diremos, creo yo, que el poeta no sabe más que imitar, pero, valiéndose de nombres y locuciones (τοῖς ὀνόμασι καὶ ῥήμασιν), aplica unos ciertos colores tomados de cada una de las artes, de suerte que otros semejantes a él, que juzgan por las palabras, creen que se expresa muy acertadamente cuando habla, en metro, ritmo o armonía, sea sobre el arte del zapatero o sobre estrategia o sobre otro cualquier asunto: tan gran hechizo (κίχησιν) tienen por naturaleza esos accidentes. Porque, una vez desnudas de sus tintes musicales las cosas de los poetas y dichas simplemente, creo que bien sabes cómo quedan: alguna vez lo habrás observado.—Si, por cierto, —dijo. — ¿No se asemejan, —dije yo—, a los rostros jóvenes pero no hermosos según se los puede observar cuando pasa su sazón?³⁰

Nótese que habla aquí Platón del poeta sin más, no del artesano. El arte, ahora en el sentido actual del término, es como una máscara, una belleza superficial que no tiene sustancia. Se vincula con el hechizo (γοητεία). El poeta es un embaucador que confunde el alma usando artimañas semejantes a la pintura de ilusiones ópticas o la θαυμαστοποιία. Se alía, no con la parte racional del alma, sino con los sentimientos y las pasiones:

La pintura y en general todo arte imitativo hace sus trabajos a gran distancia de la verdad y trata y tiene amistad con aquella parte de nosotros que se aparta de la razón,

29 *Rep.* 602 b 6-10.

30 *Rep.* 601 a 4- b 7.

y ello sin ningún fin sano ni verdadero³¹.

Posiblemente, establecer esta conexión entre lo irracional y la poesía es el motivo que lleva a Platón a volver sobre la temática del poeta al final de la *República*, una vez que ha diseñado y desarrollado su doctrina del alma.

Con razón, pues, la emprendemos con él y lo colocamos en el mismo plano que al pintor, porque de una parte se le parece en componer cosas deleznable (φαῦλα) comparadas con la verdad y de otra se le iguala en su relación íntima con uno de los elementos del alma, y no con el mejor. Y así fue justo no recibirle en una ciudad que debía ser regida por buenas leyes, porque aviva y nutre ese elemento del alma y, haciéndolo fuerte, acaba con la razón (ἀπόλλυσι τὸ λογιστικόν) a la manera en que alguien, dando poder en una ciudad a unos miserables, traiciona a esta y pierde a los ciudadanos más prudentes. De este modo, diremos, el poeta imitativo implanta privadamente un régimen perverso (κακὴν πολιτείαν) en el alma de cada uno condescendiendo con el elemento irracional que hay en ella, elemento que no distingue lo grande de lo pequeño, sino considera las cosas mismas unas veces como grandes, otras como pequeñas, creando apariencias (εἰδῶλα) enteramente apartadas de la verdad³².

La estrategia no es nueva. En el *Ión*, Platón había realizado un ataque al arte de los rapsodas que apuntaba en la misma dirección³³. Allí igualaba todos los planos de la experiencia estética, y asimilaba la creación y la fruición, interpretándolas en términos de raptó y posesión por parte de la divinidad. El poeta actúa poseído por las musas. Puede decir cosas muy bellas, pero no sabe lo que dice, y no puede dar cuenta de ello. El grave peligro que supone la poesía para Platón estriba en que no argumenta, sino que se dirige a la parte irracional del alma. Nos emociona y nos transporta, nos hace simpatizar con valores, pero no fundamenta aquello que sostiene. Sin el auxilio de la razón, perdida en una pléyade de fuertes imágenes que la sacuden y enervan, no puede esperarse nada digno de valor. Nada más opuesto al proyecto platónico de hacer que la vida del hombre y la sociedad en su conjunto se rijan por la guía de la razón.

Otra vez, Platón realiza una operación teórica de grandes consecuencias en la historia de nuestra cultura. Abre un abismo entre la poesía y el pensamiento racional. Su valoración de la primera es negativa, pero no será este el caso en otras épocas más conscientes de los límites de la razón y el pensamiento conceptual y menos recelosas de aquello que procede de la sensibilidad o que escapa a las redes del razonamiento.

Y aquí llega lo que para el filósofo ateniense es lo peor. La escenificación de las pasiones que caracteriza a la tragedia no ayuda en nada a la contención. Platón niega la posibilidad de la catarsis. La lástima y la compasión solo pueden llegar a degradar al individuo y a hacer que se aplique estas emociones a sí mismo, en lugar de sobreponerse a la adversidad. En nada puede ayudar una experiencia como esa a la moderación y la contención. Es cierto que Aristóteles en la *Poética* sí que cuenta con el valor positivo de la experiencia estética. Pero no es menos cierto que no aporta las

31 *Rep.* 603 a 10 b 2: Τοῦτο τοίνυν διωμολογήσασθαι βουλόμενος ἔλεγον ὅτι ἡ γραφικὴ καὶ ὅλως ἡ μιμητικὴ πόρρω μὲν τῆς ἀληθείας ὄν τὸ αὐτῆς ἔργον ἀπεργάζεται, πόρρω δ' αὖ φρονήσεως ὄντι τῷ ἐν ἡμῖν προσομιλεῖ τε καὶ ἐταῖρα καὶ φίλη ἔστιν ἐπ' οὐδενὶ ὑγιεῖ οὐδ' ἀληθεῖ.

32 *Rep.* 605 a 8 c4.

33 Sobre el *Ión*, vid. el excelente estudio de J. Aguirre que precede a su traducción (2013).

razones en que se apoya su aprobación. Ni siquiera describe mínimamente qué es ni cómo actúa la catarsis, se limita a mencionarla. Y, dejando de lado la valoración, el modo de abordar la *ποίησις* del Estagirita es heredero directo del análisis platónico. La tragedia es para aquél una síntesis de acciones, una *μίμησις πράξεως*, imitación de acciones en los mismos términos en los que lo es para su maestro.

Llegamos así a la terrible consecuencia que todo esto tiene en la filosofía platónica: la expulsión del poeta de la ciudad ideal³⁴. Se trata, para nuestro autor, de una imposición de la razón³⁵. Es el culmen de aquella *παλῶν διαφορά* entre poetas y filósofos que no han dejado de imprecarse mutuamente³⁶. La expulsión, ciertamente, no es total. Muy pocas líneas antes había dicho Sócrates:

Has de saber igualmente que, en lo relativo a la poesía, no han de admitirse en la ciudad más que los himnos a los dioses y los encomios de los héroes³⁷.

Lo que se destierra es la “poesía placentera e imitativa” (ἢ πρὸς ἡδονὴν ποιητικὴ καὶ μίμησις³⁸). Claro está que la poesía puede dedicar su potencial, no a perder el alma en un mundo de ídolos (en sentido etimológico, reflejos) vanos, y de imágenes perturbadoras, sino a reflejar aquello que es valioso y edificante para los jóvenes que puedan oírla. Pero el criterio de su valor es la utilidad para la *πόλις*, totalmente externo a ella, su relación con una verdad, alejarse de la cual era precisamente su razón de ser. Platón reconoce que el carácter virtuoso es homogéneo y estable, y que imitarlo no estimula placenteramente, como sí que lo hace la variedad de caracteres y el juego multicolor de actitudes y emociones que configura la entraña de lo trágico.

Se abre la puerta a admitirla si es capaz de justificar su utilidad:

Y daremos también a sus defensores, no ya poetas, sino amigos de la poesía, la posibilidad de razonar en su favor fuera de metro y sostener que no solo es agradable, sino útil (*ὠφελίμη*) para los regímenes políticos y la vida humana³⁹.

En tanto esta justificación no se presente, tenemos que guardarnos ante su hechizo:

La hemos de oír repitiendo (*ἐπῳδόντες*) ante nosotros mismos el razonamiento que hemos hecho y atendiendo a su conjuro (*ἐπιφθόντων*) para librarnos a nosotros mismos de caer por segunda vez en un amor propio de los niños y de la multitud⁴⁰.

34 Una expulsión no solamente teórica, sino con efectos históricos para algunos. P. ej., Young (2013: 7): “Plato did not, of course, succeed in banning the poets. But it is true that, as Socrates was teaching and he writing, the great age of Greek tragedy was coming to an end. Nietzsche, as we shall see, claims that this was no mere coincidence. Rather, it was ‘Socratism’ that caused the ‘death’ of tragedy.”

35 ὁ γὰρ λόγος ἡμᾶς ἦρει, *Rep.*, 607 b 3.

36 Sobre la “antigua disputa” entre poetas y filósofos, Levin (2001). Kannicht (1988). Las citas que hace Sócrates resultan ilocalizables. Más allá de las críticas de Jenófanes, para muchos no hay una tal disputa entre poetas y filósofos, y más bien se trataría de una invención platónica para diferenciar ambas. Para algunos, el origen de la querrela y las referencias que aparecen en el texto se situaría en la comedia antigua (Adam 1902), (Most 2011.).

37 *Rep.* 607 a 3-5: εἰδέναι δὲ ὅτι ὅσον μόνον ὕμνους θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς ποιήσεως παραδεκτέον εἰς πόλιν.

38 *Rep.* 607 c 4-5 .J. Aguirre sostiene que “no toda la poesía que imita cabría integrarla en la categoría de *poesía imitativa*” (2013:35).

39 *Rep.* 607 d 6-e 2.

40 *Rep.* 608 a 2-5.

Recitar un “conjuro”, ἐπωδή⁴¹, un ensalmo es la manera de librarnos de la poesía. Una metáfora llamativa que resulta, en cierta medida, una contradicción en los términos. Sigue Platón:

La escucharemos, sin embargo, convencidos de que tal poesía no debe ser tomada en serio, por no ser ella misma cosa seria ni atendida a la verdad (ὡς οὐ σπουδαστέον ἐπὶ τῇ τοιαύτῃ ποιήσει ὡς ἀληθείας τε ἀπτομένη καὶ σπουδαία), antes bien, el que la escuche ha de guardarse temiendo por su propia república interior y observar lo que queda dicho acerca de la poesía⁴².

¿Cabe encontrar una salida a este juicio negativo? ¿Tiene el arte que desaparecer, renunciar al placer estético, convertirse en un simple instrumento útil para el político? ¿Tiene que quedar relegado al almacén de las minucias que no importan? La confusión entre cultura y entretenimiento de que hacen gala algunos de nuestros políticos actuales se revela, como podemos ver, también como una lejana herencia platónica.

La estrategia que han seguido algunos intérpretes de explotar la puerta abierta que queda al arte para encontrar una salida digna que incluya a los propios diálogos platónicos parece problemática. El mismo Platón dice sin paliativos en el *Fedro* que toda obra escrita —y nada permite suponer que la suya no esté incluida— es algo de poco valor e indigno de ser tomado en serio.

4. Las Leyes: el diálogo filosófico como la superación de la tragedia

En las *Leyes*, Platón vuelve sobre el mismo tema. En rigor, lo que allí se dice no es muy diferente de lo que hemos visto en la *República*. El arte queda sometido también a una férrea censura por parte de los gobernantes, y la producción artística restringida a aquellas producciones que puedan mostrar algo de provecho para la sociedad. Pero merece la pena atender a los términos en que lo hace, porque sí que permiten entrever que las cosas son más complejas de lo que a primera vista pudiera parecer, y el propio Platón acaba dando a entender que su obra incorpora una importante dimensión procedente de la tragedia.

En el libro II se introduce en la constitución de la ciudad el establecimiento de coros que realicen cantos y danzas, distribuidos por edades, en honor a las musas, a Apolo y a Dioniso⁴³. Platón reconoce en el hombre el sentido del ritmo, el orden y la armonía, que sirve para encauzar la actividad de los infantes y produce gozo y alegría. La música se pone al servicio del orden político:

Así pues, para que el alma de los niños, lejos de acostumbrarse a las alegrías y a las tristezas que son contrarias al juicio de la ley y al de aquellos que han sido formados en la ley, se conforme con este juicio, gozándose y afligiéndose con los mismos objetos y por los mismos motivos que el anciano, con este fin, digo, eso que nosotros llamamos cantos no son en realidad más que encantamientos (ἐπωδαί) del alma, elaborados para conseguir esta armonía de la que hablamos.⁴⁴

41 *Banquete* 202 e 7-203 a 1: διὰ τούτου καὶ ἡ μαντικὴ πᾶσα χωρεῖ καὶ ἡ τῶν ἱερέων τέχνη τῶν τε περὶ τὰς θυσίας καὶ τελετῶν καὶ τὰς ἐπωδάς καὶ τὴν μαντείαν πᾶσαν καὶ γοητείαν.

42 *Rep.* 608 a 6-b 2..

43 Vid. Hatzistavrou, A. (2011).

44 *Leyes* 659 d 4-e 3.

El contenido de estos cantos ha de ser estrictamente moral, ha de elogiarse la virtud y reprobarse el vicio, y los jueces de los concursos habrán de seguir una pauta moral. A los poetas se les vigilará el contenido de sus composiciones, y se les obligará a decir lo adecuado si es que no lo hacen.

El libro VII sigue en el mismo tenor describiendo los cantos y danzas en honor a la divinidad, en los sacrificios y las plegarias. Además de velar por la consideración moral del contenido, se insiste en revestir de sagrados el carácter de estos cantos y danzas, y de impedir en ellos toda variación o salida de la norma. Es un triste panorama que muestra qué es lo que da de sí la puerta que Platón dejaba abierta a los poetas en la *República*.

Sin embargo, aun dentro de este enérgico y austero esquema, el anciano filósofo reconoce la necesidad de la labor del poeta que él quiere controlar tan férreamente anclándola en la condición humana. Tras haber propuesto unos preceptos extraordinariamente rígidos y un tanto arbitrarios para las danzas, intenta justificar la necesidad de mantenerlas. Parecen un juego y no una cosa seria, pero los hombres, a fin de cuentas, no son más que marionetas de los dioses, y a pesar de todo cuanto ha dicho Platón sobre la importancia de la filosofía y el intento de asemejarse a la divinidad que en ella reside, no somos seres divinos, y tenemos que vivir nuestra vida en medio del juego:

Quiero decir que es menester tratar en serio lo que es serio, pero no lo que no lo es; que la divinidad es por naturaleza digna de toda clase de bienaventurada seriedad, mientras que el hombre, como antes dijimos, no es más que un juguete inventado por la divinidad, y aun eso es realmente lo mejor que hay en él; y que, por tanto, es preciso aceptar esta misión y que todo hombre o mujer pasen su vida jugando a los juegos más hermosos que puedan ser⁴⁵.

Por supuesto, los juegos más hermosos son, no los más divertidos en el sentido en que los entiende el común de los mortales, sino que

Hay que vivir jugando a ciertos juegos determinados, es decir, sacrificando, cantando y danzando de modo que a uno le sea posible, de una parte, propiciarse el favor de los dioses, y de otra, defenderse contra los enemigos y vencerles en el combate⁴⁶.

De todos modos, el anciano Platón es más tolerante que el filósofo de madurez. Estaría dispuesto, incluso, a admitir en la ciudad representaciones trágicas, y también cómicas. La comedia, eso sí, solo podrá ser representada por extranjeros, y se admite solo porque es un aspecto de la vida que se debe conocer. En cuanto a la tragedia, estará sometida a un juicio previo por parte de las autoridades para velar sobre su idoneidad. Esto es lo que le dice Platón a los poetas trágicos:

Y en cuanto a nuestros poetas serios, como suele llamarse a los que se ocupan de la tragedia, supongamos que alguna vez hay algunos de ellos que vengán a interrogarnos del modo siguiente poco más o menos: '¿Podemos, oh, extranjeros, visitar vuestra

45 *Leyes* 803 c2-9: Φημί χρῆναι τὸ μὲν σπουδαῖον σπουδάζειν, τὸ δὲ μὴ σπουδαῖον μὴ, φύσει δὲ εἶναι θεὸν μὲν πάσης μακαρίου σπουδῆς ἀξίον, ἄνθρωπον δέ, ὅπερ εἶπομεν ἔμπροσθεν, θεοῦ τι παίγνιον εἶναι μεμηχανημένον, καὶ ὄντως τοῦτο αὐτοῦ τὸ βέλτιστον γεγονέναι· τούτῳ δὲ δεῖν τῷ τρόπῳ συνεπόμενον καὶ παίζοντα ὅτι καλλίστας παιδιὰς πάντ' ἄνδρα καὶ γυναῖκα οὕτω διαβιῶναι, τούναντιον ἢ νῦν διανοηθέντας.

46 *Leyes*, 802 e1-4..

ciudad y territorio trayendo y llevando poesías, o no podemos, o qué habéis decidido hacer con todas estas cosas?’ Pues bien, ¿Cuál sería ante esto nuestra respuesta a tan divinos personajes? A mí me parece que la siguiente: ‘nosotros mismos —diríamos— somos, oh, los mejores de los extranjeros!, autores en lo que cabe de la más bella y también de la más noble (καλλίστης ἄμα καὶ ἀρίστης) tragedia, pues todo nuestro sistema político consiste en una imitación de la más hermosa y excelente vida, que es lo que decimos nosotros que es realidad la más verdadera tragedia (τραγωδῶν τὴν ἀληθεστάτην). Poetas, pues, sois vosotros, pero también nosotros somos autores de lo mismo y competidores y antagonistas vuestros en el más bello drama que el único que por naturaleza puede representar, según esperamos nosotros, es una ley auténtica (νόμος ἀληθῆς)⁴⁷.

La más verdadera tragedia es, entonces, la elaboración de una constitución justa, y su representación y escenificación la vida de una ciudad organizada bajo el designio de la justicia y el bien⁴⁸. Los diálogos platónicos son precisamente un intento de encontrar y delinear ese ideal que ha de aplicarse en la sociedad justa. No otra, pues, es la mejor obra poética posible.

Así lo había advertido ya el extranjero ateniense al hablar de las lecturas que resultarían más adecuadas para los jóvenes en la ciudad. Tras rechazar la polimatía, porque en las obras de todo tipo que circulan entre los aficionados a las letras hay tanto afirmaciones valiosas como errores graves, aseveraba:

Al fijarme ahora en los razonamientos que desde el amanecer hasta este punto venimos recorriendo nosotros —y, según me parece, no sin cierta inspiración divina (ἐπιπνοίας θεῶν)—, se me antoja que han sido enunciados en una forma sumamente parecida a la de una poesía. Y quizá no tenga nada de sorprendente esto que me ocurre, al sentir un gran gozo al contemplar reunidas, como quien dice, las palabras propias; pues de las muchísimas conversaciones, incluidas o en poemas o sostenidas en este estilo más suelto, que tengo aprendidas y oídas, no hay ninguna que me haya parecido más sensata ni más adecuada en grado sumo para que la escuchen los jóvenes⁴⁹.

Reaparece, en el seno de la argumentación racional propia del diálogo filosófico, la inspiración divina, tan denostada desde el *Ión*. Ahora el propio λόγος se presenta como una forma de poesía. No podía ser de otro modo. En el *Banquete*, en el *Fedro*, y en otros lugares, Platón había abierto la puerta a una dimensión positiva de la locura, la posesión divina, el amor, dentro de la propia perspectiva filosófica. Pero se trata ahora de una inspiración que no choca con la razón, sino que la potencia y permite entender su carácter dinámico, su insoslayable carácter de tendencia hacia el bien.

Acto seguido, se indica que la lectura de estas obras ha de ser obligatoria para los niños, y que los profesores que no se dediquen a enseñarlas serán expulsados. Aun así, y a pesar de los lóbregos términos en que Platón formula su propuesta política, es innegable que

47 Leyes 817 a 2-c 1. A propósito del juego, T. Calvo (2007: 238) apunta: “‘Juego’ y ‘seriedad’ constituyen categorías no solo recurrentes sino importantes, a mi juicio, dentro del pensamiento platónico, categorías que merecen, sin duda, una investigación monográfica. La literatura es juego, el relato del *Timeo* es caracterizado por el propio *Timeo* como un juego, la escritura es juego para el sabio, como se nos dice en el *Fedro*. Y aunque el juego sea una actividad ‘seria’, se puede jugar seriamente. El filósofo Platón jugó, desde luego, a la literatura, y jugó a ella con seriedad, con pasión y con brillantez”.

48 Vid. Sauvé Meyer (2011).

49 Leyes 811 c 6-d 5.

concibe su propia actividad literaria como la culminación de la tradición dramática ateniense. Los personajes ya no son héroes legendarios, ni la trama los vaivenes de los hombres ante el destino. Ahora los personajes son hombres de carne y hueso y la trama el relato de su búsqueda de la verdad y el bien. La superación de la tragedia adopta así una forma también dramática, consiste en un drama de ideas, que reflexiona acerca del bien⁵⁰. Por eso está plenamente justificado buscar en la obra platónica los ecos de los grandes trágicos, enfocar la apología como una auténtica tragedia, y ver en los escritos de nuestro filósofo la plasmación de la tragedia y comedia de la vida. El carácter trágico de la obra platónica resulta insoslayable para comprenderla de manera adecuada y cabal. Su forma, herencia y evolución de la *poiesis* de su tiempo, no es secundaria ni prescindible. Platón no escribe ensayos desapasionados de naturaleza deductiva en que se consignen los resultados de un pensamiento apodíctico, sino obras en que se tiene en cuenta al lector, contemporáneo y futuro, y en ellas las ideas aparecen en escena en la medida y en los términos que el guión requiere. Y es esa la mejor forma para la expresión de la reflexión filosófica, porque no consiste solo en un método expositivo apto para hacer accesible sus contenidos. Más allá de las consideraciones didácticas, el pensamiento no es sino un diálogo del alma consigo misma, como se afirmaba en el *Teeteto*, y se trata de algo vivo, no consistente en un conjunto de dogmas. La filosofía es ante todo una forma de vida, una actividad. Las páginas que dejó escritas el filósofo ateniense no son otra cosa que una espléndida *μίμησις πράξεως*⁵¹, una representación de la más elevada de las actividades a las que puede dedicarse el ser humano.

Bibliografía

- Adam, J. 1902. *The Republic of Plato*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Aguirre, J. 2013. *Platón y la poesía. Ión*. Méjico, Madrid, etc.: Plaza y Valdés.
- Annas, J. 1981. *An Introduction to Plato's Republic*. Oxford: Clarendon Press.
- Calvo Martínez, T. 2007. "La crítica de Platón a la poesía y al arte". en Herrera Guevara, A. (ed.) *De Animales y hombres. Studia philosophica*. Oviedo: Biblioteca Nueva.
- Crotty, K. 2009. *The Philosopher's Song. The Poets' Influence on Plato*. Lanham et al.: Lexington Books.
- Gaiser, K. 1984. "Platone sulla altrui e la propria poesia Ione, Repubblica, Leggi", en *Platone come scrittore filosofico*. Nápoles: Bibliópolis.
- Havelock, E. 1963. *Preface to Plato*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Hatzistavrou, A. 2011. "'Correctness' and Poetic Knowledge Choric Poetry in the Laws" en Destrée P., Herrmann F.-G. (eds) *Plato and the Poets*. Leiden., Brill, 2011.
- Herrerías, E. 2009. "Platón, política cultural, y destierro de los poetas". *Quaderns de filosofia i ciència*, 39: 83-94.
- Kannicht, R. 1988. *The Ancient Quarrel Between Philosophy and Poetry Aspects of the Greek Conception of Literature*. Christchurch: University of Canterbury.
- Levin, S. B. 2001. *The Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry Revisited. Plato and the Greek Literary Tradition*. Oxford: Oxford University Press.

50 "Platone con i suoi dialoghi fonda e realizza un nuovo genere di poesia. Questo fatto però non viene esplicitato nei dialoghi, almeno fino alla *Repubblica* e oltre, solo nel settimo libro delle *Leggi* Platone avanza espressamente la pretesa di creare, con la sua propria opera, il Paradeigma di una poesia idonea alla educazione". (Gaiser 1984: 121).

51 Aristóteles, *Poética*, 1449 b 24.

- Lledó, E. 2000. *El surco del tiempo*. Barcelona: Crítica.
- Lledó, E. 1991. *El silencio de la escritura*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Marusic, J. 2011. "Poets and mimesis in the Republic", en Destrée P., Herrmann F.-G. (eds) *Plato and the Poets*. Leiden., Brill, 2011.
- Most, G.W. "What Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry en Destrée P., Herrmann F.-G. (eds) *Plato and the Poets*. Leiden., Brill, 2011.
- Naddaff, R. A. 2002. *Exiling the Poets. The Production of Censorship in Plato's "Republic"*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. 1987. *Tiempo y Narración*, Madrid: Cristiandad.
- Sauvé Meyer, S. . 2011. "Legislation as a Tragedy on Plato's Laws VII", en -Destrée P., Herrmann F.-G. (eds) *Plato and the Poets*. Leiden., Brill, 2011.
- Vicaire, P. 1960. *Platon. Critique littéraire*. París: Klincksieck.
- Young, J. 2013. *The Philosophy of Tragedy. From Plato to Žižek*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wagner políticamente pensado

Wagner politically revisited

Miguel Salmerón Infante*

Resumen

Wagner siempre vinculó arte y política. Nuestra hipótesis es que ese vínculo puede percibirse tanto en los contenidos conscientemente introducidos por él en sus libretos, como en la forma de su principal innovación artística: el *drama musical*. Para confirmarla atenderemos a su biografía, a los fundamentos filosóficos de su estética y a los contenidos políticos de la *Tetralogía*. Más adelante nos referiremos a los cambios formales introducidos por Wagner en la historia de la música. Finalmente examinaremos recurriendo a Adorno de un modo crítico, cómo queda articulada en Wagner la *forma como contenido social*.

Palabras clave: Arte, política, *drama musical*, innovación musical, *forma como contenido social*.

Abstract

Wagner always linked art and politics. Our hypothesis is that this link can be found both in the contents consciously written by him in his librettos, and in the form of his main artistic innovation: the *music drama*. To support this hypothesis we'll examine his biography, we'll analyze the philosophical foundations of his aesthetics, and we'll look into the political contents of the *Tetralogy*. Later, we will show the formal changes established by Wagner in the history of music. Finally, we will examine, drawing on Adorno for a critical perspective, how *form as a social content* is articulated in Wagner.

Keywords: Art, Politics, *Music drama*, Musical innovation, *Form as a social content*.

Hay dos posibilidades de arte político: el que conscientemente introduce contenidos políticos, y aquel en cuya forma queda la marca de lo político. En el arte de Wagner se nos ofrecen las dos modalidades. En cualquiera de sus óperas o de sus *dramas musicales*¹ hay referencias al poder: en *Rienzi* al populismo y el totalitarismo (Strohm 1976: 727), en *Tristán e Isolda* al conflicto entre responsabilidad política y el sentimiento (Barraud 1991: 92), en el *Anillo* a la antítesis irreductible entre el poder y el amor (Kitcher y Schacht 2004: 28), etc. Cohen apunta que el de los mundos rivales entre sí es el motivo que articula las tramas de los libretos de Wagner anteriores a 1849 (Cohen 2008: 208-209). Por otra parte las grandes innovaciones estéticas de la música wagneriana la *obra de arte total* como unidad música-poesía, la continuidad recitativo-aria, la liberación de la disonancia propiciada por la *melodía sin fin* y el *Leitmotiv*) pueden considerarse revolucionarias, y en cuanto tales receptoras de las luchas político-sociales contemporáneas.

1 Estando claro que ópera y *drama musical* no eran para él lo mismo.

* Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma de Madrid, España. miguel.salmeron@uam.es
Artículo recibido: 20 de julio de 2014; aceptado: 27 de octubre de 2014

1. Anarquismo, nacionalismo, antisemitismo

En un terreno más estrictamente histórico, Wagner fue en su juventud un republicano nacionalista que participó en los motines de 1849 en Dresde, renunció, adhiriéndose a la revolución, a la seguridad burguesa de su trabajo de Maestro de Capilla, estuvo en las barricadas ² junto a Bakunin y, con el fracaso de su proyecto político, se convirtió en un proscrito. Un perseguido, que después de haber eludido por azar la condena a muerte sufrida por sus compañeros de insubordinación (Cohen 2008: 47), se vio obligado al exilio en Suiza. Su afán por el cambio radical de la estructura política, con un sentido anarquista, en el que no se excluía sino que se tomaba como una condición previa la violencia, se manifestó en uno de los seudónimos que utilizó en sus escritos de juventud W. Freudenfuer (W. Alegría del Fuego) (Millington 1992: 26). La vida del músico sajón se desarrolló en una época en la que los mitos políticos tenían una enorme fuerza y él insistía en que los mitos revelaban más la verdad que la historia (Cohen 2008:49). Mientras que el mito se remitía a lo universal la historia se quedaba en lo particular y concreto (Gavilán 2013: 28). “Mediante la capacidad para presentar en el mito todas las realidades en su máxima amplitud...el pueblo se convierte en creador del arte” (Wagner 1871-73 [4]:32).

Aparte del anarquismo en el Wagner de Dresde hay también, paradójicamente, nacionalismo. Es bien conocido cómo todavía en época de Wagner, los territorios de habla alemana eran, con la excepción de Prusia y Austria, micro-estados regidos por príncipes, archiducos y arzobispos. Aquella organización política era tardofeudal, despótica y paternalista. Una Alemania unida era valorada, por las fuerzas del cambio, como la posibilidad de introducir el progreso en aquellas tierras. En esta línea debe leerse que Wagner dedicara la primera edición de Ópera y drama a Constantin Frantz, político federalista, conservador y pangermánico (Cohen 2008: 52). Wagner, no olvidemos que escribe el libreto mucho antes que la música, sitúa al Rin, el gran icono del nacionalismo, en el núcleo central de su obra más extensa. También es significativo que *Tannhäuser* se desarrolle en Wartburg, el castillo donde los *Minnesänger* celebraban sus concursos de canto y poesía, y donde siglos después Lutero tradujo la Biblia al alemán (Cohen 2008:54).

Por añadidura, Francia, el gran enemigo del otro lado del Rin, también fue foco de las preocupaciones de Wagner. En 1840 el gobierno provisional de Adolphe Thiers quiso invadir Renania, como maniobra de distracción de la errática política francesa en Oriente Medio. Desde entonces Wagner comienza a sentir recelo frente a los franceses. Este se incrementó por razones biográficas debido al fracaso enorme que cosechó con *Tannhäuser* en París, estrenada el 13 de mayo de 1864 (Gregor-Dellin 2001: 456).

Sin salir de lo históricamente documentado y ciñendonos ya a la recepción, a nadie se le oculta que la música de Wagner tuvo como principales seguidores a dos personalidades políticas más que controvertidas. Luis II de Baviera, el rey loco, provocó la bancarrota de su Estado sufragando a Wagner su carrera, sus lujos, sus caprichos y el Teatro de Bayreuth, destinado exclusivamente a la representación de las obras del compositor (Gregor-Dellin 2001: 639). Adolf Hitler, dando un impulso al Festival de Bayreuth único a lo largo de su trayectoria, convirtió los dramas musicales de Wagner en la música oficial del régimen nacionalsocialista (Spotts 2011: 286). Por añadidura

2 Por ir a hospedarse a otro hotel y así eludir la trampa que las autoridades tendieron a sus compañeros.

la familia Wagner, muy especialmente Cosima, prestó un cálido apoyo a Hitler cuando estuvo encarcelado tras la intentona golpista de Kapp en Munich.

Añádase a eso que el ideólogo británico, inspirador del nacionalsocialismo, Houston Stuart Chamberlain se casó con Eva, hija de Wagner. Si bien sería descabalado y sería un anacronismo ver en el propio Richard Wagner a un nazi, no lo es analizar en qué medida puede haber en su obra contenidos susceptibles de ser incorporados a tal ideología.

Por otra parte nadie puede negar en Wagner una veta antisemita, toda vez que en 1850 publicó un opúsculo titulado *Das Judentum in der Musik (El judaísmo en la música)*³ que achacaba al judío no tener una tradición cultural propia y tener que servirse de una música ajena. Aquellos errantes que se encuentran fuera del pueblo (*Volk*), entendido este como una colectividad de hombres que sienten una necesidad común y colectiva, son víctimas de la impotencia de producir un arte auténtico. En consecuencia, la redención que Wagner proponía al judío era la renuncia a ser judío, la autoaniquilación. Esta propuesta de una radicalidad innegable ha de verse en un contexto de frustraciones y envidias personales de Wagner por el éxito de dos judíos: el (siempre según la opinión de Wagner) aterciopelado Mendelssohn y el superficial Meyerbeer⁴. Es en este sentido sumamente significativo comparar el tono servil una carta a Meyerbeer en la que se Wagner se describe como “un leal y honesto esclavo” del músico judío (Grey 2008: 206) con los puntos de vista expuestos en el opúsculo.

Los planteamientos de Wagner respecto al judaísmo se inscriben en el antisemitismo del XIX que identifica a los judíos con el comercio, la usura y un rígido legalismo. De ese modo, amén de su resentimiento con sus colegas de profesión, el antisemitismo de Wagner no estaría tan lejos de pensadores pertenecientes al acervo de la izquierda como Bruno Bauer, Feuerbach o Marx (Cohen 2008: 56). Y en ese sentido cabría decir que al proponer el músico esa llamativa renuncia del judío a ser judío, estaría planteando también una eliminación de los particularismos religiosos, en aras de una religión de la humanidad, que también, si leemos el libreto de *El Anillo* estaría pidiendo a los cristianos. Aún si bien, es innegable que la conminación al judío a dejar de ser judío, sería una propuesta de más urgente cumplimiento para él. Por otra parte en el ensayo tardío de 1881, “Erkenne dich selbst” (Conócete a ti mismo), Wagner señala que el proceder de Alberich, que convierte el oro en un anillo es equivalente al del judío que lo convierte en papel moneda, mercancía y crédito (Wagner 1871-73 [6]: 268).

En definitiva, creemos que las palabras de Thomas S. Grey en torno a la cuestión son más que lúcidas:

Sostener que el exterminio de los judíos europeos que se intentó en los últimos años del Tercer Reich fue un resultado directo de los mensajes sociales codificados en los dramas de Wagner y en su música sería poco menos que ridículo. Pero sostener que Wagner como figura histórica (incluyendo en ella sus escritos y su persona pública

3 Este opúsculo apareció bajo el seudónimo de K. Freigedank, en *Neue Zeitschrift für Musik*, en Leipzig en 1850, pero no debe pasarse por alto que lo reeditó con ligeras modificaciones y con su firma en 1869 en la publicación periódica *Deutsche Kunst und deutsche Politik*, y que además consideró pertinente incluir el artículo en el quinto tomo de sus obras completas que apareció en 1872. Eso le quitaría al antisemitismo de Wagner el carácter de una locura de juventud.

4 Del primero Wagner pensaba que su estilo conservador coartaba la evolución y anulaba el potencial de la música alemana. Del segundo que era un descarriado defensor de la Gran Ópera, el modo más erróneo de entender la totalidad del arte.

además de su obra artística) contribuyó de un modo bastante significativo a crear el clima cultural en el que las ideologías nazis pudieron echar raíces no es de ninguna manera ridículo. (Grey 2008: 203)

En la filosofía contemporánea se muestran opiniones muy dispares sobre las posiciones políticas de Wagner.

Según Adorno que Wagner propusiera una solución a los problemas de la humanidad en clave de un ateísmo humanista y colectivista, no quita para calificar de burgués e individualista su comportamiento, como artista, un intelectual y persona (Adorno 2008: 104). Según Lacoue-Labarthe Wagner no puede ser desvinculado del nazismo, ya que su música y sus libretos se sirven del mito, y por ello se adentran en la estetización de la política y el fascismo (Lacoue-Labarthe 1994: XX).

Por el contrario Badiou percibe elementos emancipatorios en Wagner porque en su obra, y de un modo muy vivo en *Parsifal*, se presenta una ceremonia sin trascendencia, representación de la comunidad en y de sí misma y este sería el sentido de *Parsifal* (Badiou 2013: 126-129). Por su parte Žižek entiende que a Wagner se le debe exonerar de la hipoteca de mitología que frecuentemente se le impone, y alega este la indecisión que mostró para poner un final cerrado al *Anillo* (Žižek 2013: 163).

El intento de salvar a Richard Wagner de acusaciones de nacionalismo rancio, protonazismo y antisemitismo se quiere traducir a lo teatral a partir de 1945. Desde la reapertura del Festival de Bayreuth en 1951, Wieland Wagner impulsó puestas en escena abstractas, alejadas del realismo conservador predominante en tiempos pretéritos. Wieland se inspiró en las ideas para la puesta en escena, propuesta para la que se inspiró en el escenógrafo suizo de los años 20 del siglo anterior, Adolphe Appia (Maeding 2014: 130). Para Žižek hay tres etapas de escenografía wagneriana: la realista, la moderna y la posmoderna (Žižek 2010: 103).

2. El músico filósofo

Wagner estuvo interesado en la filosofía y unió a su condición de *Dichter-Komponist* (compositor-poeta) la de ensayista y periodista.

No es muy conocido que el filósofo más leído por Wagner fue Ludwig Feuerbach, a quien conoció en 1841. Se podría decir que este encuentro se produjo en el momento más brillante de la vida del pensador, pues su obra capital *La esencia del cristianismo* se publicó en 1841-42. La lectura de este texto llevó a Wagner a madurar una idea desarrollada en *El Anillo*: el final de la era de los dioses, sustituida por era de culto immanente al amor entre los hombres. De un modo correlativo Feuerbach tiñó a Wagner de ateísmo humanista, la ideología que le hizo empuñar la bandera de la revolución de 1849 en Dresde: “al grito de *Yo soy un ser humano* que conmueve al cielo, se precipitan los millones de seres, la Revolución viviente, el hombre devenido dios, sobre valles y llanuras, y anuncian a todo el mundo el evangelio de la felicidad” (Wagner 1975: 117)⁵.

Del mismo modo en Wagner quedan de manifiesto ecos del materialismo feuerbachiano en pasajes como este⁶: “Solo lo sensorial tiene sentido; lo asensorial

5 “Die Revolution” es un breve texto que aparece como artículo del periódico *Volksblätter* en abril de 1849.

6 Texto procedente de “Das Künstlertum der Zukunft” (“El arte del futuro”) que a su vez es un fragmento publicado póstumamente, en la edición de las obras completas por parte de Editorial Fritsch. En Leipzig aparece en el tomo 12.

es asimismo insensato. Lo sensato es la perfección de lo sensorial; lo insensato es la auténtica forma de la asensorial” (Wagner 1975: 124).

Para el músico era evidente que lo más conspicuo del hombre coincidía con el destino colectivo y esa noción indudablemente feuerbachiana queda documentada en *La obra de arte del futuro* (1849), escrito dedicado al propio Feuerbach, donde podemos leer: “la obra de arte del futuro es colectiva y solo puede surgir de un empeño colectivo” (Wagner 1933: 239). Para el Wagner de las barricadas de Dresde, la vida burguesa, individual y aislada tenía contados sus días, la *Noth* (la necesidad), haría que el hombre se viera impelido a asumir su ser específico, su naturaleza común, en un reino de almas encarnadas (Cohen 2008: 53). No es por casualidad que la espada de Siegmund, luego reforjada por Siegfried se llamara *Nothung* y le quebrara a Wotan la lanza de las leyes donde estaban inscritas las runas, *Gunhvir* (Wagner 2003: 290).

Se dice que tras la fallida experiencia revolucionaria, de tremendas consecuencias para él, Wagner abandonó el la estela de Feuerbach y siguió la de Schopenhauer. La *Noth* (la necesidad) que llevaba al hombre a abandonar su particularidad, fue sustituida por la renuncia al *principio de individuación*, en aras de la *Voluntad*. Así de sostener un proyecto encaminado a fundirse en la comunidad política, Wagner pasó a postular una entrega cósmica, equivalente a la muerte mística de Isolda.

Si hay un filósofo de la música, este es Schopenhauer. La *Voluntad* lleva ínsito el impulso a objetivarse, tal y como lo hacen las Ideas platónicas, que son también trasunto de la *cosa en sí* kantiana. El único acceso posible para el hombre a la *Voluntad* es su individual y nunca satisfecha voluntad. Por su parte el entendimiento del hombre, abocado a seguir un camino erróneo solo es capaz de captar el fenómeno, y con este trama la urdimbre de la representación. Hay con todo un paliativo para el error y el dolor, el arte. Este, por medio de la imaginación muestra a las Ideas, a través de un “*als ob*” (de un “como si”). Sin embargo, hay una dimensión en la que se propicia una liberación cualitativamente superior: la musical. La música no es solo arte, sino sabiduría que penetra en la auténtica expresión de la *Voluntad*. Wagner completó la lectura *El mundo como Voluntad y representación* entre 1854 (otoño) y 1855 (verano). El músico cuenta cómo tras acabar de leer la obra filosófica volvió a su libreto de *El Anillo del Nibelungo* y constató en su escritura la presencia de muchas articulaciones conceptuales schopenhauerianas.

Según Wendell-Barry la más importante contribución de un filósofo dedicado a la estética es captar la teoría que está todavía en forma de intuición y propiciar que el artista la exprese y sea capaz de conferirle forma definitiva (Wendell-Barry 1925: 130).

Wagner asumió igualmente la ética de Schopenhauer. Para él, la *compasión*, situada en el mismo vector pero en sentido contrario al *principio de individuación*, indicaba la conducta humana no queda exclusivamente circunscrita a la *representación* ni a la voluntad individual. La *compasión* muestra en definitiva, que en el fondo hay un solo imperio: el de la *Voluntad*. La *compasión* que siente Brünnhilde por Siegmund le induce a arriesgar su condición de Valkiria y sus privilegios, y le lleva a perderlos. Otro ejemplo de renuncia a la *voluntad de vivir* nos lo ofrecen Tristán e Isolda, con su amor. Ese amor que estriba en *desear juntos dejar de desear*, y se consuma con el morir místico de Isolda (Wagner 2000: 11).

Sin embargo, la más poderosa *compasión*, que da lugar a la anulación de la *voluntad de vivir*, la ejemplifica Wotan al renegar de su condición de dios y hacerse un vagabundo. La compasiva renuncia de Wotan, el dios supremo, consuma el final de los dioses, el

crepúsculo de los dioses. Así, dejando de estar gobernados por los dioses, los hombres solo tienen ya una religión: la del amor. La acción deicida y suicida del dios Wotan, materializan fundiéndolos en uno el ateísmo humanista de Feuerbach y el final de la *voluntad de vivir* schopenhaueriana.

Finalmente y en lucha con la filosofía, el sentido común. El abandono de la *Wahn*, la locura, el delirio, aquello que Hans Sachs elude al renunciar a amar a la joven Eva, quedó inmortalizado como nombre de su mansión en Bayreuth, Wahnfried.

La relación de Nietzsche con Wagner es inversa a la del músico y Schopenhauer. Nietzsche funge de discípulo y Wagner de maestro. *El nacimiento de la tragedia y el espíritu de la música* (1872) es un escrito en el que Schopenhauer y Wagner contribuyen a que Nietzsche configure los principios ontológicos del sueño y la embriaguez, de lo apolíneo y lo dionisiaco. Lo que para Nietzsche es apolíneo, para Schopenhauer es representación y para Wagner día. Lo que Nietzsche etiqueta como dionisiaco, Schopenhauer lo marca Voluntad y Wagner lo identifica como noche. Hay, sin embargo un elemento más que Wagner insufla a Nietzsche para la redacción de *El nacimiento...*, la superioridad de Esquilo sobre los otros trágicos. La enorme consideración de Esquilo por Wagner queda documentada en señaladas ocasiones como en esta significativa anotación hecha en Zürich en 1849 “Nacimiento de la música: Esquilo/Decadencia: Eurípides”. (Gregor-Dellin 2001: 635).

Una reducción a piano de *Tristán e Isolda* (Lolo 2002: 11) hace de Nietzsche un ferviente wagneriano⁷. Y es precisamente de este drama musical de Wagner del que podemos encontrar los más intensos ecos en *El nacimiento...* El mundo del día, el de Tristán antes de libar el filtro, un mundo convencional, vacío, disfrazado de esplendor, pero opresivo, es *lo apolíneo* nietzscheano, o, para ser más exactos, *lo apolíneo* tomado excluyentemente y olvidado de Dionisos. Opuesta al día, la *noche*: desatada, auténtica, orgullosa, pero no menos, sino más cruel. *Lo dionisiaco* de la *noche* se revela en el amor de Isolda. Ella aun sabedora de que Tristán ha matado a su prometido Morolt, se ve cautivada por una mirada de él que la impide vengarse y la convierte en una traidora a su Reino, el de Irlanda. La toma del filtro hará que Tristán pase también del día a la *noche* y así tendrá inicio un amor conducente al *dejar de desear*. *Lo dionisiaco*, ese deseo de Isolda que anula la voluntad (individual), es decir la lleva a la *Voluntad* (cósmica), es el trágico espíritu de la música.

Nietzsche acabó, no obstante, repudiando a Wagner. Con conocimiento de causa, pero no exento de dureza, desdeña del arte wagneriano como panteatralidad. La *obra de arte total*, unidad de poesía y música le parece a Nietzsche la conversión de la música en una esclava del teatro *ancilla dramaturgica*, puesta exclusivamente al servicio de las emociones del drama y, además, para mayor degeneración, de emociones concretas (Nietzsche 2002: 37).

3. Wagner (Wotan) político

Si hay una obra especialmente definitoria de la ideología wagneriana esa es el *Anillo*, y si hay un personaje en ella significativo ese es Wotan. Nos encontramos con un dios supremo que va paulatinamente dejando de ejercer su poder, y quiere cada

7 Al piano estuvo Gustav Krug quien en marzo de 1861 leyó una conferencia “Sobre distintos motivos en Tristán e Isolda” y en las vacaciones de pascua de aquel año tocó la citada reducción varias veces para Nietzsche y un círculo de allegados.

vez con más ahínco dejar de ser Dios (Kitcher/Schacht 2004: 44). Con el discurrir de *El Anillo del Nibelungo*, Wotan no solo repudia ser Dios, sino que llega a dejar de serlo y da lugar a la consumación del Ocaso de los Dioses, y con este, a una religión de la humanidad, consistente en la divinización de la fraternidad y el amor.

La primera escena de Wotan en *El Anillo* es un sueño, el de la confirmación de su poder. Sueña la construcción del Walhall, fortaleza y residencia de los dioses (Wagner 2003: 23)

No obstante, el pago de esa fortaleza construida por dos gigantes, Fafner y Fasolt, tiene una condición: la entrega de Freia, diosa del amor (Wagner 2003: 28). Como Wotan se arredra de este pacto, pues se apiada de Freia, quiere darles a los gigantes algo a cambio. Teniendo noticia por Loge de un Anillo, otorgador del poder del mundo, resuelve arrebatarlo al rey de los nibelungos Alberich, y dárselo a los gigantes (Wagner 2003: 37).

Alberich había obtenido el Anillo mediante la usurpación y la renuncia. El rey nibelungo ha arrebatado a las Hijas del Rin el oro que custodian para forjar el Anillo. Mas esa forja requiere haber renunciado antes al amor. Tal como supo Alberich de las palabras de Woglinde:

Nur wer die Minne/ Macht versagt, / Nur wer die Liebe / Lust verjagt, / Nur der erzielt sich den Zauber, / zum Reif zu zwingen das Gold

Solo quien renuncia/ Al poder del goce amoroso./ Solo quien rechaza/ El placer del amor, / Solo él logra el prodigio/ De forzar al oro a hacerse sortija. (Wagner 2003: 19)

Oído esto, Alberich maldice el amor y forja el Anillo. Cuando Loge y Wotan consiguen arrebatarlo, el Nibelungo maldice ahora la propia joya, lo cual será decisivo del desenlace trágico de la Tetralogía (Wagner 2003: 74).

Aunque tiene tentaciones de mantener consigo lo que da el poder del mundo, Wotan les da el Anillo a los gigantes y estos liberan a Freia (Wagner 2003: 85). Este es el primer acto impropio de la divinidad de Wotan. No sucumbe a la tentación de obtener el poder supremo, pues ni maldice el amor ni renuncia a él. Este reconocimiento de la supremacía del amor se materializa en la figura de Freia. De este modo culmina el Prólogo de la Tetralogía de *El Anillo: El oro del Rin*.

De una densa complejidad es *La Valkiria*, la primera jornada. Un hermano y una hermana mellizos, hijos de Wotan con una mortal, se reencuentran después muchos años, tras haber sido arrebatados a su madre y separados. Entre los hermanos Siegmund y Sieglinde, ha surgido un amor sexual (Wagner 2003: 113-114). Este primer acto es valorado por Magee del siguiente modo:

Este acto constituye un éxito artístico en todas las formas imaginables; la línea musical ya no sufre las limitaciones del discurso, sino que se eleva, y sin embargo va tan a la par con las palabras que es como si ambos dominios se hubieran creado al mismo tiempo (Magee 2011: 143).

Sin embargo Sieglinde, la hermana incestuosa, está casada con Hunding. Este reta a Siegmund. Wotan se siente inclinado hacia su hijo, sin embargo Fricka, su mujer, le recuerda que él, garante de la ley y poseedor de las runas, debe cumplirla. Y la ley solo prevalecerá si el vencedor es Hunding, ya que la unión de Siegmund y Sieglinde es adúltera e incestuosa (Wagner 2003: 123). Wotan insta a su Valkiria

predilecta e hija suya, Brünnhilde, a cumplir su voluntad, que la ley prevalezca, y que tras su muerte, Siegmund sea conducido por ella al Walhall. Brünnhilde, quien siente una fuerte empatía por la pareja de amantes y que lee que el deseo de Wotan es diferente de su mandato, se dispone a ayudar a Siegmund en el combate (Wagner 2003: 133). Trías describe estos conflictos mandato-deseo con esta escueta fórmula: “Wagner puede pasar por precursor del pensamiento psicoanalítico” (Trías 1974: 48). No obstante Wotan, viendo los manejos, irrumpe y mata por sí mismo a Siegmund (Wagner 2003: 157). El castigo a Brünnhilde consiste en privarla de su condición de Valkiria y degradarla a mortal. Sin embargo, con una concesión a la benevolencia, atiende a la solicitud de su hija de que aquel que la haga suya sea digno de ella. Wotan la sumerge en profundo sueño y ordena a Loge que la rodee de un círculo de fuego⁸, para que el valor de quien traspase la barrera para despertarla sea le prueba de su excelencia (Wagner 2003: 189).

En *Siegfried*, segunda jornada de la *Tetralogía*, Wotan pasa a ser el *Wanderer*, el caminante. Se convierte en espectador del devenir cósmico, renuncia a ser factor condicionante de este. Por eso su tentativa de interceptar a Siegfried cuando va a despertar a Brünnhilde es tímida, más bien tibia. La resistencia de su lanza (*Gungnir*) a la *Nothung* de Siegfried no hace más que propiciar la reafirmación de Siegfried y que la necesidad (*Noth, Nothung*), como no puede ser de otra manera, se cumpla (Wagner 2003: 290). La pugna entre *Gungnir*, la lanza de las runas, y *Nothung*, la espada de la necesidad y el destino, armas de Wotan y Siegfried, simbolizan la contienda de un mundo que decae con otro que emerge. Un orden que predecía y prescribía va a ser sustituido por otro solo ligado al destino.

Con el *Ocaso de los Dioses* adviene el acontecimiento, llega la renuncia definitiva a la divinidad de Wotan, y con ella, el asesinato traicionero de Siegfried (Wagner 2003: 406). Así como, correlativamente, la hoguera funeraria de Brünnhilde y la reducción del Walhall a cenizas (Wagner 2003: 416).

Con Wotan pues hemos asistido a una cuádruple y paulatina renuncia a lo largo de la Tetralogía.

La primera renuncia de Wotan tiene lugar en *El Oro del Rin*, cediendo el Anillo a los gigantes para salvar a Freia (Wagner 2003: 84).

La segunda renuncia de Wotan, materializada en *La Valkiria*, se consuma en un castigo solo parcial a Brünnhilde. Es indudablemente un castigo considerable despojarla de su condición de Valkiria y hacerla mujer. No obstante, la duerme y al disponer en torno a ella un círculo de fuego, garantiza que quien la posea sea digno (Wagner 2003: 190).

La tercera renuncia de Wotan, en *Sigfrido*, implica el desistimiento de intervenir. Wotan se convierte en espectador y caminante, *Wanderer*, displicente con el suceder del mundo (Wagner 2003: 212).

La cuarta renuncia de Wotan, en *El ocaso de los Dioses*, es corolario de las renunciaciones anteriores. Dejar que las llamas devoren el Walhall es la eutanasia activa de la condición de Dios de los dioses. Convertir en escombros la residencia del Arco Iris y hacer que el Anillo vuelva al fondo del Rin, permite que, no habiendo ya dioses, solo impere una divinidad, el amor (Wagner 2003: 417).

8 A nadie se le oculta que este argumento lo extrajo Wagner del KHM50 (KHM es la sigla de *Kinder- und Hausmärchen*, Cuentos de la infancia y el hogar) de los hermanos Grimm Dörnroschen (conocido mundialmente con La Bella Durmiente).

4. Wagner innovador.

El término que reúne en sí aquello que Wagner fue y quiso ser en la historia de la música es *obra de arte total*, *Gesamtkunstwerk*. Término que, no olvidemos es más utilizado por los intérpretes del pensamiento wagneriano⁹ que propiamente por Wagner (Bauer 1988: 174).

Comprender ese término implica inicialmente reparar en la etimología de *música*.

Música tiene su ancestro en el nombre griego *mousiké* (μουσική) por la que se aludía a designaba lo inspirado por las musas, concretamente una actividad en la que quedaban unificadas música, poesía y danza.

La música une danza y poesía porque solamente en el ritmo animado por el sonido y en la melodía, la danza y la poesía encuentran la naturaleza que les es propia... La obra de arte futura sería una especie de redención necesaria, en cuyo horizonte danza y poesía dejarían finalmente de perpetuar el engaño de un mero punto de encuentro entre tres fuerzas egoístas (Donà 2008: 147-148).

La *obra de arte total* consistiría en la restauración de esa unidad, unidad que según Wagner estaba presente en la tragedia ática y ante todo en su más conspicuo representante: Esquilo. Esta unidad se había perdido por la evolución del género musical que supuestamente debiera haber sido heredero de la tragedia, la ópera.

Aunque las reflexiones de la *Camerata* del Conde Bardi y la producción de Claudio Monteverdi, que tienen lugar simultáneamente y dan lugar al nacimiento del género ópera, estaban encaminadas a aclarar el mensaje del texto y la palabra (Trías 2007: 61), la evolución posterior de la ópera se materializa en el virtuosismo y el capricho (Fubini 1988: 175). De ese modo se produjo una aguda escisión entre lo narrativo-dramático de la trama que se desarrollaba en los recitativos y lo lírico-emotivo expuesto en las arias. Esta distinción pretendía que quedaran bien marcados los momentos de fijación del texto del canto y de ese modo fuera clara la trama para el oyente. Esos momentos debían percibirse como distintos de los expresivos, mejor avenidos con la belleza y el virtuosismo del canto. Wagner deploraba esta bipartición, pues convertía el drama musical, que acabó denominándose ópera, en un constructo incoherente. Wagner consideraba ofensiva que en una obra dramática se abandonase la atención a la trama y esta se enfocara en los momentos de lucimiento de los solistas. A esta escisión, Wagner oponía una decidida apuesta por el continuo dramático y la unidad de aria y recitativo (Michels 1992[2]: 453). Y la adaptación de los oídos a la escucha de este continuo dramático-musical determina sobremanera la recepción favorable o adversa de la música de Wagner¹⁰. Además la apuesta por un continuo dramático tiene como efecto secundario la gran dificultad vocal del canto de los papeles wagnerianos. En ellos son exigibles a la vez el esfuerzo intenso del aria y la resistencia continua que demanda el recitativo (Grout/ Paliska 1996[2]: 833)

La revolución musical de Wagner se propuso conseguir la unidad del arte, la vuelta a la *mousiké* (μουσική), orgánicamente y desde la música, y no desde la adición

9 Respecto a este término hay que hacer dos precisiones. Si *obra de arte total*, puede ser una estimable herramienta para estudiar a Wagner, tal y como documenta Bauer, siendo utilizado innumeradas veces por los comentaristas de Wagner, solo aparece dos veces en escritos suyos.

10 No es casual que a un oyente medio le vengan al recuerdo tan pocas arias de Wagner y que estas estén mayoritariamente ceñidas a su primera y embrionaria época.

mecánica de artes que proponía la Gran Ópera francesa. Esta era el compendio de la degeneración que durante siglos había sufrido la ópera. El representante más notorio y exitoso de este género era Meyerbeer. La Gran Ópera quería la fusión de las artes como suma de los oficios (en el vestuario, el *atrezzo* y la tramoya), la arquitectura y las artes plásticas (en los decorados), la retórica y la poesía (en el texto del libreto), del ballet (en los interludios) y la música como acompañamiento general del espectáculo (Michels 1992[2]: 447).

Wagner tachaba a la Gran Ópera de artificiosa y espuria y apelaba a la fuerza de la música para dar lugar a la unidad del arte.

Así se produjo un progresivo y gradual tránsito en la obra de Wagner de la ópera al drama musical. Para Trías es en *Lohengrin* donde desde el punto formal, y en el aspecto de la búsqueda del continuo, se encuentra el punto de inflexión.

Hay un giro musical en Richard Wagner que lo desgaja de la forma operística la que haya su magistral consumación en *Lohengrin*... En *Lohengrin* existen motivos conductores, pero casi siempre a partir de la dimensión ariosa, o en la entonación del aria. Esa preponderancia vocal se corresponde con la forma estrófica y versificada del poema (Trías 2010: 318).

Con todo la *obra de arte total*, aparte de hacerse en oposición crítica al género ópera y fundamentarse en la creación de la forma, *drama musical*, también atendió a la armonía. Lejos de la tonalidad clásica, sustentada en recurrencias melódicas y resoluciones de cadencias, Wagner somete la música a una leve sujeción a la tonalidad.

La música de Tristán e Isolda... consuma la lenta destrucción del sistema tonal, destrucción ya iniciada en manos del mismo Bach y de los compositores que prosiguieron, con sus cada vez más complejas agrupaciones sonoras, la lenta incorporación del total cromático a la música de occidente: ciertamente la historia de la música es la historia de la asimilación de la disonancia y su capacidad expresiva (Soler 1982: 37).

La amplia expansión en las escalas, la densidad de timbre, de intensidad y de textura armónica, hacen que la música de Wagner fuera llamada por Nietzsche *melodía sin fin*. El filósofo creó el término *melodía sin fin* para caracterizar la música de Wagner. Nietzsche con una más que notable penetración indica que la música se hizo para bailar, para él la música instrumental es la hija de la música de danza (Salazar 1954: 21). Las pautas recurrentes de recurrencia presentes en la tonalidad clásica son equivalentes a los pasos y las coreografías del baile. Con aguda acidez, el filósofo señala que la esencia de la música es bailar, mientras que la música de Wagner parece indicada para nadar o para flotar (Nietzsche 2002: 83).

Al mar se asemeja la melodía infinita wagneriana, con sus latidos irregulares, con sus acomodados constantes a las diferentes situaciones dramáticas, en pura alternancia de los más arrebatados espasmos de pasión, ira o violencia, con las más leves transiciones en la modulación de sensaciones casi táctiles de la naturaleza y sus matices. Y todo a través de una paleta que a las conquistas tonales añade las exploraciones más audaces por la vía del cromatismo (Trías 2007: 317).

Y esta *melodía sin fin* pone en entredicho la forma tonal, y fue punto de partida de

la Moderna Escuela de Viena.

La *obra de arte total*, cuenta con un tercer pilar, el *Leitmotiv* (o motivo conductor). Los motivos conductores son células, frases o temas musicales asociados a personajes, situaciones, emociones u objetos. Wagner parte de que los sentimientos que van de la mano de todos estos elementos son mutables, y por ello entiende que la música también ha de cambiar consecuentemente (Michels 1992 [2]: 453). De ahí que los temas sean sometidos al contrapunto y la modulación armónica con objeto de expresar esos cambios. Žižek ve en el *Leitmotiv* la trama de la tragedia: “el presupuesto (psico) lógico de la ópera (al menos de la de Wagner) es que se supone que los personajes no oyen la música orquestal: esta expresa la verdad que ignoran, la ceguera de sus acciones” (Žižek 2013: 171).

Recapitulemos. La *obra de arte total*, se sustentó en tres pilares: la *melodía sin fin* desligada de la tonalidad clásica, la unidad dramática propiciada por la fusión de recitativo y aria en el continuo musical y, por último, en el *Leitmotiv*, lo que él llamó momento melódico de sentimiento.

Por otra parte el maravilloso manejo de Wagner de la *anagnórisis* en los textos y en la música consolida esta unidad (Salmerón 2014: 151).

La *Gesamtkunstwerk* wagneriana, la cual podríamos identificar sin más con la forma *drama musical* se tiene, en definitiva, a sí misma por una obra de arte cuya unidad es articulada por la música.

5. Juicio a Wagner

El constructo teórico más significativo de la estética de Adorno es la *forma como contenido social*. Una caracterización de este podría ser la siguiente: la relevancia social del arte consiste en su forma, no en su contenido. Un texto de Adorno que pone a prueba su constructo de la *forma como contenido social* es el *Ensayo sobre Wagner* (1952). Y lo es porque Wagner creía firmemente en que la transformación social que podía promover el arte dependía de los cambios operados en la forma artística.

Wagner pretendía desmarcarse de la burguesía mediante dos modelos de vida alternativos, relacionados con el *eros* y opuestos entre sí: la sensualidad y el ascetismo. El contenido objetivo de la obra de Wagner consiste en el rechazo de lo burgués, el desprecio de los reglamentos y de los procedimientos administrativos de aspirantazgos y promociones. Sin embargo el contenido real es la supeditación a lo burgués del *outsider* que intenta despertar compasión. Este victimismo queda expresado según Adorno por la figura de Siegmund en *La Valkiria*. La transgresión de las reglas, del *outsider* encierra el reconocimiento de la autoridad y una búsqueda de identificación con ella (Adorno 2008: 13-14).

Aplicando su teoría de la *forma como contenido social* a Wagner, Adorno cree demostrar que la intencionalidad política del artista contraviene el significado auténtico de su obra. La aparente apuesta de liberación, esconde un *contenido social* de la obra consistente en una más intensa acentuación de la división del trabajo.

El proceso de trabajo de los compositores importantes ha contenido de siempre rasgos de racionalización técnica... El último Wagner va particularmente lejos en esto. Entre el esbozo de composición y la partitura se intercala un tercero: el llamado esbozo de instrumentación... El esbozo de instrumentación... se fija paralelamente al esbozo de composición... Con ello los dos métodos de

trabajo se separan claramente entre sí y se evita que el sonido se autonomice... La división del trabajo es la del trabajo de un individuo. Este le pone los límites, y quizá por eso aquélla ha de esforzarse tanto en negarse a sí misma (Adorno 2008: 103-104).

Este individualismo no superado hace recaer una sombra de duda sobre la *obra de arte total*. Wagner quiso una emancipación de los yugos trascendentes a través de un ateísmo humanista como Feuerbach, pero incurrió en el mismo error que Feuerbach: ignoró los mecanismos sociales y económicos de esa alienación. En este sentido Adorno apunta lo siguiente: “La *obra de arte total* es sostenida por precisamente el individuo burgués y su alma, que deben su origen y sustancia misma contra la que la *obra de arte total* protesta” (Adorno 2008: 104).

Adorno ataca con especial dureza las pretensiones wagnerianas de alcanzar la unidad artística bajo la forma del *drama musical*. Siente especial aversión por la estética teatral de Wagner, a su juicio sustentada por una teoría de la *mímesis* errónea. Wagner intentando establecer una nueva relación del arte con la realidad, solo nos ofreció un arte como mera apariencia (Adorno 2008: 92). Y conforme a ello Wagner solo propició un teatro de gestualidad (Adorno 2008: 94). Esto ocurre porque en la música wagneriana hay identificación egoica, no identidad artística. De ahí la constante referencia al plan poemático, al programa (Adorno 2008: 96-97).

Adorno opone a la identidad egoica wagneriana, la identidad configurativa de los clásicos. Wagner no se sustrajo a lo autorreferencial, sin embargo Haydn y Mozart daban lugar a la unidad por los contrastes (resolución tonal de las disonancias en la cadencia, oposición de temas y contratemas y diferencia de los tiempos). Por su parte Wagner solo conseguía forzar una unidad precaria por la identificación de los motivos conductores.

Que la unidad pretendida por Wagner es una unidad fallida, es evidente según Adorno porque su obra solo se recuerda por *highlights*. De tal modo que su música se ha convertido en modelo para la música de cine o directamente en música de cine (Adorno 2008: 46).

Adorno examina con severidad la supuesta innovación estética con la *unidad aria-recitativo*. Moviéndose en lo antitético como pez en el agua, Adorno nos dice que esta unidad, aun anticipando algo nuevo, no es nada nuevo. Anticipa el *Sprechgesang*, del primer Schönberg (Adorno 2008: 56), el otorgamiento de la voz melódica principal a la orquesta, y la concesión de un papel declamatorio a la voz cantante. Con todo esa unidad no era esencialmente innovadora, pues ya estaba presente en el *recitativo acompagnatto* de la *opera buffa*. Este recitativo imprimía agilidad a la trama, mostrando que quien siente también es un ser humano activo. De ahí que “la opera sería pertenece al ceremonial cortesano-feudal; la *buffa*, con toda claridad en Pergolesi, a la oposición burguesa” (Adorno 2008: 57).

La *melodía sin fin* no le parece tan reprochable a Adorno. A la liberación de la disonancia se la considera momento crucial de la música occidental, y este momento se produce desde Wagner y a partir de Wagner. Por otra parte al no concederle importancia central al retorno tonal y relativizarse la modulación, haciéndola constante, cobran relevancia otros elementos de la música para los que Wagner, tal y como lo reconoce incluso Adorno tenía una gran sensibilidad: el sonido y el timbre (Adorno 2008: 69).

Con el *Leitmotiv* Adorno no ahorra dureza. A este se le achaca un estatismo que

rompe la esencia temporal de la música (Adorno 2008: 94). Por otra parte también se niega que en el *Leitmotiv* haya cualquier tipo de innovación. El *Leitmotiv* retrotrae la música a un momento de su desarrollo en el que tenía que servirse de lo alegórico para producir efectos de eco (Adorno 2008: 102).

Y finalmente Adorno considera que tanto en el concepto de *obra de arte total* como en el *Anillo* está presente una emancipación ilusoria. La pretendida victoria de la naturaleza frente a la técnica (el Anillo vuelve a hacerse oro) alcanza únicamente la constatación de que el dominio técnico de la naturaleza tiene como contrapartida la venganza de esta a modo de destrucción física de la humanidad o destrucción espiritual por la industria cultural (Adorno 2008: 127).

Y después de haber expuesto el juicio de su más acerbo crítico, y partiendo de este, hagamos balance de la propuesta wagneriana.

El rechazo de Adorno a la noción wagneriana de *mimesis* es miope. Aunque el arte occidental ha avanzado haciendo progresivamente más sutil la noción de verosimilitud o apariencia de realidad, también, simultáneamente y en relación antitética, ha mantenido una noción de arte para la que lo representado era solo apariencia y no *verdad*. Los motivos de esta afirmación de lo irreal han sido muy diversos: mantener un ámbito de espiritualidad trascendente, acentuar lo alegórico, reforzar la autonomía del arte, etc.

No aceptar la *mera apariencia* hace desperdiciar las posibilidades que ella ofrece para la reflexión. Wagner pretendía volver a erigir un mito germánico y para ello no escatimó ni dioses, ni gigantes, ni duendes nibelungos, ni pájaros parlantes, ni osos en escena, ni espadas mágicas, ni valkirias, ni ondinas del Rin, ni runas. Es normal que esta fabulación wagneriana, abierta, consciente y militantemente mítica, irritara a Adorno. Sin embargo la eficacia de Wagner al utilizar la *mera apariencia* demuestra que esta puede ser utilizada con unas intenciones políticas claramente opuestas como ocurre en el teatro épico de Brecht. La ruptura voluntaria de la unidad dramática mediante la glosa de sí mismo del personaje, el intercalado de canciones para describir situaciones y el *deus ex machina* para evidenciar que en ocasiones la radical irrealidad artística coincide con la crudeza de la realidad objetiva, son palancas de las que se sirve Brecht para hacer política desde el escenario. Todo este potencial político del arte cuando no quiere ser más que arte y artificio, es análogo al obtenido por Wagner con la gestualidad liberada de justificación, pero por capaz de asumir cualquier justificación, del *Leitmotiv*. Además no hay que olvidar que en el *Anillo* todos estos mitos son utilizados para que al final los mitos trascendentes dejen de existir. Finalmente Adorno encarna perfectamente las críticas que han sido vertidas contra Wagner desde la teoría de la *música absoluta*. La crítica de Adorno a Wagner es aquí idéntica a la que le hizo Nietzsche: “Wagner no era músico por instinto. Lo demostró al sacrificar toda forma de ley y hablando con más precisión, todo estilo en la música para hacer de ella lo que necesitaba” (Nietzsche 2002: 57). *Música absoluta* es un término romántico que reafirma a la música instrumental, después de siglos de haber sido subsidiaria de la liturgia o la poesía, por un lado, y de la banalidad dancística, por otro. Así Meyer llama absolutistas a los que piensan que el significado de la música está en la obra misma (Meyer 2001: 23). Para la *música absoluta* toda música es instrumental, incluida la vocal, pues desde sus parámetros, la voz humana es un instrumento más. Desde este punto de vista se rechaza la música programática, en ocasiones ilustrativa y descriptiva de la naturaleza, o en ocasiones basada o inspirada en la palabra. Entendemos que ese

absolutismo musical, que tiene una de sus principales dianas en Richard Wagner, no comprende plenamente ni la esencia de la música ni su potencial político.

La música es probablemente la más poderosa de las artes porque el resto de ellas necesitan de algo externo (presente, aludido o incluso negado) para materializarse. Sin embargo el material sonoro propio de la música está siempre ahí se quiera o no, tal y como demostró John Cage cuando se encerró en una cámara anecoica y no pudo alcanzar el silencio absoluto, ya que no dejó de escuchar dos sonidos: el grave del sistema circulatorio y el agudo del nervioso. “El significado esencial del silencio es la pérdida de atención...el silencio no es acústico...es solamente el abandono de la intención de oír” (Kostelanetz 1988: 189).

El poder de la música se manifiesta igualmente influye en los sentimientos y emociones de un modo más penetrante que ningún arte.

No obstante, también puede constatarse que dejada sin más a su suerte, la música es el arte más frágil porque no hay ninguno más efímero que ella. Como dice Stockhausen “ y pasa como el tiempo” (Stockhausen 1963: 99).

Por eso la innovación que supuso la música programática, asumiendo la fuerza y la fragilidad de la música, se dispuso a aprovechar todo su potencial. Liszt y Wagner eran sabedores de que la música sin más es capaz de hacer sentir, pero para que el sentimiento calara debía fijarse el objeto, ya que siempre se siente algo por alguien o por algo, y esa fijación precisaba del apoyo de la palabra.

Esa mixtura intencionada de palabra y sonido para aprovechar la fuerza de la música es probablemente la palanca más poderosa que se ha instrumentado para aprovechar el potencial político del arte.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. 2008. “Ensayo sobre Wagner”, en *Monografías Musicales, Obra Completa*, 13, Tres Cantos: Akal.
- Badiou, A. 2013. *Cinco lecciones sobre Wagner*, Tres Cantos: Akal.
- Barraud, H. 1991. “Tristán e Isolda” en *Las cinco mejores óperas*, Madrid: Taurus, pp.73-148.
- Bauer, H.J. 1988. *Richard Wagner Lexikon*, Gustav Lübbe.
- Cohen, M. 2008. “To the Dresden barricades” en Grey, Th. (ed.) *The Cambridge Companion to Wagner*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 47-64.
- Donà, M. 2008 *Filosofía de la música*, Barcelona: Global Rhythm Press.
- Fubini, E. 1988 *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza.
- Gavilán, E. 2013. *Entre la historia y el mito. El tiempo en Wagner*, Tres Cantos: Akal.
- Gregor-Dellin, M. 2001. *Richard Wagner. Su vida. Su obra. Su siglo*, Madrid: Alianza.
- Grey, Th. S. 2008. “The Jewish question”, en *The Cambridge Companion...*, pp. 203-218.
- Grout, D.J./ Paliska C.V. 1984 *Historia de la música occidental*, Madrid: Alianza.
- Kitcher, Ph./ Schacht, R. 2004. *Finding an Ending, Reflections on Wagner's Ring*, Oxford: Oxford University Press.
- Kostelanetz, R.(ed.). 1988, *Conversing with Cage*. New York: Limelight.
- Lacoue-Labarthe, Ph. 1994. *Musica Ficta (Figures of Wagner)*, Stanford: Stanford University Press.

- Lolo, B. 2002. "Prólogo" a Nietzsche, F. *El caso Wagner. Nietzsche contra Wagner*, Madrid: Siruela.
- Maeding, L. 2014. "Vom Gesamtkunstwerk Richard Wagners zum Lebenden Kunstwerk Adolphe Appias: Bühnenkonzepte eines Avantgardisten" en Raposo B. (Ed.) 2014 *Richard Wagner. Ein einmaliger Rezeptionsfall*, Heidelberg, Winter Universitätsverlag, pp.129-147.
- Magee, B. 2011. *Wagner y la filosofía*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Meyer. L.B. 2001. *Emoción y significado en música*, Madrid: Alianza.
- Michels, U. 1992. *Átlas de Música*, Madrid: Alianza.
- Millington, B. 1992. *Wagner*, Princeton: Princeton University Press.
- Nietzsche, F. 2002. *El caso Wagner. Nietzsche contra Wagner*, Madrid: Siruela.
- Salazar, A. 1954. *Conceptos fundamentales de la historia de la música*, Madrid: Revista de Occidente.
- Salmerón, M. 2014. "Die innere Gewissheit bei Richard Wagner. Rezeption und Entwicklung in seinen Bühnenwerken" en Raposo, B. *Richard Wagner. Ein einmaliger Rezeptionsfall*, Heidelberg: Winter Universitätsverlag pp.149-175.
- Soler, J. 1982. *La música. De la revolución francesa a la era de la economía*, Barcelona: Montesinos.
- Spotts, F. 2011. *Hitler y el poder de la estética*, Boadilla del Monte: Antonio Machado.
- Stockhausen, K. 1963. *Texte zur Musik. Vol 1. Essays 1952-1962*, Colonia: Du Mont.
- Strohm, R. 1976. "Rienzi and Authenticity", en *Musical Times*, vol.117, núm. 1603, 1976, pp. 725-727.
- Trías, E. 1974. *Drama e identidad*, Barcelona: Ariel.
- Trías, E. 2007. *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Trías, E. 2010. *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Wagner, R. 1871-83. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig: E.W. Fritsch.
- Wagner, R. 1933. *Das Kunstwerk der Zukunft*, Berlín: Theodor Knauff Nachfolger.
- Wagner, R. 1975. *Escritos y confesiones*, Barcelona: Labor.
- Wagner, R. 2000. *Tristan und Isolde*, Madrid: Teatro Real.
- Wagner, R. 2005. *El Anillo del Nibelungo*, versión bilingüe, traducción de Ángel Fernando Mayo Antoñanzas, Madrid: Turner.
- Wendell-Barry, E. 1925. "What Wagner found in Schopenhauer's Philosophy", en *The Musical Quarterly*, The Oxford University Press, Vol. 11, n° 1, enero, 1925, pp. 124-137.
- Žižek, S. 2010. "No hay relación sexual" en *La música de Eros. Ópera, mito y sexualidad*, Buenos Aires: Prometeo, pp. 71-114.
- Žižek, S. 2013. "Epílogo: Wagner, el antisemitismo y la "ideología alemana"" en Badiou, A. *Cinco lecciones sobre Wagner*, Tres Cantos: Akal, pp. 137-188.

Interrupción y subversión en el arte. *Teorema* de Pasolini como modelo

Disruption and subversion in art. Teorema by Pasolini as a model

José A. Zamora

Resumen

Este artículo es una aproximación a la dimensión política del arte bajo las categorías de interrupción y subversión. Para ello analiza la dialéctica entre autonomización y mercantilización del arte en la cultura burguesa y su despliegue en la industria cultural dentro del marco del capitalismo fordista. En este contexto se pregunta por la posibilidad de reflexividad y por la capacidad crítica a partir de los intentos de las vanguardias históricas de cuestionar la autonomía del arte y de imprimirle un sello subversivo. Cuando todo el arte ha sido absorbido por la industria cultural, ¿quedan todavía posibilidades de interrupción y subversión en el arte? La película *Teorema* de Pasolini es leída como un relato no cerrado sobre esas posibilidades que podría ser actualizado.

Palabras clave: arte, autonomía, industria cultural, subversión, Pasolini.

Abstract

This paper approaches the political dimension of art focusing on the categories of interruption and subversion. It analyzes the dialectics between the autonomization and the commercialization of art within the bourgeois culture, as well as its later deployment in the culture industry in the frame of Fordism. Basing on the attempts of the avant-garde to question the very autonomy of art and to confere it a more subversive imprint, the main goal is to address whether art today can be reflective and preserve its critical potential. Assuming that all art has been absorbed by the culture industry, is it still possible to put forward practices of artistic interruption and subversion? In order to answer this question, the paper analyzes Pasolini's Film *Teorema*, interpreting it as an unclosed narrative focusing on those possibilities of subversion and interruption. Pasolini's film seems to open up interesting potentials that might still be updated.

Keywords: art, autonomy, cultural industry, subversion, Pasolini.

Las reflexiones sobre la relación entre cultura y sociedad llevadas a cabo especialmente por Th. W. Adorno apuntan a su carácter contradictorio. Si tomamos el punto de vista de la génesis de dicha contradicción es necesario resaltar la división del trabajo y su subsunción bajo la forma de mercancía, esto es, la constitución antagonista de la sociedad que afecta a toda manifestación cultural, convirtiéndola al mismo tiempo, como decía W. Benjamin, en expresión de la barbarie. Se trata del estigma que acompaña desde siempre a toda cultura en la sociedad capitalista. El trabajo en cuanto trabajo asalariado debe estar disponible a discreción de la economía y la pretensión de

* Instituto de Filosofía - CSIC, España. joseantonio.zamora@cchs.csic.es
 Artículo recibido: 13 de noviembre de 2014; aceptado: 24 de noviembre de 2014

autonomía y autorrealización de los sujetos es desplazada a una “esfera intelectual” separada. Autorrealización y autoconocimiento han de realizarse en el ámbito de lo cultural sin interferir negativamente en otros ámbitos. Pero precisamente esta separación somete a la cultura a las leyes de la sociedad antagonista y a su dialéctica.

A pesar de todo, a través de este distanciamiento respecto al proceso de reproducción económica en su inmediatez, es decir, en cuanto resultado del despliegue de las fuerzas técnicas de producción, la cultura burguesa vive de la idea de una configuración humana de la vida más allá de las coacciones económicas. Se podría hablar de un potencial utópico y crítico inherente a esa cultura, que, sin embargo, no puede ser realizado cuando esta niega su imbricación con las estructuras de dominación social, es decir, cuando hipostatiza su separación como cualidad esencial del espíritu y no se reconoce como hecho social, sirviendo entonces de sublimación, compensación, legitimación o simplemente evasión de dichas estructuras. “El doble carácter de la cultura, cuyo balance como quien dice solo se consiguió de manera esporádica, surge del antagonismo social irreconciliado, que la cultura pretende curar y que en cuanto mera cultura no puede curar” (Adorno 1959: 96)

En la época liberal-burguesa la autonomía del arte y la cultura es inseparable del proceso de su progresiva conversión en mercancía, que si bien posibilita la libertad frente a la institución eclesiástica o al mecenazgo aristocrático, sin embargo, crea la dependencia respecto al mercado, sus preferencias y exigencias. A pesar de esto, la identificación de cultura y autonomía, cuya expresión más genuina es la obra de arte autónoma, permite dar cobijo en aquella a un impulso emancipador y a una promesa de felicidad que trascienden la realidad social. El contenido de verdad del arte autónomo vive de la fuerza crítico-negativa que confronta a esa realidad con sus contradicciones y también con su propia posibilidad de ser diferente. Pero en el capitalismo tardío, con el establecimiento de la industria cultural se transforma el contenido de la cultura. Y esto significa la pérdida del grado de autonomía (relativa) de que gozaba la cultura en la época liberal-burguesa.

La evolución económica y social de la sociedad productora de mercancías arranca los productos del trabajo humano de la inmediatez del uso para subsumirlos bajo la ley abstracta del valor. Lo mismo ocurre con los llamados productos culturales o artísticos. Todas las esferas del arte deben su autonomía a la independización del contexto de uso, independización que resulta de la división del trabajo y de la función mediadora del mercado. Por lo tanto, la autonomía del espíritu, en tanto que se entienda como un planear por encima de las condiciones materiales de su producción, es solo falsa apariencia. Aquí es importante señalar que la subsunción de los productos artísticos bajo la ley del intercambio de mercancías no significa simplemente que se produzca una acomodación ulterior de un “en sí” acabado por medio de su sometimiento al mercado en la esfera del consumo, sino que constituye la base del proceso de racionalización artística que acompaña el proceso de racionalización de la sociedad determinada por el intercambio capitalista. No se trata pues de contenidos cuya función social consista en la transfiguración ideológica y la salvaguardia de las relaciones de producción capitalista, contenidos que las obras de arte expresarían, sino de la dinámica interna de esas obras, de la lógica de individualización, diferenciación y abstracción inherente a su producción. Hasta esa lógica penetra la constitución social de las obras de arte autónomas. Lo exterior determina de modo inmanente lo autónomo justo en su ser autónomo.

Así pues, cuando el arte se malinterpreta a sí mismo en su libertad como absolutamente autárquico, su autonomía se convierte en destino fatal. Al entrar en contradicción con la falta de libertad en la sociedad, esa falta de libertad destruye cada vez más las condiciones de posibilidad de la autonomía artística. El aislamiento respecto a la sociedad que provoca la aspiración de autonomía pone en peligro su consecución. Convirtiendo la autonomía en un fin en sí mismo y manteniéndola de modo ingenuo, autosuficiente y desentendido de la situación de la sociedad que lo rodea, el arte degenera en un jovial paseo sin contenido hacia lo incierto. El arte autónomo amenaza así con volverse inofensivo. En la emancipación del arte anida una tendencia compulsiva a expulsar todo lo que recuerde a la naturaleza y la sociedad. Y al simular una reconciliación inexistente, se hace cómplice de la ideología. De modo que cuando el artista se entrega sin resistencias a esa suplantación, termina anegando y obstruyendo las fuentes de la experiencia que harían posible un arte logrado. El arte se convierte en un puro juego con formas y materiales sin sujeto ni significado.

Contra este estado de cosas se revelan las vanguardias artísticas llamadas históricas —Futurismo, Cubismo, Expresionismo, Dadaísmo, Surrealismo, Constructivismo (Calinescu 1991: 99ss.; Bürger 2000)—, cuyo epígono sería la Internacional Situacionista (Perniola 2008). Lo que pretendían era poner fin al diletantismo cultural, a la indiferencia política y al buscado aislamiento social de los intelectuales convertidos en “casta artística”. En esta pretensión se dan cita la percepción de la pérdida de función social de los artistas e intelectuales en la sociedad burguesa, que comienza a convertirse en una sociedad de masas, y la conciencia del anacronismo de los gestos de superioridad del elitismo esteta, lo que impulsa a recuperar la conexión con la sociedad. Esta politización del arte va de la mano del rechazo de la función atribuida al arte de sublimar la realidad y, al mismo tiempo, de la reivindicación de las innovaciones formales de los movimientos artísticos burgueses. De modo que en estas vanguardias confluyen la actitud antiburguesa, el compromiso con la revolución cultural, el activismo político y la transformación innovadora de los conceptos artísticos heredados. No se consideran a sí mismos meros movimientos de renovación estética como el impresionismo, el neoimpresionismo, el art nouveau, el modernismo o el simbolismo, sino como movimientos de regeneración en oposición a la separación esteticista entre el arte y la vida. En estos movimientos se articula en buena medida una autocrítica de la misma institución “arte”, que ha alcanzado en el esteticismo su plena autonomía, y la búsqueda, desde esa autocrítica, de una elevación del arte a praxis social que lo subsuma y lo cancele como esfera separada.

Podríamos decir que el arte mismo como institución social —entendiendo aquí institución en un sentido amplio— se vuelve problemático, pierde su evidencia, se convierte en objeto de la reflexión y la creación artísticas mismas. Las obras de arte provocan de manera intencional una reflexión sobre el arte mismo: ¿Es esto arte? ¿Qué es arte? —pensemos, por ejemplo, en la provocación de Marcel Duchamp presentando un urinario a la exposición del museo de Nueva York con el título “La Fuente” (1917)—. Como hemos visto, ese marco institucional del arte permitía contenidos utópicos, críticos y, también, políticos, pero al mismo tiempo los neutralizaba; la intervención social del arte se veía limitada por la misma separación que funda su libertad y autonomía. Esta tensión entre autonomía y crítica social es la que se refleja en la oposición entre esteticismo y vanguardia. Si el primero se rige por un principio abstracto de renovación estética sustentado exclusivamente en la libertad creadora del artista, que

da origen a innumerables “ismos” y a incontables escisiones, manteniéndose reactivo frente a cualquier instrumentalización política, las vanguardias históricas buscan una superación del arte en praxis social y política desde el arte mismo.

Sin embargo, la emancipación del contexto de uso constituye un presupuesto no cancelable de la producción artística en la sociedad moderna, de modo que todo intento de establecer inmediatez en el arte resulta engañoso, cuando no imposible. También es contradictorio hablar dentro del espacio capitalista burgués de un arte que va más allá y supera el marco de la autonomía-cosificación. Asimismo, interpretar la “incomprensibilidad” del arte de vanguardia como signo de su desvinculación con la sociedad significa desconocer el origen social de esa incomprensibilidad, que nace de la innovación formal y de la libertad para dar rienda suelta al gozo de experimentar que resulta de su autonomía. Lejos de ser consecuencia de la fantasía poco realista de artísticas “sin raíces”, esa incomprensibilidad no significa sino el despliegue de la autonomía del arte sustentado en la cosificación que produce el desarrollo socio-económico que insta a la individualización burguesa.

La pretendida superación de la separación entre arte y vida, que caracteriza a buena parte de las vanguardias históricas, se vio pronto confrontada con aporías insolubles. ¿En qué ámbito se debía superar la separación: en el de la producción artística, en el de la reproducción o en el de la recepción? Los artistas burgueses no podían saltar sobre su propia sombra. Si seguían las exigencias formales de su oficio, se ponía en peligro esa superación en el ámbito de la recepción y no iban más allá del efecto de “épater le bourgeois”, dejando fuera a las clases populares. Pero si buscaban acomodarse a la comprensión del público para dar cumplimiento a sus objetivos políticos, entonces esa acomodación se producía al precio de sacrificar las exigencias artísticas, el arte degeneraba en propaganda. La superación de la separación en el ámbito de la producción raramente se buscó, pues presentaba dificultades aún mayores. Una socialización de los medios de producción artística suponía la misma revolución social que pretendía realizar. En una situación en la que la autonomía había sido desenmascarada como apariencia y su superación en praxis social había fracasado, se impone la pregunta de si el proceso que ha conducido a la separación del arte del contexto aurático-cultural y a su autonomía no conduce a una “liquidación del arte” en cuanto tal.

De la autonomía del arte a la industria cultural

Los desarrollos artísticos que promueven las vanguardias históricas transcurren en paralelo con una transformación profunda de la producción y la recepción del arte y la cultura en general en las sociedades capitalistas avanzadas, de la que en parte esas vanguardias también son un sismógrafo. Para dar cuenta de esa transformación, M. Horkheimer y Th. W. Adorno acuñaron el término “industria cultural” (1947). En el marco de la esfera de producción comercial de las mercancías culturales y artísticas, estas ya no son configuradas primariamente según criterios propios del concepto tradicional de cultura o de arte, sino según los principios de su óptimo aprovechamiento comercial. Precisamente el ámbito cultural que crea la ilusión de ser aquello que se sustrae al poder del intercambio, aquello que tiene un valor en sí —¿qué vale una obra de arte?—, que permite una inmediatez de relación más allá de la mediación mercantil, queda casi completamente subsumido por el mercado y sus leyes. La ilusión es perfecta: la mediación total se presenta como absoluta inmediatez,

se hace prácticamente irreconocible. Esto produce una sustitución del valor de uso por el valor de cambio que termina afectando a la estructura misma de los “bienes culturales” producidos para el mercado y, en la esfera del consumo, a la relación con ellos. El consumidor “es estimulado a aquello a lo que él ya de por sí está inclinado, esto es, no a experimentar la creación como algo en sí mismo, a lo que adeuda atención, concentración, esfuerzo y comprensión, sino como una complacencia que se le hace y que él ha de valorar en la medida en que le sea suficientemente complaciente” (Adorno 1953: 510).

En la difusión de la industria cultural, en la que el principio de intercambio de la sociedad productora de mercancías se adueña por completo del ámbito de la cultura, Horkheimer y Adorno perciben la caricatura grotesca del programa ilustrado de una cultura universal para la humanidad. La relativa distancia frente a ese principio, presente todavía en las obras de arte autónomo burgués, que en su inutilidad denuncian el reino de la fungibilidad absoluta, es tendencialmente eliminada por la industria de la cultura: sus productos no son *también* mercancías, sino que lo son *absolutamente*. La producción cultural bajo los imperativos del mercado penetra hasta el núcleo formal de la construcción de sus productos. En esta industria la cultura se convierte en un asunto de los grandes grupos empresariales y de la administración, que se apoderan de ella con la finalidad del beneficio económico y con el interés en la estabilización de una situación social hostil a la autonomía de los individuos. El papel de la innovación estética en la regeneración de la demanda la convierte en una instancia casi con poder y efectos antropológicos capaz de transformar permanentemente el espécimen “ser humano” en su organización sensitiva, es decir, no solo en su equipamiento objetual y su forma de vida material, sino también en la estructura de su percepción, sus necesidades y la satisfacción de las mismas. Esto supone, tendencialmente, una quiebra de la inmediatez sensible y el sometimiento de las técnicas estéticas y de la economía libidinal a las funciones de reproducción del capital.

La forma de apropiación de “bienes culturales”, incluidas las producciones artísticas, que se corresponde con su producción bajo la industria cultural, es definida por Adorno como “pseudo-formación” (Adorno 1959). Los consumidores de cultura adoran esos bienes como objetos cosificados, que separados de su origen pasan por objetos sublimes e impenetrables. La cultura se consume como si se tratara de un bien del que se dispone para estar informado o mostrarse cultivado. El disfrute secundario del prestigio, del “estar presente”, del “entender” o del “poder permitírsele”, es lo decisivo y no una confrontación viva con los contenidos culturales o artísticos. Ya no se trata de una separación entre el privilegio de la formación y la exclusión de la misma por la división de clases. La producción y distribución masiva de bienes culturales por la industria de la cultura, así como su apropiación subjetiva bajo las nuevas condiciones que los vacían y reducen a meras mercancías, producen una igualación en la manera de apropiación por parte de todos los individuos, por más que las diferencias sociales estén lejos de haber desaparecido. Pseudo-formación no es la falta de formación de las clases subalternas, sino la forma dominante de la conciencia actual. La pseudo-formación no permite que los sujetos entren en una relación viva con las producciones culturales y artísticas para apropiarse su contenido de verdad. Estas tampoco ofrecen ya la resistencia que sería necesaria para que exista una confrontación intensa sin la que es imposible entregarse al objeto de la experiencia. El mundo que el individuo hambriento de experiencia quiere apropiarse desaparece sin brillo para dejar sitio a un

mundo preparado y adaptado a sus deseos de consumo (turismo cultural o artístico, eventos, acontecimientos culturales, circuitos museísticos, etc.). En realidad no es posible “experimentar” un mundo preparado para el consumo, solo se puede comprar y consumir.

Hoy la industria cultural se ha apoderado casi completamente del arte. Toda la ciudadanía se ha convertido en público (museos, exposiciones, salas de conciertos, salas de cine,...), que se deja orientar por un incontable número de expertos que sostienen con los órganos pertinentes de la industria un enorme negocio. La recepción del arte amenaza con convertirse en un metabolismo indiferente. Admiración, seducción, pasión ya solo se proyectan sobre el valor de cambio.

Por otro lado, se extiende la sensación de que ya se ha intentado todo, se ha experimentado todo, de que el arte sobrevive a su propio final, incluso se ha convertido en puro simulacro de su propio final, que no hace sino reciclar sus propios desechos, la resurrección permanente de formas que creíamos desaparecidas. El propio ademán rupturista y revolucionario que caracterizó a las vanguardias ha sido neutralizado. La insurrección, la crítica radical y la ruptura parecen convertirse en gestos o poses que son fácilmente asimilados por la mecánica oficial y se vuelven rápidamente inofensivos. Y lo que nadie duda ya es que ha desaparecido todo horizonte evolutivo y de sustitución. Tanto en el arte como en la política. Nos encontramos en un marco de asincronía y discontinuidad, presidido por una inflación de objetos que refleja el crecimiento del mercado del arte y las políticas culturales, cuando no en un marco de estetización generalizada, que convierte al arte en algo así como una prótesis publicitaria y estética de la realidad: cumplimiento irónico de la pretensión de las vanguardias históricas de cancelar y superar la separación entre arte y vida, pero cumplida a través de su mercantilización extrema. Lo estético se convierte en sinónimo coloquial de una idea de belleza reducida a lo ya puramente decorativo.

¿Estamos ante la realización en el ámbito del arte de las potencialidades humanas bajo la democracia del mercado, como piensa A. C. Danto¹? ¿Es el pluralismo en el arte la otra cara de del pluralismo social, fundamento de un marco político democrático posthistórico que gestiona la diversidad sin expectativas utópicas o emancipatorias? Ciertamente la emancipación de los contextos de uso, especialmente del contexto religioso, que llevó a la afirmación de la autonomía del arte, parece haber culminado en el eclecticismo total, en la diversidad irreductible y en la simultaneidad de todos los estilos, todas las técnicas, todos los asuntos, etc. que definen la postmodernidad. Ni autonomía ni compromiso con lo real, sino libertad creativa sin restricciones ni cánones; ni sublimación pseudoreligiosa ni soporte de promesas utópicas, sino celebración de un politeísmo inmanente en el que se materializa el carácter autorreferencial

1 Para Arthur C. Danto la muerte del arte no significa la cancelación de la producción artística, sino que esta se desarrolla de acuerdo con la pluralidad de la civilidad democrática. La libre variación temática y técnica en la producción artística, que cancela la posibilidad de un relato de desarrollo progresivo (ejemplificado por Vasari o por Greenberg), se corresponde con la diversidad generada y sostenida por la democracia liberal. Las potencialidades humanas que se abren con la democracia de mercado encuentran realización simbólica en la creación artística: “¿Qué maravilloso sería creer que el mundo plural del arte del presente histórico sea un precursor de los hechos políticos que vendrán!” (Danto 1999: 59). La pregunta es si el desacreditado mito de los grandes relatos modernos puede ser sustituto por ese otro mito, no menos moderno, que es el pluralismo del “mercado”. El propio Danto no oculta su sospecha de que las producciones artísticas se hayan convertido en el arte posthistórico en “emblemas del poder, pero en una forma enmascarada por la espiritualidad de sus prácticas y reivindicaciones” (1999: 191).

del arte. Los conflictos estéticos o políticos han sido desterrados del campo artístico. Pero, ¿cómo interpretar la nueva situación? ¿Se trata de la realización acabada de la autonomía radical por la que el arte venía pugnando desde el siglo XVIII? ¿O se trata del triunfo sin restricciones de la fragmentación y la pluralidad que produce el mercado, que si bien no conoce límites externos a su propia lógica diversificadora, socava toda sustancialidad reduciéndola a mero soporte de la producción del valor de cambio? ¿Supone la negación de la servidumbre religiosa o política del arte el final de toda servidumbre?

La única fuente de sentido que parece sustituir a la descreditada narrativa histórica de los modernos es otro mito moderno: el mercado. [...] La pregunta ¿qué es el arte? tendría entonces como respuesta: lo que los *marchands* buscan comerciar, lo que los coleccionistas quieren comprar, aquello que los medios de comunicación consagran y promocionan revistiéndolo de valor (en el ambiguo sentido económico, moral y estético de la palabra). (Fernández Vega 2009: 30)

¿Cancela ese veredicto toda posibilidad de un arte críticamente reflexivo hoy? Si aceptamos que la industria de la cultura se ha convertido en el marco actual de toda producción cultural quizás exista una posibilidad reflexiva si el acceso al público forma parte de las condiciones de producción e incluso del “artefacto” mismo, sea este una obra en sentido clásico burgués o un acontecimiento artístico que deja escasas huellas materiales. En todo caso el concepto de material debe abarcar todas las esferas: la producción, la distribución y la recepción del arte. La reflexividad debe extenderse más allá de la producción también a la distribución y a la recepción del arte.

Algo de esto podemos reconocer en el marco de producción y recepción que hemos identificado con las denominadas vanguardias históricas y que puede ser heredado por el arte actual. En él las condiciones mismas de producción y recepción del arte se convirtieron en su objeto. La industria de la cultura –y especialmente el público y sus actitudes receptivas configuradas por la industria cultural y adaptadas a ella– no fueron evitadas, sino más bien visibilizadas. Esto presupone el desplazamiento desde la obra de arte clásica hacia el acontecimiento artístico, lo que se ve claramente en las representaciones dadaístas y en los *shocks* surrealistas del público y, de forma más sutil, en las presentaciones de Duchamp, por ejemplo en sus *readymades*, hasta el Happening como forma artística, los accionistas vieneses Mühl, Brus, Nitsch o Schwarzkogler o, todavía de modo más claro en las “esculturas sociales” de Joseph Beuys o las acciones de embalaje de Christo & Jeanne-Claudes, en las que el acontecimiento artístico consiste en el proceso global desde la primera idea, pasando por las dificultades burocráticas y técnicas, hasta su breve realización y subsiguiente desmonte, así como las reacciones de todos los implicados durante ese tiempo.

En estos casos no hay ya un artefacto que pueda ser colgado en la pared de un museo o que pueda comprar un coleccionista. Y cuando esto es posible, se trata entonces de una “huella” del acontecimiento artístico, un mero recuerdo de lo que sucedió entre un artista y otros participantes y quizás también un material en un momento determinado. El público se convierte en participante de un acontecimiento, es implicado y se trabaja sobre él y por lo general, a través de lo que sucede, es llevado a reflexionar sobre lo que verdaderamente significa el arte, la situación artística, exponer y contemplar, cuáles son los deseos del público y de dónde proceden. Otro aspecto

de esta alianza operativa es menos agradable para el espectador: por primera vez en la historia del arte se despliegan abiertamente entre los participantes la agresión, la ira y la rabia, el desprecio y la envidia, todos los sentimientos negativos. En el arte los espectadores son convertidos en objeto incluso de burla. En otros espectáculos el público ha de burlarse de modo más o menos benévolo de sí mismo, es presentado como voyeurista y cruel, insaciable en su sed de sensaciones, sin respecto a la dignidad o, incluso, a la salud y la vida del artista, o también bobo y fácil de entretener, incluso a través de tonterías, se le insulta y ataca. Ciertamente no existe una forma correcta de reaccionar a estas afrentas.

En la época de Dada en Zurich, el objeto de la excitación era el entusiasmo bélico de la primera guerra mundial y la correspondiente indiferencia frente a la muerte de toda una joven generación, de la que habían huido a Suiza los dadaístas. Solo el escándalo podía provocar la atención de una opinión pública endurecida, embotada y ruidosa. Por eso había que llevarla al conocimiento por medio de shock. Después de la segunda guerra mundial la abstracción se volvió dominante, mientras que los intentos de las vanguardias históricas quedaron en un segundo plano (aunque no faltaron nunca, piénsese en Ernst, Magritte o Duchamp). En los años sesenta crecieron en importancia los trabajos “reflexivos”, especialmente en el movimiento Neo-Dada con la participación de Yves Klein, Piero Manzoni, en la música John Cage. Poco a poco se convertiría en la actitud dominante con Joseph Beuys, en Europa, los Happenings (en USA y Europa), el Pop-Art (primero en USA). Warhol se sitúa plenamente en esta tradición.

Creo que las posibilidades reflexivas elaboradas con absoluta radicalidad por las antiguas vanguardias estéticas modernas pueden ser extrapoladas a otras posibles formas de creación. Sin entrar aquí a debatir la posibilidad de principio de someter la historia del arte moderno a un esquema evolutivo de racionalización, no cabe duda de que hoy resulta prácticamente imposible definir para las diferentes artes cuál es el estado más avanzado del desarrollo de los materiales, de la evolución de las formas o de los problemas de construcción de los artefactos y, por tanto, también mucho más difícil reconocer en dicho estado del material la historia de dominación y sufrimiento sedimentada, para afrontar las cuestiones que el material plantea al artista darles expresión y mantener abierto un horizonte de reconciliación en que queden superadas. Y sin embargo, probablemente se puedan seguir planteando esas exigencias fundamentales a través de una reflexividad ampliada y actualizada, volcada críticamente contra el sometimiento al dictado de la industria cultural.

Teorema: un modelo

Llegados a este punto quizás resulte interesante recordar la película de Pasolini *Teorema* (1968) y analizar el modelo que ofrece para aproximarse a las relaciones entre arte y política. Pasolini nos presenta una familia de la alta burguesía milanesa con una existencia gris que recibe a un enigmático visitante que se instala en la casa como un miembro más de la familia. Con su potente atractivo físico y carisma personal, les va seduciendo uno a uno con su atención y su amor: primero a la doncella, luego al hijo, a la hija, a la madre y, por último, al padre. Una vez que la seducción se ha materializado y todos han vivido un encuentro emocional y sexual con el extraño visitante, este se marcha y los miembros de la familia se quedan descolocados sin saber cómo continuar con sus existencias. Cada uno intenta de manera completamente

diferente y aparentemente absurda compensar la ausencia. La asistente Emilia vuelve al pueblo, donde hace milagros y es aclamada como santa; la joven Odetta pierde la conciencia y termina en un manicomio; Pedro, el hijo, acepta su homosexualidad y se dedica a la pintura abstracta; Lucia, una esposa de estricta moral, se entrega agónicamente a jóvenes que busca por la calle como si quisiera recuperar el encuentro con el enigmático visitante; el Padre regala su fábrica a los trabajadores y, en un gesto que imita a Francisco de Asís, se quita toda la ropa en la estación de tren de Milán adentrándose solo y desnudo en el desierto.

Estamos ante una seducción estética. La presencia del extraño se expresa a través de su cuerpo, sus gestos, su mirada, sus movimientos,... La cámara nos implica en esa forma de contemplación seductora. A través del encuentro corporal con el huésped se ve socavada la identidad de cada uno de los protagonistas del círculo familiar burgués. Se trata de un encuentro que trastoca el sentido y los sentidos. Pero, al mismo tiempo, ese encuentro deja abierta la cuestión de la traslación posterior a la praxis cotidiana de cada uno de los protagonistas, se pueda apoyar o no en un contexto comunitario, posea una dimensión productiva o destructiva, lleve a un retorno al entorno tradicional o conduzca a una ruptura radical con el entorno burgués y capitalista, etc.

Las referencias bíblicas y mesiánicas, pero también políticas, tanto en el film como en el libro (Pasolini 2005), son evidentes. Pensemos, por un lado, en las imágenes del desierto y las palabras bíblicas. Por otro lado, la figura del padre de familia, el último en ser seducido, encarna el fundamento del orden burgués y familiar. La entrega de la fábrica a los trabajadores, el abandono de todas sus pertenencias, incluida la ropa, representa el derrumbe de ese orden y la apertura de un nuevo orden (Zylberman 2012: 134). El contacto parece poseer el carácter de lo que Walter Benjamin llamó una “iluminación profana” que interrumpe el curso y la marcha de las cosas. Pasolini no resuelve el enigma del desencadenante de la conmoción, si se trata de un mesías terrenal, un extraño, un enviado,... Es el único personaje sin nombre. Pero insinúa un contacto con lo santo, con la transcendencia, con lo auténtico, con lo otro.

El film nos muestra que los protagonistas ocupan un lugar en un orden construido socialmente y dotado de un sentido al que están subordinados. El encuentro con el visitante enigmático abre un espacio en el que cada uno entra en contacto con lo extraño en sí mismo, con un anhelo y un deseo hasta ahora desconocidos. Esto les permite experimentarse de una manera nueva, lo que hace que el que ha sido hasta ahora su mundo se tambalee y descomponga. Sin embargo, en la presencia del extraño, la crisis se produce bajo una mirada que recompone y permite experimentarse como otro y completamente sí mismo. En las reacciones que buscan construir de nuevo un mundo, los personajes aparecen como empujados por un anhelo y un deseo que en el instante del encuentro con el extraño han reconocido como propio y que promete dar cumplimiento a lo que hasta ese momento se hallaba ausente en sus vidas, sea esto lo místico, la pasión, la plenitud o la libertad, y que al mismo tiempo los extraña respecto al orden en el que se encontraban hasta ahora atrapados, los vuelve extraños en medio de ese orden.

La imprevisibilidad del acontecimiento que pone en crisis la identidad y provoca la transformación del mundo en que se inserta va de la mano de la impredecibilidad de la traslación de esa conmoción a la praxis cotidiana. En todo caso, dicha traslación está en conexión con las tramas sociales en que se pueda inscribir la reacción. Y estas tramas sociales no poseen un carácter unívoco ni se mantienen fijas en el tiempo. La

propia constelación de situaciones y personajes que nos presenta *Teorema* posee el índice temporal de 1968: tanto en el orden de la propiedad, como en el de la sexualidad, la creación artística, las comunidades pre-burguesas rurales o las relaciones interpersonales. Incluso la actual fetichización de la auto-transformación o la exigencia autoritaria de reinventarse a sí mismo establecen un marco específico al planteamiento del film que no debería pasarse por alto en su posible actualización. Sin embargo, esto no impide reconocer un modelo para el encuentro significativo –religioso, estético o político– que cuestiona y desafía el orden dado y desarrolla fuerzas para su transformación. Sobre todo si tenemos en cuenta que el film no sucumbe a una simplificación o una esquematización rígida. El encuentro no predetermina por sí mismo la traslación a la praxis cotidiana, que está configurada por el orden dominante y sus determinaciones. La actividad artística y su recepción pueden ser un desencadenante, propiciar e impulsar la transformación de sí y de ese orden, pero la traslación también puede conducir a una inclusión e integración en lo existente, a la locura o al diletantismo artístico. Nada hace pensar en una omnipotencia del arte.

Interrupción y subversión

Demasiado superficialmente se ha considerado “experiencia” lo que no es sino el sometimiento de la realidad a la “cama de Procusto” de una subjetividad ella misma troquelada por las condiciones sociales de supervivencia de los individuos que pasa por la neutralización de la capacidad de experiencia. Curiosamente Th. W. Adorno define como *telos* del sujeto estético la experiencia no recortada de lo no-idéntico (Adorno 1970: 119), de modo que en la experiencia estética queda descentrada la identidad del sujeto. Para explicar este descentramiento, Adorno rescata de la analítica kantiana de lo sublime la categoría de ‘conmoción’, en la que no se articula una vivencia particular, sino “un *memento* de la liquidación del yo, que en cuanto conmocionado descubre su propia limitación y finitud” (Adorno 1970: 364). En el instante de la conmoción de la experiencia estética el yo experimenta lo no idéntico en las cosas. Dicha conmoción revela el elemento de verdad objetiva de la naturaleza interna y externa oprimida, pero bajo el signo de la posibilidad de su liberación. En la forma de relación estética con la realidad se produce una negación del universo de inmanencia clausurada que le impone el principio de identidad que configura el orden social y cultural actual.

La realidad no puede confundirse con mera facticidad. La experiencia de lo no idéntico en el arte expresa la utopía de una relación con la naturaleza interna y externa libre de dominación. Sin embargo, esa utopía no es lo completamente otro de lo fáctico. Más bien se alimenta de la menesterosidad de todo lo existente que sale a la luz en la rememoración de su génesis y en la historia de sufrimiento vinculada a ella. Lo que es ‘más’ de lo que hay, existe en lo que hay como pasado no liquidado que insta a su cumplimiento, sin que las obras de arte puedan decir si un día dicho cumplimiento tendrá lugar. “Solo por su forma, el arte promete aquello que no existe, anuncia, por muy quebradamente que sea, la pretensión de que, por el solo hecho de aparecer, también tenga que ser posible” (Adorno 1970: 128). De esta forma es como el arte auxilia a la naturaleza, sincopando denuncia y anticipo, y exigiendo una praxis que produzca verdaderas transformaciones. En el arte se presenta la naturaleza como algo que no se agota de modo absoluto en la mediación que llevan a cabo la sociedad y el pensamiento, es decir, como algo que se resiste a la humanización intencional. Sin la paciencia de entregarse a las cosas, sin un suave adaptarse del yo al no-yo, no existe

experiencia en sentido enfático: ni estética ni religiosa. Solo la mirada prolongada y sin violencia sobre el objeto, solo la reflexión en cuanto concentración amplificadora puede ir más allá de lo ya pensado previamente y hacer saltar por los aires el contorno fijado de las cosas.

Tanto en la producción del arte como en su recepción se condensa la dimensión somático-corporal de la experiencia. Sin la suavidad mimética frente a las cosas no podría existir el arte. En cierto sentido, el arte es un intento de captar gestualmente la realidad, que al rozarla retrocede y registra las marcas que produce el encuentro. En la obra de arte encontramos la constelación de esas marcas convertida en escritura cifrada de la esencia histórica de lo real. Tanto su contenido como la actividad artística que le imprime la forma serían impensables sin materialidad. La sensibilidad, el sentimiento, el inconsciente, la fantasía, todo lo que constituye el sustrato reprimido de la subjetividad del que surgen las obras, son sublimados en el arte y encuentran en él una articulación organizada. El espíritu se convierte en las obras de arte en el principio constructivo. Pero realiza su tarea no imponiéndose imperativamente a los impulsos miméticos, sino elevándose desde ellos y adaptándose a ellos suavemente.

La dimensión utópica de la mimesis en el arte se manifiesta en la intención de una identidad sin violencia que se opone a la razón identificadora sin dejar de serle afín. Para dar cumplimiento a esa intención, las obras de arte describen un doble movimiento de perderse en lo otro, material y objetual, y de reencontrarse en la identidad consigo mismas, en una identidad liberada ya de toda coacción. Así es como las obras de arte se convierten en signos cifrados de lo no idéntico, se oponen a la universalidad social abstracta y dejan resplandecer por un instante la posibilidad real de la utopía.

Para ello, y a la vista de la progresiva integración del arte en la industria cultural, resulta imprescindible una referencia crítico-negativa a lo existente, a la creciente estructuración de la vida cotidiana bajo la forma de la mercancía y a los efectos que esa estructuración produce en la percepción sensible de los individuos, atrapándolos fantasmagóricamente y conformando sus experiencias. Esa confrontación crítica se caracteriza por enfrentarse *desilusionadoramente* a las representaciones dominantes en la cotidianidad. La dimensión política y crítica del arte, como señalara W. Benjamin, depende de su capacidad de “interrumpir” el curso habitual de la acción y de enfrentarnos a la ilusión que lo enmascara (Benjamin 1934: 698). La actividad artística y sus expresiones han de hacer posible la reflexión y la intervención críticas por medio de un procedimiento de interrupción dialéctica, que suspende el devenir catastrófico de la historia.

Para este fin es preciso combatir el aislamiento y la pasivización del público. El arte tiene que involucrar a sus receptores de forma activa en la alianza operativa de autor, obra y público. Los productos de los creadores artísticos “deben poseer, junto y antes que un carácter de obra, una función organizadora” (Benjamin 1934: 696). En el cumplimiento de esa función adquieren una importancia capital los nuevos medios y técnicas con los que trabajan los creadores artísticos, que pueden ser puestos al servicio de las pretensiones emancipadoras presentes en la sociedad. Esa confrontación explícita con los nuevos instrumentos de producción es condición de posibilidad de un arte crítico y emancipador. Pero lo que define el verdadero carácter emancipador de la acción, a la que puede contribuir el arte, es su capacidad para liberar del curso catastrófico de la historia, es decir, para *interrumpir* la marcha de los acontecimientos o lo que W. Benjamin llama el “continuo” de la historia. Esa dialéctica en suspenso se

comporta de modo consecuentemente negativo respecto al curso temporal homogéneo de los acontecimientos que expresa la permanencia de la dominación. Esta negación del curso temporal del mundo tal como este transcurre se manifiesta en imágenes que rompen con los esquemas habituales de percepción e interpretación del tiempo. Por eso producen un *shock*, una conmoción. No es lo esperado, lo que resulta deducible del curso dominante del tiempo y de la historia. Existe una discontinuidad entre el pasado y el presente que se configuran en la imagen dialéctica. Ese pasado no es un instante integrado en la historia de los vencedores. Irrumpe sin mediación, conformando una constelación objetiva pero no intencional que revela las posibilidades no realizadas y sus vínculos con un futuro no esperado, posibilidades que pueden ser despertadas cuando se reconoce una dimensión política de proximidad que *chispaguea* momentáneamente. En este marco se inscriben las reflexiones de Walter Benjamin sobre el arte. Su apuesta por el montaje, el *shock*, el extrañamiento y la refuncionalización brechtianos, etc. revelan ciertamente una marca histórica, que hace necesario revisar su actualidad. Sin embargo, esto no invalida la significación de la categoría “interrupción” y su valencia tanto religiosa, como política y artística.

En un sentido similar considera J. Rancière que lo singular del arte y de su relación con la política consiste en establecer un espacio-tiempo material y simbólico de carácter específico que suspende las formas habituales de experiencia sensible (Rancière 2005: 17). Podría decirse que, como en el caso de la autonomización del arte respecto a los contextos de uso religioso, el arte también se ha autonomizado respecto al contexto de uso político, pero esto no significa que haya perdido toda conexión con lo político, sobre todo si no lo definimos de la manera como suele hacerse, es decir, como lucha por el poder y ejercicio del mismo. Para Rancière la política “es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos” (Rancière 2005: 18; cf. Rancière 1996). Pero si la política tiene que ver con la reconfiguración de la división de lo sensible, con introducir en ese espacio-tiempo reconfigurado sujetos y objetos nuevos, visibilizar lo invisible o invisibilizado, en definitiva, con la creación de disensos que destruyen los repartos excluyentes, entonces no cabe duda de que el arte juega un papel fundamental a la hora de crear esos disensos. La “política” del arte no consiste en otra cosa más que en “interrumpir” las coordenadas normales de la experiencia sensorial. No estamos hablando de funcionalización política del arte o de estetización de la política. Aquí no queda cancelada, sino al contrario, la autonomía del arte. Arte y política se basan en dos formas de reparto y división de lo sensible que interaccionan entre sí, aunque no puedan situarse en el mismo plano.

La confrontación con las estructuras de poder y las relaciones sociales existentes puede producirse, sin lugar a dudas, a través de una experiencia corporal y sensitiva. Y este socavamiento de lo establecido posee un carácter subversivo en un sentido no puramente estético, por más que pueda ser, y de hecho lo sea, integrado y neutralizado por el sistema. Evidentemente las relaciones sociales y las estructuras de poder no pueden ser subvertidas desde el arte. Las coacciones económicas, las relaciones de poder políticamente petrificadas y las lógicas capitalistas de asimilación establecen límites a las prácticas artísticas “subversivas”. Pero esto no anula la posibilidad de que surjan prácticas sociales, religiosas, políticas o artísticas que desafíen el orden político y moral dominante en un sentido emancipador y que puedan socavar su estabilidad,

sin que por ello tenga que producirse una confusión entre los medios políticos, los artísticos, los sociales, etc. No se trata, por tanto, de disolver la tensión que existe entre estas diferentes prácticas. No se trata de cancelar la separación del arte, ni desde la política ni tampoco desde el arte mismo, sino de apuntar a estructuras perceptivas y formas de experiencia capaces de encontrar resonancia en prácticas políticas de resistencia, insumisión o subversión. Las prácticas artísticas pueden poseer un carácter subversivo desde el punto de vista puramente estético y al mismo tiempo, más allá del marco específico de las instituciones, los mecanismos y las prácticas artísticas, apuntar hacia la cotidianeidad inspirando prácticas que la hagan estallar. La transformación de la percepción política de lo cotidiano puede ser promovida por las prácticas artísticas, que de ese modo contribuyen a redefinir el campo de lo político sin sustituir la política.

La instrumentalización mutua del arte y la política resulta hoy inaceptable, un camino intransitable o una senda perdida. La reflexión sobre la forma en que ellas se enfrentan a la realidad y responden a sus desafíos liberadoramente es un camino todavía abierto, aunque no exento de tensiones, conflictos y posibles inspiraciones recíprocas.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. 1953. "Prolog zum Fernsehen". Pp. 507-517, en *Gesammelte Schriften*. Ed. por R. Tiedemann y otros. Frankfurt a.M: Suhrkamp 1970 ss.
- Adorno, Th. W. 1959. "Theorie der Halbbildung". Pp 93-121, en *Gesammelte Schriften*. Ed. por R. Tiedemann y otros. Frankfurt a.M: Suhrkamp 1970 ss., T. 8.
- Adorno, Th. W. 1970. *Ästhetische Theorie*, en: *Gesammelte Schriften*. Ed. por R. Tiedemann y otros. Frankfurt a.M: Suhrkamp 1970 ss., T. 7.
- Adorno, Th. W. 1980. *Minima Moralia*, en *Gesammelte Schriften*. Ed. por R. Tiedemann y otros. Frankfurt a.M: Suhrkamp 1970 ss., T. 4.
- Benjamin, W. 1934. "Der Autor als Produzent". Pp. 683-701, en *Gesammelte Schriften*, ed. por R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkam 1972 ss., T. II/2.
- Bürger, P. 2000. *Teoría de la vanguardia*, traducción de Jorge García; prólogo de Helio Piñón, 3ª ed. Barcelona: Península.
- Calinescu, M. 1991. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- Danto, A. C. 1999. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Trad. E. Neerman. Barcelona: Paidós.
- Fernández Vega, J. 2009. *Lo contrario de infelicidad. Promesas estéticas y mutaciones políticas en el arte actual*. 2ª ed. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Horkheimer, M. - Adorno, Th. W. 1947. *Dialektik der Aufklärung*, en Th. A. Adorno: *Gesammelte Schriften*. Ed. por R. Tiedemann y otros. Suhrkamp, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970 ss., T. 3.
- Pasolini, P. P. 2005. *Teorema*, Barcelona: Edhasa.
- Perniola, Mario 2008. *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Madrid: Acuarela Libros.
- 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 y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Stack, O. 1969. *Pasolini*. Bloomington: Indiana University Press.
- Zylberman, L. 2012. "El Teorema de Pasolini", en *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, núm. 4: 132-137.

Body, art and spatialization. Ten theses on a phenomenological approach to corporeality in art and politics

Cuerpo, arte y espacialización. Diez tesis sobre una aproximación fenomenológica a la corporeidad en el arte y en la política

Luis Álvarez Falcón*

Abstract

The following proposal tries to synthesize ten major theses that explain the multiple levels of experience upon the body. The origin of these considerations is fundamentally philosophical and their consequences affect both the general space of the arts as well as the statute of political philosophy. Phenomenology represents the main theoretical frame of reference. Our ten proposals aim to be a practical resource to unfold a thorough reflection on thought and extension, on the lived body, spatiality and spatialization and its functions of dominion and reaction in the field of politics.

Keywords: Body, spatiality, phenomenon, subjectivity, sense.

Resumen

La siguiente propuesta trata de sintetizar diez grandes tesis que dan cuenta de los múltiples niveles de experiencia sobre el cuerpo. El origen de estas consideraciones es radicalmente filosófico y sus consecuencias afectan tanto al espacio general de las artes como al estatuto mismo de la filosofía política. La fenomenología representa el principal marco teórico de referencia. Las diez proposiciones pretenden ser un recurso práctico para desplegar toda una futura reflexión sobre el pensamiento y la extensión, sobre el cuerpo vivido, la espacialidad y la espacialización, y sus funciones de dominio y reacción en el ámbito de la política.

Palabras clave: Cuerpo, espacialidad, fenómeno, subjetividad, sentido.

Thesis 1. [Reduction]

Both art and philosophy come from reduction (*anabasis*), and in the two reductions, aesthetic and phenomenological, the obstacles that are to be overcome are equivalent. In both cases it is necessary to break first the eidetic barrier, the positional barrier later and finally the barrier of the identity (symbolic structure).

~

This is the main thesis in which all the theoretical expositions converge (Husserl 2002: 365). The Art-Philosophy-Society relations have been historically analyzed from the common nexus of parallelism between these reductions (Sánchez Ortiz de Urbina 2014: 117). Both the classical considerations as well as the expositions of modernity

* Department of Philosophy. University of Zaragoza, Spain. falcon@unizar.es
Artículo recibido: 12 de octubre de 2014; aceptado: 13 de noviembre de 2014

and of the contemporary aesthetic theory have merged in this question (Álvarez Falcón 2009: 173). A certain negativity (Adorno 1970: 182), identified in an idealistic context, was interpreted since antiquity as a movement of *anabasis* that brings us close to the phenomenon in its process of phenomenalisation, to its genesis, to the world in its continuous origin and to the materiality of things itself (Sánchez Ortiz de Urbina 2002: 118). To hypostatize the name of art, to solidify the movement of the ideas or to aestheticize the public knowledge of social organisation has broken the bridges over reality (Heidegger 1984: 69) even more. Consequently, this movement of parallel reduction has been interpreted in both cases as a form of diversion, inversion and subversion. The fall of the idealistic frame and the disappearance of the programmatic urgencies in Husserl's thought have allowed phenomenology to unfold the architectonic of the different phenomenological levels. Two crucial moments have made this new "resituation" possible: in 1966, the edition of volume XI of *The Husserliana* by Margot Fleischer (investigations on *Passive Synthesis*, manuscripts F I 37, 38 and 39); and in 1980, the edition of volume XXIII by Eduard Marbach, the one dedicated to the posthumous texts between 1898-1925. The unfolding of this architectonic has helped us relocate the different phenomenological registers released after the *epoché* and the reduction. Consequently and thanks to today's phenomenology we can locate the experience of art in the phenomenological scale that unfolds after the reduction.

We can affirm there exists a connection between both forms of reduction and also that both spring from the same stratum: objectivity (Álvarez Falcón 2011: 29). In both cases the starting point is the perceived objects (Husserl 2004: 45), the movements, the constructs recognisable by means of identification synthesis. Such syntheses are oriented and animated by meanings, in a level of stability and intersubjective determination (Husserl 1973b; 1987). Both reductions lead us to a level in which no significativity can direct an intentionality, only pretensions of the senses, with senses becoming done and undone, accompanied by appearances of completely vague sensations in permanent contact with pure materiality (San Martín 1973: 133).

Thesis 2.

[Spatiality]

After the aesthetic and phenomenological reduction, both the experience of spatiality and the experience of temporality are stratified and the phenomena are exhibited in different architectonic levels. The becoming of space, the topological space where the boundaries of interiority and exteriority are defined, and the objective spatiality, the space of dots and distances, all unfold in conjunction with the experience of time: temporalization, the continuous present and the objective time. The public space is defined by different phenomenological levels far beyond the Establishment or Institution (Stiftung) and the process of symbolisation.

~

The second thesis affects the conjugation and the mutual resolution of time and space (Husserl 2001: 345). The fusion of temporality and spatiality that is conspicuously exhibited in the experience of the arts (Maldiney 1993) and in the field of politics unfolds in a level of subjectivity oblivious to the topological space and the chronological time (Heidegger 2003: 61) and unaware of the discursive communication of the public sphere. The enigma of the "becoming" of space (Lavigne 1994) and time and the "becoming" of the common sphere extends to the "becoming" of an inconsistent

subjectivity (Husserl 1973a: 187). The aesthetic experience and the phenomenological reduction stop and suspend the continuity of the natural world (Merleau-Ponty 1945b: 14), naturalism, showing the radical misalignment of time and space around the lived body (Husserl 1980a: 93). Likewise, the body in the art experience exhibits a non-discursive universal means of communication which is oblivious to the intersubjectivity of the objective real world.

Thesis 3

[Corporeity]

The becoming of space and the becoming of time correspond with the unfolding of a no constituent subjectivity that is still not egoic, and of syntheses that still lack identity. Subjectivity must be corporeal so that the waves of sensitive fields can be distributed in kinaesthetic movements, grouped in subjective kinaesthetic systems, associated in reciprocal dependency with aesthetic syntheses. Sensations change from kinaesthetic movements. The intersubjectivity of the public space becomes interfacticity, that is to say, an anonymous gregarious subject (not an ego), a community of individuals who share a common factum.

~

The third thesis is a direct consequence of the previous one. At this level of reduction, aesthetics and phenomenology, the necessary connection between a subjectivity still in formation and some released sensations, sensitive fields adrift, demands a radical solution: subjectivity is corporeal (Husserl 1940b: 314). The body becomes a cell which cannot be located and the zero point of spacialization (Merleau-Ponty 1945a). The kinaesthetic movements of a corporeal subjectivity start to match the necessary schematic sensations in search for a meaning (Garelli 1991: 422). Through corporeality, humanity suffers an unbearable strain between two universalities: the non-eidetic universality of subjects in a horizon of a human community of individuals and the eidetic universality of segregated subjects who have reduced their flow of communication to essential structures and are inhumanly isolated within the domain of politics.

Thesis 4.

[Leib-Körper]

After both reductions —aesthetic and phenomenological— subjectivity is exhibited or displayed in different architectonic levels, delimited by the transit of active syntheses towards pure passivity. As both reductions advance (anabasis), significant reductions of the subject's operations take place. Subjectivity is reduced in itself: direction, location and interiority. Temporality and spatiality are affected by the experience of the internal body (*Leib*) and by the objective and positional evidence of the external body (*Körper*). The community is now located in an architectonic non-discursive pre-objective register in which the passivity of the art experience and the sphere of politics converge.

~

The three former theses draw a radical distinction between the *Leib* (internal body) and the *Körper* (external body) (San Martín 2002: 140), a distinction which has been widely analysed by the contemporary thought. The lived body is not a substantial subjectivity, but the anonymous holder towards whom the perspectives of the landscape are directed. Phenomenology will make the lived or phenomonic body (*Leib*) a central

subject when distinguishing it from the *Körper* or objective body. Such distinction is not a question of ontological dualism. The body is what guides each being in the world, its space-time absolute-zero point. Perceptive acts are always corporal, but they do not constitute the body as such. The body is intentionally formed by a complex reflective relationship that it maintains with itself when it perceives by means of one of its organs other than others are in action. The body is lived reflectively. If the body-object is the holder of automatic physiological processes and the base of all our activities, the phenomenic body is the expression and accomplishment of the our intentions, projects and desires (Merleau-Ponty 1968: 122) universally shared, beyond the interobjectivity characteristic of a politicised humanity.

Thesis 5.

[Direction]

As compared to the metric space —with dots and distances, linked with the time continuous of presents— it appears the spatiality of direction, which mediates between spatialization, the becoming of space, and the metric space between distances of intersubjective operations, characteristic of a socially shared common space. In this spatiality of direction, and with no need to be anchored to fixed distances, interiority manifests in front of Cartesian exteriority. This space has been called place or space of situation (*sinere*), with its two basic functions: direction and exteriorisation. There is no partition in this space yet —as it will take place when identity (the identities) appear— but a community that does not hold as a species without a socially established co-actional mechanism.

~

After the aesthetic and phenomenological reduction exposed in the first three theses, the suspension and investment of the natural thing has broken the apparent continuity of the movement of nature (Merleau-Ponty 1995; 2003) and social structure, dividing spatiality into spatiality of direction and metric spatiality (Richir 2006: 285) modulating a common space. Topological spatiality mediates between spatialization and the objective space (Straus 1935: 275) socially shared, becoming a direction space, without coordinates; a space of places, without distances; a space as an opening to interiority facing the exteriority of the world and society. There is no distance from a privileged position, but privileged directions from an orientation centre (Husserl 1940a: 307). Such centre of direction is a *topos*, a place that allows us to interminably explore the axes of direction of the body in a world intersubjectively shared, both in its objects and before other bodies (intercorporeality).

Thesis 6.

[Kinaesthetic freedom]

Topological spatiality of orientation is a space with places but without distances, in which the ego is the direction centre that establishes what is inner and what is outer. Kinaesthetic freedom is that original spatiality where the corporeal system is freely linking or adhering to a field of sensations in search of an optimum. Such freedom gives the deepest meaning to the origin of the human substance, and is transcendently formed by equality, liberty and solidarity: its conscience as a body (*Leib*), an internal one whose life is not a biological existence but the purest human essence.

~

The purely material impressions and the felt sensations are becoming adjusted in the spatiality of orientation described in the previous thesis (Husserl 1968: 7). Instead of an absolute centre of coordinates, we have a direction centre (Husserl 1940: 315), with all the social and cultural consequences that it involves. The body is displayed as a cell of spatialization, and prior to the measurable space according to exact dimensions, the place and the privileged directions of action occur: approach-distance, right-left, up-down. Such display provides the freedom to spontaneously cross the space of direction without determining if the directions are correct or not (Husserl 2006). And it is in this freedom where the possibility of cultural and political emancipation and the utopia of originary equality lie.

Thesis 7

[Location]

The representation of the body, in its constant exploration of the direction space, is expressed by the artistic practice. Art exhibits the becoming of the corporeal singulars, the becoming of the sensorial paths that are integrated in mutual correspondence with the becoming of spatiality and temporality, and the appearance of the common space. In that “blind” exploration the living body becomes a place-ground, a place-home (cradle, nation or country), oblivious to the temporary and spatial position of the Earth as a system of places. The body turns out to be an absolute *here* kinaesthetically impelled to a vast horizon interminably open which intersubjectively shapes the public place establishing possibilities of social and political control.

~

The free exploration of the direction space which we have described in the last two theses necessarily entails the phenomenological approach to the living body (*Leib*) as location space (Heidegger 1954: 139). In that case there are distances from a privileged centre, but privileged addresses from a direction centre whose absolute here is a *topos*, a place (direction, location and interiority). The axes of direction of the body are previous to the Cartesian axes of spatiality of the following level and away from Earth as a system of places (Álvarez Falcón 2014: 19). Nevertheless, when identifying the body through perceptive fantasy (*Phantasia*), neither the temporary place nor the spatial one are perceivable. Therefore, the kinaesthetic space in which the body moves is a system of possible kinaesthetic places inasmuch as halting points, beginnings and endings of tranquillity of continuous kinaesthetic actions. Such possibility is the necessary condition so that the body experience, in its interminable search for direction and location, appears as an art experience, and in order that such artistic experience may have similar opportunities to politics as emancipatory utopia and as totalizing expansion.

Thesis 8

[Interiority]

The interiority-exteriority of the space of distances and the interiority-exteriority of the space of places mingle in the art experience as much as in the reduction of subjectivity that happens in the political sphere. The absolute here of the lived body (*Leib*), a privileged place of direction, necessarily entails the experience of the interiority as an unmovable limit. Through the body we access a new form of community, the fundamental register of concrete intersubjectivity (interfacticity) in which the unphased

presence of the other —uncoincidental but immediate— takes place.

~

As it has been described in the previous theses, the original spatiality in which the experience of the body, its direction and its location is exhibited in art, unavoidably demands to approach the interiority as a third characteristic of this space of intermediation (Sánchez Ortiz de Urbina 2011: 7). As the *Leib* is not a body, the Aristotelian notion of place as the immediate unmovable limit of a physical entity is broken, and the *Leib* as place *overflows* the body to encounter other absolute *heres* as analogous places. The absolute *here* of the body in art is, paradoxically, an outer “interior”. The interiority of this *Leib* is nothing but its place, the unmovable limit —albeit impossible to locate in space— that surrounds the *Leibkörper*. The absolute here of the body in the realm of politics activates its emancipation as well as its instrumentalization and subordination to power. Totalitarianism is based on anonymity, the result of a community of segregated subjects that communicate nothing but essential structures (Benjamin 1974: 1003).

Nonetheless, the freedom of *sensus communis* is completed in the only sphere of experiences that has not yet been assimilated by the disciplinary logic of modern society and its dissolution of the individual. The experience of art seems to become the last redoubt of aesthetic self-affirmation, that is, an original gesture that cannot develop into a political action controlled by the social apparatuses (Jay 1993: 71), but which can shape —in the same way— the uniformization and disciplinary control of citizens captivated by an illusion of freedom.

Thesis 9

[Phantasia-Imagination]

If art and politics are to replace the objective by the imaginary thing, there is no possibility for any artistic experience or for emancipation or equality of the radically human nature beyond positivity (positionality). The imagination also has an objective contexture, although it may not be effective; it remains in the realm of the intentionally objective (and objectivising) issue. Artistic experience and political action must unblock the imaginary effect —that can occur secondarily— which implies the passage to fantasy, nothing to do with imagination. Although art is not possible without this change of register, the totalitarian state uses this strategy to aestheticize politics and to massively control human nature.

~

This thesis constitutes one of the foundations of the phenomenological approach to the relation between Art and Politics. It allows us to understand the nature of the artistic experience from the conjugated oscillation artifact-work of art and the phenomenological distinction Phantasia-Imagination (Husserl 1980: 93). In the case of politics, it enables us to react to the use of propaganda, to appearance, to make-believe, and to the invention of a deceiving image of the world (Arendt 1958: 363). In front of a fascinating fiction, it is not eye but the whole body that is deceived. In the realm of *Phantasia* there are no objective syntheses which correlate with operations (Richir 2004: 457), neither continuous time is centred in a present, nor is the geometric space with its points and dimensions, and there are no meanings that guide the intention (Husserl 1966: 158). As in any art experience, the grand presentation of totalitarianism firstly mobilizes our body and forces us to strive to perceive a reality that is no longer

objective, but that must be perceived through an absence of imagination and through the presence of objective perception (Benjamin 1974: 1003). Our body has become a place of dominion and submission which uniformizes and stops us from establishing a fluent *inter homines* communication (Arendt 1982: 110).

Exerted and legitimized power corresponds with an intersubjectivity that is overtly operating in a society coercively organized, in which the balance between the governors and the governed is moderated by objectified laws that oscillate between despotism and normativity. Tyrannical power, however, is absolute, and includes and embraces everything. The human bond is destroyed since it delegitimizes the agreed social bond and manipulates the region where the vivacity of the social world is born, where radical equality and freedom sprout, that community of singulars where the sense originates and that art has exhibited indecently. The human being does not agree with his experience and cannot fully adhere to it (Richir 2014: 163).

Thesis 10

[Spatialization of time]

The art experience and the political action share a suspension of the objective and effective world. Both equally affect the experience of the representation of the body in its constant exploration of space, and both reveal a modulation of temporality in the present and through history.

~

Consequently, in the artistic as well as in the political experience, both art and politics take us to the limit —to the *limes*— when the identity vanishes and what is at stake is the sense of its own becoming: the sense of the human (Maldiney 1973: 63). We are forced to endlessly constitute an original spatiality. In the middle of this phenomenological process in motion, the experience of art and the exacerbation of politics fire a burst of time's uniformity, some spaced, spatialized, discontinuous temporality in which there is neither present, nor continuity, nor simultaneity (Richir 1989: 11). It is some flexible temporality, mere successivity, spaced and rhythmical, without the regularity of continuous time (Richir 2000: 245). The present extends its existence, maintaining what it already anticipates and still preserving what has happened both in the sublime element of art, as well as in the blind violence of revolution (Richir 1991: 24). That temporalized spatiality —without distances— that in the living world defines a situation and a place through the body, now merges with the spaced temporality —without presents— of politics as a radical and critical form of representation.

References cited

- Adorno, T. W. 1970. *Ästhetische Theorie*. Francfort am Main: Suhrkamp Verlag. Spanish translation: Adorno, T. W. 1971. *Teoría Estética*, Barcelona: Taurus Ediciones.
- Arendt, H. 1958. *The origins of totalitarianism*. New York: The world publishing company. Spanish translation: Arendt, H. 2004. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.
- Arendt, H. 1982. *Lectures on Kant's Political Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press. Spanish translation: Arendt, H. 2003. *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Barcelona: Paidós Studio.
- Álvarez Falcón, L. 2009. *Realidad, arte y conocimiento. La deriva estética tras el pensamiento contemporáneo*. Barcelona: Editorial Horsori.

- Álvarez Falcón, L. (ed.). 2011. *La Sombra de lo Invisible*. Merleau-Ponty 1961-2011. Madrid: Editorial Eutelequia.
- Álvarez Falcón, L. 2014. "El lugar en el espacio. Fenomenología y Arquitectura", in *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*, n° 13, Universidad de Sevilla.
- Benjamin, W. 1974. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in *Gesammelte Schriften*, vol. I-3. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Spanish translation: Benjamin, W. 2008. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", in *Obras I*, 2. Madrid: Abada Editores.
- Garelli, J. 1991. *Rythmes et mondes*. Grenoble: J. Millon.
- Heidegger, M. 1954. *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Verlag Günther Neske. Spanish translation: Heidegger, M. 1994. "Construir, habitar, pensar", in *Conferencias y artículos*, translation by Eustaquio Barjau. Barcelona: Ed. Del Serbal.
- Heidegger, M. 1984. *Gesamtausgabe, Band 5: Holzwege*. Frankfurt: Vittorio Klosterman. Spanish translation: Heidegger, M. 2003. "El origen de la obra de arte (1935/36)", in *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, M. 2003. *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum. Die Kunst und der Raum. Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio. El arte y el espacio. Oharkizunak arteari, plastikari eta espazioari buruz. Artea eta espazioa*. Edición trilingüe alemán-castellano-euskera. Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.
- Husserl, E. 1940a. *Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Räumlichkeit der Natur*, in Marvin Farber (ed.), *Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl*, Cambridge (Mass.).
- Husserl, E. 1940b. *Umsturz der kopernikanischen Lehre in der gewöhnlichen weltanschaulichen Interpretation. Die Ur-Arche Erde bewegt sich nicht. Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Körperlichkeit der Räumlichkeit der Natur in ersten naturwissenschaftlichen Sinne. Alles notwendige Anfangsuntersuchungen*, Texto D 17 (1934), in Marvin Farber (ed.), *Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl*, Cambridge (Mass.); pp. 307-325. French translation: Husserl, E. 1989. *L'arche-originnaire Terre ne se meut pas. Recherches fondamentales sur l'origine phénoménologique de la spatialité de la nature*, trad. D. Franck, in *La Terre ne se meut pas*, Paris: Minuit. Spanish translation: Husserl, E. 1995. *La Tierra no se mueve*, trans. Agustín Serrano de Haro, Madrid: Facultad de Filosofía, Universidad Complutense.
- Husserl, E. 1940. *Notizen zur Raumkonstitution*, Ms. D 18, published by A. Schütz. French translation: Husserl, E. 1989. *La terre ne se meut pas*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Husserl, E. 1966. *Analysen zur passiven Synthesis*. Den Haag: M. Nijhoff. French translation: Husserl, E. 1998. *De la synthèse passive*. Trans. B. Bégout and J. Kessler with the support of Natalie Depraz and Marc Richir, Grenoble: Ed. Jérôme Millon.
- Husserl, E. 1968. *Phänomenologische Psychologie. Vorlesungen Sommersemester. 1925*. Edited by Walter Biemel. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff.
- Husserl, E. 1973a. *Ding und Raum, Vorlesungen 1907*, The Hague: Martinus Nijhoff. French translation: Husserl, E. 1989. *Chose et espace. Leçons de 1907*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Husserl, E. 1973b. *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*. Texte aus dem Nachlass. Erster Teil. 1905-1920. Zweiter Teil. 1921-28. Dritter Teil. 1929-35. Edited by Iso Kern. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff.
- Husserl, E. 1980a. *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. French translation: Husserl, E. 1964. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Paris: Presses Universitaires de France. Spanish translation: Husserl, E. 2002. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, trans. Agustín Serrano de Haro, Madrid: Editorial Trotta.
- Husserl, E. 1980b. *Phantasie; Bildbewusstsein, Erinnerung*. Husserliana XXIII. Dordrecht-Boston-London: Kluwer Academic Publishers. French translation: Husserl, E. 2002. *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, trans. Raymond Kassis and Jean-François Pestureau, Grenoble: Jérôme Millon.
- Husserl, E. 1987. *Vorlesungen über Bedeutungslehre. Sommersemester 1908*. Edited by Ursula Panzer. The Hague, Netherlands: Martinus Nijhoff.
- Husserl, E. 2001. *Die 'Bernauer Manuskripte' über das Zeitbewußtsein (1917/18)*. Edited by Rudolf Bernet & Dieter Lohmar. Dordrecht, Netherlands: Kluwer Academic Publishers.
- Husserl, E. 2002. *Zur phänomenologischen Reduktion. Texte aus dem Nachlass (1926-1935)*. Edited by Sebastian Luft.

- Dordrecht, Netherlands: Kluwer Academic Publishers. French translation: Husserl, E. 2007. *De la réduction phénoménologique. Textes posthumes (1926-1935)*. Grenoble: Ed. J. Millon.
- Husserl, E. 2004. *Das Perzeptionale*, Husserliana, Volumen XXXVIII.
- Husserl, E. 2006. *Späte Texte über Zeitkonstitution (1929-1934). Die C-Manuskripte, Husserliana –Materialien VIII*. Dordrecht: Springer.
- Jay, M. 1993. *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Criticism*. New York: Routledge, Chapman and Hall. Spanish translation: Jay, M. 2003. *Campos de Fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Lavigne, J.F. 1994. “Espace ou pensée? L’origine transcendente de la spacialité chez Husserl”, en *Revue Épokhè*, n° 4. Grenoble: Jérôme Millon.
- Maldiney, H. 1973. *Regard, Parole, Espace*. Paris: L’Âge d’homme.
- Maldiney, H. 1993. *L’art, l’éclair de l’être*. Collection Scalène, Paris: Éditions CompAct.
- Merleau-Ponty, M. 1945a. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard. Spanish translation: Merleau-Ponty, M. 2000. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península.
- Merleau-Ponty, M. 1945b. “Le doute de Cézanne”, en *Fontaine*, n° 8, pp. 80-100, in Merleau-Ponty, M. 1948. *Sens et non-sens*. Paris: Nagel, pp. 15-44; Merleau-Ponty, M. 1996. *Sens et non-sens*. Paris: Éditions Gallimard, pp. 13-33.
- Merleau-Ponty, M. 1964a. *L’Oeil et l’Esprit*. Paris: Éditions Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. 1964b. *Le visible et l’invisible*. Paris: Éditions Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. 1968. *Résumés de cours, Collège de France 1952-1960*. Paris: Éditions Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. 1995. *La Nature. Notes du Cours du Collège de France*. Paris: Seuil.
- Merleau-Ponty, M. 2003. *L’institution. La passivité. Notes de tours au Collège de France (1954-1955)*. Paris: Belin.
- Richir, M. 1989. “Synthèse passive et temporalisation/spatialisation”, in *Husserl. Collectif* sous la direction de Eliane Escoubas et Marc Richir. Grenoble: Jérôme Millon.
- Richir, M. 1991. *Du sublime en politique*. Paris: Payot.
- Richir, M. 2000. *Phénoménologie en esquisses. Nouvelles fondations*. Grenoble: Jérôme Millon.
- Richir, M. 2004. *Phantasia, imagination, affectivité. Phénoménologie et anthropologie phénoménologique*. Grenoble: Jérôme Millon.
- Richir, M. 2006. *Fragments phénoménologiques sur le temps et l’espace*. Grenoble: Jérôme Millon.
- Richir, M. 2014. *La contingence du despote*. Paris: Payot. Spanish translation: Richir, M. 2014. *La contingencia del despota*. Madrid: Editorial Brumaria.
- San Martín, J. 1973. *La reducción fenomenológica, Introducción a la fenomenología de Husserl*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- San Martín, J. 2002. “Apuntes para una teoría fenomenológica del cuerpo”, in Rivera de Rosales, J., López Saenz, M^a C. *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*. Madrid: UNED, pp. 133-164.
- Sánchez Ortiz de Urbina, R. 2002. “Estética y Fenomenología”, in Valeriano Bozal (ed.). 2002. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Sánchez Ortiz de Urbina, R. 2011. “L’obscurité de l’expérience esthétique”, in *Annales de phénoménologie*, pp. 7-32.
- Sánchez Ortiz de Urbina, R. 2014. *Estromatología. Teoría de los niveles fenomenológicos*. Madrid: Editorial Brumaria.
- Straus, E. 1935. *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*. Berlín: J. Springer. French translation: Straus, E. 2000. *Du sens des sens. Contribution à l’étude des fondements de la psychologie*. Grenoble: Jérôme Millon.

Arte social y político: el trabajo de Doris Salcedo

Social and political art: Doris Salcedo's work

Juan-Ramón Barbancho Rodríguez*

Resumen

Las producciones culturales son creaciones de hombres y mujeres, ciudadanos/as, y por tanto son forzosamente políticas; no podemos comprenderlas al margen de sus condiciones sociales como tampoco aisladas del contexto en que viven y crean sus autores/as.

Si el contexto social, político y económico en el que se crea una obra de arte influye en ella, los/as artistas con conciencia social deben servir, también como imagen de su entorno, haciendo un trabajo que tenga una “utilidad” para sus convecinos, más allá de lo puramente estético. Este es el trabajo que realiza la artista colombiana Doris Salcedo, empeñada por dar visibilidad, a nivel internacional, al drama de la violencia en su país, extrapoliándolo a otros contextos. Creando imágenes opuestas a las imágenes de la violencia.

Keywords: arte, sociedad, política, imagen, violencia.

Abstract

Cultural productions are creations of men and women, citizens, and are therefore necessarily political; we can not understand them outside of their social conditions nor isolated from the context in which the authors live and create. If the social, political and economic context in which a work of art is created influences it, then socially conscious artists should serve as a reflection of their surroundings, doing a job that is “useful” to their neighbours beyond the purely aesthetic. This is the work done by the Colombian artist Doris Salcedo, committed to providing visibility on an international level of the drama of violence in her country, extrapolated to other contexts. Creating opposed images to violence.

Palabras clave: art, society, politic, image, violence.

Si entendemos que la cultura, las producciones culturales, son creaciones de hombres y mujeres¹, ciudadanos/as, estas son forzosamente políticas; no podemos comprenderlas al margen de sus condiciones sociales de producción y consecuentemente de la/s estructura/s social/es a partir de las cuales son producidas, como tampoco aisladas del contexto en que viven y crean sus autores/as. Creo que, contrariamente a lo que postula el pensamiento idealista —que entiende que la cultura establece un determinado tipo de sociedad— no es la cultura la que confiere sentido a la sociedad sino que es esta, a través de sus estructuras y procesos, la que confiere sentido a aquella,

1 El/la artista, como cualquier otro/a ciudadano/a, es un ser político y, por tanto, su vida y su obra no se puede desarrollar por separado, como en compartimentos estancos.

* Fac. de Arquitectura, Diseño y Artes Visuales. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. jrbarbancho@gmail.com
Artículo recibido: 10 de octubre de 2014; aceptado: 10 de noviembre de 2014

en otras palabras, la que la determina, al menos así en el arte. Es más deudor este razonamiento del positivismo, que considera al/a artista como parte indisoluble de la sociedad, siendo la obra artística un fiel reflejo de los condicionamientos sociales que envuelven al/a creador/a.

Entiendo que el arte determina la sociedad porque, siguiendo a Bourriaud,

la esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista un haz de relaciones con el mundo, que generarían a su vez otras relaciones, y así hasta el infinito” (Bourriaud 2008: 23).

Es decir, que estas relaciones entre sujetos y esa propuesta de habitar un mundo en común es lo que crea una sociedad, aunque yo preferiría hablar, más bien, de comunidad.

Tal vez podríamos encontrar un camino intermedio entre ese “conferir sentido a la sociedad” por parte del arte o el que sea esta la que le confiera sentido a aquel. Ciertamente si miramos atrás en la historia podríamos pensar que lo primero es absolutamente cierto, que analizando las producciones culturales de todas las épocas el arte o de la cultura en general, da sentido en tanto en cuanto nos aporta una información insustituible, las organiza de alguna manera y obtenemos a través de él múltiples datos.

Desde un enfoque marxista de las producciones culturales entendemos el arte como un constructo relacionado con los procesos históricos, incluso una herramienta de lucha para la emancipación pues que siempre ha sido ideológico y político. Aunque también ha servido para construir la propaganda en diferentes regímenes opresores.

En cualquier caso, optemos por una teoría u otra, lo cierto es que arte y sociedad han ido siempre unidos y que no podemos entender las manifestaciones culturales sin conocer su contexto, como más abajo explico.

Siguiendo el devenir histórico no podemos entender, por ejemplo, las sociedades prehistóricas o el nacimiento de las ciudades, como de las primeras civilizaciones, sin analizar lo que nos ofrece su cultura material, como los ajueres funerarios nos hablan de una cierta organización social jerarquizada. Como no podemos entender Egipto aislándolo de su arquitectura, su escultura o su pintura. Tampoco la organización del mundo romano sin su urbanística o la organización del mundo medieval sin lo que significan las catedrales y monasterios, estos, mucho más, vistos desde la cultura y los saberes. Del mismo modo, no entenderíamos totalmente el nacimiento del mundo moderno sin estudiar los cambios en la arquitectura y el urbanismo, el nuevo concepto de espacio público, como es la plaza como lugar para los/as ciudadanos/as. Aunque sepamos que todo está organizado por y desde el poder (Iglesia, monarquía, aristocracia y más tarde la burguesía) los/as habitantes de las ciudades formaban parte de ello y de ello disfrutaban o lo sufrían.

El arte siempre ha servido al poder o de él se ha beneficiado. Ahí está el arte como propaganda política, como imagen de esta. El arte en la época del absolutismo, donde por ejemplo los pintores de corte no retrataban al rey de turno, sino una forma de entender el Estado. Los retratos de un Felipe II, con su sobriedad monacal, como los de un Rey Sol, con sus excesos teatrales. Como también el Delacroix que glorificaba a la Revolución o los retratos de presidentes y banqueros norteamericanos, una forma

más de crear una nueva imagen de Estado.

Está el arte socialista soviético o los que trabajaron para crear esas “escenografías wagnerianas” en los mítines de Hitler o Mussolini. Más cerca ¿qué es la cúpula de Barceló en la Sala de los Derechos Humanos de la ONU sino una glorificación de los gobernantes de la España de la época? Una glorificación y una metáfora, a la vista de su derrumbamiento progresivo, me refiero a la cúpula y a España misma².

A la vista de esto sí podríamos pensar que este arte confiere sentido a la sociedad, pero bien mirado es esta quien se lo confiere, quién lo posibilita y lo determina, o bien es algo compartido, aunque esto parezca contradictorio con lo que digo más arriba. En cualquier caso, y a la luz de este trabajo y sus intereses, la sociedad por una parte nutre de fuentes de discusión al arte, como de imágenes, y por otra demanda de los/as creadores/as un compromiso del que ninguno/a nos deberíamos zafar. Tal como están las cosas en el mundo que vivimos, todos/as nos debemos sentir comprometidos/as de una forma o de otra: o bien haciendo un trabajo que sea un “pasar a la acción” o bien creando un arte que, de alguna manera, nos pueda hacer felices (aunque yo no esté muy de acuerdo con eso del “arte como evasión”, alguna vez hace falta). Los trabajos de muchos/as artistas individuales y de colectivos hablan de eso, de la sociedad en que estos/as viven o han vivido y también de su compromiso como ciudadanos/as.

Siguiendo el razonamiento de Julia Varela y Fernando Álvarez Uría “el mundo de la expresión artística es el mundo de la belleza, pero también el mundo de la reflexión, la experimentación, la denuncia, la provocación, la innovación” (Varela y Álvarez Uría 2000: X). Denuncia de las situaciones de injusticia y opresión y provocación, por qué no, en muchos casos, hacia los estados.

“Está claro que el arte de hoy continúa ese combate, proponiendo modelos perceptivos, experimentales, críticos, participativos, en la dirección indicada por los filósofos del Siglo de las Luces, por Proudhon o Marx” (Bourriaud 2008: 11). Continúa con ese interés de servir de reflejo, pero también de apoyo a la comunidad en que se inserta y muchas veces, como veremos, de punta de lanza de una “lucha” social/política tan actual como necesaria.

En ese sentido de “lucha”, creo que el/a creador/a hoy

desempeña un papel cada vez más de “lector” e “interprete” de las imágenes, además que de “creador” de ellas. Dicho de otra forma, el artista, hoy más que nunca, nos obliga/invita a mirar las cosas que vemos de una manera distinta (insólita, inconforme, etc.)³.

Es más, muchos/as de ellos/as se liberan de ese condicionamiento de ser considerados/as “artistas”, como digo más adelante, para convertirse en mediadores/as o posibilitadores/as de situaciones, agitadores culturales/sociales que utilizan esa posibilidad de convertir en imágenes o acciones las condiciones de los/as demás, colaborar desde su capacidad organizativa con la resolución de conflictos o al menos visibilizarlos e incomodar al poder.

2 La cúpula, en la Sala de los Derechos Humanos y la Alianza de Civilizaciones, se realizó entre septiembre de 2007 y junio de 2008. Se inauguró el 18 de noviembre de 2008. Según el artista, es una metáfora de las Naciones Unidas. Tuvo un coste de 20 millones de euros, el 40% aportado por España y Barceló cobró 6 millones. Aparte de su financiación, hay una polémica constante sobre su estado de conservación y mantenimiento.

3 *Sociología del arte y arte sociológico* <http://nicolamariani.es>

Por esto la obra de arte hoy ha de constituirse como un “intersticio social”, un arte contextual que incida sobre las relaciones humanas, su realidad y su complejidad y sus relaciones con el poder. Con la ruptura de la sociedad burguesa del siglo XIX y su relación con el arte, donde este no era más que una manifestación del poder económico y un lujo de representación social⁴, la obra se re-conforma hoy en un espacio para la experiencia, para el intercambio, para la reflexión y, por tanto, en un constructo que anima y llama a la acción. Hoy más que nunca se pone de relieve la necesidad de entendimiento entre ese triángulo “mágico” del arte: productor-obra-espectador. Pero ya no un espectador pasivo que recorre museos y salones impactado por una belleza estética que le impresiona por su perfección formal, pero que nada tiene que ver con su vida ni con sus avatares cotidianos. No una obra que solo le llega a los sentidos sino una construcción que le pregunta que le incomoda y le obliga a actuar. Es decir, una elaboración colectiva de sentido, una producción de sociabilidad.

En ese sentido es un intersticio social, un espacio donde nos es dado ser y reconocernos, como decía Bourriaud un “estar juntos”, donde lo importante es lo compartido y la posibilidad de reconocer (se en) a los/as demás. Ya no media el intercambio económico tal como lo entendía Marx, no responde a la ley de la ganancia económica sino a ese intercambio de sociabilidad. Así el arte contemporáneo también se convierte en un proyecto político.

Entonces cabría preguntarse con Bourriaud cuáles son las apuestas reales del arte contemporáneo, sus relaciones con la sociedad, con la historia, con la cultura. A la vista de lo que hay, incluso a la vista de lo que se enseña en muchas facultades de Bellas Artes y de Historia de Arte, la respuesta a esta pregunta puede incomodar a muchos/as, incluso ser considerada como algo perverso, pero no sería esta la intención aunque sí la de incomodar y servir como una agitación de las conciencias. Qué estamos haciendo los/as que trabajamos en el mundo del arte? Estamos intentando aportar algo? Tantas veces nos quejamos de que el público no se interesa por el arte actual, por nuestro trabajo, pero nos interesamos nosotros por lo que realmente le pasa a ese público? O es que más bien estamos demandando de la sociedad un compromiso que nosotros estamos lejos de asumir?

Ciertamente estamos en un momento en que la realización artística aparece hoy como un terreno rico en experimentaciones sociales y desde hace décadas, como vemos en más adelante, muchos/as son los que se han comprometido en esas experimentaciones sociales, aunque no creo que sea del todo correcto hablar de experimentaciones, no son pruebas de ensayo y error, son compromisos reales en situaciones políticas muy determinadas en unos casos o de males casi endémicos de la sociedad en otros, como el rechazo al “otro”, la violencia de Estado o contra las mujeres. Trabajos que “no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista” (Bourriaud 2008: 11).

En este sentido quiero referirme ahora al trabajo de la creadora Doris Salcedo (Bogotá, Colombia, 1958) como una obra de arte, una construcción cultural, estrechamente relacionada con lo social/político de su mundo y su espacio, Colombia, pero que también atiende a muchos otros ámbitos, como una llamada de atención sobre

4 Si bien es cierto que esto no ha cambiado mucho en la última centuria, más bien se ha acentuado con un coleccionismo, tanto público como privado, exento de crítica y reflexión.

diferentes asuntos que interfieren con la sociedad y la política, siempre en perjuicio de los/as ciudadanos/as.

Muchas son sus obras, grandes instalaciones, que se construyen desde esta perspectiva relacional, buscando no tanto una conexión con diferentes situaciones de opresión, sino tratando de evidenciarlas, de ponerlas de manifiesto a los ojos del gran público, enfrentándonos a ellas con la esperanza de poder hacernos reaccionar.

Para ella el arte el buen arte siempre es político porque siempre está abriendo caminos desconocidos. Entre otros temas posibles su trabajo se centra especialmente en la violencia de Estado, en esa forma perversa de hacer política que hace que algunos gobernantes se crean con poder sobre las vidas de los demás. Desde el testimonio de las víctimas ella extrapola el mensaje de sus instalaciones hacia una memoria más amplia hacia lo colectivo, hacia asuntos que ocurren, desgraciadamente, no solo en su país sino en muchos otros. Pero no trata de recrear el acto violento, sino de crear una imagen opuesta donde lo que se evidencia es la esperanza.

Estas obras hablan de situaciones concretas, exilios, torturas, muertes... Es un asunto muy interesante porque no trata de acercarse y acercarnos a una situación política sino, de manera mucho más humana, a la herida, al rastro que esto deja en cada una de las víctimas (la marca indeleble de la injusticia) y de sus familias.

A través de sus intervenciones, la artista se refiere a las violencias que produce el poder, el poder que oprime, que domina y somete a la vida, al poder que estructura las formas de recuerdo y olvido, bien sea aludiendo a las víctimas de la violencia en Colombia, o a temas políticos más generales como el racismo, la inmigración, la inclusión, las desigualdades sociales o la memoria histórica⁵.

Uno de sus trabajos, la instalación *Sillas vacías del Palacio de Justicia*, que realizó en 2002 en este lugar de Bogotá, es una gran instalación donde busca la relación afectiva con la víctima, un intento de continuar en la experiencia del/a espectador/a la vida perdida del/a asesinado/a. Una contemplación del espacio vacío, el dejado por el/a ausente que nos invita a la reflexión. Una primera reflexión que puede ser más contemplativa, cierto, pero que nos lleva a un segundo momento en el que nos hacemos cargo de lo que se nos está contando y sobre lo que tenemos que tomar una opción, una elección como seres humanos que se oponen a la violencia y que deben actuar sobre ella. La instalación quería recordar una tragedia acaecida en este mismo espacio en 1985 y evocar la ausencia y el vacío dejado por las víctimas. Este fue un trabajo similar a otro realizado con posterioridad, *Topografía de la guerra* (2003), para la 8ª Bienal Internacional de Estambul donde las sillas ocupaban totalmente un espacio entre dos edificios.

Lo importante de este trabajo, como el de todas sus obras, es que, como ella misma explica, la violencia crea imágenes. Constantemente estamos viendo en periódicos y en la televisión las imágenes de la violencia. Nos bombardean constantemente con asesinatos, violaciones, atentados, guerras casi hasta habernos insensibilizado frente al horror, como si fueran asuntos cotidianos. Pero el arte también tiene el poder de crear imágenes, un poder que casi, podríamos decir, exorciza las anteriores, como oponer unas imágenes nuevas sobre las otras.

5 <http://perspectivasesстетicas.blogspot.com.es/2012/05/doris-salcedo-y-el-arte-en-un-contexto.html>

Plegaria muda (22 de febrero - 29 de marzo 2014. FLORA ars+natura, Bogotá. La muestra itineró por otros países) incluye la fosa común como una referencia al hecho colombiano, pero que igualmente es de permanente actualidad en caso de conflictos bélicos, como el caso de España y la Ley de Memoria Histórica. En el caso de esta obra Salcedo trabajó con las madres de los asesinados, con ese momento en que se abre la fosa y hay que reconocer el cadáver. Ciento sesenta y seis piezas, mesas invertidas sobre otras puestas correctamente, que conforma una suerte de cementerio, entre unas y otras crece la hierba, como una imagen de esperanza tal vez. La vida, a pesar de todo, se abre paso.

Es una reflexión bien interesante porque este tipo de arte no trata de rendir un homenaje, no es un monumento conmemorativo, más bien lo que busca es cubrir o representar la ausencia. Por eso el arte este arte contextual nos ofrece la posibilidad de humanizarnos a través de las imágenes.

Para Salcedo hay algo muy importante que se plantea cada vez que va a comenzar una obra nueva: no re-crear las imágenes de la violencia. No es necesario ni conveniente para las víctimas recordar una vez más esas imágenes. También porque sería como volver a repetir ese acto, ese asesinato. Por eso la imagen que se crea tiene que ser potente, es cierto, pero también y fundamentalmente sutil, como en *Atrabiliarios* (1992-93), expuesta en la White Cube de Londres del 15 de septiembre al 20 de octubre de 2007, donde utilizó los zapatos de las víctimas, cada par un/a desaparecido/a, en una instalación donde estaban situados en nichos sobre el muro, cubiertos por una piel animal traslúcida. Es lo que ella llama trabajar con la memoria, con el testimonio material que se transforma en memoria, como también lo ha hecho en otras ocasiones con muebles. Algo así como que de lo que uno no puede hablar, uno debe mostrar.

Como comentaba antes al citar las palabras de Bourriaud, es una “invención de relaciones entre sujetos”, “habitar un mundo en común” donde nos sea dado ser y reconocernos como seres humanos que no pasan de largo ante las preocupaciones de los demás, antes bien que buscan implicarse de la mejor forma posible creando imágenes, como opina Doris Salcedo, para que no se pierda la memoria. Es un compromiso este que demanda la sociedad a aquellos/as que tienen la posibilidad de hacerlo, artistas que abandonan ese rol, como decía antes, para utilizar su capacidad en beneficio de lo comunal.

Una de las obras que resultó más mediática en la producción de la creadora colombiana fue *Shibboleth*, en la sala de turbinas de la Tate Modern, Londres (2007-2008). En ese inmenso e impactante espacio Salcedo creó una enorme grieta, un rompimiento del suelo que iba mucho más allá de lo puramente formal. Es claro que el arte, como opina Salcedo, no tiene capacidad de redención, no hay redención estética dice, pero puede dignificar la vida sesgada de la víctima a la vez que nos dignifica a nosotros mismos. El arte, como las instituciones culturales, no se ha ocupado de esto, sino más bien de crear un ideal estético, en ocasiones demasiado complaciente con la burguesía patrocinadora. Entonces, *Shibboleth* se erige como una crítica al sistema cultural y a la sociedad en general. El título está sacado de una cita del Libro de los Jueces del Antiguo Testamento y es un embate contra el racismo y la segregación.

Dentro de esa grieta, en sus paredes, había una malla de acero que llegaba hasta el suelo original como para poner de manifiesto que el racismo no es algo del siglo xx, sino que arranca desde el origen de la humanidad. Hay además un dato interesante que nos hace comprender mejor el trabajo: la Tate antes era una fábrica de generación

de electricidad donde trabajaron, en dudosas condiciones, muchos inmigrantes. Así la metáfora de la grieta se completa, es una denuncia a la situación de estos/as trabajadores/as en Europa, donde colaboran y hacen posible parte de nuestro bienestar: la energía eléctrica que hace funcionar nuestro mundo.

Se pone de manifiesto en el trabajo de Doris Salcedo esa necesidad de convertirse en mediadora o posibilitadora de situaciones, como expresaba antes, que utiliza esa posibilidad de convertir en imágenes las condiciones de los/as demás. Trabajar desde un asunto particular hacia una situación universal. Ahí creo que está la verdadera genialidad de la obra de arte: crear un discurso particular que trascienda a lo comunal y que pueda ser leído con la misma intensidad en diferentes espacios y épocas.

En definitiva estos trabajos comentados de Salcedo, como el de otros/as muchos/as artistas, ponen de manifiesto algo de comentaba antes, que el arte es —puede ser— una arma de lucha social no violenta, un constructo estético ciertamente, pero también social y político. Ponen de manifiesto que todos/as desde cada espacio que ocupamos en la sociedad debemos sentir esa responsabilidad. Y sobre todo evidencian que no es un divertimento el arte sino una parte, y una parte importante de la memoria que construyen las sociedades.

Bibliografía

- Ardenne, Paul. 2006. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC.
- Bal, Mieke. 2014. *De lo que no se puede hablar: El arte político de Doris Salcedo*. Medellín: Dirección de Investigación, Sede Medellín. Universidad Nacional de Colombia. (Traducción al castellano de Marcelo Cohen).
- Barbancho, Juan-Ramón Ed. 2013. *Conversaciones sobre arte, política y sociedad*. Sevilla: Publidisa.
- Barbancho, Juan-Ramón. 2012. *El elogio de la locura. Cuando los compromisos devienen en imágenes*. Valencia: Fundación Chirivella Soriano.
- Bourriaud, Nicolas. 2008. *Estética relacional. Los sentidos/ artes visuales*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora. 2ª edición.
- Fischer, Ernst. 1993. *La necesidad del Arte*. Madrid: Nexos.
- Richard, Nelly. 2007. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Uzcátegui Araujo, Judit. 2011. *El imaginario de la casa. Formas y modos de habitar en cinco artistas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrč, Doris Salcedo y Sydíá Reyes*. Madrid: Eutelequia.
- Varela, Julia y Álvarez Uría, Fernando. 2000. *Materiales de sociología del arte*. Madrid: Siglo XXI.
- ~
- <http://esferapublica.org/nfblog/doris-salcedo-el-buen-arte-es-politico/>

Hans Haacke. El arte y la política (Una introducción y una propuesta genealógica)

*Hans Haacke. Art And Politic
(An Introduction And A Genealogical Proposal)*

Alberto Santamaría*

Resumen

El objetivo de este artículo es doble: en primer lugar, analizar algunas de las obra clave de Hans Haacke. En segundo lugar, analizar las relaciones que podemos encontrar entre el trabajo de Haacke y el de algunos pensadores contemporáneos como Walter Benjamin, Theodor Adorno o Jacques Rancière. Arte y política son los espacios desde los cuales es posible pensar la obra de este artista.

Palabras clave: Haacke, arte, política, estética.

Abstract

The aim of this article is twofold: Firstly, to analyze the work of Hans Haacke. Secondly, to analyze the relationship that we find between the work of Haacke and some contemporary thinkers like Walter Benjamin, Theodor Adorno and Jacques Rancière. Art and politics are the spaces from which it is possible to think the work of this artist.

Keywords: Haacke, art, politic, aesthetic.

I

Naturalmente, los museos trabajan en las torres de marfil de la conciencia. Declarar ese hecho tan obvio, no obstante, no es una acusación de conducta desviada. El posicionamiento intelectual y moral de una institución se vuelve débil solo si pretende estar libre de prejuicios ideológicos. Y una institución tal debe ser puesta en duda si rehúsa reconocer que opera bajo coacciones derivadas de sus fuentes de financiación y la autoridad a la cual ha de presentar informe” (Haacke 1983).

Estas palabras son del artista que nos ocupa, Hans Haacke, y bien pudieran dibujarse como poética, o como escenificación comprensiva de las intenciones globales del propio artista. En ellas podemos rastrear las dos líneas de fuerza de su proyecto. Por un lado, Haacke se refiere al museo *como torre de marfil de la conciencia*; una torre de marfil que, sin embargo, no está libre —aunque pueda parecer lo contrario— de prejuicios ideológicos, ni mucho menos libre de posicionamientos intelectuales y morales. Por otro lado, tendríamos su modo de *intervención* en esos procesos —en esa *torre de marfil de la conciencia* que pretende ser un museo—. Este *modo de actuar* por parte del artista (que implicará a su vez un *modo de ver*) se desarrolla a través de la puesta en duda de las instituciones, lo que viene a significar la puesta en duda de sus fuentes de financiación.

* Facultad de Bellas Artes, Universidad de Salamanca, España. albertosantamaria@usal.es
Artículo recibido: 28 de agosto de 2014; aceptado: 20 de octubre de 2014

En el mismo marco tratará Haacke de apuntar hacia el problema más amplio de la autoridad de estas instituciones para diseñar sus propias historias del arte (historias a su vez íntimamente ligadas con los poderes políticos y económicos). Toda institución construye discursos culturales que son útiles para mantener su poder, pero sobre todo, para apoyar (y legitimar) al poder que mantiene en forma (económicamente) a esa institución. Citando al Marx de *La ideología alemana* Haacke sostiene que la conciencia es un constructo social, con todo lo que ello implica. La conciencia no es algo puro y separado, sino algo impregnado de los sistemas sociales donde esa conciencia o espíritu se desarrolla. En ese marco —en ese espacio crítico con respecto a lo institucional— se situará el trabajo de Haacke.

Desde finales de los sesenta, Haacke desarrolla una serie de proyectos fronterizos entre lo artístico y el activismo social, pero aportando, constantemente, una perspectiva que en su momento significará un paso más allá del activismo artístico, ya que su territorio no será la simple denuncia sino el estudio de los sistemas socioeconómicos que el mundo del arte trata de ocultar bajo la cortina de humo de la espiritualidad o la sensibilidad, y lo hará desde el más inexpresivo descriptivismo (por otro lado, altamente eficiente para su objetivo). De esta forma, como trataré de mostrar, su trabajo implica un doble movimiento: por una parte un giro contra-institucional, y por otra, como extensión de lo dicho, una corriente contra la deshistorización del propio arte, lo que viene a significar un compromiso frente a una más que visible y progresiva despoltización del arte. Podríamos decir que la institución arte se muestra para él (o a través de él) como un recinto a destripar, y para ello sus herramientas artísticas no serán, en sentido estricto, las disciplinas tradicionales: pintura, fotografía, escultura, cine etc., sino que todas ellas a la vez se dibujan, en cierto sentido, como vehículo de transmisión de información. Benjamin Buchloh define del siguiente modo esta apertura de medios en la forma de trabajar de Haacke:

Más que un eclecticismo de medios y métodos, las estrategias de Haacke comprendían un deliberada yuxtaposición y una anulación mutua de aquellas convenciones visuales: [...] las de los modelos ópticos de visualidad pictórica en la pintura moderna americana” (Buchloh 1995: 286).

Tomando estas palabras de Buchloh podemos apuntar algo que a continuación veremos. Por un lado, Haacke cuestiona las políticas internas del arte que nos dicen, a modo de relato espiritual, que una obra de arte *es algo que vemos*, un ente puramente neutral, cuyo fin es la representación *de* algo destinado a ser contemplado estéticamente. Por otro lado, cuestiona esas mismas políticas institucionales que nos dicen que el arte, en tanto que experiencia visual pura, nada tiene que ver con la política. Estos son los espacios para su obra. Es decir, el arte como desactivación política en un doble movimiento: hacia lo formal y hacia lo social. Y en este sentido, como señalamos, el concepto clave será para él, el concepto de información. Benjamin Buchloh habla de *heterodoxia* a la hora de referirse a este doble movimiento político y a este uso de la información como medio o instrumento: “La heterodoxia de su obra [...] parece haber entorpecido una ya de por sí difícil acogida, particularmente para la mayoría de las “autoridades” institucionales de la cultura visual contemporánea”

(Buchloh 1995: 286)¹. No obstante, esa heterodoxia tiene como cauce el concepto mismo de información. La obra de Haacke supone, en efecto, un ejercicio ejemplar de comunicación que se vale de todos esos medios con el fin de hacer visible lo invisible, como dijo en su día Paul Klee. Ahora bien, lo sorprendente es que eso invisible que descubre Haacke —a diferencia de lo que dijese Kandinsky— no es nada espiritual, sino pura y simplemente, transacciones económicas, las cuales, en muchas ocasiones, son moral y legalmente cuestionables

Información es la palabra clave. La obra de Haacke es una inyección de información, un desvelamiento de la información que está detrás de las instituciones y que no aparece en la superficie ni en las visiones idílicas del arte contemporáneo. De esta forma su trabajo implica un desvío (no olvidemos la influencia situacionista) de la información de las instituciones. Estamos, en efecto, ante un trabajo que implica un movimiento de investigación, el cual está destinado a visibilizar las raíces sobre las que se construye el discurso del arte y sus instituciones. Pero para entender la obra de este artista nacido en Colonia en 1936, aunque criado artísticamente en Estados Unidos, hemos de llevar a cabo una genealogía tanto artística como personal. Haacke no sale de la nada en términos artísticos, sino de un contexto de activismo político sumamente importante para entender su trabajo, y *trabajo* aquí apunta hacia *una determinada manera de hacer* donde la imagen y el texto están plenamente al servicio de una *información* cuya finalidad es visibilizar algunos de los problemas inherentes a las relaciones arte-institución artística-mundo político. No hay, por tanto, un fin de estetizar el medio, ni mucho menos de —y aquí recordamos a Adorno— fetichizar el medio como un fin. No se trata, en definitiva, de crear objetos auráticos, únicos y espirituales. Hablaríamos, al contrario, de una obra de intervención y denuncia que trata de ponernos sobre la pista de los intereses políticos, económicos, mafiosos e incluso fascistas del arte y de sus instituciones museísticas, lo que él mismo llama “industrias de la conciencia”. Estas industrias trabajan con el fin de decirnos que el arte es algo espiritual y mágico, mientras que la parte de negocio —menos espiritual— es para aquellos que quieran beneficios. O dicho de otro modo, y citando una vez más a Adorno: la teoría del aura se presta al abuso. Para visualizar mejor lo que veremos a continuación podemos apropiarnos de una idea de Lucy Lippard quien en un conocido texto titulado “Caballos de Troya: arte activista y poder”, escribía:

Tal vez el Caballo de Troya fuera la primera obra de arte activista. Basado por una parte en la subversión y, por otra, en la toma de poder, el arte activista interviene tanto desde dentro como más allá de la fortaleza sitiada en la alta cultura o “el mundo del arte” (Lippard 2006: 87).

Bien podrían pensarse algunas piezas de Haacke como pruebas de que el arte activista y político puede dibujarse como un caballo de Troya. Lippard en ese artículo distingue entre arte político y arte activista, y lleva a cabo una sutil diferenciación. El arte político es aquel en el cual el artista participa de un posicionamiento político pero limitándose a establecer una *representación de lo que sucede*, es decir, existe una

1 Ibid. Sobre esta heterodoxia, añade Buchloh: “Pero lo que generó el veredicto de una demora en la aceptación fue en primer lugar la ausencia de lo que en los sesenta hubiéramos llamado soluciones “visualmente contundentes” frente a los problemas de plasticidad moderna, o la aparente incapacidad de su obra de crear estructuras que (dicho en la típica jerga) “gobernaran y controlaran el espacio”.

implicación ideológica pero esta no termina de concretarse o positivarse en una acción determinada (pensemos en la obra pictórica de Leon Golub). En el otro extremo estaría el llamado por Lippard *arte activista*, el cual pretende darse como *herramienta* de intervención real en los problemas. En este sentido, habría un compromiso ideológico y activo. Ahora bien, como vamos a ver, la obra de Haacke aporta una línea más o genera un pliegue más en esta división: la obra de Haacke trata de mostrarse como la desactivación de los discursos cerrados de las instituciones. Estaríamos, por tanto, frente a un *arte de la desactivación*, entendido este como la puesta en duda y el cuestionamiento de las actividades y prácticas económicas que se desarrollan como sistemas sociales y políticos bajo el manto de lo que llamamos arte.

Pero vayamos por partes.

Como he señalado, no es fácil hablar del trabajo de Hans Haacke, sobre todo porque desde un principio no se trata de una práctica artística al uso. En su intención de situar el arte en el marco de la información y de la crítica a las instituciones, algunos han colocado su obra más cerca del periodismo o de la sociología que del arte, por el simple hecho de que “no-parece-arte”. Pero, ni de lejos es esa la intención de Hans Haacke². Afirmar esto supone, en cierto sentido, desconocer por completo la trayectoria del arte tras la segunda guerra mundial, y más concretamente el arte de los sesenta. Entonces, para hablar de su obra será necesario enmarcarla, situarla, en una más amplia genealogía. Una genealogía que implicará que nos movamos por territorios diversos que van desde la filosofía a la economía, pasando por cuestiones sociales, políticas y artísticas.

2 En la conversación que mantiene con Perre Bourdieu, Haacke lo especifica del siguiente modo: El grupo de los que se interesan prioritariamente por eso que hemos venido llamando “forma” [...] hay un grupo importante de estetas que piensan que toda referencia política contamina el arte, introduciendo aquello que Clement Greenberg llamaba ingredientes “extraartísticos”. Para estos estetas, esto [la obra de Haacke] es periodismo, o peor: propaganda, comparable a la propaganda estalinista o a la de los nazis. Ignoran, entre otras cosas, que mi trabajo está muy lejos de ser apreciado por el poder. En el origen de su argumento está la hipótesis de que los objetos que constituyen la historia del arte han sido producidos en un vacío social y consecuentemente no revelan nada sobre el entorno de su nacimiento. La verdad es en cambio, que los artistas son muy conscientes de las determinaciones sociopolíticas de su tiempo. Muy frecuentemente, ellos producen sus obras para servir a objetivos muy específicos. La situación en Occidente se ha vuelto muy compleja desde el siglo XIX, con la desaparición de los encargos eclesiales y la realeza. Pero ya el arte de la burguesía de los países bajos en el XVII demostró que continuaba siendo una manifestación de ideas, actitudes y los valores del clima social colectivo y de los personajes específicos de su tiempo. Y nada ha cambiado en eso. Las obras de arte —y quiéranlo o no los artistas— son siempre expresiones ideológicas: incluso si no están hechas para clientes identificables en un momento dado. En tanto marcas de poder y capital simbólico —espero que la utilización de sus términos sea correcta— esas obras cumplen un papel político. Muchos de los movimientos de arte de este siglo —pienso en facciones importante de constructivistas, dadaístas y del surrealismo— tenían objetivos explícitamente políticos. Me parece que una insistencia específica sobre la “forma” o el “mensaje” supondría una especie de separatismo. Tanto una como otro son altamente políticas. Por lo que se refiere a la función de propaganda de todo arte, me gustaría añadir que la significación y el impacto de un objeto nunca está fijado a perpetuidad. Depende siempre del contexto en el que se analiza. Afortunadamente, la mayoría de la gente no se conforma con la presunta pureza del arte. Es evidente que en el mundillo del arte se interesan muy particularmente por las cualidades específicamente visuales de mi trabajo: se preguntan cómo ellas se inscriben en la historia del arte y si desarrollo formas nuevas, procedimientos nuevos. Se es más hábil para descifrar las formas en tanto que significantes, y hay una apreciación clara de las técnicas. De modo que las gentes que son capaces de identificar las alusiones políticas, los simpatizantes de mi mundillo, gustan de encontrar las referencias a la historia del arte, inaccesibles a los profanos. Creo que una de las razones por las que mi trabajo es reconocido por un público tan diverso es que ya dos fracciones que yo distingo tan groseramente [...] tienen pese a todo la certeza de que las “formas” expresan “un mensaje”; y que el “mensaje” no se transmitiría sino a través de una “forma” adecuada. La integración de ambos elementos es lo que cuenta. (Bourdieu 2002)

II

Yendo de lo más general (y tal vez más obvio) a lo particular, podríamos partir del hecho de que el arte implica (insisto, de un modo excesivamente general) un problema con las imágenes. Aceptada esta premisa, podemos destacar, entre otras muchas, dos líneas de lectura. Por un lado, afirmar esto podría conllevar necesariamente sostener la vieja hipótesis de la línea formalista que nos dice que el arte es un problema de las imágenes consigo mismas, que en la obra (en *este* cuadro, por ejemplo) residen todas y cada una de las claves interpretativas. Aceptar esta premisa supondría admitir — como axioma— que una obra expresa su calidad exclusivamente mediante la pureza de sus medios: bidimensionalidad, planitud y pigmentos. Sin embargo, esta línea se nos muestra, o al menos así lo entendemos, hueca en tanto que imposibilita toda lectura contextual, pero sobre todo, mengua todo posible contexto discursivo. Desde nuestra lectura, optaremos, al contrario, por la línea que señala que ese problema con las imágenes —a riesgo de parecer simplificador o perogrullesco— se sitúa en la tensa relación que se da con su afuera, es decir, con *su* tiempo, pero también con *su* pasado. Ninguna imagen es neutral. Ninguna imagen carece de contexto. Dicho en otros términos: todo arte avanzado —que es lo que aquí y ahora me interesa y que es necesario apuntalar para más tarde referirnos a Hans Haacke— es aquel que pone en tensión (o complejiza dialécticamente) las imágenes en su modo de darse y en su modo de relacionarse con la realidad. Construye su identidad como arte en la generación de una fricción entre lo que comúnmente llamamos obra de arte (lo que incluye la tradición) y aquello que llamamos habitualmente no-arte. Afirmado esto, podemos adelantar algunas de las hipótesis que tratamos de defender y que nos servirán para atrincherar mejor la obra de Hans Haacke. Así señalamos que no existe en ningún caso un arte puramente visual, ni mucho menos a-contextual o neutral. Esta es la hipótesis de partida. El arte puede ser de todo, menos una simple imagen. Adorno lo expresaba mejor: “Si el arte es percibido de una manera estrictamente estética, no es percibido de una manera estéticamente correcta” (Adorno 2004: 16). ¿Se puede ver el “Guernica” y disfrutar de él sin tener el referente histórico de Guernica? Según Greenberg, el héroe del formalismo americano, no solo se puede, sino que para él sería la única manera correcta de enfrentarse a la obra³. El arte es irreductible a un sentimiento, a una experiencia estética de corte kantiano. Adorno habla de una “alergia a los valores de la expresión”. De la misma forma no se puede reducir el arte al simplón esquema de un “expresar emociones”, epítome de toda una jerga romántica y de la autenticidad que recorre el discurso narcisista del arte y que delata la anestesia necesaria que el mercado necesita para que toda su mercancía espiritual funcione. El aura de la obra de arte, y su durabilidad a modo de permanencia, son el reclamo que necesita el mercado.

El arte es algo más (o algo menos), y en ese plus (o en esa resta) reside el interés de la obra de Haacke. Pero ¿de qué *algo más* se ocupa? ¿Cuál es ese resto que centra su obra? Adelantemos una idea: no es un desprecio de la imagen, ni una obra que simplemente mezcla imágenes, sino que estamos ante una obra que, partiendo y fracturando todo sistema de la imagen como experiencia estética, cuestiona, precisamente, el entramado mercantil que produce, intercambia y negocia con esas imágenes del arte. Ese es su territorio: el uso político del arte, donde política indica apertura y cuestionamiento de

3 Escribe lo siguiente Greenberg (2002: 156): “El comentario explícito de un hecho histórico que Picasso ofrece en el *Guernica* no hace de este cuadro una obra mejor o más rica”.

la práctica artística, así como el cuestionamiento de un presunto sentido aurático de la obra de arte.

Uno de los principales teóricos de la imagen, W. J. T. Mitchell lo expuso en su conocido trabajo *Teoría de la imagen*, donde señaló lo siguiente:

El problema de la imagen/texto es una problemática ineludible *dentro de* cada una de las artes y los medios individuales. En resumen, todas las artes son artes “compuestas” (tanto el texto como la imagen); todos los medios son mixtos, combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos” (Mitchell 2009: 88).

O dicho de otro modo: toda imagen se compone lingüísticamente y todo lenguaje se desarrolla en imágenes. En cualquier caso, Mitchell sitúa el problema aún en un marco estrictamente medial, es decir, referido a los medios del artista. Para Mitchell la impureza se enmarca en la línea que se traza entre los medios y sus lenguajes. Ahora bien, la cuestión es: ¿podemos quedarnos en esa línea formal? ¿no implica la obra de arte una complejidad mucho más intensa? La impureza de las artes no puede residir tan solo, como apunta Mitchell, en la hibridación de los lenguajes sino que, igualmente, o al menos así lo entendemos con Haacke, se sitúa también en la capacidad que tiene el arte de hacer irrumpir el contexto social en el que la obra se enmarca. La obra de arte, por tanto, no solo es impura por la mezcla de imagen y lenguaje sino porque se desarrolla en un contexto determinado y bajo unos condicionamientos políticos, económicos y sociales determinados. Pues bien, en esa impureza total hemos de situar la obra de Hans Haacke, de la que hablaremos a continuación. Una obra de marcado carácter político pero que desbarata toda salida panfletaria asumiendo el rol de una obra obsesionada con desenredar y fracturar los elementos económicos, políticos y delictivos que hay tanto detrás de esas imágenes supuestamente puras del arte, así como de las instituciones que las acogen.

He hablado en primer lugar de la imagen. Continuemos con ello para ir descendiendo. El filósofo francés Jacques Rancière, hace no muchos años, se ocupó de algunos de los problemas que aquí vamos a tratar de apuntar para comprender mejor la obra de Haacke, al que cita en más de una ocasión. Para Rancière, “lo que puede llamarse entonces con propiedad destino de las imágenes es el destino de este entrelazado lógico y paradójico entre las operaciones del arte, los modos de circulación social de las imágenes y el discurso crítico” (Rancière 2011: 40)⁴. En apenas tres líneas ha resumido lo que más arriba tratábamos de señalar: operaciones del arte, circulación social de las imágenes y discurso crítico. Estas tres líneas dirigirán el trabajo de Haacke.

III

La obra de Haacke comienza a desarrollarse en los años sesenta. Haacke nace, como dijimos, en Colonia en 1936. Estudió en la academia de arte de Kassel entre 1956 y 1960, donde influido por el ambiente comienza su carrera como pintor, carrera

4 Más adelante Rancière se refiere explícitamente a Haacke, podemos suponer que a su obra *Manet-Projekt'74*, señalando que “los cuadros de Haacke [se acompañan] de pequeñas notas que indican las sumas que han costado a cada uno de sus compradores sucesivos. [...] Se trata de organizar un choque, de poner en escena una extrañeza de lo familiar, para hacer aparecer otro orden de medida que no se descubre sino por la violencia de un conflicto” (Rancière 2011: 73).

que pronto abandona. Posteriormente, en 1961, se traslada a Estados Unidos para continuar sus estudios artísticos. Es allí, en Estados Unidos, donde su trabajo comienza a difundirse. Haacke llega en los sesenta a Estados Unidos y allí el ambiente artístico es muy diferente al ambiente europeo. O aparentemente diferente. En cualquier caso, Haacke observa las mutaciones del arte en el marco de la desintegración progresiva del paradigma moderno, fundamentalmente a través de la disolución del expresionismo abstracto —y toda su cháchara existencial— y el comienzo de un arte, el de los sesenta, que implicará una transformación en lo formal, pero en mayor medida una ampliación de miras en lo referente al contexto social y político. El arte de los sesenta comienza a superar las férreas imposiciones del formalismo, de la abstracción pictórica que tenía a Pollock y a De Kooning como héroes. Este es el punto de referencia y de arranque. El arte de los sesenta pone patas arriba las jerarquías y los límites formales del arte, y lo hace cuestionando la existencia de la propia obra de arte como ente autónomo. El arte es algo más que la producción de un genio, es algo más que la producción de *una obra* de arte. El arte no puede obviar la realidad de la cual procede su propia posibilidad de *ser contemplado*. No podemos dejar de lado, en este sentido, que en los sesenta comienza un arte que, por un lado, reclama una ruptura con las imposiciones del arte formal (es decir: el fin de las líneas entre pintura, escultura, etc.) y al mismo tiempo reclama volver la mirada sobre la realidad, lo cual implicará un forma de atender tanto hacia la cultura de masas como hacia los conflictos sociales y políticos. Así, tenemos obras como las de Bruce Conner o Kienholz en la Costa Oeste. O los primeros trabajos de Andy Warhol desde Nueva York. O ciertas piezas de Rosenquist. La pena de muerte, la guerra de Vietnam, el racismo, etc., comenzarán a ser los temas tratados y lo serán no solo con fines de representación de escenas sino como crítica y oposición directa.

En esta situación y en este contexto se da la recuperación de una figura clave: Marcel Duchamp. El “maestro dadá”, que había sido ninguneado por el formalismo y el expresionismo abstracto hasta ser relegado al ostracismo, es recuperado en tanto precursor de la idea de un arte que se deslinda del placer estético. No debemos olvidar que es en 1963 cuando el museo de Pasadena ofrece la que será la primera retrospectiva de Marcel Duchamp, muestra que será reveladora para los artistas jóvenes de la época y que pone en escena a un personaje para ellos desconocido, el cual había desaparecido incluso de los planes de estudios de las academias de artes. Como apunta Buchloh, Haacke “ha subrayado el hecho de que ni una sola vez, durante todo el periodo de sus estudios, oyó ni leyó el nombre de Marcel Duchamp” (Buchloh 1995: 286). El arte es un concepto, un trabajo mental, había dicho Duchamp y no un proceso sometido a experiencia estética; es más, todo su trabajo estaba dirigido a dinamitar la relación entre arte y experiencia estética, entre arte y gusto. He ahí el aprendizaje de Duchamp. Pero en igual medida son influencia los montajes de John Heartfield, de quien Haacke reconoce no haber oído hablar durante sus años de estudiante. El marco dadá y la vanguardia rusa y soviética de cuestionamiento de las convenciones así como de las tradiciones artísticas es un punto de partida clave (Del Río 2010). Otro nombre será Walter Benjamin y su trabajo “El autor como productor” (Benjamin 2009). Este es un texto de Benjamin que se torna central para comprender la posición de muchos artistas que optan por la crítica institucional del arte. Benjamin escribe “El autor como productor” en 1934 y tiene su origen en una conferencia pronunciada en el Instituto para el estudio del Fascismo. En este breve trabajo, y bajo influencia tanto del teatro de Brecht como de los experimentos factográficos de Sergei Tretiakov, Benjamin llamó al

artista de izquierdas a “encontrar su lugar *junto* al proletariado” (Benjamin 2009: 304), señalando que “el lugar del intelectual en la lucha de clases solo se puede determinar (o, mejor, elegir) sobre la base de su posición en el seno del proceso de producción” (Benjamin 2009: 305). Lo que proponía Benjamin no era una simple implicación (condescendiente) con el proletariado, ni la construcción de un arte mascado y simplón de corte panfletario, sino que instaba al artista avanzado de izquierdas a intervenir, como trabajador revolucionario, en los medios de comunicación para transformarlos. En lugar de un arte que represente el modo de vida de los trabajadores (los explotados ya saben que lo están, parafraseando a Rancière) se debería tender a producir una nueva imagen del arte y de la cultura, desactivando las viejas fórmulas burguesas. Escribía Benjamin lo siguiente: “lo que tenemos que reclamar pues del fotógrafo es la capacidad de dar a su imagen un título concreto que la saque de las tiendas de moda y le confiera el valor de uso revolucionario. Y esta exigencia la plantearemos con el mayor énfasis cuando los escritores hagamos fotografías” (Benjamin 2009: 307). A lo que añade que el artista ha de ser “capaz de convertir a los lectores o a los espectadores en colaboradores” (Benjamin 2009: 310). Dicho sencillamente: la pintura, por ejemplo, se ha convertido en mercancía. El retrato del sufrimiento deja de ser tal para convertirse en fetiche, y por lo tanto se desactiva políticamente para entrar en el mundo de la mercancía burguesa.

A nivel formal la obra de Haacke se sitúa, por un lado, cerca del conceptualismo de Robert Smithson o Dan Graham, pero incluyendo el aspecto de crítica institucional que estas obras no poseen. Como ellos se vale de la composición que mezcla texto y fotografía. De 1967, por ejemplo, es el trabajo de Smithson sobre las ruinas de Passaic. Al mismo tiempo, podemos suponer una presencia palpable del arte conceptual de corte lingüístico-tautológico de Joseph Kosuth o de Art and Language. El arte para ser efectivo debe usar los mismos medios que usa el mercado y el capitalismo, pero con el objetivo (confesado) de usar esos medios contra el poder que los maneja. En este sentido se trataría de no suministrar objetos, es decir, cuadros cuyo fin sea el valor de cambio.

En todo este contexto formal y político podemos situar la obra de Haacke, al menos la obra de Haacke de mayor relevancia. Una obra que junto a trabajos de Daniel Buren o Michael Asher, representa un modelo fundamental de lo que se ha denominado crítica institucional.

Haacke aparece en escena en ese contexto de los años sesenta con trabajos de carácter ecológico —aunque quizá no sea esa la palabra correcta—. La obra con la que arranca su trayectoria más conocida o con la que comienza su visibilidad es “Cubo de condensación” (1963-65) [Fig. 1]. Esta pieza consiste en un tipo de microclima que funciona dentro de una caja de cristal según las fluctuaciones de las condiciones de su alrededor. De esta forma, el proyecto con el que comienza su trayectoria se sitúa en el marco de lo que se denominó con “trazos gruesos” Land Art. Ahora bien, Haacke se muestra más preocupado por cómo los sistemas naturales se desarrollan bajo determinadas circunstancias. Esta obra inicial, aunque enmarcada dentro del más general concepto de Earth Works, implicaba un concepto más específico de “arte ecológico”, entendiendo por tal aquel que interviene en los sistemas constituidos por organismos (animales, plantas, los propios seres humanos, etc.) y en las transformaciones de energía que estos provocan. Él mismo lo definía de este modo: “hacer algo que no pueda funcionar si no es en relación al entorno”. Pero, ¿por qué destacar esta obra



Fig. 1.

inicial que en apariencia nada tiene que ver con su obra posterior? He ahí la cuestión. En “apariencia”, solo en “apariencia” nada tiene que ver, sin embargo, como vamos a ver a continuación, su obra se trasladará del estudio de los sistemas naturales y su relación con los seres vivos al estudio de los sistemas sociopolíticos y su relación con el arte, los artistas y las instituciones. He ahí el vínculo.

IV

A continuación vamos a desglosar algunos de los proyectos de crítica desarrollados por Hans Haacke, al menos los más conocidos. Como hemos mencionado Haacke no utiliza medios formalmente tradicionales para su trabajo. Partiendo de postulados benjaminianos, de corte marxista, considera que el artista no debe someterse a las líneas de argumentación artística creadas por el propio desarrollo del mercado artístico. Para desactivar críticamente las formas ejercidas por el poder no hay que situarse frente a sus medios y denunciarlos, lo que hay que hacer es usar sus propios medios para desactivarlos. Escribía Haacke: “Si haces cuadros de protesta, es probable que estés por debajo de la sofisticación del aparato al que atacas. Es emocionalmente gratificante señalar cualquier atrocidad y decir que ese de ahí es el bastardo responsable de ella. Pero, efectivamente, una vez que la obra llega a un lugar público, solo se dirige a la gente que comparte esos sentimientos y ya está convencida de antemano” (Gordon 1975). Hay un fragmento de Benjamin que Haacke parece repetir como un mantra: “Antes de preguntar ‘cuál es la posición de la obra frente a la relaciones de producción de su tiempos’, me gustaría preguntar ‘cuál es su posición *dentro* de ellas’”. Entonces, ¿qué hacer? ¿cómo responder? Veamos un ejemplo.

El año de 1970 fue central para las relaciones entre arte y política. La revista *Artforum*, una de las principales revistas de arte contemporáneo, dedicó parte de su número de septiembre de ese año a la cuestión de las relaciones entre el artista y la política bajo el título: “The artist and politics: a symposium”. Para ello, *Artforum* hizo una pregunta a muy diversos artistas, de estéticas en ocasiones distantes. La cuestión planteada a los artistas era la siguiente:

Un número creciente de artistas ha empezado a sentir la necesidad de responder a la cada vez más profunda crisis política en América. Sin embargo, entre ellos existen serias diferencias

relativas a su relación con las acciones políticas directas. Muchos creen que la implicación política de su obra constituye la acción política más profunda que pueden realizar. Otros, sin negar lo anterior, siguen sintiendo la necesidad de un compromiso político directo e inmediato. Y otros creen que su obra carece de significado político y que sus vidas políticas no tienen relación con su arte. ¿Cuál es su posición respecto a los tipos de acción política que deben llevar a cabo los artistas?

En esa interrogación final parece estar la clave. A finales de 1969 la atmósfera en Estados Unidos tras el ascenso de Nixon al poder había enrarecido el ambiente debido a la obsesión belicista del presidente. Esta obsesión llevó, por ejemplo, a que el 16 de noviembre de 1969, cerca de medio millón de personas se manifestase en Washington. Esta manifestación, según el entonces gobernador de California, Ronald Reagan, había sido planeada por comunistas amigos de los alemanes orientales. Aunque la gota que colmó el vaso —y que se relaciona con Haacke— tuvo lugar cuando en abril de 1970 Nixon ordenó la intervención en Camboya, país que se había declarado neutral y que sufrió algunos de los mayores bombardeos del momento. La respuesta estudiantil fue contundente, y se extendió por todo Estados Unidos, a lo que el gobierno respondió de modo sangriento. El 4 de mayo de 1970, en Ohio, la policía se enfrentó a los manifestantes matando a cuatro de ellos e hiriendo a nueve. En un *college* de Jackson, un campus afroamericano del Mississippi, murieron dos estudiantes y nueve fueron heridos por disparos de la policía. Esta es solo una pequeña muestra. Los disturbios se extendieron por todo el país. Fue en este contexto de convulsión social cuando *Artforum* se decidió a preguntar a los artistas por su grado de compromiso, pero, sobre todo, cómo actuar siendo artista. Para algunos, fundamentalmente para aquellos seguidores del purismo greenbergiano y de la abstracción pictórica, el arte nada tenía que ver con la política, y en este sentido, por tanto, eran territorios in-conectables. Por ejemplo, el pintor W. D. Bannard respondía así: “Me pregunta qué tipo de acción política deberían realizar los artistas, y yo solo puedo contestar que ningún artista en particular deberá emprender acción alguna. Las cosas políticas no deben afectar a la *realización del arte porque la actividad política y la realización del arte no se han mezclado nunca para bien del arte, y mi opinión es que la mayoría de los artistas están mejor al margen de la política. Pero es una decisión individual. Como tema no merece realmente la importancia que le dan ustedes*”. Esta autonomía del arte hacía impermeable la actividad artística con respecto a las realidades sociales y políticas. Sin embargo, para otros artistas, como es el caso de Haacke, la cuestión era más compleja, y veían en el arte no solo la posibilidad de la denuncia sino también —y fundamentalmente— la posibilidad de una intervención. Es en 1970 cuando la AWC (La Asociación de los Trabajadores del Arte) mostró la siguiente imagen [Fig. 2]. Se trata de una fotografía realizada por Ronald Haerberle de la masacre de My Lai que había aparecido en la revista *Life*. El texto es el siguiente: “P: ¿Y los niños? R: Y los niños”. Una referencia directa a la muerte indiscriminada de niños por parte del ejército estadounidense. La imagen causó un mayor impacto porque en lugar de aparecer en blanco y negro, como solían aparecer las fotografías de guerra en prensa, apareció en color y en mayor tamaño del habitual. En un principio el cartel de la AWC iba a ser difundido y distribuido por el MoMA, pero este, tras comprobar la imagen, finalmente, se negó a distribuirlo, ya que la política no era uno de los elementos de interés del museo (así decía la nota de prensa que hizo pública el propio museo). Este acto de censura provocó que el sindicato de litógrafos, por su cuenta, imprimiese 50.000 carteles y los distribuyese por todo el

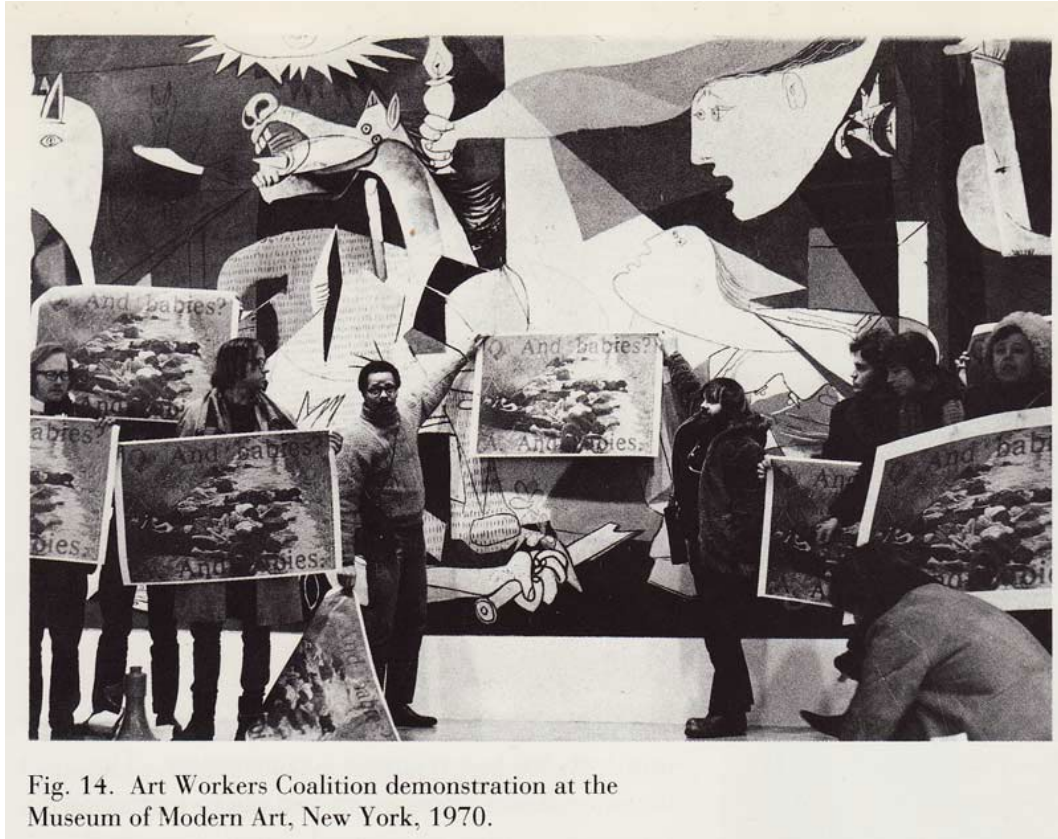


Fig. 14. Art Workers Coalition demonstration at the Museum of Modern Art, New York, 1970.

Fig. 2.

mundo a través de los canales del arte. Pero no quedó ahí el tema. La AWC realizó una protesta en el interior del MoMA, situándose delante del “Guernica” de Picasso sosteniendo en sus manos las imágenes de la matanza de Camboya. Esta obra nos sirve para contextualizar una de las principales obra de Hans Haacke. En 1970 se le invitó a participar en una exposición colectiva internacional, precisamente, en el MoMA. Dicha exposición llevaba por título *Información* y estaba coordinada, según recuerda Haacke, por Kynaston McShine, y constituyó la muestra más política que celebrara y probablemente celebraría el MoMA. En cualquier caso, no era esa la pretensión. No había en el proyecto inicial de McShine una visible intención política, sin embargo, debido a los acontecimientos del momento, muchos artistas fueron cambiando su obra a dos meses de la inauguración. ¿Por qué? Dos meses antes de la apertura de la exposición las fuerzas militares americanas bombardeaban e invadían Camboya —un país que, como hemos comentado anteriormente, se había declarado neutral en el conflicto de Indochina—. Ante esta invasión y matanza indiscriminada y sin sentido, se produjeron protestas en diversos lugares del país. En concreto, en Nueva York, la represión policial en diversas universidades fue especialmente sangrienta. Entre otros muchos acontecimientos, bajo una pancarta de huelga del arte, los artistas pidieron el cierre temporal de museos como signo de protesta. Y el 22 de mayo, con la acción de más 500 artistas, se logró cerrar el Metropolitan.

Dicho esto, ¿cuál fue la apuesta de Haacke? Una obra que marcará un hito dentro no solo del arte activista y político sino, igualmente, dentro del arte conceptual. La

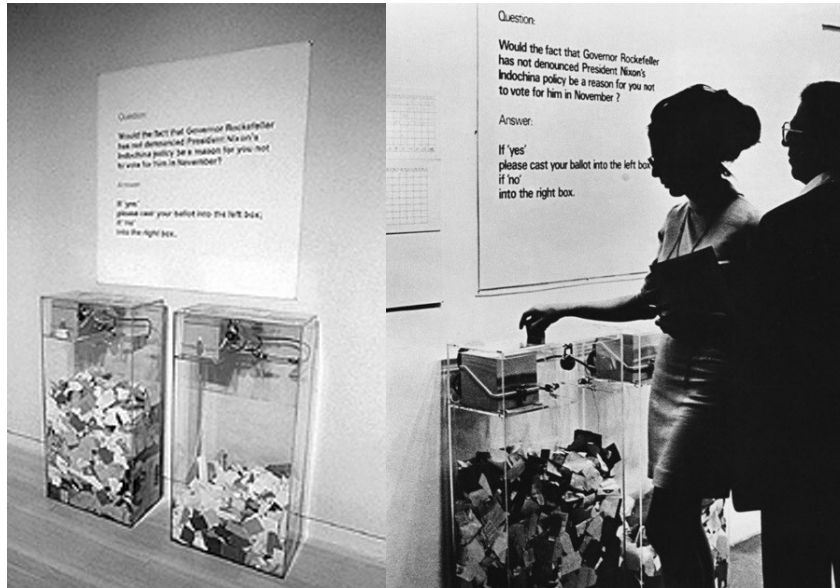


Fig. 3.

obra llevó por título *MoMA-Poll* [Fig. 3] y en esencia suponía una instalación para la participación activa del público, que a su vez suponía un giro hacia la politización de su obra, bajo una clara influencia benjaminiana. ¿En que consistía *MoMA-Poll*? Los visitantes de la exposición recibían una papeleta, a la entrada, con un color indicativo de si eran asistentes de pago, miembros del museo, invitados o visitantes del lunes, que era el día gratuito. Tenían que introducir el papel en una de las dos cajas acrílicas transparentes, equipadas de un dispositivo fotoeléctrico de recuento, respondiendo a lo que decía en la pared: “Pregunta: ¿El hecho de que el gobernador Rockefeller no haya denunciado la política de Indochina del presidente Nixon será una razón para que usted no le vote en noviembre?”

Así de simple. Así de sencillo. La obra se reducía inicialmente a esa pregunta y sus respuesta: “sí” o “no”. La pregunta se refiere a Nelson Rockefeller, gobernador republicano del estado de Nueva York, que se presentaba a la reelección de 1970. La familia Rockefeller contribuyó a la fundación y desarrollo, precisamente, del MoMA, con Nelson como uno de los miembros del consejo de administración desde 1932 (fue presidente de 1939 a 1941, y director de 1957 a 1958). En 1969, el grupo Guerrilla Art Action había pedido la dimisión de los Rockefeller del consejo debido a sus intereses económicos en compañías como la Standard Oil y el Chase Manhattan Bank. Estas y otras empresas de los Rockefeller, según diversos informes, estaban relacionadas con la producción de NAPALM y otras armas químicas y biológicas que, a su vez, se vinculaban económicamente con el Pentágono. Los resultados del *MoMA-Poll* de Haacke fueron los siguientes:

Sí: 25.566 (68,7 %)

No: 11.536 (31,3 %)

La participación fue de 37.129 personas, el 12,4 % de los visitantes al museo durante la exposición

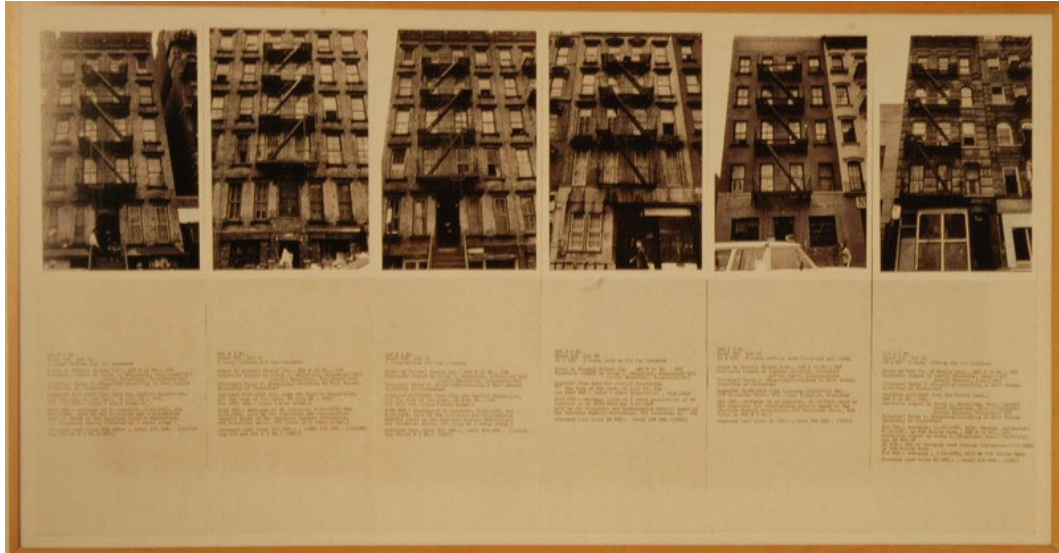


Fig. 4.

Esta era la línea central de la obra, que recuperaba en cierta medida las directrices de la apuesta benjaminiana. Por una parte, la introducción de lo político en la institución artística; en segundo lugar, el uso no de la representación de los crímenes de los bombardeos —algo demasiado tolerable— sino el uso de los propios medios del sistema capitalista, la encuesta; y en tercer lugar, la colaboración del público. Por lo tanto, el acto político del arte no proviene del gesto de denuncia que representa la represión, por ejemplo, ya que toda representación acaba convirtiéndose en producto estético, en imagen y como tal en mercancía. Muy al contrario, el acto político, en la perspectiva de Haacke se mantiene en el marco del uso de los medios de la propia institución para cuestionarla. Con otras palabras, para Haacke la política no significa llegar a consensos —concepto neoliberal que solo sirve para imponer una norma preescrita— sino que *lo político* se sitúa en la posibilidad de establecer disensos. El consenso sería así la retirada de la política, su claudicación. Desde esta idea, Haacke parece desarrollar su obra. El consenso siempre es excluyente e implica la aceptación del sistema del más fuerte y el desprecio por el disenso, por el desacuerdo, es decir, el desprecio de la política real. El consenso, viene a decir Haacke, es el gran timo, y el gran monstruo del neoliberalismo.

Esta obra (MoMA-Poll), que causó gran expectación y revuelo, iba a ser seguida de una exposición titulada *Hans Haacke: Sistemas*, en el Museo Guggenheim de Nueva York en abril de 1971. Seis semanas antes de su apertura, el director Thomas Messer la canceló porque Haacke se negó a retirar tres obras que incluían informes sobre los “bienes raíces” de algunos de los personajes más destacados de Nueva York (así como de su relación con el museo). Se trata de obras que incluían mapas de Manhattan en los cuales se señalaba la localización de propiedades de familias y sociedades territoriales, además de fotografías de fachadas de esas propiedades con documentación que incluía detalles económicos y de posesión. En este sentido, la obra más conocida es la obra titulada *Shapolsky* [Fig. 4], donde se detalla el patrimonio inmobiliario que esta familia poseía en Lower East Side y en Harlem, y cómo alquilaba estas casas en condiciones

pésimas a dos de las comunidades más pobres de la ciudad: los portorriqueños y los negros. Lo que llevó a cabo Haacke fue una investigación sobre estos patrimonios y lo que descubrió fue cómo dichos edificios eran técnicamente propiedad de setenta empresas que se vendían e hipotecaban entre sí para aumentar beneficios y evitar impuestos, siendo Harry Shapolsky la figura clave de todo el entramado empresarial que Haacke había puesto al descubierto. Incluso, como recuerda Haacke, Shapolsky había sido procesado por sobornar a los inspectores de viviendas y aceptar pagos bajo cuerda de portorriqueños a cambio de permitirles alquilar la propiedad. Estas piezas de arte basadas en el funcionamiento corrupto de los sistemas sociales, que vinculaban a personalidades importantes y poderosas con la negligencia administrativa y la coacción a las clases desfavorecidas, fueron demasiado para un museo como el Guggenheim. Esas obras no solo eran políticas sino que, aun peor, amenazaban la fuente de ingresos a través de patrocinios del museo. En este sentido, Haacke deja la sospecha en el aire de un patrocinio por parte de Shapolsky al Guggenheim. Messer, el director, escribió a Haacke el 19 de marzo de 1971:

Los consejos [del Guggenheim] han establecido políticas que excluyen el compromiso activo con fines sociales o políticos. Se da por entendido que el arte puede tener *consecuencias* políticas y sociales, pero creemos que están favorecidas por la falta de dirección y la fuerza generalizada y ejemplar que pueden ejercer las obras de arte sobre el entorno y no, como propone usted, empleando medios políticos para lograr fines políticos, al margen de lo deseable que puedan parecer en sí mismos⁵.

En esta respuesta reside el núcleo de la apuesta benjaminiana: usar los mismos medios que la política pone sobre la mesa para desactivar sus funciones. No se trata de pintar la miseria de Harlem sino de desactivar los mecanismos que provocan esa miseria (a través del uso de la información). Tras la suspensión de la exposición —y la expulsión del conservador del Guggenheim, Edward Fry, quien había defendido el proyecto de Haacke— tuvo lugar una gran protesta en las puertas del Guggenheim: cerca de cien artistas prometieron no exponer en el museo “hasta que la política de censuras del museo cambiara”.

En 1974 tenemos otra de sus obras más importantes: *Manet-PROJEKT'74* [Fig. 5]. El Museo Wallraf-Richartz de Colonia con motivo de la celebración de su 150 aniversario propuso una exposición colectiva bajo el lema “El arte siempre será arte”. Hans Haacke, junto a otros artistas como Daniel Buren, Carl André o Sol Lewitt, fue invitado a

5 Citado en VV. AA. 1999. *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*. Madrid, Akal, p. 126. A esta carta de Messer le siguió una contundente respuesta del artista: “Dos de las tres obras presentan grandes propiedades inmobiliarias de Manhattan (fotografías de las fachadas de las propiedades y documentación reunida en el archivo público de la oficina del condado de Nueva York). Las obras no incluyen ningún comentario valorativo. Un conjunto de edificios está situado en los suburbios y pertenece a un grupo de gente ligada por lazos familiares y de negocios. El otro sistema lo constituyen los intereses inmobiliarios, mayoritariamente, propiedades comerciales pertenecientes a dos socios. La tercera obra es una encuesta entre los visitantes de museo Guggenheim, consistente en 10 preguntas de tipo demográfico (edad, sexo, educación, etc.) y 10 preguntas de opinión sobre temas sociopolíticos de actualidad [...]. Las respuestas se han de listar y exponer diariamente como parte de la obra. Siguiendo técnicas de encuesta habituales, intenté formular las preguntas de manera que no revelaran una postura política, no fueran soflamas y no prejuzgaran las respuestas. [...] Estas obras son ejemplos de los “sistemas de tiempos real” que han constituido mi obra durante muchos años [...]. El Sr. Messer ha tomado una postura que está en total desacuerdo con las actitudes profesadas por los principales museos del mundo, excepto aquellos que se encuentran en los países de régimen totalitario, una postura que le podría poner en conflicto con todos los artistas que acepten una invitación para mostrar su obra en el museo Guggenheim”. Citado en Lucy Lippard. 2004. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Madrid: Akal, p. 326.

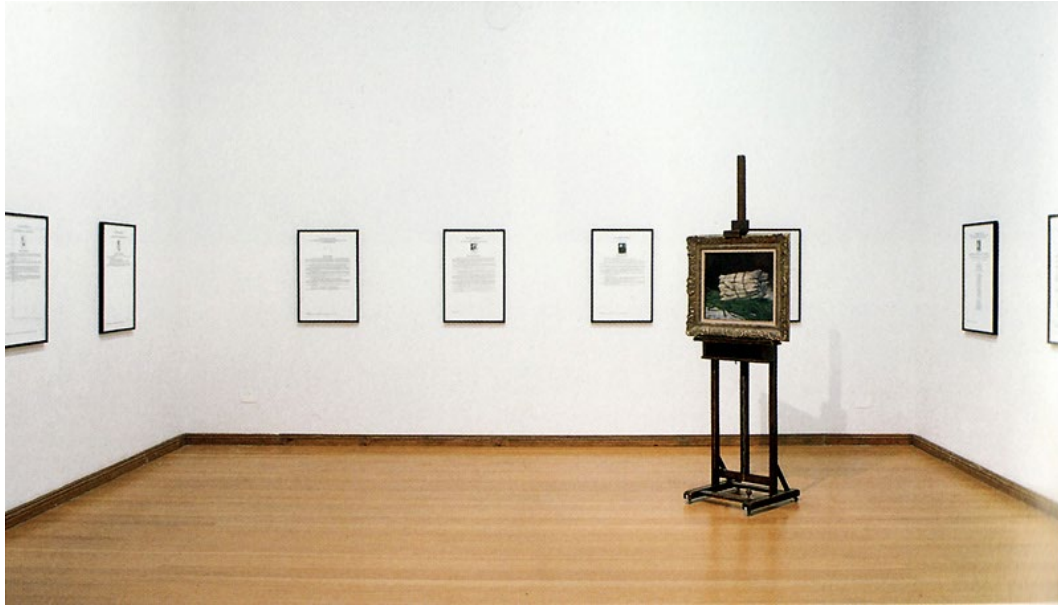


Fig. 5.

participar. Su propuesta: *Manet-PROJEKT'74*. Tras presentar el proyecto, y a pesar de que el comisario de la exposición considerase que “era uno de los mejores que se había presentado”, su intervención fue cancelada, o, mejor dicho, censurada. ¿Por qué? ¿Qué contenía *Manet-PROJEKT'74*? En este caso Haacke a la hora de re-pensar la modernidad no lo hizo en términos formales sino en los términos en los cuales esa modernidad había sido construida: términos económicos y de propiedad. Y cómo, por extensión, esos términos económicos influyen en el modo a través del cual las instituciones crean su memoria. De esta forma, partiendo del conocido cuadro de Manet donde este pinta unos inocentes espárragos (*Manejo de espárragos*, 1880), obra que pertenece a la colección de ese museo, Haacke desarrolla en paralelo una genealogía de sus propietarios. Es decir, de nuevo, hace visible la parte no visible de la industria del arte. Es en esta genealogía donde aparece cómo el museo en cuestión tuvo sus relaciones con el Tercer Reich, y como el donante de este cuadro al museo fue un personaje activo dentro del Partido Nazi. Para Haacke el arte no debe situarse tan solo en la esfera de lo visual sino que el arte es incomprensible sin la memoria histórica en la cual se desarrolla. Benjamin Buchloh lo expresa del siguiente modo: “*Manet-PROJEKT'74* fue ejemplar en el sentido de que realmente cumplía la función que el museo, como institución de la esfera pública burguesa, se había comprometido tradicionalmente a cumplir: ofrecer a los visitantes objetos históricos que les permitieran reconstruir aspectos de su pasado” (Buchloh 1995: 288). Lo que demostró con esta obra fue, retomando de nuevo a Walter Benjamin, que todo documento de cultura es también un documento de barbarie. La obra consistía en la disposición de una reproducción en color de ese cuadro (insisto, obra que pertenece a colección de ese museo) sobre un caballete y alrededor, colgando de las paredes, una descripción detallada de quienes habían sido los propietarios del cuadro, y cómo este fue pasando de mano en mano. La descripción es absolutamente fría. No hay un ápice de subjetividad. Haacke dispone los nombres, actividades, filiaciones, etc. de cada uno de los propietarios. Esta genealogía revela cómo en su

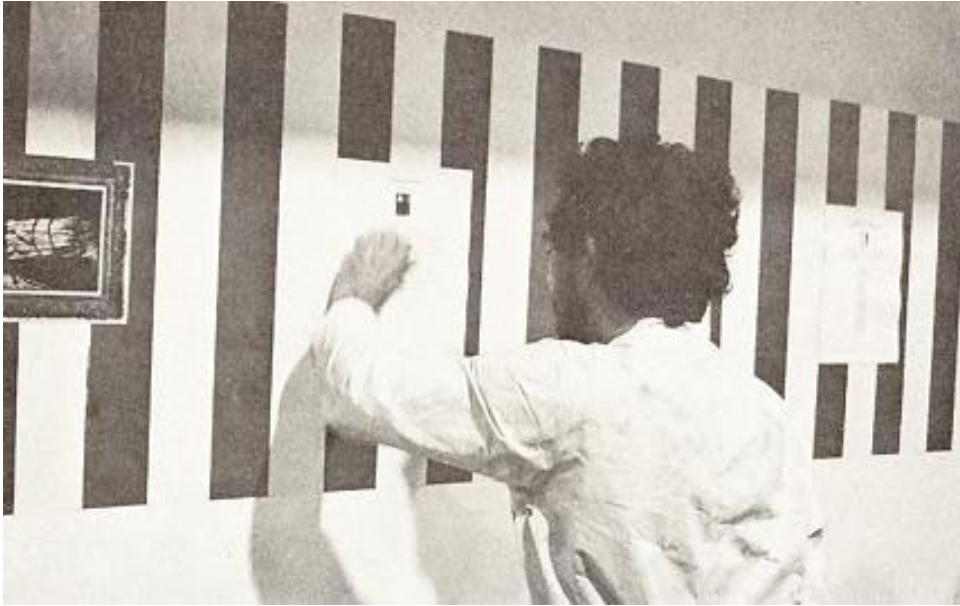


Fig. 6.

mayoría estos habían sido judíos y cómo tras el ascenso al poder de los nazis el cuadro pasó a manos de Hermann J. Abs quien en 1937 formó parte del consejo ejecutivo del Deutsche Bank, estando muy cerca de Walter Funk, ministro de economía del Reich. Según podemos deducir de este trabajo, Abs fue uno de los responsables de la apropiación (robo) de bienes culturales al pueblo judío durante el dominio nazi. Como se hace evidente en la investigación de Haacke, fue Hermann J. Abs quien finalmente donó el cuadro al Wallraf-Richartz-Museum de Colonia, en calidad de representante de la Sociedad de Fomento del museo.

Tras la censura, el director del Museo, Horst Keller, remitió una carta a Haacke, donde señalaba que una sociedad agradecida y un museo agradecido, no podían más que sentir gratitud ante un benefactor como Abs. Y añadía lo siguiente: “Un museo nada sabe del poder económico, pero en cambio, sí sabe algo del poder espiritual”. Resulta interesante cómo la respuesta del museo vinculaba, precisamente, dos de los elementos clave en la lectura del arte que durante años ha trabajado Haacke: economía y espiritualidad. En cierto sentido, esa respuesta, aceptaba de modo implícito que la obra de Haacke poseía la capacidad de *herir*, así como de visibilizar el poder que las instituciones artísticas y políticas disponen para generar y gestionar su propio relato. Ante la censura del proyecto, otros artistas como Carl André o Sol Lewitt retiraron sus aportaciones mientras que Daniel Buren [Fig. 6] pidió una copia de los textos de Haacke y los situó sobre su propia obra. Este gesto llevó, evidentemente, a la censura de la propia obra de Buren. Hasta su muerte Herman J. Abs mantuvo su posición como personaje fundamental del Deutsche Bank, siendo en 1982 requerido por el Papa Juan Pablo II para dirigir el consejo asesor del Instituto de Obras Religiosas, a fin de sanear las cuentas del Vaticano. Esto fue muy criticado por movimientos judíos quienes recordaron el papel central que jugó Abs en la confiscación de bienes a los judíos por parte de los nazis.

En 1978 Haacke expone en el Museo de arte moderno de Oxford. En esa



Fig. 7.

ocasión llevó a cabo una obra titulada “Una raza aparte”. Lo que desarrolló en esta intervención fue una crítica explícita a la empresa estatal British Leyland, la cual exportaba vehículos, Land Rovers, para la policía, así como diversas herramientas para uso militar por parte del régimen del apartheid de Sudáfrica. Como en otras ocasiones, la puesta en escena de la obra implicaba un alto nivel de inexpresividad, a través de un descriptivismo carente de subjetividad. La obra estaba compuesta por siete paneles en los que se podía leer tanto anuncios publicitarios de la propia empresa (“Vehículos Leyland. Nada nos puede parar”) hasta resoluciones de Naciones Unidas. En concreto la resolución 418, de 1977, donde leemos:

Por decisión del Consejo de Seguridad, todos los Estados deberán cesar en todos los suministros a Sudáfrica de armamento y todo tipo de material asociado, incluyendo la venta o transferencia de armas y municiones, vehículos militares, equipamiento de policía paramilitar y piezas sueltas del orden mencionado. Asimismo, deberán cesar en el aprovisionamiento de toda clase de equipamiento, suministros, ayudas o acuerdos de licencias para la fabricación o el mantenimiento de los elementos mencionados”. Es el espectador —evidentemente— quien cierra la obra.

En 1981 destaca los negocios turbios de Peter Ludwig, un benefactor del arte y conocido empresario chocolatero. El título de la obra es “El maestro chocolatero”. En este trabajo, como en casos anteriores, se mezclan imágenes de sus empresas con textos en los que describe los beneficios fiscales que obtiene a través de sus negocios tanto chocolateros como de coleccionista. La pieza consta de siete dípticos donde hay una

fotografía en un lado y la de los trabajadores anónimos de sus fábricas en otro. Junto a ello, textos donde se hace referencia a los escándalos por estafa a hacienda a través del uso de su imagen de benefactor de la cultura. A través de diversos documentos desarrolla los casos de corrupción así como sus declaraciones sobre cómo evadir impuestos y lograr jugosos beneficios a través del arte. Demuestra Haacke, al mismo tiempo, cómo a través de opacos movimientos financieros y alianzas políticas, toda su colección acaba siendo subvencionada con dinero público, extrayendo a su vez beneficios económicos y fiscales.

De 1986 data *Global Marketing*, un cubo negro que lleva inscritos en cuatro de sus caras los diversos negocios y filiales que el grupo de comunicación británico *Saatchi & Saatchi* ha desplegado en Sudáfrica. La intención de Haacke, de nuevo, es mostrar, hacer visible, el entramado de intereses de una empresa que tiene un gran predicamento en el mundo de la cultura (Damien Hirst, por ejemplo) por su apuesta por aquello que aparece en cada momento como novedoso y rupturista, pero que no duda al mismo tiempo en llevar a cabo campañas publicitarias para políticos partidarios del *apartheid*.

En 1990, Haacke se concentra en Philip Morris y la política conservadora estadounidense. Ese año presenta *Helmsboro Country* [Fig. 7]. Esta obra se compone de un paquete de tabaco de gran tamaño y una fotografía sobre madera del senador republicano Jesse Helms. Como se sabe, Philip Morris es la mayor compañía de tabaco del mundo, así como también produce cerveza y comida. Para entender esta obra hemos de saber que Philip Morris adquirió de los Archivos Nacionales, por 600.000 dólares, el derecho de patrocinar la *Declaración de derechos fundamentales* durante un año entero. La campaña en los medios de comunicación y la distribución gratuita de facsímiles contaba con un presupuesto de 30 millones de dólares. La cajetilla de gran tamaño incluía cigarrillos donde se podía leer la *Declaración de derechos fundamentales*. Así mismo, en un lateral de la cajetilla, se podía leer la declaración de George Weissman, antiguo presidente de Philip Morris: “Dejemos clara una cosa. Nuestro interés fundamental en el arte es nuestro propio beneficio. Como empresa jurídica obtenemos réditos palpables y objetivos.”

Evidentemente, lo que pretende destacar Haacke, es la aportación que Philip Morris hizo a la campaña del senador Helms, donando 200.000 dólares al Jesse Helms Center, un museo afiliado a Wintage Collage, cuyo fin es promover los principios prototípicamente americanos. En Estados Unidos Jesse Helms es conocido por sus encarnizadas batallas contra el mundo del arte contemporáneo, vetando exposiciones así como becas y ayudas, pero sobre todo es conocido por su manifiesta hostilidad hacia los enfermos de sida, contra los homosexuales y contra el derecho al aborto. Se autoproclamó enemigo de los sindicatos, explotando regularmente sentimientos racistas durante sus campañas. Apoyó abiertamente a los escuadrones de la muerte en el Salvador así como a Augusto Pinochet. De la misma forma, mostró todo su apoyo a los opositores de Nelson Mandela. Antes de la exposición, la empresa tabaquera trató por todos los medios que la John Weber Gallery censurase la exposición, incluso bajo amenazas. Sin embargo la exposición se llevó a cabo, provocando un enorme revuelo. Cuando Haacke destapó el apoyo de Morris a Jesse Helms, un elevado número de artistas rechazaron colaborar con Philip Morris, que prestaba ayuda a los artistas. Así mismo, diversas asociaciones y colectivos iniciaron un boicot a todos los productos fabricados por Philip Morris. De la misma forma tuvo como consecuencia una sonada intervención judicial.



Fig. 8.

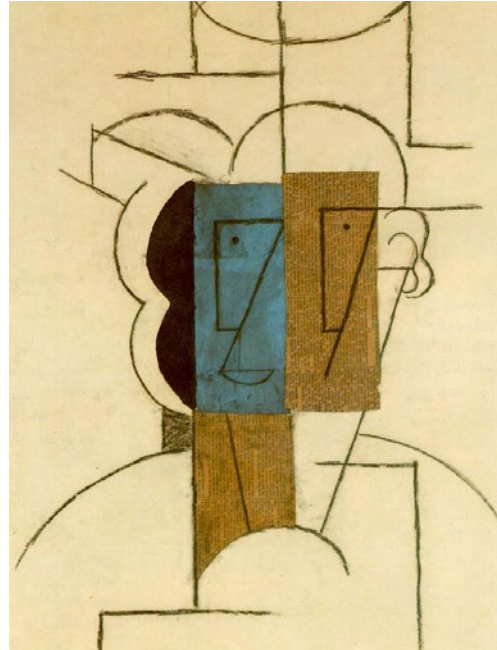


Fig. 9.

Dentro de esta exposición se hallaba igualmente la pieza *Cowboy con cigarro* [Fig. 8]. En este caso, la pieza se basaba en la obra de Picasso “Hombre con sombrero” [Fig. 9] de 1912, que forma parte de la colección del MoMA, y que en ese momento formaba parte de la exposición *Picasso y Braque, pioneros del cubismo*, exposición financiada por Philip Morris.

En los años siguientes la obra de Haacke no abandona este camino de desactivación de las políticas culturales que pretenden construir discursos autistas, espirituales mientras se desarrolla en paralelo políticas económicas poco transparentes en muchos casos. O dicho de otra forma: todo discurso cultural y espiritual debe tener en cuenta que es, en igual medida, un discurso político, pero sobre todo económico.

Entre las obras posteriores, podemos destacar las producidas en España. Entre ellas, la que bajo el título *Obra social* tuvo lugar en Barcelona y expuesta en la Fundación Antoni Tàpies. *Obra Social* consta de 12 paneles donde mezcla el texto y la fotografía. En la obra se desarrollan descriptivamente, de nuevo, las relaciones entre la política, la economía, el arte y el entretenimiento. Se destaca como La Caixa, debido a las presiones de Jordi Pujol, se convirtió en el principal accionista de Port Aventura, a lo que añade “La mayoría de los empleados del parque temático cobran 560 ptas. brutas por hora. Los días de lluvia no son necesariamente remunerados. La Caixa adquirió un tapiz de Miró por 15 millones de ptas. Miró no recibió compensación alguna por el logotipo extraído de dicho tapiz, que sirvió de imagen corporativa a la empresa. El presidente de La Caixa, J. A. Samaranch fue presidente falangista de la Diputación de Barcelona. En 1977, cien mil personas se manifestaron gritando ‘¡Samaranch, lárgate! Samaranch dimitió’”.

Dando un salto en el tiempo, uno de sus últimos proyectos ha sido *Castillos en el aire* [Fig. 10], presentado en 2012 en el Museo Reina Sofía de Madrid. La obra fue realizada ex profeso para esta exposición, donde también se han podido ver algunas de las piezas



Fig. 10.

comentadas anteriormente. El título de *Castillos en el aire* tiene un referente claro: la burbuja inmobiliaria que hizo (que está haciendo) temblar la economía española. Según él mismo cuenta, en diversos viajes en taxi entre el aeropuerto de Barajas hasta el centro de Madrid, se percató observando a través de la ventanilla, cómo se extendía a lo lejos una ciudad fantasma. Se trataba de la urbanización que se encuentra a la espalda de la Avenida de la Gran Vía del Sureste, el Ensanche Sur de Vallecas, una zona periférica de Madrid donde la crisis financiera había pinchado la burbuja inmobiliaria. En aquel lugar, extrañamente desolado, tan solo quedaban visibles restos, pisos sin acabar, vigas herrumbrosas, esqueletos de edificio, bancos, farolas, árboles... Aquel espacio daba la sensación de pertenecer a una escena de una película cuyo tema fuese el apocalipsis nuclear. Partiendo de esta imagen, Haacke no se quedó, evidentemente, en la estética del abandono sino que indagó sobre el origen de todo aquello, acerca de las propiedades del suelo, etc. Sin embargo, una de las cosas más sorprendente fue el momento en el que Haacke descubre el nombre de las calles de esa ciudad fantasma. Allí, en medio del abandono, se encuentra con la calle “arte conceptual”, la calle “escuela de Vallecas”, “arte expresionista”, “arte pop”, etc. La pieza muestra, en efecto, imágenes de la zona, haciendo referencia a cómo se usa la burbuja del arte (con sus etiquetas pomposas) para disfrazar la burbuja inmobiliaria. Diseña así un castillo con los documentos que certifican hipotecas, registros de la propiedad, etc. Es decir, documentos (de propietarios, incluso) que pacientemente fue recogiendo en diversos estamentos oficiales. Una obra, pues, que confirma su incansable objetivo de hacer del arte un proceso dialéctico, capaz de desbaratar la imagen del arte como un reducto meramente espiritual y sensible, haciendo tanto visibles y conscientes las relaciones ineludibles del arte con el mundo político y económico. Lo que trata de mostrar es el hecho de cómo esa política y esa economía terminan por construir su propio discurso artístico y cultural, un discurso acorde a sus propias estrategias de poder.

En cualquier caso, Haacke, no obvia la paradoja de su trabajo, ya que este acaba por formar parte del mundo del arte, sin embargo, su intención es que apenas sus obras se vendan, y para ello por ejemplo dice lo siguiente: “He dado instrucciones expresas a las galerías con las que trabajo para que ninguna de mis obras se pueda mostrar en ninguna feria” (De la Fuente 2012). Ahora bien, esto obviamente no cierra el problema. Todo arte cuyo fin es la visibilización del poder económico en el interior de las instituciones políticas, tiene la necesidad de enfrentarse constantemente a la dualidad dentro/fuera en lo relativo al mercado y a la institución artística. El caso de Haacke, por tanto, puede servir a modo de introducción, como eje de lo que podemos señalar como un arte de desactivación (en una relación dialéctica con el arte activista y el arte político). Haacke bien puede servirnos como punto de partida para un más amplio estudio futuro que pueda abarcar una lectura del arte de desactivación política. Dicha lectura podría extenderse desde el arte conceptual hasta el arte en el interior de las redes sociales. En este sentido, este trabajo pretendería abrir una línea de investigación en esa dirección.

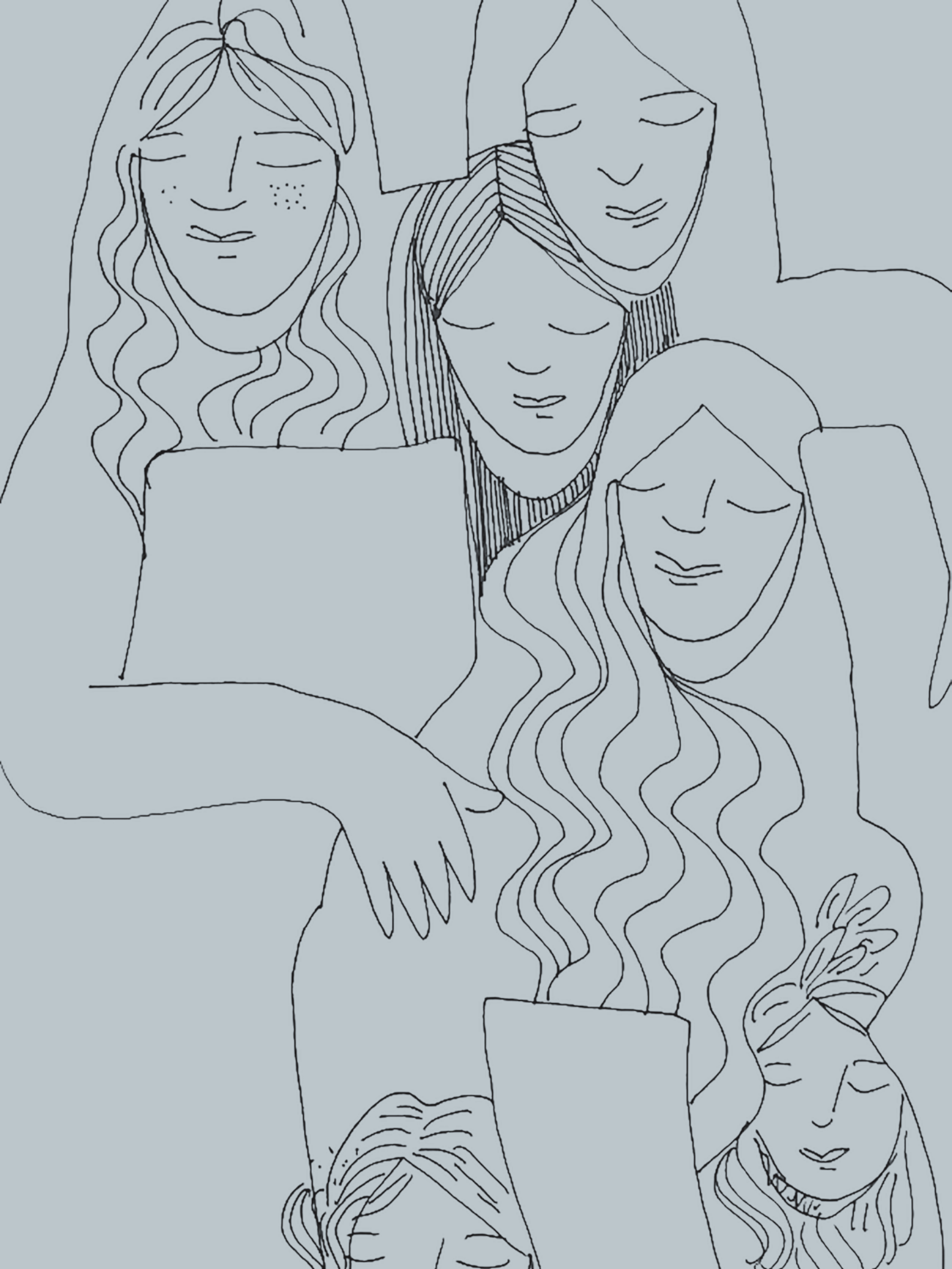
Bibliografía

- Adorno, Th. 2004. *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. 2009. “El autor como productor”, en *Obras. Libro II. Vol. 2*. Madrid: Abada.
- Bordieu, P. 2002, “Libre-cambio. Una conversación con Hans Haacke”, en *A parte Rei*, 20.
- Buchloh, B. 1995. “Hans Haacke: la urdimbre del mito y la ilustración”, en *Hans Haacke: “Obra Social”*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Del Río, Victor. 2010. *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid: Abada.
- Fuente, Manuel de la. 2012 “Hans Haacke: arte con burbujas”. [Última fecha de acceso 26 de mayo 2014: <http://www.abc.es/20120214/cultura-arte/abci-hans-haacke-reina-sofia-201202141457.html>]
- Grodon, M. 1975. “Art and politics: interviews with Carl Baldwin, Hans Haacke, Alice Neel, May Stevens, Leon Golub”, en *Strata*, vol. 1, núm. 2, pp. 6-11.
- Greenberg, C. 2002. “Abstracto y representacional”, en *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós.
- Haacke, H.1983, “Museums, Managers of Consciousness”, en *Art in America*, n. 72, 1983, pp. 9-17.
- Lippard, L. 2006. “Caballos de Troya: arte activista y poder”, en Jorge Luis Marzo (ed.) *Fotografía y activismo. Textos y prácticas (1979-2000)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lippard, L. 2004. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Mitchell, J. W. T. 2009. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Rancière, J. 2011. *El destino de las imágenes*. Pontevedra: Politopías.
- VV. AA. 1999. *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*. Madrid: Akal.



LOCOONTE

RESEÑAS



Alegato en favor de la cultura

Carla Ros*



Victoria Cirlot y Tamara Djermanović (eds.)

La construcción estética de Europa

Editorial Comares, Granada, 2014

ISBN 978-84-9045-186-1

Páginas: 117

Si se tuviera que resumir este libro con una única frase lapidaria —como está tan de moda en la actual cultura dominada por la publicidad y las presentaciones de *power point*— se podría citar una que aparece ya en la segunda página del prólogo, escrito por Rafael Argullol: *Europa es su cultura*, enunciado que, de forma concisa, resume una de las tesis más sugerentes de la obra. Pero por suerte disponemos de este espacio para poder desplegar algunas de las ideas que hay detrás de una locución aparentemente tan escueta.

La idea de que Europa es su cultura —su arte, su literatura, su música, su cine, su pensamiento, su ciencia— no es, ni mucho menos, tan obvia como pudiera parecer en un primer momento. Más allá del territorio geográfico que conforma el continente europeo, este libro defiende que Europa es una idea articulada alrededor de cuestiones estéticas; es por tanto, además de una idea, un *ideal*. ¿Por qué estéticas? Porque, tal como señala Argullol, la estética es lo que permite conciliar sensación y pensamiento, mito y razón, símbolo y naturaleza. Lo estético es lo que nos da una garantía de universalidad, puesto que aglutina el conjunto de dimensiones que nos definen: la moral, la política, la espiritual, la religiosa, etc.

La construcción estética de Europa es una obra conjunta compuesta por ocho estudios que reflexionan en torno a ese constructo estético que es Europa desde una miríada de puntos de vista. El resultado es una colección de reflexiones que ponen de manifiesto tanto en su forma como en su contenido, que una manera fructífera de abordar esa idea de Europa es a través del diálogo y la memoria, o incluso a través del diálogo con la propia memoria. Porque en definitiva, tal como señala Zorica Bečanović Nikolić, la cultura es diálogo —diálogo directo e indirecto, explícito e implícito— y lo que permite su desarrollo es una cuestión de conexiones dialógicas. Y este diálogo está presente en cada uno de los artículos que componen esta obra.

Rafael Argullol ilustra la red de conversaciones que se entretienen en el espacio que transcurre entre el Renacimiento y las vanguardias del siglo xx, y nos permite descubrir, por ejemplo, cómo Malevich y Mondrian comparten intereses con Leonardo o cómo Niccolò dell'Arca reaparece en la escultura expresionista de Ernst Barlach.

Zorica Bečanović Nikolić expone la complejidad de interrelaciones presentes en

* Universitat Pompeu Fabra, España. carlaros@gmail.com

la dramaturgia de Shakespeare. El paradójico humanismo renacentista, heredero de la intrincada “red de relaciones poéticas y especulativas” de ese momento, nos permite reconocer una rica convergencia de influencias en el dramaturgo inglés procedente de autores como Montaigne, Maquiavelo y Erasmo.

En el panorama de la cultura visual y expresiva europea que ofrece Victoria Cirlot se pone en evidencia que la identidad de una cultura solo es posible mediante un diálogo perpetuo con la tradición —eso sí, con una tradición que constantemente se recupera a través del retorno y la reformulación de su memoria, sus imágenes, sus símbolos, sus arquetipos, sus engramas...—. Cirlot esclarece el intenso diálogo que existe entre tres figuras del pensamiento europeo, como son Aby Warburg, Gustav Jung y Richard Semon.

Dominique de Courcelles pone de manifiesto la “reactivación insólita” de la figura del héroe medieval, tal como aparece en el *Libro de Alejandro*, en una obra gráfica contemporánea: *Souvenirs de l'empire de l'atome* de Alexandre Clérisse y Thierry Smolderen. El artículo pone en evidencia que el arte es, ante todo, un espacio transfigurador (de transformación) en el cual la memoria experimenta un constante proceso de relaboración sumamente fecundo.

Tamara Djermanović reflexiona sobre el incesante diálogo que Tarkovski, desde su perspectiva rusa, mantiene con Occidente, gracias al cual el cineasta es capaz de iluminar “una imagen de la parte europea que está más allá de sus fronteras”. Además del diálogo Oriente-Occidente, este artículo destaca la relación nacional-universal presente en todo gran arte, y demuestra que este es un territorio común de la humanidad que nos ayuda a entendernos a nosotros mismos precisamente gracias a todas las diferencias patentes que existen con el otro, en este caso Rusia y su “dolorosa conciencia”.

A través del retrato de París concebido por Baudelaire, Camilo Hoyos Gómez pone de manifiesto la capacidad transfiguradora del arte, pues muestra cómo la mirada creadora del poeta francés transforma el mundo y funda una nueva realidad poética. La modernidad narrada por Baudelaire es el fruto de una mirada capaz de crear e iluminar el mundo.

La influencia de Occidente en la nueva disputa iconoclasta que se produce en el seno del cine ruso en torno al paisaje es el tema del artículo de Carlos Muguiro. Al igual que ocurrió en los antiguos debates iconoclastas, la denominada “guerra del paisaje” desencadenó una serie de consideraciones en torno a la ontología de la imagen. Aparecen de nuevo en el horizonte estético dualismos extremos —la imagen como constructo perspectivista versus la imagen hecha sin intervención humana, la desmaterialización del mundo versus la celebración de su materialidad extrema, etc.— que marcan este momento único en la historia del cine.

En el artículo de Francesco Zambon, Europa se convierte en la encarnación misma de ese diálogo con la memoria. La Europa de Pessoa que aparece en este artículo es, además de una idea y un ideal, un intervalo, un interludio entre Oriente y Occidente, entre el pasado y el futuro, entre Grecia y Portugal, momento en el que el tiempo se vuelve espacio y la mirada se dirige hacia un futuro que ya ha acontecido.

En conjunto, los trabajos que conforman *La construcción estética de Europa* constituyen un intenso recorrido por los escenarios espacio-temporales que forman y los personajes que pueblan el legado común europeo, desde Marsilio Ficino y Andrea Vesalio hasta Dziga Vértov; desde el paganismo latino y la Antigüedad clásica hasta

las vanguardias del siglo xx. Este libro demuestra que el reiterado retorno al pasado que se propone en el mismo es necesario para entender la manera en la que el presente se proyecta constantemente hacia el futuro. La idea de Europa, el ideal civilizatorio europeo, se vehicula a través de en una serie de valores morales y espirituales del mismo modo que se encarna en un legado cultural inmenso que no cesa de retroalimentarse. Iniciativas como las de este libro demuestran que incluso en un momento marcado por el individualismo extremo y el agudo relativismo cultural es posible seguir definiendo Europa a través de un universalismo estético basado en una productiva hibridación entre el arte, el pensamiento y la ciencia.

Argullol o el pensamiento sensible

Fernando Infante del Rosal*



Rafael Argullol
Pasión del dios que quiso ser hombre
 Editorial Acantilado, Barcelona, 2014
 ISBN 978-84-16011-10-0
 Páginas: 88

El conjunto de obras de Rafael Argullol se asemeja a un caleidoscopio. Desde hace tiempo observábamos, en la variedad de los asuntos estéticos abordados, en la riqueza de sus géneros expresivos y en las numerosas referencias contenidas en sus escritos, un sugestivo tapiz de formas multiplicadas en formación, pero algunas de sus últimas obras —*Una educación sensorial* (2012 [2002]), *Maldita perfección* (2013) y *Pasión del dios que quiso ser hombre* (2014)— nos han permitido observar esas mismas formas afectadas ahora por un movimiento rotativo y traslativo. Han hecho que percibamos una nueva figura formada en las relaciones móviles de pequeños y numerosos espejos y formas. Es en este sentido en el que puede entenderse el carácter autobiográfico de la reflexión tal y como aparece en una gran parte de su obra y, especialmente, en la más reciente: Argullol parece escribir acerca de su experiencia, no tanto como ejercicio de nostalgia o de testimonio, sino más bien para reajustar constantemente su visión del mundo y el mundo mismo en un *perpetuum mobile*¹. Cada obra introduce nuevas siluetas y nuevos cristales que reajustan en movimiento circular un espectro global. Aún así, su pensamiento no pretende ser integral, en el sentido propio de las filosofías sistemáticas, pero sí holístico, a la manera de una visión prismática y dinámica que asume el cambio como una dimensión inseparable del ser y adopta la “voluntad heroica de lo ilimitado” (Argullol 2008: 19). Argullol no ha pretendido nunca encontrar un principio fundamental, ni una llave conceptual que abriera con éxito todas las puertas. Ha acompañado más bien, como en el filme *La gran belleza*, a aquellos que poseían ya las llaves de los palacios más bellos de Roma, los artistas, abriendo él también con la escritura sus propias galerías.

Muchas de las obras de Argullol se caracterizan —sobre todo desde *El cazador de instantes* (1996)— por la pretensión de reajustar visiones heredadas, por la intención de recolocar las figuras deformadas o desgastadas por la tradición o las instituciones. Así,

1 En una entrevista reciente con Tamara Djermanović, ha hecho referencia a esta constante resituación, este pensamiento en devenir: “[...] reconozco que soy muy goethiano. Su obra representa la construcción intelectual de alguien que a lo largo de los años es capaz de ir modificando sus propias posiciones, autocriticando sus concepciones” (Djermanović y Argullol 2014: 227).

* Universidad de Sevilla, España. fnfante@us.es

de la misma forma en que rehace la imagen de un Lucrecio luminoso frente a la visión *fisicista* de la academia en *Maldita perfección*², se reencuentra con la figura de Cristo en *Pasión del dios que quiso ser hombre*, recopilando su fascinación por la imagen de Jesús en el ojo de los pintores y escultores y eximiendo a tal imagen de la visión canónica de las instituciones del Cristianismo³. Con todo, esta revisión, este reajuste, no parece ser un simple arreglo vital y personal, un poner en orden el inventario sentimental privado, nace más bien de una intención conciliadora, y la conciliación siempre es plenaria, universal; rinde cuentas a un compromiso humanista, cercano a cierto panteísmo romántico. Argullol se envuelve, por eso, de sus propios espectros y gira constantemente sus contornos en ambas direcciones para hallar imágenes articuladas de la totalidad. Sabe, como Rousseau, que el ejercicio de la confesión no tiene como objetivo la redención personal, sino la sincronización moral con el mundo. Es un deber del individuo contribuir a la armonía, al sacrificio de la belleza.

En este sentido, *Pasión del dios que quiso ser hombre* es una obra breve, menor, que viene a incorporar sin embargo una pieza fundamental a ese rompecabezas móvil, la figura paradigmática en la que se cosen dos sublimidades contradictorias: la sublimidad extensiva de la eternidad del dios y la sublimidad intensiva del sentimiento y de la muerte. Así, Argullol parte de la narración, del relato —horizontal, extensivo— de la vida gozosa, dolorosa y gloriosa del dios hecho hombre recurriendo a las imágenes de la pintura en los momentos de mayor grado dramático —vertical, intensivo—. La imagen pictórica se presenta, pues, como momento de reconocimiento o identificación, y, de la misma manera que “Con elocuente frecuencia Cristo sirve a los artistas modernos para desarrollar su propia vertiente sacrificial con respecto al arte y con respecto al mundo” (2013: 16), el espectador del cuadro se ofrece en sacrificio a un pensamiento sensible, a una reflexión en el dolor mismo, a un alumbramiento perturbador.

Relato y Confesión son las dos secciones que articulan este libro. Relato en la forma de un diálogo, de una meditación en segunda persona y en tiempo presente. Petición de cuentas⁴. Llamada a una reconciliación con la figura de Jesús que parte del reproche sonoro en aquellos puntos en que la religión pide silencio:

Y tú, entretanto, te sientes satisfecho porque el desesperado amor de María que alimenta tu sangre te hace experimentar los primeros latidos humanos. ¿Qué importan la vergüenza de una adolescente y el oprobio de un hombre, de un buen hombre como José, ante el plan grandioso que has trazado para ti mismo? Nada: una mota de polvo en medio del huracán. En cambio, ¡qué maravillosa sensación dejar atrás lentamente la anodina perfección del espíritu para dar inicio a los conocimientos de la carne!

2 Lucrecio aparece como figura clave que asume en conflicto las dicotomías del pensamiento clásico por su doble cualidad de poeta y de filósofo: “El poeta lucha, por así decirlo, con el filósofo dando vitalidad a la confrontación entre sentimiento y pensamiento” (2013: 24).

3 Es conveniente señalar que las referencias artísticas que convoca Argullol en esta obra no se remontan más allá del giro humanista de los siglos XIII y XIV: salvo alguna alusión a los iconos bizantinos, las obras que se muestran reproducidas en las últimas páginas de esta edición son posteriores a esos siglos. No en vano, es en este momento cuando “la imagen de Dios —especialmente a través de la imagen de Cristo— se humaniza y la imagen del hombre adquiere, cuando menos potencialmente, rasgos de divinización” (1985 : 56).

4 Si es cierto, como el autor había afirmado años antes que “[...] la mente romántica solo existe si existe aquella identificación por la que el poeta se siente absolutamente solidario con su criatura poética” (Argullol 2008: 46-47), entonces no hay romanticismo en la construcción del Jesús de su último libro. Jesús es aquí una realidad externa a la escritura a la que se le exponen, eso sí, las identificaciones románticas de los otros, de los otros artistas.

¡Qué delicia, qué dolorosa delicia abandonar las inmensas praderas de la eternidad, con sus horas eternamente iguales, para adentrarse en los primeros espasmos del tiempo! (Argullol 2014: 11).

El autor presenta ante un Jesús sedente, inmóvil y atento como un modelo de estudio, las imágenes de los pintores, rehaciendo el retrato del dios humano mediante esas estampas, colocadas una a una sobre la emborronada sinopia de la fe recibida. Argullol rehabilita la imagen de Cristo a través de su escritura —aquí también transversal, como él ha definido parte de su estilo— sirviéndose del repertorio de sus recuerdos pictóricos y escultóricos, de los encuentros sensibles con la figura de Jesús, “[...] aquel individuo inquietante de mi infancia [...] dotado de una sensualidad extraordinaria” (Argullol 2014: 48). Es la imposición de esos momentos sensibles sobre la quimera difuminada de la religión, la superposición de la mentira de los artistas sobre la verdad de los ministros de la fe, la que permite a Argullol señalar el punto central de su último libro, el epicentro del asombro: “Cristo ha escrito en su espíritu todos los capítulos que le llevan a la muerte antes de vivirlos en su propio cuerpo. Esa monstruosa belleza es inexplicable” (2014: 51). La filosofía moderna ha localizado en numerosas ocasiones el trauma en la entrada de Dios en la Historia de los hombres. Este era uno de los asuntos de fondo de la mentalidad romántica y de la idealista, pero Argullol, con todo lo que en él resuena el Romanticismo, ha localizado la herida en otro lugar. Lo destacable no es la intromisión de la trascendencia en la inmanencia, de la eternidad en el tiempo, sino al contrario: Cristo ha prescrito los episodios de la vida y de la muerte en su espíritu, “antes de vivirlos en su propio cuerpo”. En el caleidoscopio, el *motu contrario* subvierte la imagen: “Cristo se desenvuelve mal como dios. [...] Se ofrece al sacrificio para ser hombre. Eso es lo que lo vuelve admirable. Ni los sacerdotes ni los teólogos han estado en condiciones de comprender esta suerte de mística invertida por la que un dios se precipita dolorosa y jovialmente hacia lo humano” (2014: 55).

Que la eternidad, el espíritu, el pensamiento omniabarcante se sacrifique por un “amor concreto, sensitivo, cálido” (*Ibid*) implica una reordenación del ser, del mundo, al menos de nuestra percepción del ser y del mundo, dividida por las tensiones entre lo uno y lo múltiple, el ser y el tiempo, el pensamiento racional y lo sensible. Ese es el lugar en el que Argullol recalca en todas sus obras, en la reflexión que asume el cometido de conciliar los opuestos, de arbitrar entre la idea y lo sensible platónicos⁵. El pensamiento del autor de *Visión desde el fondo del mar* es un pensamiento que intenta rehacerse en lo sensitivo, en lo sensible, en lo sensual; que recurre a la belleza como ámbito de comunión entre la idea y lo sensible. Argullol ha buscado siempre, a la manera goethiana, la unión de lo invisible y lo manifiesto, de los pensamientos y las sensaciones, de ahí su interés por hallar nuevas alianzas entre las palabras y las imágenes. Su pensamiento quisiera ser sensible, tener la consistencia incontestable de la sensación y la sensibilidad —incontestable para el eje romántico, no para el empirismo y el logicismo—, ser uno con la pasión y no verse forzado, como los sabios orientales

5 “Está claro que en Platón había dos pensadores completamente antagónicos: uno que quería situar al sabio más allá de las pasiones, y otro que le otorgaba al enamorado una de las formas de posesión divina. Por ello hay que remitirse al significado mismo de la filosofía: el filósofo como el amante del saber. Aquel que considera que se ha situado más allá de todas las pasiones es peligroso; indudablemente esta poseído por alguna de las pasiones más negativas”. (Djermanović y Argullol 2014: 233-234).

y occidentales, a abandonarla a favor de un ascetismo intelectual.

Es en el dios que desea ser hombre, en el dios que acepta el arco humano que se prolonga del Tabor al Gólgota, de las pasiones a la Pasión, donde se halla la pregunta por la verdad, la pregunta sincera de Pilatos, que Argullol convierte en cadencia de su relato hasta enfrentar finalmente a Jesús de nuevo con aquella pregunta, formulada ahora en términos de conciliación entre lo eterno y lo caduco, lo divino y lo humano, el pensamiento y lo sensible: “¿Será cierto que hay barreras infranqueables que separan los mundos? Las sensaciones son los pensamientos de los hombres; los pensamientos son las sensaciones de los dioses: ¿es esta la verdad?” (2014: 44). Argullol repite a Jesús la pregunta del prefecto romano intentando hallar la conexión entre dos direcciones opuestas: el anhelo de eternidad del hombre y el deseo de mundo de los dioses⁶. Es cierto, no obstante, que Argullol deja entrever su trasfondo platónico, su alineación del pensamiento con lo divino y del sentimiento con lo humano: “[...] no te sientes como hombre ni te piensas como dios. Vives en la soledad absoluta” (2014: 44). Es este juego, esta imbricación entre la eternidad y la historia —no vista ya desde el lado de los hombres, sino desde el lado del dios— lo que fascina a Argullol, aspecto que reconoce haber percibido sobre todo en “aquella oscura belleza” (2014: 47) transmitida por el arte. Este tiene la capacidad del pensamiento y de lo sensible y la filosofía no puede sino dejarse inspirar por él. Pero el filósofo tiene la obligación de volver desde el lienzo al modelo e interpelarlo acerca de la verdad, de una verdad para vivir, aunque tal verdad solo se revela desde la mentira del arte. El filósofo es el retorno ético desde lo sensible al pensamiento, el mediador ético que emprende, como Caronte, el viaje en ambos sentidos:

Si se produjera la resurrección de la carne, que tú has pronosticado durante tu periplo, los distintos mundos se unirían y la muerte carecería de valor, reencontrados, en el lejano horizonte, los amantes, los amigos, los hermanos. No habría ya distancia entre los dioses y los hombres. Pero es a la carne, a los sentidos, a lo que apelamos nosotros y tú para alcanzar una conciliación en la que solo unos locos, tocados por la llama, creen. Para ellos la vida eterna sería poder comer tu carne y beber tu sangre. La vida eterna sería gozar de los sentidos con una tal intensidad que puedas, finalmente, olvidarte de ellos y verte en el espíritu. (2014: 42).

En *Pasión del dios que quiso ser hombre* Argullol piensa la conexión entre el pensamiento y lo sensible en términos de contigüidad. Es solo la tensión la que conduce de lo extenso a la intensidad: “Aprendí algo: el espíritu no es sino el cuerpo cuando el arco ha llegado a su máxima tensión” (2014: 48). Es esa capacidad de ir y de volver lo que interesa al pensamiento viajero de Argullol, que busca en la escritura el dial por el que deslizarse desde el espíritu a la carne. La escritura misma parece ocupar el espacio del pensamiento, pero también el espacio de lo sensible, pretende ser el ámbito compartido de ambas dimensiones, el canto de la moneda, el filo y el volumen⁷. Y Argullol sigue

6 “Actualmente digo que soy creyente en dioses transitorios, es decir, creo en esa profunda unidad entre lo sensitivo y lo espiritual de la que hablaba antes” (Djermanović y Argullol 2014: 232).

7 Ese carácter doble de pensamiento y sensibilidad que tiene la escritura está en relación con su capacidad para acceder a lo particular y a lo universal: “En cierto modo, algo de esto he aplicado en mi metodología literaria, pues hurgo en las capas internas de la realidad a través de un microscopio de la palabra. Cuando llego a una excesiva intimidad giro la lente y convierto el microscopio en telescopio y busco lo más universal. Y cuando llego a lo universal que roza lo abstracto, giro la lente de nuevo, y voy a lo particular”. (Djermanović y Argullol 2014: 228).

buscando en su escritura transversal la relación misma entre palabra e imagen, réplica sensible de la relación entre el pensamiento y lo sensitivo: “Se necesitaban también las equívocas sombras de las palabras, las imágenes” (2014: 49).

Existen cuatro tipos fundamentales de pensadores: los *pensadores del origen*, sensibles a la indeterminación de lo primigenio y a su pérdida en el fracturado mundo de las identidades, nostálgicos del uno primordial pero habituados a gozar del devenir como reminiscencia reiterada de aquel origen. Rousseau, Schelling, Nietzsche, Heidegger. Tienen como contrapartida en su misma línea a los *pensadores del término* (Hegel, Darwin, Bergson), que observan el despliegue, la evolución o la duración desde la tensión hacia la que las realidades se dirigen. Los *filósofos de lo recto*, pensadores en la virtud y en la ideología atentos a las dualidades y las dicotomías y siempre comprometidos con la tarea de redirigir, como Platón o como Adorno, la realidad. Los *pensadores del esquema*, formalistas, matemáticos, lógicos o estructuralistas, creyentes en una realidad subyacente y estructurante más o menos ajena al tiempo. Aristóteles, Spinoza, Hume, Wittgenstein, Barthes.

Argullol es un filósofo del primer grupo, un *pensador del origen*. Acaso todos los poetas filósofos lo son. En su obra es fácil localizar una búsqueda de lo fundante que va más allá, no obstante, de una visión genetista. “Siempre avanzamos por el camino de regreso”, dice en *El cazador de instantes* (1996). Y, en sus últimos escritos, un papel importante en ese momento fundante de lo humano es el que juega la muerte, el dolor ante la muerte: “En el acto fundador de la conciencia debió de haber un ser humano ante un cadáver querido: allí nació la compasión y la rebeldía” (2013: 42). En *Pasión del dios que quiso ser hombre* la reflexión y la interpelación nacen de la imagen de Cristo crucificado y de Cristo yacente, no tanto de Cristo resucitado, de menor interés para los pintores y los imagineros, y también para el filósofo. La muerte y el afecto —compasión, rebeldía— son intensidades de lo humano negadas a los dioses. El dolor experimentado en la compasión —ya sea hacia Cristo o hacia Edipo— es, de todos los momentos de la sensibilidad, aquel en el que el humano se da una trascendencia que el dios desea⁸. “Dolor” es definido en *Breviario de la aurora* (2006: 34) como “La memoria del dolor”, porque la vida mortal no es sino almacén de momentos punzantes, de intensidades; a diferencia de la vida del dios, que no tiene instantes. Argullol ha afirmado que su visión de Dios es más próxima a la concepción de Spinoza (Djermanović y Argullol 2014: 232), pero, en sus últimas obras, el giro *antispinoziano* es evidente, en tanto que las emociones negativas, los sentimientos sustractivos generados en la contemplación de la muerte, se han visto acrecentados haciendo que la celebración de la belleza quede unida a una experiencia sacrificial.

Bibliografía

Argullol, Rafael. 1985. *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona: Icaria.

Argullol, Rafael. 2004. *El puente de fuego. Cuaderno de travesía 1996-2002*. Barcelona: Destino.

8 La ficción busca la experiencia negativa del dolor, entre otras razones, porque procura así al espectador una intensidad, la intensidad de ser el otro de la representación y la intensidad de la existencia (“pellízcame para saber que es verdad”). Como había escrito Argullol, el dolor, “Aunque sea a través de otros, tiene que apoderarse de ti de modo que no logres eludir su agujijón” (2004: 32). Por otra parte, para Argullol, el dolor o el amor a una humanidad genérica es algo abstracto y difuso que, en nada tiene que ver con el dolor y el amor auténticos, que son siempre hacia otro, aunque ese otro sea un ser de ficción. Sobre esto último, véase Argullol 2014b.

- Argullol, Rafael. 2007. *El cazador de instantes. Cuaderno de travesía 1990-1995*. Barcelona: Acantilado. [Primera edición en Barcelona: Destino, 1996].
- Argullol, Rafael. 2008. *El Héroe y el Único*. Barcelona: Acantilado. [Primera edición en Madrid: Taurus, 1984].
- Argullol, Rafael. 2012. *Una educación sensorial. Historia personal del desnudo femenino en la pintura*. Barcelona: Acantilado. [Primera edición en Madrid-México: Fondo de Cultura Económica, 2002].
- Argullol, Rafael. 2013. *Maldita perfección. Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza*. Barcelona: Acantilado.
- Argullol, Rafael. 2014. *Pasión del dios que quiso ser hombre*. Barcelona: Acantilado.
- Argullol, Rafael. 2014b. *Entrevista: Rafael Argullol, filósofo y escritor. Para Todos La 2*. TVE, 23 junio, 2014, en: <http://www.rtve.es/alcanta/videos/para-todos-la-2/para-todos-2-entrevista-rafael-argullol-filosofo-escritor/2627539/>
- Djermanović, Tamara y Argullol, Rafael. 2014. "Visiones desde la tradición estética y filosófica para el mundo global. Diálogo entre Rafael Argullol y Tamara Djermanović". *Universitas Philosophica* 62, año 31, enero-junio 2014: 223-238.
- Sorrentino, Paolo. 2013. *La grande bellezza* (La gran belleza) [Filme].

De cine. Aventuras y extravíos

César Gómez Algarra*



Eugenio Trías

De cine. Aventuras y extravíos

Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2013

ISBN 978-84-15472-79-7

Páginas: 366

Como nos explica el mismo autor en la introducción del libro, esta obra parte de una clasificación subjetiva y no cronológica de toda una serie de grandes directores. Eugenio Trías dedicó gran parte de sus últimos días a realizar una profundización de todo el panorama del séptimo arte, y da cuenta aquí de los creadores que más revolucionarios le parecieron o que más le impresionaron, o aquellos con cuyos temas más identificado se sentía. La elección, si bien puede parecer incompleta para algunos, no deja de ser muy acertada y bien llevada a cabo en sus ocho capítulos (uno por cada autor) dedicados exclusivamente al análisis de las películas: Lang, Hitchcock, Kubrick, Welles, Coppola, Tarkovski, Bergman y Lynch pasan por la pluma ágil del filósofo. En el epílogo, Trías señala su clasificación personal de las mejores películas de la historia, organizándolas por “constelaciones”, y podemos ver otros autores que hubiera podido añadir si hubiera tenido un poco más de tiempo; maestros del cine japonés e italiano, particularmente.

Tras una breve consideración sobre la naturaleza artística del cine, y ciertas reflexiones de tinte wagneriano sobre la posibilidad de amalgamar todas las artes en una, pasamos a los ensayos mismos. Cada ensayo ha sido redactado a partir de una Idea y una Forma que dirigen todo el texto, y como análisis de tipo inmanente, busca encontrar una serie de lugares comunes, estilos, ideas, planos o escenas que recorran las obras de mayor envergadura del director. En general, la elección de las películas más representativas es acertada, aunque podemos echar a faltar algunos nombres en autores con una filmografía tan vasta como Lang o Bergman.

A lo largo de los ensayos, Trías demuestra que su afición al cine, su cinefilia (recuperada desde hace relativamente poco gracias a la ayuda de su familia y a una modernísima instalación audiovisual) se conjuga con unas vastas lecturas, ya sea de monografías dedicadas al autor o de textos más clásicos que lidian con problemas relacionados, incluidas algunas obras cumbre de la filosofía, pero desde luego no exclusivamente.

Así, podemos ver la influencia de la *Psicología de las masas* de Freud y del texto clave de Kracauer, *De Caligari a Hitler* en su ensayo dedicado a Fritz Lang, uno de los más completos e interesantes. En él, se hace especial hincapié en la constante dialéctica

* Universitat de València, España. cegoal@alumni.uv.es

entre amor y muerte que recorre la gran mayoría de su filmografía, y el destino injusto al que intentan escapar sus héroes, héroes a menudo de a pie, “Juanes Nadie” que se ven envueltos en circunstancias que terminan en laberinto inexplicable. Ejemplo de esto sería: *Las tres luces*, *Furia*, *Solo se vive una vez*, *Más allá de la duda* y *Gardenia Azul*. Se analiza también la magnitud de la figura del Dr. Mabuse, anticristo por antonomasia del cine, inversor de todo orden social establecido, como se exclama en *El testamento del Dr. Mabuse*. El apartado dedicado a *Metrópolis* también es muy riguroso en su análisis de símbolos cristianos y homéricos, entre las dos Marías como encarnaciones del Bien y del Mal, pero su interpretación del famoso lema de la película (“El mediador entre el cerebro y las manos ha de ser el corazón”) como consigna de amor y paz mundial es discutible. Los conceptos aquí introducidos permiten a Trías unos breves apuntes sobre el estatuto de la ciudad y la ciudad subterránea en las películas de Lang, y la destrucción que agua y fuego representan.

El segundo ensayo está dedicado a un autor que Trías ya había trabajado con anterioridad: Hitchcock. No disimula su admiración por la obra del cineasta británico (*Vértigo*, particularmente, la película que más le ha inspirado y que sitúa en lo más alto de su lista de preferencias), aunque busca esta vez un tipo de análisis un tanto diferente, que se centre más en la carga de historia de amor que la gran mayoría de sus películas planteaban¹. Nos hallamos entonces ante una interpretación distinta de la habitual, en la que se suelen privilegiar los rigurosos esfuerzos técnicos de Hitchcock a la hora de enviar sus mensajes al público, confundiéndole, guiándole por donde no debe aventurarse, o todo lo contrario. Aunque en un principio pueda parecer inadecuado, Trías logra desgajar toda una serie de ideas muy fructíferas desde esta perspectiva, atendiendo a los símbolos, a la idea de encierro-exterioridad en las grandísimas mansiones, a aquello que no se ve en pantalla pero no deja de estar presente en la trama, etc. Destaca la interpretación de *Rebeca* o de *La ventana indiscreta*, incluso de *Sospecha*, al centrar su atención en los modos de subjetivación que el director privilegiaba en el desarrollo de la trama.

El ensayo dedicado a Kubrick es quizá de los más completos y logrados. Siendo su filmografía mucho más reducida, la interpretación y el análisis desplegados son tan certeros como iluminadores. Kubrick adquiere a partir de los ojos de Trías el estatuto de mente suprema, mónada dominadora que controla todos los aspectos del film y ordena las otras mónadas a la perfección. Deconstruye todos los géneros habituales dotándoles de una pasión y una psicología que van mucho más allá de la frialdad intelectual que habitualmente se le achaca. El caos, los lados oscuros de la inteligencia que se despliegan y dividen en sus fantasmas homicidas y perversos, relucen en las concentradas líneas dedicadas a *2001* (donde cabe destacar la explicación de la banda sonora), *El resplandor*, *Eyes Wide Shut*, etc. Especialmente interesantes son los apartados sobre estas dos últimas, donde Trías ataca en profundidad la estructura especular de ambas, y comenta en detalle algunas de las escenas más memorables.

Para dar cuenta de la filmografía de Orson Welles, la ordenación del ensayo no

1 Se une así a esa preciosa reflexión final de Truffaut en su libro de entrevistas *El cine según Hitchcock*, donde el cineasta francés se daba cuenta de la importancia de la estrechísima relación que unía sexo y muerte en la manera de tratar todas sus escenas: “Era imposible no ver que todas las escenas de amor estaban filmadas como escenas de asesinato y todas las escenas de asesinato, como escenas de amor. Yo conocía esa obra, creía conocerla muy bien y me quedé anonadado ante lo que veía. En la pantalla todo eran manchas, fuegos de artificio, eyaculaciones, suspiros, estertores, gritos, pérdidas de sangre, lágrimas, puñetazos torcidos, y me pareció que en el cine de Hitchcock, decididamente más sexual que sensual, hacer el amor y morir eran la misma cosa.”

procede ya por películas principales, siendo el único que está dividido por grandes temáticas o lugares comunes. Las que más destacan son las del enfrentamiento moral entre dos grandes opuestos, donde *El cuarto mandamiento* permite a Trías plantear el eje que recorre la gran parte de las películas del director de *Ciudadano Kane*. Asistimos a una reflexión sucinta pero interesante sobre la dicotomía entre el ser y el hacer. Tenemos por un lado, el enfoque de la antigua aristocracia de finales del s. XIX encerrada sobre sí misma. Esta no puede sino acabar siendo inútil pese a su majestuosidad, ya que, como señalaba Hegel, el *ser* es la categoría más vacía posible, y a ella se limitan. Por otro lado, tenemos la nueva burguesía emprendedora que se mueve en el exterior del mundo y lo cambia de esa manera mediante el *hacer*. Se puede contemplar entonces en las obras de Welles dos tipos de personajes: los hombres huecos (*hollow men*, como decía T. S. Eliot), completamente vacíos por dentro, albergando la nada más absoluta y horrorosa en todo lo que intentan lograr; y los grandes hombres, los verdaderamente innovadores y creativos, en los que cabe contar al propio director. A esto se unen los comentarios finales que Trías dedica para alabar, con razón, las proezas y revoluciones técnicas que introdujo en el arte que estaba naciendo: planos que permiten que varias escenas se desarrollen a la vez, claroscuros a otro nivel de contraste, etc. En definitiva, la invención de un nuevo lenguaje estético con su propia ontología y epistemología, al que todo director siempre le deberá todo, como dijo una vez Godard.

Francis Ford Coppola es tratado en su ensayo a partir de la idea de demiurgo, de la creación de mundos absolutos, autónomos, con su lógica y desarrollo propio. Es Coppola un demiurgo posmoderno, variando enormemente las características de sus creaciones, pero con un punto onírico y fantasmagórico que suele estar siempre presente. Limitándose a unas pocas películas fundamentales, Trías pone de relieve el carácter del Mal absoluto en esa monstruosa bajada a los infiernos de la locura y la cordura que es *Apocalypse Now*, donde de nuevo nos encontramos ante el hombre hueco que alberga la Nada absoluta, la infinita negatividad en su corazón. La interpretación de los símbolos de esta odisea en plena guerra del Vietnam y los breves apuntes histórico-culturales hacen de este apartado uno de los más clarificadores del libro. Son también muy detallados los ensayos dedicados a *Drácula*, de *Bram Stoker* y a la trilogía de *El padrino*, donde de nuevo señala el tema recurrente del amor que triunfa sobre la muerte, o la inevitabilidad de la venganza, subrayando los aspectos únicos de la creatividad de Coppola, que siempre parte de unos mundos gigantescos, omniabarcantes en sus capacidades, haciendo de él un director único. Merece mención especial la atención dedicada a *La conversación*, película que aunque suele considerarse menor, muestra una sutileza excepcional a la hora de introducirnos en un drama de inadaptable social y culpa meticulosamente rodado.

Tarkovski es probablemente, como no deja de recordarnos el propio Trías al comienzo del capítulo, el director más denso, complicado y duro de ver de los que incluye el libro. Nadie como él para alargar y distender las escenas, diseñando planos secuencia que acaban logrando un nuevo valor temporal, y que serán acuñadas en adelante por el propio autor como esculturas en el tiempo mismo en esa celebrada expresión suya². El filósofo insiste aquí con gran rigor en el uso de la pasividad de los actores, la carga, nivel y sentido que tienen los sueños en su inefable imbricación con la realidad, y la música como acompañamiento natural y minimalista a todo el desenvolvimiento de

2 Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.

las escenas. Es Tarkovski un renovador de lo *unheimlich*, comenta Trías, y acierta de lleno con esta definición. La interpretación de sus películas tiene suficientes detalles para aportar un punto de vista fructífero sobre el ritmo que despliegan, mezclado a ese panteísmo cargado de los deseos más humanos aunque deformados por su estilo que rompe drásticamente la epistemología habitual de la realidad filmica.

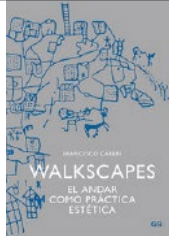
Para el capítulo dedicado a Bergman, Trías hace prueba de una elección bastante clásica, con unas pocas excepciones, pero muy eficaz en su resultado. El eje central es la catástrofe, lo inesperado que da la vuelta a la trama habitual, como suele hacerlo en nuestra vida cotidiana, y deja salir a la luz la verdadera tragedia que anidaba ya en las pequeñas cosas. Además de analizar obras clásicas, como la trilogía sobre el silencio de Dios, (*Como en un espejo*, *Los comulgantes* y *El silencio*), *Fresas salvajes*, *Persona*, *Gritos y susurros*, *Fanny y Alexander*, entre otras, Trías comenta con mucho detalle películas consideradas menores. Especialmente brillante es la interpretación que hace de *La hora del lobo*, donde se explaya más que en otros casos para explicar los símbolos y la lógica interna de la única incursión de Bergman en el cine de terror. Lo mismo se puede decir de *Juegos de verano*, una de las primeras realizaciones del cineasta sueco, que se exprime a fondo para exponer claramente cómo en ella están presentes todos los temas que desarrollará durante el resto de su carrera: las marionetas, el juego entre consciente e inconsciente, las medias verdades, la crisis religiosa, el miedo a la muerte y la salvación por el arte.

El último ensayo está dedicado a Lynch, y se explora en profundidad la libido a través del estilo onírico y surrealista que tanto le caracteriza. Trías muestra que los ejes del director funcionan a partir de los conceptos de maldad, asco, y el lado oscuro que anida en toda gran ciudad (o incluso en el pueblecito más alejado e inocente en apariencia). Es Lynch otro representante de lo *unheimlich*, y muestra en sus obras una contraposición especial entre las figuras del Bien y del Mal, como por ejemplo, el petirrojo en *Terciopelo azul* o la poderosa simplicidad de varios personajes de *Twin Peaks*, que Trías comenta muy meticulosamente. Pero en este capítulo cabe destacar también la profundidad de la estructura circular de sus películas más complejas: *Carretera perdida*, *Mulholland Drive* e *Inland Empire*. En ellas se muestran historias narradas a partir de espejos enormemente deformados, retorcidos, dando rienda suelta a los impulsos más salvajes de la imaginación y de la perversión.

En conclusión, nos hallamos ante una obra donde el filósofo del límite muestra una gran capacidad de análisis e interpretación del fenómeno artístico que es el cine, además de revelar una pasión desbordante por sus mayores exponentes. Resulta una pena que muchas de sus ideas más interesantes y sugestivas quedan apuntadas y sin desarrollar en toda la profundidad filosófica y el rigor que piden. Por ello, parte de los ensayos acaban limitándose a una explicación directa de la trama de la película y de su estructura narrativa, haciendo que, en cierta medida, no le aporte tanto al lector que ya las ha visto, y que el que no lo haya hecho pueda encontrar dificultades para seguir la argumentación. Pese a esto, se trata de un libro atractivo, cargado de apuntes y detalles inspiradores sobre indiscutibles obras maestras del séptimo arte, por parte de uno de los mayores filósofos españoles de los últimos años; no deja de ser iluminador a la hora de asomarse a una panorámica artística de semejante envergadura, a sus conexiones y ramificaciones, a lo de necesario que tiene el cine, más allá de mero fenómeno cultural, para pensar hoy en día conceptos filosóficos clave, o más bien, para filosofar en el sentido más puro del término.

El andar como práctica estética

Marta Darocha Mora*



Francesco Careri

Walkscapes. El andar como práctica estética

Gustavo Gili, Barcelona, 2014 (2ª ed. actualizada). Trad. Maurici Pla
ISBN 978-84-25225-98-7

Páginas: 184

¿Qué entendemos por *andar*?, o de una manera más concisa, ¿existe en el arte un espacio claro y definido donde el andar sea considerado en sí como práctica estética, es decir, como potencia creadora y desde la cual asumir un modo de mirar, actuar, e incluso, vivir? La tesis es clara, a saber, “que, en todas las épocas, el andar ha producido arquitectura y paisaje, y que esta práctica, casi olvidada por completo por los propios arquitectos, se ha visto reactivada por los poetas, los filósofos y los artistas, capaces de ver aquello que no existe y hacer que surja algo de ello”¹. Tiberghien anuncia así la intención de Francesco Careri: rescatar el estatuto de esta práctica y elevarla al rango de noción central en el arte y en la arquitectura. Pero quizá lo más novedoso del libro consiste en entender el andar como mecanismo de análisis y de crítica, como un punto de referencia que dé razón de las mutaciones del espacio y de la urbe, y paralelamente, de la transformación de la sociedad. En definitiva, comprender que el andar conlleva un compromiso como práctica política, como forma de entender, de atisbar y de estar en el mundo.

En *Walkscapes*, Francesco Careri expone y desarrolla la genealogía de la práctica del andar, desde las primeras formas que tuvo la humanidad de relacionarse con el espacio, hasta la posibilidad de descubrir la ciudad *andando a zonzo*, tal y como el grupo Stalker había planteado y continúa reclamando en sus “transurbancias”. El desarrollo de las ciudades actuales sufre una serie de transformaciones que ponen en crisis el proyecto arquitectónico y urbanístico tradicional. Ya no se pueden concebir su espacio y su organización como conjunto de líneas rectas que se desplazan desde la periferia al centro o viceversa, sino que la ciudad actual conforma un entramado complejo en continua mutación, cuya naturaleza solo es susceptible de ser conocida a través del “errabundeó”. Se apela al perderse como forma de conocer y descubrir, no solo lo visible, sino también lo aparentemente invisible. Una invisibilidad que se manifiesta, por ejemplo, en los espacios vacíos y poco luminosos, tanto en las *suburbs* como en

1 Francesco, C. 2013. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Traducción de Maurici Pla. Prólogo de Gilles A. Tiberghien. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pág. 9.

* Máster en Pensamiento Filosófico Contemporáneo, Universitat de València, España. mardamo@alumni.uv.es

los centros no periféricos, donde por lo general se asienta la población marginal. La ciudad es entendida así, como un mar donde diferentes archipiélagos deambulan a la deriva, en continua mutación, construcción y destrucción. Ya no es posible hablar de puntos de referencia estables, sino que todo fluye, aparece y desaparece.

La *Nueva Babilonia* de Constant, concebida a partir del estudio de un campamento de gitanos/as en Alba parte del nomadismo como postura desde la cual asumir la crítica a la sociedad occidental y a los fundamentos de sedentarismo de la arquitectura. Es decir, plantea la posibilidad de pensar la urbe como escenario en continua creación y mutación, donde una población errante pueda construir su propia ciudad de manera colectiva y participativa y cuyo reto esté a la altura de la realidad social cambiante de la actualidad: una sociedad no homogénea que vive en bastas barriadas invisibilizadas, y erra entre los límites y los lugares de tránsito, conformando nuevas maneras de habitar, de ocupar y de estar. La ciudad sedentaria y la ciudad nómada conviven y se nutren de manera recíproca, constituyendo una dinámica en movimiento a la que arte y arquitectura deben atender. Pero la *Nueva Babilonia* y el *andare a zozzo* son resultado de un conjunto de prácticas humanas y estéticas anteriores, sin las cuales no podrían llegar a entenderse y concebirse. Por ello, Francesco Careri persigue mostrar la herencia que esta manera de valorar el andar tiene: primero y originariamente como práctica de supervivencia, con sus connotaciones religiosas; pasando luego por su secularización en el siglo xx, cuando es posible considerarla como práctica estética en sí.

Tradicionalmente, la arquitectura se ha relacionado con el sedentarismo, que se ha basado en el “espacio del estar”, mientras que se ha desvinculado del nomadismo, que ha sido caracterizado como el “espacio del andar”. Ya en el *Génesis* se puede encontrar una connotación peyorativa del errar, cuando Caín es condenado por el asesinato de su hermano Abel, a vagar por el desierto. Sin embargo Francesco Careri propone una inversión: “el problema del nacimiento de la arquitectura, como principio de estructuración del paisaje y como arquitectura del espacio interior, está relacionado con el recorrido errático y con su evolución nómada”². El recorrido errático se relaciona con la persecución de las presas por parte de las personas recolectoras y cazadoras del paleolítico, y se llevó a cabo en espacios no cartografiados. Su evolución tuvo lugar tras la última glaciación y el uso productivo de la tierra, de manera que las poblaciones nómadas se desplazaban por cuestión de supervivencia, aunque dichos desplazamientos ocurrían en espacios vacíos, generalmente conocidos, e implicaban un retorno. El nomadismo permite entender la arquitectura como construcción simbólica del espacio, de manera que la ciudad nómada se constituía por el propio andar. La ausencia de estabilidad hizo posible la capacidad de las personas nómadas de crear y construir en cada momento aquello que necesitaban. Si bien antes del neolítico, el acto de andar era la única arquitectura posible, el menhir supuso la primera acción humana de transformación física del entorno. Los menhires están relacionados con la trashumancia nómada, de manera que su alzamiento fue pensado para orientar a la población viajera a lo largo de las rutas intercontinentales. Colocados en territorios neutros, conformaban un punto de encuentro con el cual diferentes pueblos podían identificarse, también a través de mitos y diferentes rituales. Más tarde, el menhir y el recorrido serían asumidos como arquitectura propia por parte de la civilización

2 Ibid. Pág. 54.

egipcia: el *benben*, o primera piedra que emergió del caos, estuvo ligado a los anteriores menhires; el interior de los templos se construyó en relación al símbolo *ka*, o del eterno errar.

Así pues, incluso en el marco original, arquitectura y andar estuvieron directamente vinculados, aunque fue durante el siglo xx cuando esta práctica humana del andar se desvinculó del ritualismo religioso y se definió como arte autónoma, entendiendo el recorrido como acción simbólica, con el desarrollo y evolución de las vanguardias. El precursor de esta consideración fue Dada, quien en 1921, organizó una visita a la iglesia de *Saint-Julien-le-Pauvre*, en París, con el fin de acudir a los lugares más banales de la ciudad, que no tenían razón alguna de existir, espacios que no formaban parte de los recorridos turísticos. Su importancia radicó en la posibilidad de traspasar los límites de la representación del movimiento, y llevar a cabo su práctica en el espacio real. Por primera vez, la acción del recorrer como tal, cobraba importancia. El *anti-arte* ofrecía la posibilidad de que los y las artistas interviniesen en la ciudad y perseguía que el arte llegase a la vida misma, reclamando, ante todo, lo cotidiano. Ello marcó un hito en la historia del arte, la literatura y la arquitectura. A partir de aquí, los y las surrealistas hicieron referencia a la ciudad del inconsciente, donde era posible atravesar el espacio urbano, tal y como se hacía con la mente, revelándose una realidad no visible y apelando al andar como medio de descubrimiento de las partes inconscientes de la ciudad. Sería en 1950, cuando la Internacional Letrista, que más tarde se convirtió en la Internacional Situacionista, entendería la *deriva* como actividad estética colectiva que además de descubrir el inconsciente de la ciudad, revelaba los efectos psíquicos que la organización de la urbe producía sobre el comportamiento de las personas. Perdersé y errar por la ciudad eran concebidas como manifestaciones que suponían un posicionamiento político en contra del sistema capitalista, y como rechazo de la sociedad burguesa. Su teoría de la *deriva* evolucionó hacia la construcción de situaciones que permitían la aparición de nuevas maneras de habitar y vivir en la ciudad, haciendo posible la experimentación de una sociedad más libre. La *Nueva Babilonia* de Constant, en 1957, es precisamente un ejemplo de ello.

En 1966, Tony Smith efectuó un viaje nocturno a una autopista en construcción. Su originalidad consistió en plantear la posibilidad de entender el propio recorrido como experiencia. El *land art* acuñaría la práctica del andar como forma de arte autónoma. Por su parte, Richard Long, recuperando la idea de Smith, reclamó el propio acto de andar, es decir, el hecho de vivir la experiencia del andar, como arte en sí. El andar pasaría a considerarse pues, como acto primario de transformación del movimiento, sin hacer referencia a objeto alguno. *A Line Made by Walking* de Long, un segmento trazado en el suelo, cuyo horizonte se camufla en un bosque de árboles, dando la sensación de infinidad, combinó la escultura y la acción, es decir, el segmento en sí y el andar. Tanto Smith como Long fundamentaron sus creaciones en la práctica del andar, de manera que tan solo el movimiento de un cuerpo hacía posible la experimentación de sus obras, y en general, del arte. Más tarde, Smithson hablaría de entropía, de modo que para él, la relación entre arte y naturaleza había sufrido una mutación, pues el paisaje contemporáneo de las ciudades se caracterizaba por tener unas partes oscuras que serían abandonadas en un futuro. Smithson planteó unos viajes a la *suburb* donde cualquiera podría toparse con una realidad de monumentos o presencias vivas que en un futuro dejarían de existir, dados los cambios vertiginosos de la urbe. La realidad suburbana era entendida como creación, transformación y destrucción,

sucesivamente. Recorrer y visitar los propios espacios era la vía para poder dar cuenta de dicho panorama.

Es en este momento cuando se puede pasar a hablar de “transurbancias”, realizadas principalmente por Stalker a mediados de la década de los noventa, y que duran hasta la actualidad. La “transurbancia” recuperaría, entre otros, los espacios de Dada, la apelación al inconsciente de la ciudad, el nomadismo como arquitectura, la *Nueva Babilonia* de Constant, e incluso la noción de entropía de Smithson. Un conglomerado de prácticas y conceptos estéticos que habían sido acuñados en un pasado lejano, y a su vez, no tan remoto. En el presente, la ciudad es a la vez no ciudad, y se caracteriza por un caos general. La naturaleza de la urbe se torna difusa, y el único orden al cual se puede apelar es la yuxtaposición de fragmentos interpuestos de manera casual. La ciudad se compone de vacíos y espacios de tránsito, en continua transformación, que ponen en juego la necesidad de apelar a otras categorías estéticas. La separación entre periferia y centro desaparece, dando lugar a un sistema poli-céntrico, atravesado por espacios huecos, que sin embargo están habitados, y que a su vez tienden a la saturación y a la expansión. El recorrido errático es, de nuevo, una buena opción si se quiere entender esta serie de cambios urbanos. Se considera pues el recorrido como una práctica estética que queda a disposición de la arquitectura y el arte, si pretenden comprender las nuevas transformaciones de los paisajes urbanos.

Pero no solo eso. Tal y como apunta Francesco Careri, *andare a zonzo*, perderse por la ciudad supone un placer: el poder conocer sin prejuicios, el dejar aparecer, en definitiva, descubrir. Habitar las calles, andar por la ciudad, hace factible una ciudad segura, en tanto que otorga control recíproco sin la necesidad de usar cámaras de vigilancia. La práctica del andar se antepone como proyecto cívico, capaz de crear espacio público y como acción colectiva y común de la ciudadanía.

El silencio de Duchamp

Antonio Molina Flores*



Marcel Duchamp

Escritos. Duchamp del signo, seguido de Notas.

Reunidos y presentados por Michel Sanouillet y Paul Matisse.

Ed. en español dirigida por José Jiménez.

Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, Barcelona, 2012

ISBN 978-84-8109-969-0

Páginas: 560

La obra de Marcel Duchamp (1887-1968) puede verse, en su totalidad, como una solución al problema del gusto. Duchamp muestra indiferencia por el gusto, sea este buen o mal gusto. Ambos le parecen la misma moneda. Si se trata de superar la subjetividad hay, al menos, dos modos de conseguirlo. Uno es disolver esa subjetividad, abandonarla; otro sería indagar, profundizar tanto en ella que lográsemos hacer desaparecer los rasgos distintivos. En el mismo sentido en el que tener un recuerdo es particular, pero tener recuerdos es común. Da igual el recuerdo, de lo que se trata es de “recordar”, una actividad universal. De ahí el sentido intelectual y nada sensible de las acciones que Duchamp emprende. Para “llegar a ser lo más universal posible” (como él mismo declara) es preciso hacer cosas comunes, como jugar al ajedrez, pensar o inventar juegos de palabras con alto contenido erótico.

Hay bastante consenso en considerar a Marcel Duchamp uno de los artistas más importantes del siglo xx, a pesar de sus esfuerzos por no serlo. Se le equipara a Picasso pero hay que hacer notar que Picasso no tuvo, no pudo tener seguidores. Es una isla; en cambio Duchamp es un continente, un campo ignoto. No sigue el camino de la pintura, ni siquiera del arte, en su sentido convencional, sino que pone en cuestión, radicalmente, las prácticas artísticas para desnudar de todas las apariencias su verdad más esencial. Su campo no es el de la acción, sino el del silencio, la soledad, la retracción. Y sus armas no son los pinceles, ni la piedra, ni los bronce, sino la reflexión y el humor. Ni siquiera podemos decir que escribiera una obra en el sentido usual del término. De un modo retorcidamente irónico fue dejando pistas, fragmentos, papeles sueltos. Pero lo sorprendente es que ese corpus es de una coherencia definitiva. Por eso hay que saludar la aparición de sus *Escritos*, en la cuidada edición que estamos reseñando.

Advertía Joseph Beuys, el 11 de diciembre de 1964, en una acción: “El silencio de Duchamp está sobrevalorado” (Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet). Cincuenta años después nos preguntamos nosotros: ¿Los escritos de Duchamp están sobrevalorados? Veamos. Al intentar aprehender una personalidad

* Universidad de Sevilla, España. molinaflores@us.es

tan poliédrica nos encontramos con varias paradojas. Si estuviésemos frente a un artista convencional, los escritos podrían darnos pistas sobre los títulos de las obras, por ejemplo. Pero no es el caso porque, con frecuencia, los títulos en Duchamp no tienen relación directa con el contenido de la obra, sino que funcionan como una especie de campo significativo en expansión que amplía, como en una serie de círculos concéntricos, su alcance; entre otras cosas, por el papel activo asignado al espectador, convertido en auténtico co-creador de la obra. Pero, por otra parte, estos *Escritos* son imprescindibles para entender *El Gran Vidrio*, la invención de los “Ready-mades”, sus ideas acerca del “proceso creativo” o ese personaje secreto que responde al nombre de Rose Sélavy.

Otro aspecto destacable del volumen es el re-descubrimiento de Duchamp como crítico, puesto que “Duchamp del signo” y otros textos del volumen, ya habían sido publicados con anterioridad. Nos referimos a los juicios críticos nada belicosos, más bien ponderados y sensatos, emitidos acerca de los más importantes creadores vinculados a las vanguardias. Sus juicios sobre Boccioni o acerca de Matisse y Picasso están llenos de matices. A propósito de este último dice en el “Catálogo de la *Sociedad Anónima*”: “El solo nombre de Picasso encarna la expresión de un pensamiento nuevo en el reino de la estética.” Y sigue: “Una de las diferencias más importantes entre Picasso y la mayoría de sus contemporáneos, es que, hasta hoy, jamás ha manifestado ninguna señal de debilidad o de repetición en su caudal ininterrumpido de obras maestras. La única orientación permanente en su obra es un lirismo agudo, que, con el tiempo, ha adquirido crueles acentos. De vez en cuando, el mundo se busca una personalidad sobre la que descansar ciegamente –una adoración de esta índole puede compararse con una vocación religiosa y sobrepasa el razonamiento. Hoy día miles de partidarios de las emociones artísticas sobrenaturales se vuelven hacia Picasso, quien jamás los defrauda” (257). Estas ideas que podríamos suscribir hoy sin mucho cambio fueron emitidas hace setenta años, en 1943, y lo sorprendente es que no solo hacían referencia a lo que era ya Picasso, sino a lo que llegaría a ser. Desplegando en esta breve nota Marcel Duchamp, además de una inteligencia razonadora, un bien que es más escaso, una extraordinaria generosidad.

La edición, a cargo de José Jiménez, completa y amplía la publicación francesa. Consta de una cuidada *Introducción* del escritor, crítico, comisario y catedrático de Estética de la Universidad Autónoma de Madrid, que termina con una actualización bibliográfica en español y una cronología. Siguen los “Escritos”, presentados por Anne y Michel Sanouillet, junto a Paul Matisse; “Duchamp del Signo”, reunidos y presentados por Anne y Michel Sanouillet y “Notas”, con Prólogo de Paul Matisse y Prefacio de Pontus Hulten. La edición se concluye con “Notas bibliográficas”, a cargo de Anne Sanouillet. Y, como toda edición que aspira a ser perfecta, finalmente contiene “Índices de nombres y de conceptos”, elaborados por Fernando Pérez Fernández.

Sin embargo, a pesar de las 556 páginas del volumen y la pasta dura de la portada, todo el libro tiene un aire de levedad. Y a partir de la segunda lectura podemos abrirlo al azar con el mismo placer con el que abrimos las enciclopedias o navegamos por Internet. Duchamp parece esperarnos con una leve sonrisa en cada vuelta de página, no abrumando con su presencia sino ayudándonos, como ayuda un faro a los navegantes, a orientarnos en el proceloso mundo del arte. Y no son sus reflexiones lo importante sino las nuestras, las que nos suscita, como si eso también estuviese calculado por Duchamp.

Hemos dicho antes que el volumen contiene una “Cronología” pero leyendo los *Escritos* tenemos la sensación de que Duchamp no tiene biografía. Claro que nació y murió, adquirió la nacionalidad norteamericana y llegó a casarse, por segunda vez, a los 67 años. Pero nada de esto parece tener importancia porque su verdadera biografía es intelectual. Lo que importa en cada momento de su trayectoria son las ideas que desarrolla en relación con ese mundo complejo que llamamos arte.

El intento minucioso de Calvin Tomkins de establecer su biografía se contrapone a estos *Escritos*. Estos son algo así como el esqueleto que da consistencia a un organismo llamado Duchamp. ¿Podemos asegurar que estas notas fueran tan importantes para él? No podemos saberlo, pero sí que, en cierto modo, se desentendió de su obra plástica, o de parte de ella, como demuestra el hecho de que muchas de las obras exhibidas en los mejores museos del mundo se deban a una edición realizada en Milán, en 1964 por la galería de Arturo Schwarz, en algunos casos cincuenta años después de su primera ejecución. También, en fin, llegó a morir, a pesar de su idea de que, por lo demás, siempre se mueren los otros. Pero eso poco importa.

Pocas veces los textos y los documentos guardados por el artista complementan nuestra visión del modo en que lo hacen estos escritos. Hay muchos elementos que nos remiten a una época, como los juegos de palabras, las alusiones eróticas, la iconoclastia, la constante invención de mecanismos, la dialéctica constante entre el carácter conceptual de las creaciones artísticas y el modo artesanal de ejecutarlas. Pero Duchamp parece trascender su época al instalarse ya en el tiempo de la recepción que, en uno de los textos sobre la creación, llama posteridad.

En cierto modo Duchamp se desengañó —hacia 1915— de la retina como quien se desengancha de una droga. Había comprobado su efecto adictivo y adormecedor, por ello siempre practicó el pensamiento. Y en este contexto el ajedrez se nos aparece como una suerte de gimnasia mental que lo mantenía en permanente estado de alerta. De ahí su desafío casi constante. Cuando alguien llegaba, él hacía tiempo que había soltado la escalera. Con un motor infalible: su búsqueda constante de la contradicción.

También Robert Smithson, en una entrevista que resultó ser póstuma, reprochaba a Duchamp que se hiciese el interesante con sus silencios y mantuviese esa distancia olímpica que Smithson contrapone a otras actitudes más dialogantes que llama ‘democráticas’. Ahora sabemos lo que había en esos silencios, por eso son tan importantes estos *Escritos*. Fernando Pessoa escribió en secreto una obra que pudo perderse, sin pensar en sus contemporáneos. De un modo parecido, Duchamp, un gran indolente, un gran “respirador”, parece trabajar siempre —cuando trabaja— para la posteridad, a la que identifica de un modo muy gráfico como el público del futuro.

Una gran mente, con una proverbial seguridad, da como consecuencia una de las propuestas más libres y originales del siglo xx occidental, ya de por sí extravagante. Si comparamos dos grandes inteligencias del pasado siglo, Bobby Fischer y Albert Einstein, el primero, durante algunos años campeón mundial de ajedrez, se ocupa casi exclusivamente y de un modo obsesivo en las combinaciones de los sesenta y cuatro trebejos del tablero. Un ejercicio deslumbrante pero melancólico. Einstein, en cambio, aplicó su inteligencia a un objeto impensado, el universo en expansión. Tal vez poseyera Duchamp una mente con elementos de ambos: por un lado, la pulsión obsesiva por el tablero de ajedrez; y por otro, la apertura a un universo más amplio, el mundo del arte en un siglo de transformaciones y vanguardias. Duchamp supo ver los nuevos límites y pudo realizar acciones que los ampliaron. Parco, meticuloso, reflexivo, nos legó una

obra polémica que resulta tal vez ilegible sin estos *Escritos*, verdadera síntesis de un pensamiento nervioso y transgresor.

Pero esta es una escritura en el espejo. Es sabido que Leonardo da Vinci utilizó una suerte de escritura especular, método de su invención, que le permitía una transmisión críptica de su pensamiento. Si para leer esta escritura necesitamos un espejo que la positive, algo similar ocurre con el pensamiento, las ideas y las ocurrencias de Marcel Duchamp. Es necesario someter sus palabras a un juego de múltiples refracciones, en varios espejos, para encontrar algunos de los significados que él fue dispersando como semillas que buscan a la novia. La inspiración en Leonardo es clara, lo nuevo es el método. La iconoclastia no está reñida con la adoración. Pese a ello, al ver “L.H.O.O.Q.”, nuestro último pensamiento es que se trate de un homenaje, pero tal vez lo sea. Si nos volvemos al autor de los *Escritos*, ¿qué encontramos? A Marcel Duchamp respirando y sonriendo en la distancia, con ironía.

Por lo demás, siempre se equivocan los otros.

Huellas urbanas

José Antonio Ruiz Suaña*



Alberto Rubio Garrido (dir.)

Huellas Urbanas. La ciudad a través de sus trazas

General de ediciones de Arquitectura, Valencia, 2014. Col. *Línea de fuga*

ISBN 978-84-942233-5-8

Páginas: 120

Con motivo de la muerte de Jacques Derrida, Luis Fernández-Galiano escribió en el diario El País un artículo en el que recordaba la extraña relación cruzada entre las *deconstrucciones* filosóficas y arquitectónicas. El fervor por la deconstrucción arquitectónica cristalizó en una exposición de 1988 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, organizada por Philip Johnson y Mark Wigley con trabajos de siete arquitectos; el interés de los arquitectos por la teoría se fue desvaneciendo y de la deconstrucción arquitectónica ahora tan solo se atisban trazos formales, residuos de aquellos años. Más tarde, la explicación a aquel pasado interés por las ideas, por la teoría en relación con la arquitectura queda expresada por el crítico Michael Speaks: “la teoría era interesante, pero ahora tenemos trabajo”.

Atribuir la dedicación de los arquitectos en el ámbito teórico a su situación laboral no pasa de ser una simplificación puesto que ha sido permanente el interés por la reflexión y el vínculo con otras disciplinas, más allá del ámbito de la arquitectura. Actualmente la amenazante especialización tanto en el ámbito profesional como en el académico, puede justificar la aparición de la colección “Línea de fuga” que, dirigida por Román de la Calle, propone un escape hacia la heterogeneidad, reivindicando una alternativa a la fragmentación propiciada por el tan propagado artículo científico. Esta colección propone un soporte de debate sobre la actualidad de la reflexión transversal entre la arquitectura, la filosofía o las bellas artes. El título de la colección sugiere tanto una zona de indiscernibilidad o de indiferenciación, como un espacio de confluencia de múltiples miradas desde un enfoque plural que trata de enlazar varias disciplinas.

Formada por un conjunto de siete breves ensayos de varios autores, esta publicación *Huellas urbanas* inaugura la colección. En esta ocasión, los textos recogidos dan cuenta de las reflexiones y temas desarrollados en la segunda edición del Seminario de Arquitectura y Pensamiento organizado por el Grupo de Arquitectura y Pensamiento de la Universitat Politècnica de València. En una suerte de *Rashomon*, cada autor, desde la arquitectura o la filosofía, muestra su punto de vista y consideraciones acerca de un tema común: el área del entorno de la avenida de Barón de Cárcer, inicialmente avenida del Oeste de la ciudad de Valencia.

Alberto Rubio Garrido, además de hacerse cargo de la edición, abre la publicación

* Seminario de Arquitectura y Pensamiento, Universidad Politécnica de Valencia, España. jruizsua@yahoo.es

con un texto en que llama la atención sobre las circunstancias históricas, la gestación, el desarrollo y realización de esta intervención urbana que, con su incorporación a la ciudad, es testimonio de los aciertos y errores, decisiones y dudas del urbanismo del pasado siglo presente en muchas de nuestras ciudades. La circunstancia de la interrupción del trazado previsto de la nueva avenida a través de la trama histórica y la presencia concreta de sus límites irresueltos, lleva a interpelar sobre la intervención en la ciudad, la apreciación de lo existente frente a actitudes e ideales modernos, preguntarse sobre su vigencia o agotamiento, y la consideración que merece la ciudad con una compleja combinación de su configuración material y el desarrollo de la vida en común.

Lo más destacable de este trabajo puede encontrarse en la propuesta de un elemento material concreto, una parte de la ciudad, como tema desde el que se desarrollan los ensayos. Una parte de la ciudad que se recorre, se visita, se vive o se descubre, que unos han incorporado a su vida cotidiana y otros descubren como elemento de reflexión. Con visiones diversas y dentro de discursos propios, aparecen algunos conceptos clave que atraviesan los distintos textos.

Uno de estos temas, el concepto *tiempo*, se sitúa en el centro de las interpretaciones de José Manuel Barrera y Pau Pedragosa. En un caso, el tiempo parece propiciar una transformación del significado de la nueva avenida que, justificada inicialmente desde un pretendido beneficio colectivo, con el paso del tiempo lleva al abandono de su completa materialización motivado por argumentos similares a los que movieron su génesis. En otro caso, según Pau Pedragosa, la construcción del espacio público es una operación que se realiza en el presente pero que, de manera consciente o no, construye el pasado y el futuro: “decide qué pasado queremos recordar y qué futuro deseamos proyectar”.

Otro concepto que recorre los distintos ensayos es el de *modernidad*. La reforma urbana en la que se inscribe el proyecto de la avenida del Oeste estaba presidida por la voluntad de *modernización* de Valencia, una ciudad como otras muchas, que en la segunda mitad del siglo XIX afronta los cambios que exige la época. Varios de los autores ponen en cuestión la vigencia de las premisas y herramientas modernas para la intervención en la ciudad actual, considerando que la avenida inconclusa es buena evidencia de esto. De la mano de un texto de Michel Serres, Carlos Lacalle propone la relativización de la racionalidad al acometer el posible avance de una ruta interrumpida, una situación en que la presencia de lo inesperado, la intuición y la consideración del desorden, la emoción y la audacia sirvan como estrategias válidas frente al orden, la geometría y el progreso. De forma parecida, Ester Giménez señala en su texto la pertinencia de la construcción de la ciudad a partir de trazas y mapas no físicos, sino subjetivos, psicosociales; frente a los potentes medios de representación cartográfica física, invita a promover la capacidad de realización de cartografías subjetivas: la ciudad de los habitantes, su percepción y representación del espacio.

Dentro de los diversos enfoques e interpretaciones de los ensayos, un último concepto que queremos destacar presente en los textos que forman esta obra es, sin duda, la *política*. Esta se hace cargo de lo propio de nuestras ciudades: el espacio público, la planificación urbanística, los intereses públicos y privados que en tantas ocasiones están enfrentados y que acontecen en la ciudad como “cosa humana por excelencia” construida y constructora de subjetividades.

En relación con esto último, queremos destacar dos breves y magníficos ensayos

donde se pone de manifiesto lo fructífero que llega a ser el enlace transdisciplinar que propone esta colección. Desde su mirada filosófica, Manuel Jiménez Redondo traza un recorrido desde el texto “Tierra y Mar” de Carl Schmitt, a partir del que caracteriza la existencia propiamente moderna. A través de las conferencias de Heidegger y Ortega y Gasset en Darmstadt expone las relaciones entre el habitar, construir, pensar y la técnica como manera de adaptarse el hombre al mundo, como forma de erigir y habitar. Desde estas nociones, ofrece la inconclusa avenida del Oeste de Valencia como un caso en que su interrupción, la suspensión de su continuidad y la compleja colisión con el centro histórico parece materializar el malestar hispano en la modernidad, a la vez que denota una manera “violentamente indecisa de habitar y espaciarse”. En otro caso, poniendo la atención en la materialidad concreta presente en la avenida inconclusa, el texto de Manuel E. Vázquez se hace cargo de la relación entre los que habitan y lo construido. La avenida no resuelta, el encuentro con la trama histórica, la interrupción del trazado, la fragmentación, la traza existente, contemplando la presencia material de la ciudad “descubrimos que nos da a ver nuestra propia ambigüedad”, desvela *cómo somos*; “ver la ciudad es descifrar la mirada que nos ve”. El estado en que recibimos y *heredamos* esta zona de conflicto de la ciudad, nos impone decidir *qué hacer* sobre la realidad material: continuación o aceptación de la interrupción. Pero tal vez, lo relevante de la situación interrumpida de la avenida sea la propia falta de continuidad, es de esta manera como se pone de manifiesto la antes pretendida continuidad y de esta manera hace convivir la contradicción entre la continuidad y la interrupción, y precisamente, quizá esto sea *lo que construimos*. Acaso sea donde estamos.

Bibliografía

Kurosawa, Akira. 1950. *Rashomon* [Filme].

Fernández-Galiano, Luis. 2004. “Deconstrucción ‘in memoriam’”. *El País*, 4 de diciembre.

Las lecciones de Estética de Th. W. Adorno

Francesc J. Hernández*



Theodor W. Adorno

Estética 1958/1959

Edición de Eberhard Ortland. Trad. y prólogo de Silvia Schwarzböck

Las Cuarenta, Buenos Aires, 2013

ISBN 978-987-1501-51-9

Páginas: 560

Escribir sobre Theodor W. Adorno supone, antes que nada, lidiar con una serie de eventuales prejuicios en los lectores que uno de sus traductores, Andrés Sánchez Pascual, formuló de una manera genialmente irónica: “Se tiene a Adorno por un filósofo —pero hermético; por un sociólogo —pero especulativo; por un moralista —pero de cosas mínimas; por un dialéctico —pero negativo; por un esteta —pero teórico; alguien parece haber oído que era también un analista y crítico musical”¹. La reciente publicación en castellano de su curso de Estética del semestre de invierno de 1958/59 supone una oportunidad de volver sobre uno de los ensayistas más importantes del siglo xx, centuria con la que su vida mantuvo una curiosa relación aritmética. Adorno vivió durante los dos primeros tercios (1903-1969), compuso sus escritos durante el medio siglo central (1922-1969), comenzó su docencia en el umbral del segundo tercio (1933) y en el ecuador de la centuria regresó del exilio y se incorporó a la Universidad de Frankfurt (1949/51), al tiempo que publicó *Minima moralia. Reflexiones desde una vida dañada*, que comenzó a escribir con motivo del cincuenta aniversario de Max Horkheimer (1945), a quien está dedicado.

La disposición de la biografía de Adorno en la pasada centuria tiene un reflejo, tal vez involuntario, en el libro *Mi siglo*, de Günter Grass (compuesto, como se sabe, de narraciones breves cada una dedicada a un año del pasado siglo). El premio Nobel incluye un relato que trata precisamente de las lecciones de Adorno. Es el que corresponde al convulso 1968, y en él aparece el filósofo frankfurtiano y también, según el narrador, un “escritor bigotudo que se había vendido al Es-Pe-De”, expresión que tal vez se refiera irónicamente al propio Grass. En el relato, Adorno, el “Maestro de la Negación”, se muestra enfrentado a un auditorio de estudiantes radicales, advirtiéndoles de la amenaza del fascismo de izquierdas. El “maestro de la dialéctica que, con su cabeza esférica todo lo descomponía en contradicciones” se encuentra

1 Nota preliminar de Adorno, Th. W. 1985. *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*. Barcelona: Laia.

* Universitat de València, España. francesc.j.hernandez@uv.es

“perplejo y desconcertado” y, ante la revuelta, “guardaba silencio”². La mayoría de los cursos de Adorno, sin embargo, no fueron así. Además del período anterior al exilio, en el que pudo impartir docencia en Frankfurt durante año y medio antes de 1933, Adorno dictó cursos y seminarios desde su regreso a Alemania en el otoño de 1949 (primero como sustituto de Horkheimer y después como profesor titular) hasta su muerte en 1969. Salvo dos interrupciones, cada semestre ofreció un curso diferente, con sesiones de dos horas. En total, impartió 35 cursos.³

Rolf Tiedemann, discípulo de Adorno y editor su *Teoría estética* y de alguno de sus cursos, narraba un episodio significativo. A comienzos de los años sesenta del siglo pasado, en una conversación con los jóvenes colaboradores del Instituto de Investigación Social de la Universidad de Frankfurt, entre los que se encontraba el propio Tiedemann, Max Horkheimer afirmó que Adorno y él habían establecido desde hacía tiempo una cierta división del trabajo. Correspondía a Adorno redactar la teoría común, y por cierto “podía detenerse” en ello, mientras que él mismo se dedicaba a la enseñanza a los estudiantes. Poco tiempo después, cuando Adorno fue informado de ese comentario de su amigo, ya por entonces profesor emérito, reaccionó y, enojado hasta cierto punto, preguntó retóricamente si ello quería decir que, por ejemplo, desatendía su docencia.⁴ Ciertamente, Adorno no redactaba sus lecciones, pero les dedicaba un tiempo y una perseverancia que no podía ser percibida más allá de su círculo inmediato.

De los cursos impartidos hasta el semestre de verano (el segundo del año académico) de 1957 se conservan algunos apuntes manuscritos. A partir del semestre de invierno (el primero del año académico) del curso 1957/58, las clases eran grabadas en un magnetófono. Después, las cintas eran transcritas por el personal de administración del Instituto y reaprovechadas en clases ulteriores. Se dispone de la transcripción de unos 17 cursos, que están siendo editados paulatinamente por la editorial Suhrkamp. Algunos cursos han sido traducidos al francés y al inglés. Al castellano, únicamente se había trasladado la *Introducción a la Sociología*, precisamente el curso del semestre de verano de 1968⁵.

Adorno no publicó estas transcripciones, aunque nos consta que las revisó. Por ejemplo, anotaba palabras clave o señalaba en los márgenes, con un trazo vertical sencillo o doble, determinados pasajes. Sin embargo, según el testimonio de Tiedemann, era reacio a que alguien pudiera ojear las transcripciones e incluso se manifestó, con fundadas razones, en contra de la publicación de ese tipo de materiales (aunque circuló alguna edición “pirata”, hechas por estudiantes). Según él, “nada de lo que se dice puede hacer justicia a lo que se ha de pedir de un texto.”⁶

Aun cuando adoptaba una oratoria grave, la divergencia general entre la palabra dicha y la palabra escrita se acentuaba en el caso de Adorno debido a la costosa

2 Grass, G. 1999². *Mi siglo*, capítulo “1968”, según la edición: Madrid: Alfaguara, pp. 282-284.

3 Cf. Müller-Doohm. 2003. S. *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual*. Barcelona: Herder, pp. 807-811.

4 Tiedemann, R. 1995. Epílogo del editor a Adorno, Th. W. *Kritik der reinen Vernunft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, p. 417.

5 Adorno, Th. W. 1996. *Introducción a la Sociología*. Trad. de Eduardo Rivera López. Barcelona: Gedisa.

6 Nota adjunta a la publicación de “Cómo combatir el antisemitismo hoy”, en Adorno, Th. W. 2010. *Vermischte Schriften I (Gesammelten Schriften XX/1)*, p. 360; corresponde a la edición castellana *Miscelánea I (Obras Completas 20/1)*. Madrid: Akal, p. 365.

reelaboración de sus libros, que pulía hasta darles la forma precisa que reflejara el movimiento dialéctico de las categorías. La *Dialéctica negativa* o la *Teoría estética* adoptan un estilo y presentan una forma propia que quiere reflejar la concepción dialéctica subyacente. En la mayor parte de los casos, Adorno renuncia a definiciones previas, organiza largos párrafos de manera inhabitual o dispone los apartados de un modo peculiar. Martin Jay, historiador de la Escuela de Frankfurt, llegó a escribir: “Leer un escrito de Adorno o Benjamin recuerda un comentario que se dice formuló el cineasta Jean-Luc Godard cuando se le preguntó si sus películas tenían un principio, un medio y un fin. “Sí —replicó—, pero no necesariamente en ese orden.””⁷

Precisamente Walter Benjamin, cuya relación con Adorno y su esposa, Gretel Karplus-Adorno, daría para más de una tesis doctoral, comparó en una ocasión el ensayo con la arquitectura del Islam, cuya estructura se abre desde el interior. Esta analogía fue recogida por Jürgen Habermas para explicar que, precisamente así, habría que entender los libros que Adorno publicó en su madurez, como construcciones árabes cuyo contenido “se revela contra la forma sistemática” y solo se puede apreciar desde el interior⁸. Por esta razón, las lecciones permiten una aproximación al pensamiento de Adorno mucho más inmediata que la que proporcionan sus libros, mediatizados ya por una densa reelaboración. No se trata de optar entre unas u otros, sino de beneficiarse de las aportaciones recíprocas para el estudio estético.

La teoría estética de Adorno es una *work in progress*⁹, jalonada por una serie de cursos y seminarios impartidos en la Universidad de Frankfurt, que detallaremos a continuación:¹⁰

i) Poco después de su regreso a Alemania, en el semestre de verano de 1950, Adorno dictó un primer curso sobre Estética, del que solo se sabe que tenía lugar los lunes, martes y miércoles, de 16 a 17 h.

ii) En el semestre siguiente, que corresponde al de invierno de 1950/51, ofreció de nuevo un curso de Estética, de cuyas lecciones se conservan en el Archivo Adorno apuntes mecanografiados y un protocolo resumido. En el semestre de invierno del curso 1951/52 realizó, junto con Horkheimer, un seminario sobre la *Crítica del juicio* de Kant, obra en la que, según Adorno, ya se advierte el carácter aporético o contradictorio de las categorías estéticas¹¹. En el semestre siguiente, el de verano de 1952, realizó otro seminario sobre “Ejercicios estéticos. Problemas de la nueva música”.

iii) En el semestre de invierno del curso 1955/56 ofreció un curso sobre “Problemas de la estética”, cuya edición está prevista como volumen 17 de los *Nachgelassene Schriften* (sección IV). Fue por entonces cuando tuvo que concebir la idea de elaborar una obra general (después de haber publicado estudios particulares, muchos de ellos de sociología de la música), porque conservamos anotaciones que corresponderían ya a ese tipo de escrito. Sabemos también del deseo de su amigo, el editor Peter Suhrkamp,

7 Jay, M. 1989. *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*. Madrid: Taurus, p. 289.

8 Habermas, J. 1975. *Perfiles filosófico-políticos*. Madrid: Taurus, p. 145.

9 Tiedemann, R. 2004. Epílogo del editor a Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (Gesammelte Schriften 7). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997, p. 537; traducción castellana: *Teoría estética* (Obra completa, 7). Madrid: Akal, p. 479.

10 Cf. el epílogo citado de Tiedemann a la *Teoría estética*, el de Eberhard Ortland a su edición del curso de *Estética* de 1958/59 y las informaciones de Müller-Doohm, S. *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual*, pp. 807-811.

11 Por ejemplo, a propósito de la nota a pie de página del párrafo 1 de la *Crítica del juicio*, cf. Adorno, Th. W. *Ästhetische Theorie*, pp. 149 ss.; trad. cast., pp. 134 ss.

fallecido en 1959, de que redactara una Estética para su firma editorial.

iv) En el semestre de invierno de 1958/59, Adorno ofreció un cuarto curso sobre Estética. La edición de este curso fue preparada por Eberhard Ortland, profesor del Instituto de Filosofía de la Universidad de Hildesheim y publicada por Suhrkamp en octubre de 2009. El curso estaba programado en 25 clases, de las que Adorno, por problemas de salud, solo impartió 21, entre el martes, 11 de noviembre de 1958 y el jueves, 12 de febrero de 1959. De todos modos, el contenido del curso se alejó paulatinamente del índice programado. También en aquella época impartió un seminario sobre sociología del arte.

v) En el semestre de verano de 1961 y en el siguiente, el de invierno de 1961/62, ofreció un nuevo curso sobre Estética, el quinto, esta vez dividido en dos partes. La edición de este curso está prevista como volumen 8 de los *Nachgelassene Schriften* (sección IV). En el semestre de invierno de 1961/62 también realizó un seminario sobre sociología de la música. El 4 de mayo de 1961 Adorno comenzó a dictar la primera versión de su *Teoría estética*, formada por párrafos relativamente breves. Interrumpió ese trabajo para dedicarse a la *Dialéctica negativa*, que quedó concluida en el verano de 1966. El 25 de octubre de 1966 retomó la redacción de su *Teoría estética*. A finales de enero de 1967 disponía ya de un texto, dividido en capítulos y no en párrafos como el borrador anterior, con una extensión que representaba aproximadamente una cuarta parte del texto definitivo. Durante el año 1967 continuó dictando textos.

vi) En el semestre de verano de 1967 y el de invierno de 1967/68, Adorno impartió otro curso de Estética dividido en dos partes. De su segunda parte se publicaron en 1973 unos resúmenes, que procedían de las grabaciones, en una edición no autorizada (*Ästhetik II*). El autor de esta edición, que se identificaba con las iniciales C. K., hablaba en el prólogo de la publicación de la calidad “sumamente mala” de las grabaciones. El día de navidad de 1967, Adorno anotó en su diario que la *Teoría estética* había quedado concluida “en dictado tosco”. Sin embargo, en un pasaje epistolar del 8 de enero de 1968 matizó que “la versión tosca está casi acabada”. El día 24, en otro pasaje epistolar, afirmó que estaba concluida. Después del paréntesis del XVI Congreso Alemán de Sociología, en el que impartió la conferencia inaugural, Adorno retomó la revisión del texto en septiembre de 1968. Conservamos manuscritos datados entre el 8 de octubre de 1968 y el 5 de marzo de 1969. Entonces reelaboró diversos capítulos (sin integrarlos), el último con fecha 14 de mayo, y continuó aportando textos hasta, según las fechas anotadas, el 16 de julio de 1969. Falleció el 6 de agosto. Rolf Tiedemann, con la colaboración de Gretel Adorno-Karplus, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz, prepararon una edición póstuma de la *Teoría estética*, cuyo epílogo datan en julio de 1970. En esta edición partían del último manuscrito, integraban, según el criterio propio los capítulos ampliados, dejaban los textos no integrados en un apartado posterior (Paralipómenos) y cerraban el texto con la “Introducción” inicial prevista por Adorno. En diciembre de 1971 dataron el epílogo de una segunda edición, que corregía errores menores.

Con esta relación cronológica ha de quedar clara la ubicación de la *Estética* editada por Eberhard Ortland y traducida al castellano por Silvia Schwarzböck, profesora de la Universidad de Buenos Aires, quien resuelve bien las dificultades del lenguaje de Adorno (por ejemplo, introduciendo la distinción entre “determinaciones” y “definiciones”) y anota escrupulosamente la ubicación de las citas en las ediciones castellanas de referencia. Esta *Estética* no es simplemente el borrador de la *Teoría*

estética editada póstumamente. Ambas son piezas no definitivas de un proceso que Adorno no pudo dar por finalizado. Como indica Ortland, los motivos en ambos textos son generalmente coincidentes, pero a veces el curso de 1958/59 va más allá de lo que recoge la edición póstuma de 1970. Es el caso, por ejemplo, del detallado comentario del *Fedro* de Platón (lecciones 9-11). También en el curso se aprecia con mayor nitidez el pulso que Adorno mantiene con las concepciones estéticas de Kant y de Hegel (sería más apropiado decir que fuerza una especie de pulso entre ambos). No en balde, al curso de Estética de 1958/59 siguió un curso sobre la *Crítica de la razón pura* (semestre de verano de 1959), en el que Adorno introdujo ya de manera patente este enfrentamiento que está a la base de la elaboración, inmediatamente posterior, de la *Dialéctica negativa*.

Pero la *Teoría estética* no se nutre solo de la dialéctica de la filosofía por lo que respecta a la confrontación alumbrante entre Kant y Hegel, sino que ella misma se ha de realizar como “negación determinada” de las categorías estéticas. Ese es su cometido, más aun su “obligatoriedad”: “Solo resta la disolución, motivada y concreta, de las categorías estéticas corrientes como forma de la estética actual; esa disolución, al mismo tiempo, libera la verdad transformada de esas categorías.”¹²

Por ello, tanto el curso de Estética, ahora traducido, como la *Teoría estética* póstuma se organizan a partir de esa disolución de las categorías: lo bello natural y lo bello artístico, lo feo y lo sublime, la reflexión y la praxis artística, el aura, el disfrute estético, la disonancia, la expresión y la construcción artística, la creatividad, el arte abstracto, etc., pero no como una nómina cerrada de tópicos, sino como etapas de un razonamiento dialéctico en el que cada estación alumbraba su opuesto y colisiona con él para permitir el tránsito a la siguiente. En el curso de *Estética* incluso el deambular parece cerrarse en círculo, toda vez que concluye prácticamente con referencias a Kant, con cuyos textos había comenzado el curso (y que, como se ha dicho, adelantan el curso siguiente sobre la primera Crítica), pero tal vez sea un efecto espúreo, determinado por la reducción de cuatro clases por razones de salud.

12 Adorno, Th. W. *Ästhetische Theorie*, op. cit., p. 507; trad. cast., p. 453.

Lukács o los senderos de la novela moderna

Enrique Martín Corrales*



Giuseppe Di Giacomo
Estética y literatura. La gran novela entre el Ochocientos y el Novecientos
 Universitat de València, Valencia, 2014, Trad. Diego Malquori
 ISBN 978-84-370-9169-3
 Páginas: 332

Estética y Literatura. La gran novela entre el Ochocientos y el Novecientos se propone un estudio que —en palabras de su autor Giuseppe Di Giacomo en el prefacio— parte del hecho de que, si bien “en la modernidad el mundo, que se presenta desprovisto de un fundamento capaz de darle sentido”, es decir, en el contexto de lo que se puede entender como Modernidad en sentido amplio, donde el ser humano considerado como subjetividad constituyente certifica su separación radical del mundo externo (algo difícil de señalar en las culturas antiguas), “la novela nace precisamente de esta desconexión y la reproduce”. He aquí el ángulo desde el cual Di Giacomo aborda la problemática de la novela moderna, que como veremos no es otro punto de partida que el del joven Lukács en su *Teoría de la Novela*: la novela moderna se construye como una especie de herramienta capaz de salvar la distancia establecida entre el sujeto y el mundo. Sin embargo, hay de raíz una imposibilidad para superar este abismo a través de los mecanismos que tiene al alcance de la mano el sujeto moderno que “opone la propia interioridad a la exterioridad del mundo”. La novela, en este sentido, trata de suplir este desgarramiento o disonancia... aunque eso no implica, con necesidad, que se cumplan tales pretensiones, sino que en muchas ocasiones incluso la novela ha servido para “reproducir” esta separación.

Di Giacomo establece, en primer lugar, el recorrido biográfico e intelectual de Lukács, que se presenta como el referente donde todas las observaciones llevadas a cabo acerca de escritores de la talla de Flaubert o Dostoyevski (entre otros tantos) o sobre otros teóricos de la literatura y la estética (como Ricoeur o Bajtín) van a ir contrastándose, esperando poder otorgar un poco de luz al acontecimiento crucial que supone el nacimiento de la novela moderna. Pero esta perspectiva se nutre principalmente de problemas profundamente filosóficos, como son la cuestión del tiempo, el significado de la narración, o el problema de la totalidad y el sentido. Ciertamente que sus implicaciones exceden las intenciones de esta reseña, de esta invitación a la lectura, no obstante intentaremos clarificar al menos el conflicto fundamental, estrictamente moderno, al que ya hemos aludido, y de qué manera afecta a las perspectivas desde las cuales podríamos abordar no solo un estudio estético de las obras

* Máster en Pensamiento Filosófico Contemporáneo, Universitat de València, España. enmarco2@alumni.uv.es

de un periodo concreto de la historia occidental, sino también, algo más importante, los problemas relacionados con las tensiones entre arte y vida, que son en esencia las preocupaciones del ya mentado Lukács.

En *Teoría de la Novela*, Lukács establece una contraposición entre la totalidad natural, propia de la fusión del sujeto en el mundo, un orden cósmico y orgánico, y la aspiración de *totalidad moderna*, expresada en términos de “creación” o “producción”. En este sentido, es fácil entender las coordenadas del filósofo: se ha roto la homogeneidad, lo que de relación natural, si cabe este término, podía mantener el ser humano con todo lo que no fuese humano, el mundo externo. De esta manera, toda pretensión de totalidad producida queda supeditada a tal rotura, distanciamiento, desgarró. Esto es, toda totalidad que pueda crearse hacia el objetivo de construir una representación con sentido, dictado por el “yo”, se suspende en no menos que una ficción subjetiva. Sí, existe ese sentido creado, pero a costa de un no-sentido causalmente otorgado por un sujeto *sobre* el mundo que ve a este como la desintegración del orden: un mundo externo, que por ser *exterioridad* ha perdido todos sus atributos de orden (de “cosmos”). Lo orgánico desaparece en pos de la producción, por tanto, pero tal producción por un lado es inevitable para el sujeto, y por otro, al provenir de una ruptura tal, sabe que su objetivo solo es asumible o bien siempre de forma incompleta, o bien entendiendo su imposibilidad como un motor que necesita ser afirmado para no caer en desgracia.

Porque después de todo, toda forma creada es fruto de la búsqueda de esa forma. El peritaje de la ausencia de sentido externo, conlleva que el sujeto moderno intente labrar un camino que pueda sobreponerse a la fragmentación de un mundo cada vez más exterior, instrumental y mecanizado. Así, como indica Lukács, la novela se estructura en un “a-pesar-de-todo”, como un deber que va más allá de la posibilidad de cumplimiento. Muy emparentada con la estructura del “como si”, este deber conlleva una “forma” proyectada hacia un ideal: la unidad de lo heterogéneo como condición de sentido. Esta pretensión de unidad exige, por parte del autor, un elemento reflexivo y también una capacidad de ironía. El primero no se entiende sin el carácter procesual de la novela moderna, e implica “la conciencia del radical no-sentido del mundo y al mismo tiempo del deber-ser del sentido”, esto es, un elemento reflexivo que aporta una perspectiva ética del “deber”. Pero además, este aspecto debe ser complementado, al decir de Lukács, con una suerte de “autoconciencia”: la ironía. Este segundo pilar implica el conocimiento de que toda obra formal como la novela moderna está condenada al fracaso, o como mucho solo puede ganar un sentido *en la obra*, nunca un sentido, si se quiere, *real*. La ironía exige la aceptación de la disonancia entre yo (autor) y el mundo externo (realidad heterogénea, caótica) como el principio límite al cual acogerse para no caer en un subjetivismo romántico: el que cree que simplemente que desde la unidad interior de la obra puede superarse el abismo; que el sentido ganado *en obra* puede de verdad conseguir la totalidad. La ironía se articula como un límite al carácter ético del “deber-ser”, un “reconocerse” de la subjetividad a sí misma, afirmar que la finitud “a pesar” de buscar la infinitud, entiende que es una tarea, precisamente, infinita y abierta desde su mismo origen. Por tanto, la novela moderna plasma, para Lukács, una cierta “escritura crítica”, aunque de manera y con salidas diferentes a la aporía que la constituye dependiendo del autor (no es lo mismo la línea de Flaubert o la línea Dostoyevski, las cuales mencionaremos más adelante): por un lado reconociendo el abismo entre yo-mundo, y más adelante al (im)ponerse unos límites a su capacidad epistemológica y productiva (lo que Di Giacomo muestra en Lukács como una “doble

ética” de la novela). El sentido por tanto, en el acontecimiento general de la novela moderna, es un horizonte, una búsqueda *hacia* un ideal: no hay posibilidad real de redimir un mundo desgarrado.

Sintéticamente, con las cartas ya mostradas de forma básica, no es difícil citar las diferentes problemáticas que acechan en la novela moderna. Mentamos, por ejemplo, la cuestión del “sentido perdido” como el motor de la “esperanza y el recuerdo” como condiciones esenciales de un cierto “sentido recobrado” (aunque siempre truncado), donde tiene un papel fundamental la concepción del “tiempo”. Estos aspectos son ampliamente desarrollados por Di Giacomo siempre en referencia directa con las fuentes literarias y las obras de Lukács, pero es interesante señalar un aspecto importante antes de proseguir hacia el final de este texto: como ya anunciamos, para Di Giacomo a partir de *Teoría de la novela* podrían establecerse dos líneas un tanto divergentes que se proyectan desde esta problemática abierta por la novela moderna. Por un lado el estilo Flaubert y por otro lado la solución de Dostoyevski. En la línea de Flaubert encontramos la apuesta incesante de la obra como lugar de conquista del sentido. Un repaso por las principales obras de este escritor muestra la concienzuda tarea de recomposición (teniendo un papel fundamental el tiempo y la memoria) del sentido perdido, radicalizando las exigencias de coherencia y aumentando la riqueza de significados, en la *obra*, en la producción de forma (no sin olvidar aquella “autoconciencia” que limitaba el propio proceder del sujeto constituyente, traducido en autor novelesco, aunque en este tema son posibles varias lecturas, como bien expone el mismo Di Giacomo en su polémica con P. Brooks). Esta línea Flaubert, sería recorrida por otros autores del Novecientos como Proust, Joyce o Musil. Por otro lado, la línea Dostoyevski, muestra una problemática radical ya que, al decir de Lukács, “Dostoyevski no ha escrito novelas” puesto que para el autor ruso “es *en* el no-sentido, *en la vida*, donde debe ser reencontrado el sentido, no en la obra”. Como vemos, pues, una oposición al entramado esencial de la novela moderna, y motivo por el cual el propio Lukács no incluye sus reflexiones sobre este escritor en su *Teoría de la novela*, sino que le dedica otros textos reunidos bajo el homónimo del mismo. Así, Dostoyevski buscaría una disolución de la aporía constitutiva de la novela moderna, aunque eso no signifique que no brote de ella. Los problemas a los que se enfrenta Dostoyevski son a grandes rasgos los mismos, pero su camino busca, digamos, una tercera vía que pase por el reconocimiento de un sujeto real tan desgarrado y fragmentado como la realidad que habita. Por ello, la línea Dostoyevski (la cual siguen autores como Kafka o Beckett) vendría dirigida en una orientación de este tipo: “de la obra a la vida”. Un “más allá” de la novela que recuerda a aquel detalle de Italo Calvino en su *Si una noche de invierno un viajero* donde al establecer los diferentes modelos de novela, el italiano dibuja un esquema de tipos y tramas, cuyo colofón final se cierra (y, más bien, se deja abierto) con la sentencia de que “el mundo continúa”. En este sentido, la solución del autor ruso pasa por el reconocimiento de que toda novela desemboca en el mismo mundo del que quiere mantener distancia: *en la vida*.

Estas son pues, resumidas, las dos líneas de lectura que propone Di Giacomo a partir del joven Lukács, es decir, la superación como consumación de la totalidad “en la novela” con Flaubert, y la apertura de la obra como reflejo del mundo y de la vida, por tanto, “más allá de la novela” en Dostoyevski. Tanto en una como en otra, desarrolladas en la parte segunda y tercera del libro, respectivamente, Di Giacomo también busca nuevas claves interpretativas que sirvan de complemento a las tesis de

Lukács en Ricoeur (en la línea Flaubert, pero haciendo más hincapié en Proust) y Batjín (al respecto de Dostoyevski), y profundiza en ambas líneas adentrándose más al por menor en los representantes de cada grupo. Ricoeur aporta una reflexión acerca de la temporalidad, la narración y la eternidad, y cómo la perspectiva de un tiempo y sentido recobrados funda las esperanzas de totalidad en Proust, el cosmos en Joyce o el sentido como utopía en Musil; Batjín, por su parte, se extiende en la cuestión de la desaparición del “autor” y el nacimiento de la “polifonía” como principio rector de la obra y como buen espejo de la fragmentación de la vida, donde confluye con Dostoyevski; aspecto que conlleva indefectiblemente algún tipo de “condena de la obra” (Kafka) o la imposibilidad real de la representación de esa vida siempre abierta (Beckett).

Por último, cabe señalar que la obra de Di Giacomo (de 1999, y traducida en 2014 por Diego Malquori), aun entroncada ella misma en una cierta “línea” de reflexión estética y filosófica, rastreable por lo demás en los puntos de apoyo que elige para desarrollar su posición, ofrece una panorámica de los puntos cardinales sobre los cuales se ha desarrollado la gran novela moderna desde el Ochocientos al Novecientos y cómo las reflexiones de Lukács quisieron estar a la altura de ese desarrollo, de sus transformaciones, sus implicaciones y por supuesto sus límites o imposibilidades. De esta manera, es una buena puerta para adentrarse en la relación “moderna” entre arte y vida —de *vital* importancia, dicho sea de paso, para la filosofía— de la cual puede decirse que aún se perciben sus últimos coletazos e influencias.

Melancolía

Fiona Songel*



Marek Bieńczyk

Melancolía. De los que la dicha perdieron y no la hallarán más

Editorial Acantilado, Barcelona, 2014. Trad. Maila Lema

ISBN 978-84-16011-05-6

Páginas: 168

Los que la dicha perdieron y no la hallarán más, hombres que el novelista polaco sienta a una mesa a compartir reflexiones sobre esa “nada” que “les duele”. *El cisne* de Baudelaire nos guía en un viaje en el que se va personificando la melancolía, cómo es y cómo se comporta, sin pretensiones de buscar para ella una definición en términos absolutos, perfilándola como lo único que puede ser: ‘un no sé qué, que ha salido de no se sabe dónde’. El melancólico se nos presenta como *flâneur*, como el errante parisino, un transeúnte como nosotros que se mueve torpemente y sin rumbo por una ciudad moderna que muta a gran velocidad. Marek Bieńczyk nombra en las primeras páginas una conferencia dedicada al “fin de la utopía y retorno de la melancolía”, donde se argumentaba que la creciente desintegración de utopías no justificaba que el europeo se refugiara de golpe en la melancolía. Viviendo en un mundo en el que se han explotado todas las vías disponibles, recorrido todos los caminos, y explorado todas las posibilidades, se produce una exaltación de nuestro valor práctico y de nuestra identidad en el que no hay lugar para estados melancólicos. La melancolía del *flâneur* se produce por el cúmulo de fracasos, pérdidas, por el final de utopías: ante un espectro de posibilidades tan amplio reacciona con un firme inmovilismo. Conservando el recuerdo de lo anterior, el errante parisino condena por inauténtico todo lo que cambia en el presente y cambiará en el futuro, invadido por una tristeza que solo termina en un momento de vuelta al punto de origen que nunca llegará a producirse.

En *Duelo y melancolía* (1915), Freud nos presenta al individuo que ha nacido melancólico como alguien cuyo sentimiento de infortunio no cesará jamás, ya que a diferencia de aquello que provoca duelo, el objeto de la melancolía no se ha hecho consciente, el hombre ha perdido algo que no puede encontrar. Mientras la melancolía no abandona nunca al individuo, el duelo se vence paulatinamente con el tiempo. Mientras en el duelo lo que nos rodea se presenta como un panorama triste y desolador, en la melancolía es el ‘yo’ el que personifica estos atributos, que se traducen en tendencias autodestructivas. Esto que ha causado la melancolía es en Freud algo inconsciente, pero no ha sido así siempre. El autor expone de forma breve y clara lo que históricamente se ha asociado con la génesis de la melancolía, desde la teoría hipocrática de los cuatro humores hasta la psiquiatría del siglo XIX

* Universitat de València, España. fioson@alumni.uv.es

que introdujo el concepto de depresión, priorizando en su discurso los dos mitos que a su parecer tienen más poder explicativo: el de la bilis negra y el de la influencia de Saturno. Hipócrates y Galeno hablaron del exceso de bilis negra, uno de los humores del organismo, como causa de la melancolía, responsable de la debilidad mental y de un comportamiento apático y abotargado. Por otro lado, en las creencias astrológicas antiguas, se pensaba que los individuos nacidos bajo el signo de Venus o Júpiter eran optimistas; los nacidos bajo el signo de Marte, irritables; impasibles los nacidos bajo el de la Luna; y finalmente, los nacidos bajo la influencia de Saturno, melancólicos.

Pero pese a la importancia de conocer estos mitos a la hora de estudiar al melancólico, la argumentación de Bińczyk nos lleva por otros derroteros: no interesa tanto qué es estrictamente la melancolía, sino cómo se comporta. El autor considera que la estética posmoderna es una de las maneras de ‘superar’ la melancolía, ya que a través de la creación melancólica se da una especie de catarsis que purga este sentimiento del ‘*pathos* de la pérdida’ y lo presenta de una manera placentera. Podría decirse que la mente del melancólico tiende a ser creativa, sus productos expresan su propia experiencia a menudo de forma irónica e incluso jovial, pero sin llegar a transmitir el tedio y la angustia que les aflige. Bińczyk señala un tipo particular de ‘escritura melancólica’, refiriéndose no a obras donde el autor hable de la experiencia melancólica, sino a cómo puede verse reflejada la melancolía de un autor en su técnica a la hora de escribir. Ejemplos de este tipo de escritura son tanto *El cisne* de Baudelaire como *Anatomía de la melancolía* (1621) de Robert Burton, obra capital que se cruzará a menudo en nuestro camino durante el viaje. Una de las características de la expresión melancólica es la enumeración, inventario general de un mundo fragmentado en cosas carentes de unidad, inconmensurables entre sí, a modo de ‘huida hacia delante’ en forma de frases infinitas. Burton se esfuerza por organizar este caos tratando de estructurar todo lo que es humano en particiones y subparticiones, actitud que parece más un síntoma de su melancolía que la evidencia de su curación. Esta enumeración melancólica es geométrica, dispuesta en círculos, laberíntica: es un viaje sin progresos. El *flâneur*, el vagabundo, el peregrino, tiende a repetir la misma situación (porque para él, ir hacia la izquierda significa lo mismo que ir hacia la derecha) hasta que la repetición de lo mismo se convierte en algo rítmico. Para Freud, se da en el melancólico una regresión narcisista, una retirada hacia el centro de ese laberinto, en el que vuelve su energía libidinal hacia sí mismo en una contemplación de su propia imagen. Así, se caracteriza la melancolía como un reflejo de la propia mirada. Pero pese a lo dramático de esta caracterización, este encuentro con la esencia del ser al descubierto se nos presenta como algo ambiguo, ya que ver el propio pensamiento reflejado nos da además la posibilidad de volver a las primeras fuentes de la existencia y de intentar recuperar aquello que se había perdido. Según Kierkegaard, la ironía y la risa intensifican la melancolía dando lugar también a ese ‘tú a tú’ de la conciencia reflejada en sí misma.

El mismo Kierkegaard sostiene acerca de la melancolía que es ‘la madre de todos los pecados’, el pecado de la tristeza, la acedia. La acedia es *taedium vitae*: aburrimiento invencible, desidia que aparece siempre que algo comienza. Es una forma incompleta de amor que carece de continuidad, ignora la propia duración y lleva a la desesperación, porque ama mal sabiendo que existe un bien mayor. La acedia es una perversión del deseo. Aristóteles asoció la melancolía al genio, pero también al deseo, a un erotismo exacerbado, y posteriormente Ficino la vio como una actividad erótica soterrada. La

melancolía es el impulso dramático de convertir aquello incorpóreo en algo corpóreo, que resulta en una tensión imposible de resolver entre la incapacidad de entender lo incorpóreo y el deseo sexual avivado frente a ello. Esta tensión impide la continuidad, según Kierkegaard, porque la melancolía se caracteriza por una catastrófica impaciencia, un soñar en las posibilidades que bloquea las transformaciones que podrían producirse: de nuevo, es 'un viaje sin progresos'. La melancolía se convierte así para el filósofo danés en una 'histeria del alma', consecuencia del fracaso de los intentos del alma de explicarse a sí misma.

Llegados a este punto, el autor deja a un lado esta tarea de caracterización de la melancolía y expone las terapias propuestas como cura de la melancolía, de entre las cuales la de Burton suscita un especial interés. Para Burton, la utopía no era solo una cura para la melancolía individual, sino también una panacea para toda la sociedad, ya que se trata de la construcción de un orden de la ciudad dispuesto contra la causa más habitual de la melancolía: la pereza. Las leyes de productividad del trabajo, la redondez o cuadratura estructural de la ciudad, la vida íntima supervisada, convertirían el caos melancólico en una organización represora, que más que una actitud resuelta de Burton hacia la solución de tal desorden muestran de nuevo en él la lacra de la melancolía. Según Kierkegaard, por el contrario, la metamorfosis de la experiencia melancólica no es posible. Argumenta que la fe, seria y masculina, serviría para corregir la mirada que busca la conciencia pero percibe melancólicamente la nada. Al ponerse de frente al misterio de la idea trascendental, es posible resolver el misterio de la propia identidad. El encuentro con esta dimensión espiritual pone fin a la melancolía.

Bieńczyk, entre la novela y el ensayo, perfila el comportamiento de la melancolía apoyándose, al margen de mitos y teorías, en aquellos que produjeron *desde* la melancolía, ya sea poesía, literatura, filosofía o arte, reflejando las ideas de Burton, Borges o Nerval en obras de Dürero o Modigliani. Lo característico de esta obra no es solo el amplio contenido teórico referente a la melancolía, sino también la voluntad del autor de poner al mismo nivel a sus protagonistas, despojándolos de aspectos relativos a jerarquía particular o cronología histórica, con el fin de que el intercambio de ideas sea fructífero y sirva al objetivo de ilustrar al lector en el tema. Las ideas se exponen de forma que los argumentos presentados ya han sido mencionados anteriormente y serán recordados más adelante, provocando en el transeúnte una sensación general de fluidez y familiaridad con el tema tratado que, precisamente, por tener dicho efecto no puede ser casual. Al final, Marek Bieńczyk se introduce modestamente en esta conversación anacrónica, declarándose ajeno a la cura que según Kierkegaard proporciona el incomprensible misterio, así como a la cura utópica. Prefiere la melancolía cuando ofrece una visión alegórica del mundo, en su versión circular: cuando la melancolía se refleja en sí misma, cuando el humor y el espíritu se impregnan de experiencia melancólica, cuando se alcanza el estado de eucrasia. El estado de eucrasia, similar a un estadio equilibrado entre la sobriedad y la embriaguez de vino, es el punto óptimo de concentración de bilis negra en el cuerpo, el punto en el que aflora en el individuo la creatividad que caracteriza al genio. Así, el destino de su viaje no es buscar un alivio para la melancolía, sino dejar que sea fiel a sí misma: que alcance el punto en que hace desaparecer esa tristeza de la pérdida y la muerte y nos confronta con la propia existencia.

Otro tiempo para el arte

Román de la Calle*



Juan Martín Prada

Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual

Colección *Arte y reflexión* nº 2. Sendemà Editorial, Valencia, 2012

ISBN 978-84-939084-1-6

Páginas: 191

Una joven editorial valenciana, retando a la intensa crisis actual, hace su decidida aparición y se abre paso resueltamente en el mundo del libro, propiciando, entre otras diversas colecciones, una meritoriamente dedicada a la reflexión sobre el mundo del arte contemporáneo. Justamente en esta colección ha sido publicado el sugerente y riguroso libro del profesor Juan Martín Prada, de la universidad de Cádiz. Concretamente, desempeña su docencia en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación, hecho que matiza, de forma precisa, tanto los perfiles del texto que comentamos, como los de otros títulos de investigaciones suyas que ya han visto la luz.

En realidad, las publicaciones de este autor siempre se han contextualizado operativa y coherentemente en torno al desarrollo del arte actual. Muestra, con ello, su decantamiento y especialidad bien definidos, abordando los temas tratados en sus trabajos desde interesantes fundamentaciones teóricas, históricas, productivas y de gestión, reforzando además oportunamente el panorama sociopolítico y comunicativo del ámbito estético, en el marco de las nuevas tecnologías, al socaire del cual se desarrollan efectivamente las producciones artísticas contemporáneas.

Consideramos obligado citar, al menos, algunos de los títulos más destacados entre sus investigaciones: *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la Posmodernidad* (2001), *Las nuevas condiciones del arte contemporáneo* (2003) y *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales* (2012). Pero además, en torno a estos quehaceres de estudio, se mueve toda una tupida estructura de frecuentes colaboraciones en destacadas revistas nacionales e internacionales de la especialidad, en las que, por su parte, se van formulando, de manera paulatina, los resultados de los análisis, las experiencias, las interpretaciones e hipótesis de trabajo puestas a punto directamente en las realidades artísticas estudiadas, siempre a pie de campo, en general dentro de la cultura de la imagen.

Una inmediata impresión de solidez y de rigor se hace evidente ya desde los primeros contactos con sus publicaciones. Lo cual es sumamente de agradecer, en un momento en el que, como es sabido, abunda la literatura del ramo, alejada precisamente de tales parámetros y, unas veces, más bien proclive a la repentización

* Universitat de València, España. roman.calle@uv.es

y a la espontaneidad heterogénea, mientras en otras, predomina un sincretismo muy plural, junto a un esoterismo generalizado. Por ello es de reconocer el feliz encuentro con esos rasgos ya indicados de solidez y rigor, a la par que los ejemplos constantes de obras y prácticas artísticas —directamente tomados del panorama internacional actual— ayudan a clarificar, con buena estrategia pedagógica, las bases filosóficas que respaldan y acompañan fundadamente las construcciones explicativas pertinentes del profesor Juan Martín Prada.

El libro, perfecta y cuidadosamente editado —lo cual se agradece sumamente siempre— se estructura en una introducción y tres partes generales: I. Otra época, otras poéticas. / II. El sentido del arte en la cultura de la imagen. / III. La dimensión crítica y política del arte.

Cada uno de los tres bloques marcados se divide, a su vez, en toda una serie de epígrafes puntuales, que como reflexiones enlazadas, van facilitando una continua cadena de temas, sagazmente seleccionados y que permiten lecturas cíclicas o intermitentes —*ad usum delphini*—, en las que priman por lo común los niveles reflexivos, los enlaces históricos, los engranajes sociológicos y los recursos ejemplificadores, de cara siempre a la mejor comprensión de las vertientes o las facetas del arte contemporáneo de que se trate en cada caso, debidamente contextualizadas en sus cuestiones relacionales básicas.

Se trata, pues, de textos que —diríamos— están pensados para meditar, para tomar notas, para subrayar o escribir al margen. Al menos, tales han sido nuestras densas experiencias, a lo largo de las lecturas propiciadas. Lo cual nos sugiere, asimismo, la metodología que ha dado existencia al libro, al recopilar hábil y fundadamente “cuestiones y comentarios sobre el arte actual”, como apunta el oportuno subtítulo, desgranados paulatinamente y que quizás hayan podido ver la luz, como prueba de fuego y de manera previa, en revistas, ensayos o publicaciones periódicas. Siempre he apostado por esta estrategia de consolidación, de cara a las publicaciones, por sus frutos y excelentes resultados, que llegan al lector recapituladas, tras las debidas experiencias y contrastaciones precedentes.

Creo que ese es otro de sus méritos: el guiar al lector cuidadosamente, sin afanes exhaustivos ni sistematizaciones cerradas, por las zigzagueantes arenas movedizas que va atravesando. Efectivamente, se trata de reflexiones encadenadas y abiertas, a las que se ha dotado de una cierta barandilla unitaria, en este caso, al convertirse selectivamente en libro sagazmente planificado.

Pero lo importante es que siempre, al ir desgranándose —en cada apartado, adecuadamente titulado en su autonomía— las argumentaciones, los contextos, las descripciones, las referencias bibliográficas, los ejemplos, los enlaces con la actualidad o con la historia, se mantiene cuidadosamente el rigor y la solidez, en su desarrollo textual, incluso al margen de su respectiva extensión.

Igualmente debe valorarse el esfuerzo mostrado por ir completando, con esos apartados, paso a paso, una determinada aproximación argumentativa: toda obra de arte implica y es entendida —en un hábil símil— como un complejo “nudo” de cuestiones, como un prolijo sistema de fuerzas, enlaces y relaciones. Por eso la aproximación reflexiva y crítica en torno a las obras debe priorizar, más allá y además de su interpretación, la posibilidad de desvelar cuáles pueden ser los puntos y las formas de conexión que la constituyen en su particular y diferenciado nudo relacional.

Enfrentarnos analíticamente a otros tiempos supone, por tanto, descubrir otras

poéticas, abordar otras prácticas artísticas, otras reconstrucciones históricas, otras relecturas, otros contextos sociales, políticos y tecnológicos y, por todo ello, también rastrear otras ideas sobre el arte y otras formas de percepción y de comunicación estética, en un mundo en el que priman abiertamente las determinantes lógicas institucionales y el resolutivo poder del mercado.

En tal tesitura, el autor ha sabido aproximarse cautelarmente al nudo gordiano de las obras, cuando las solicita como ejemplos o cuando las justifica en su contextualización; y, asimismo, al investigar el nudo institucional del momento presente, cuando se esfuerza por fijar lo más cuidadosamente posible la situación circundante de las prácticas artísticas y, con ello, identificar de forma sopesada sus plurales derivas hermenéuticas.

Un libro, pues, para leer pausadamente —sin prisa y con afanes reflexivos acerca del arte contemporáneo— como quien va saboreando oportunamente una taza de café tras otra, distanciándolas a veces o acelerando sus sabores, en determinadas circunstancias de mayor urgencia.

Nos lo apunta, avisándonos ya cuidadosamente desde un principio, el autor en la misma introducción. La crítica tendría así como objetivo, frente al arte contemporáneo, más la tarea de desenredar el nudo que conforma cada obra, en sí misma (pero también en sus ensamblajes relacionales con otras obras, otros textos y otras ideas), que la conocida misión, habitualmente prometida a lo largo de la historia, de descifrarla. Es como si la crítica, imitando a la simbología de la justicia, asumiera la delicada responsabilidad de fijar sutilmente el fiel de la balanza. En una platillo el verbo “descifrar” (la obra como enigma) y en el otro el verbo “desenredar” (la obra como nudo gordiano). Y en ese juego metafórico vamos desgranando nuestras esperanzas y nuestras responsabilidades. Cuestiones siempre de lenguaje.

De este modo, desde los fundamentos de la teoría, contando básicamente con la mirada de la crítica y con las referencias de la historia, el profesor Juan Martín Prada, bien asentado en la contemporaneidad de las tecnologías de la comunicación, conocedor de los poderes del mercado y de las instituciones artísticas circundantes, ha sido capaz de ir desgranando sus comentarios y reflexiones sobre el arte contemporáneo, invitándonos a participar también en ese desciframiento / desenredo paulatino e interminable, que aportan aceleradamente las alargadas sombras de las poéticas coetáneas.

Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes

Juan Evaristo Valls Boix*



Walter Benjamin

Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes

Ed. de Hermann Schweppenhäuser, traducción, prólogo y notas de Mariana Dimópulos. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2014

ISBN 978-987-712-027-1

Páginas: 224

La publicación en castellano de cualquier literatura relacionada con Kafka es muy fluctuante. Acusa más que la de otros escritores los envites del mercado y los modismos pese a ser uno de los escritores que ha perfilado las dimensiones de la existencia contemporánea. Si, de un lado, el lector hispano cuenta con una tempranísima traducción de 1925 de *La transformación* —en su título clásico, *La metamorfosis*— en *Revista de Occidente*; de otro, ha tenido que esperar hasta comienzos del nuevo siglo para poder ver una edición crítica de las obras completas desprendida de la particular y tendenciosa edición de las mismas que Max Brod preparó en alemán. Si, de un lado, esta edición, a cargo de Jordi Llovet, es espléndida y merece la admiración y la envidia de cualquier otra edición extranjera; de otro no está completa —falta el volumen de la correspondencia— y a tan solo algo más de diez años de su publicación, el primer volumen, el de las “Novelas”, no se encuentra en ninguna librería española. Tampoco se han traducido al castellano las que en inglés se conocen como *Letters to Family, Friends and Editors*.

Sin embargo, últimamente el lector hispano está de suerte. No solo por la reedición de las novelas de Alianza —con traducción, generalmente, de Carmen Gauger—, ni por la publicación, ya con algunos años, del primer volumen de la monumental biografía de Reiner Stach *Kafka. Los años de las decisiones*. En 2013, Nórdica publicó las *Cartas a Felice* en una edición limpia, cuidada y agradable, y ahora, la editorial argentina Eterna Cadencia saca una edición no de Kafka, pero sí kafkiana: todos los textos que Walter Benjamin escribió sobre el praguense, uno de sus autores más preciados. ¿Por qué es kafkiana? Porque, además de los textos que Benjamin publicó en vida sobre Kafka, se incluyen fragmentos de cartas, apuntes, discusiones y notas fragmentarias inéditas traducidas por Mariana Dimópulos y ordenadamente compiladas por Hermann Schweppenhäuser. Si bien es cierto que buena parte de estos textos ya habían aparecido en la edición de las obras completas de Abada, o en ediciones anteriores (la correspondencia con Scholem, en la vieja Taurus, y la correspondencia con Adorno, en Trotta), la reunión de los textos kafkianos de Benjamin de Eterna Cadencia, además de las garantías de la traducción y de edición, es una mina para el estudioso de Kafka

* Universitat de València, España. juanevaristovallsboix@gmail.com

y un delicioso hallazgo para el benjaminiano que quiera adentrarse en la cuestión de la literatura.

Benjamin no escribió sobre Kafka todo lo que escribió sobre Baudelaire, ni sus ensayos sobre el autor de *El castillo* son tan extensos como los que le dedicó a Brecht o a Goethe, pero este ocupa un lugar privilegiado en su comprensión de la interpretación y del texto narrativo. En vida del autor se llevaron a imprenta tan solo la conferencia “Franz Kafka: En el décimo aniversario de su muerte”, el prólogo de escritos póstumos “Franz Kafka: La construcción de la muralla china” y la nota crítica “Moral Caballeresca”; a ellos se le une la recensión “Max Brod: *Franz Kafka. Una biografía*. Praga, 1937”, este último publicado póstumamente. Todos textos breves y casi anecdóticos, pero al tiempo centrados en una cuestión: la primera edición de las obras completas de Kafka. Walter Benjamin siguió al detalle el proceso de publicación de las mismas, que ya intuía en 1934 —según le comentó por carta a Gershom Scholem—, e incluso barajó la posibilidad de escribir un libro entero sobre Kafka, proyecto que quedó reducido a aquella conferencia conmemorativa, pero que condensa un visiblemente vasto esfuerzo —esfuerzo que ahora se puede leer en las discusiones y apuntes que Benjamin hiciera al curso de la composición del su texto—. Pero la idea del libro también se vio desechada por otra cuestión: el albacea literario de Kafka, Max Brod, anunció al editor Spitzer que consideraría una “violación de frontera” que apareciera antes que su biografía sobre Kafka cualquier otro texto secundario al respecto. Ello no fue un mero capricho casi sentimental del que fuera compañero de aventuras literarias de Kafka: el hecho de que Max Brod organizara la edición de las obras completas y de que escribiera el primer texto sobre el escritor de *La transformación* le convertirían en el puntal para toda la reflexión y el trabajo posterior sobre Kafka. Hasta pasados los setenta, puede decirse que toda la exégesis kafiiana es, en cierto sentido, brodiana.

Esto no era lo mejor que Benjamin podría escuchar. Si bien en “Moral caballeresca” defendió la decisión de Brod de publicar contra la voluntad de Kafka todos sus escritos póstumos, —personales, reflexivos o narrativos—, en sus otros textos critica duramente los excesos interpretativos de Brod, que había cometido dos errores intolerables: en primer lugar, anteponer a la extensa obra narrativa de Kafka la brevísima aforística de Zürau y la vida personal del funcionario praguense, lo que le permitía hablar del escritor Kafka con la calificación extraliteraria de “santo” y hacer de él una suerte de creyente frágil y desdichado; en segundo lugar, y en consecuencia, guardar para sí la autoridad interpretativa y la legitimidad de la lectura de Kafka, puesto que nadie más que un amigo íntimo que hubiera compartido su vida conocería las claves hermenéuticas para comprender su obra. Todo ello llevó a Benjamin a desarrollar una reflexión personal sobre la interpretación y, además, a elaborar una lectura alternativa de Kafka desde el propio Kafka, a través de su mundo de metáforas, escenarios y peculiares personajes. Y es que la verdadera riqueza de una narración reside en que esta es una fuente inagotable de interpretaciones y de lecturas; que no se agota al entregar un dato informativo, sino que, al componerse de lo insólito, lo fantástico, lo misterioso o lo irreal, se presta a contarse y leerse una y otra vez para generar, a través del asombro de sus enigmas, ríos de tinta y pensamiento. Las narraciones, desde su origen oral tradicional, conforman la sabiduría de los pueblos, que para Benjamin no es sino el lado épico de la verdad: las historias de la verdad, o aquellos relatos que, siendo sus datos concretos inventados o falsos o tergiversados por el transcurrir de los años, guardan todavía un mensaje verdadero valioso para el hombre. No por casualidad las historias de Kafka eran para

Benjamin como las antiquísimas semillas que se encuentran en el corazón de las pirámides, junto a las tumbas de los faraones: al igual que estas, esas historias vuelven a florecer y a crecer una y otra vez, con abundante fruto, por mucho tiempo que pase en la historia de los hombres. En los relatos de Kafka hay un mensaje que no puede reducirse a categorías religiosas ni a la vida más o menos apocada de un escritor que se veía como un fracasado; un mensaje fecundo y duradero que se despliega en cada lectura, y cada vez, inagotable, en una dirección diferente.

¿Cómo germinaba esa semilla en el terreno de Benjamin? Si bien las narraciones tradicionales son portadoras y transmisoras de la dimensión épica de una verdad, lo desconcertante en Kafka es que sus cuentos siguen siendo transmisores y portadores, pero en lugar de una verdad, no hay nada. Sus personajes solo pueden mostrar la transmisibilidad de un mensaje que han perdido, que han olvidado, y que es irrecuperable: llevan consigo una nada, un hueco vacío, y ello es la fuente del malestar, el desconcierto y el sabor amargo que la lectura de Kafka provocaba incluso al propio Benjamin. En sus cuentos y novelas todo parece corriente y ordinario, todo apunta y alude a situaciones cotidianas y episodios de una normalidad insulsa, pero la sensación de quien los lee es la de encontrarse, como señalaba Camus, frente al absurdo de la existencia y al sinsentido de la burocratizada y administrativizada vida contemporánea. El hombre contemporáneo, como el Josef K. de *El proceso*, es completamente culpable, pero culpable por algo que no ha hecho y que ni siquiera puede recordar: es una suerte de culpa mítica, la culpa de la condición humana por haber olvidado la verdad, por haberse desprendido de una verdad transcendental configuradora de lo real y, por ello, de vivir a través de un lenguaje que solo puede ser comunicabilidad sin mensaje, transmisibilidad sin contenido. El hombre contemporáneo es culpable y es un fracasado por su negación de la trascendencia y la divinidad. Por su propia condición está ya condenado, obligado a transitar por la existencia sin ninguna posibilidad de salvación, sin ninguna esperanza y sin ningún sentido. Benjamin leía en Kafka la desesperanza, el sinsentido, la distancia y la comunicabilidad hueca propia de la urbe de nuestros días. Encontraba en sus personajes el fracaso de cualquier salvación, la existencia desprovista de cualquier horizonte de verdad y reducida a un deambular por pasillos y oficinas, calles y edificios, sin proyecto ni rumbo. Pero Benjamin no entendía esto como una razón para el pesimismo, por muy desgarrador que fuera: veía en Kafka una respuesta de serenidad ante esta nada privada de toda salvación posible. ¿Por qué? Esa culpa mítica por olvidar la verdad era la condición imprescindible para aliviar al hombre de la pesada carga de la trascendencia y devolverle su deslimitada libertad. Una libertad a veces absurda, dolorosa y atravesada por la incomunicación, pero que descansa en la serenidad de la aceptación, en la tranquilidad de la desesperanza: en el descanso de quien no espera nada.

Otros muchos aspectos e impresiones de las reflexiones que Benjamin hiciera sobre Kafka se encuentran en el libro. Su interpretación está largamente influenciada por conceptos teológicos de corte judío provenientes de su intercambio con Gershom Scholem; su caracterización del gesto kafkiano como una parte del lado épico de la verdad descansa, en última instancia, en sus reflexiones con y sobre Brecht. Y la posibilidad de encontrar en Kafka una crítica de la sociedad contemporánea que no se amparara en ninguna instancia de sentido transcendental era, según Adorno le confesó en sus cartas, lo que él con tanto empeño había buscado y desarrollado en sus trabajos sobre Kierkegaard: Kierkegaard para Adorno sería, según este, lo que Kafka para

Benjamin.

Todo ello está ahora a nuestro alcance en un solo libro. Un libro que, además de evitarnos la búsqueda imposible de correspondencias y ediciones descatalogadas, ofrece la traducción más que solvente de material inédito hasta el momento para el hispanohablante. Una obra compuesta por fragmentos, retazos y pequeños textos que revelan que, en Benjamin, como en Kafka, lo breve y escaso nunca es nimio, sino denso.

Traduce como puedas

Xaverio Ballester*



Irene M. Weiss (ed.)
Dichtung übersetzen. Werkstatt Erfahrungen und theoretische Beiträge. Traducir Poesía. Experiencias de taller y aportes teóricos
 Königshausen & Neumann, Würzburg, 2014
 ISBN 978-3-8260-5319-1
 Páginas: 405

La obra que aquí comentaremos, contiene en esencia los trabajos presentados entre los *otoñales* días 28 y 31 de marzo de 2012 en la austral localidad de Cuyo (Argentina) por profesionales de la materia convocados bajo el lema “¿Traducción, translación, transformación del texto poético? Una mirada en el taller del traductor de poesía”, encuentro centrado fundamentalmente en la traducción poética en sus múltiples vertientes, coorganizado por instituciones de Argentina y Alemania y, por tanto, con la alemana y la española o las románicas en general como principales lenguas de referencia. Esta combinación germano-argentina —aunque a algunos evoque decisivos duelos balompédicos— contiene ya ingredientes prometedores, una vez que históricamente Alemania ha mostrado de continuo un gran celo en hacer suyo lo mejor de las literaturas ajenas y Argentina, como emblemática tierra de acogida e inmigración, es potencialmente un territorio abonado para generar muchos y buenos traductores. Y las buenas expectativas se ven pronto cumplidas.

Las más de 400 páginas de este volumen albergan 21 trabajos hechos por grandes, afamados especialistas en estos avatares, en esas lenguas y en aquellas sus respectivas literaturas; siendo un acierto la, con carácter excepcional y preliminar, presencia de una contribución firmada por Paolo Fedeli, reputado latinista, gran especialista en la literatura clásica, con la cual comienza, al menos para el mundo occidental, la tradición de la actividad traductora y la concomitante reflexión sobre la misma, pasándose de un largo período de práctica de una traducción muy libre y literaria —que hoy llamaríamos más bien *adaptación*— a la traducción literal y casi exegética, sintiéndose mucho en esta transformación la influencia de las tribulaciones relacionadas con la traducción de los textos bíblicos, probablemente la primera traducción masiva realizada en las literaturas occidentales. El trabajo de Fedeli (“Il tradurre poesia ha una sua storia”, 19-34) excede el marco cronológico, no obstante, del mundo clásico para proyectarse a lo largo de la historia hasta alcanzar la modernidad, trabajo siempre ilustrado con jugosas anécdotas y donde en primer o segundo plano aparecen regularmente los antiguos clásicos.

Apenas hay aspecto teórico o sobre todo práctico del poliédrico fenómeno de la traducción literaria que no tenga cabida en esta obra. Todavía dentro del mundo

* Universitat de València, España. xaverio.ballester@uv.es

clásico Marco Ruvitoso con “Las traducciones de los fragmentos de Jenófanes” (35-57) aborda el todavía más artesanal oficio de la traducción —que podría calificarse de reconstrucción *musivaria*— de textos fragmentarios. La imprescindible formación filológica requerida para este tipo de traducciones es más explícitamente tratada en la sucinta colaboración de Cornavaca Ramón “Filología y traducción. Observaciones de las versiones de W. Schadewalt de los poemas de Parménides y Empédocles” (59-67). Seguimos todavía en el mundo clásico con el “Propercio en español” (69-82) de Arturo R. Álvarez Hernández, contribución que versa sobre uno de los autores clásicos considerado, como el también colérico Catulo, casi universalmente más *agradecido* a la hora de traducir, por delante del sanguíneo Ovidio y, por supuesto, del flemático Horacio y ¿cómo no? del melancólico Virgilio, el cuarto de los temperamentos humanos de escuela hipocrática y que por norma resulta más complicado de dejar *aseado* en lengua ajena. No es, pues, de extrañar que, en razón de las grandes compensaciones que ofrece este autor, verter/versionar a Propercio haya sido tradicionalmente un quehacer muy practicado por los traductores. Al generoso apartado preferentemente consagrado al mundo grecorromano ha de añadirse el más largo trabajo de Alejandro Bekes, “*Pedibus claudere uerba. Materia y forma en la traducción de poesía*” (101-131), donde de nuevo desde la experiencia propia es abordada esa doble faceta, material y formal, de la traducción con abundante apoyo muchas veces teórico (Aristóteles, Cicerón, Quintiliano...) y práctico (Píndaro, Lucrecio, Virgilio, Horacio, Propercio...) en los grandes autores clásicos. El traductor Pablo Ingberg vuelca su experiencia artística y artesanal, acrisolada sobre todo con Thomas S. Eliot, ese también clásico *latino* pero que escribió en inglés en el s. xx, en “Poética de la traducción: traducción de la poética (traducir los recursos, parte esencial del trabajo)” (83-99), cuyo mismo *bipolar* título evoca miméticamente las doble faceta del traductor: la puramente artística o, si se quiere, ornamental; y la más sufrida, pero necesarísima, de trabajo de campo aquí cifrada en reflejar los recursos—*id est*: particularidades—del original.

La gran poesía de Petrarca se diluye en el detalle dudosamente significativo y en la, a veces, vaga palabrería (*macrotesto poetico, referenze anaforiche, connessioni transpoematiche, coerenza microstrutturale...*) de un “Petrarca e l’anafora. Il macrotesto poetico come problema della traduzione” (133-143). Aunque no exento de alguno de los defectos recién señalados (*indexicalidad del segundo orden, recursividad fractal...*) por cierta gratuita dependencia de teóricos de la cosa, el trabajo de Silke Jansen, “Los etnolectos literarios como reto para la traducción. El ejemplo del “habla de negro”” (145-185), consigue, sin embargo, deducir de un *corpus* bien analizado unos prácticos principios metodológicos. Cumplido análisis y prácticas y concretas observaciones en “Acerca de la traducción de *The Rape of Lucrece*” (187-209) por Montezanti Miguel Ángel. Tras la lectura de este texto, a uno le entran ganas de leer su anunciada “todavía inédita [...] traducción de *La canción del viejo marinero*” (403), de Coleridge y de la que el poeta Jaime Siles hizo en su día una memorable versión. A la generosidad del anfitrión —y en bien literal sentido— Martín Zubiria, uno de esos nombres que se asocian de inmediato a la prestigiosa traducción literaria, debemos “La traducción rítmica de un metro antiguo: los epigramas de Goethe y de Schiller” (211-225), con un contenido técnico sin desperdicio y mucho más estricto y sucinto de lo que su pleonástico título presagia. La contribución de Anacleto Ferrer es otra de las agradables sorpresas de esta obra, pues a las reconocidas dotes de este autor para verter—grande tanto como traductor cuanto como estudioso de Hölderlin—une ahora con este “*En un feliz olvido*

de sí mismo. Mi experiencia como traductor de Hölderlin” (227-239) un brillante y realista análisis de “ese oficio de Sísifo” (238) que es la traducción literaria. *Mutatis mutandis*, hacen también uso de su propia y rica experiencia personal en la traducción Oscar Caeiro (“Intentos de traducción poética, razones y logros”, 353-363) y Strien Petra (“La hermenéutica y la cortedad del traducir”, 365-382), esta con algún abuso del expediente de notas a pie de página, para desglosar uno y otro consejos, dudas, notas, observaciones, reflexiones... Hasta el más mínimo detalle llega a menudo el análisis comparativo de lenguas y traducciones de Susanne Lange (“La “música callada” de la poesía de Luis Cernuda y su contrapunto alemán”, 383-398) recordándonos que traducir es como “introducir por fuerza una llave en una cerradura que no le corresponde” (383). Pero cuando se consigue abrir la puerta...

Se traduce de una lengua a otra pero se traduce también —y casi se traduce más— de una cultura a otra, es por ello, como nítidamente muestra en su centrado análisis histórico Irene M. Weiss (“Las traducciones de Teócrito del ilustrado Joseph A. Conde”, 241-255), por lo que triunfa el que sabe traducir no solo a una lengua sino también a una cultura. Lo que implica la necesidad de renovar periódicamente las traducciones —como siempre se ha hecho— y adaptar en el caso de lenguas transnacionales, si menester, a la cultura correspondiente. El singular aspecto de la influencia —a veces muy poco justipreciada— que una buena traducción pueda tener en una literatura es analizada mediante el caso de la dantesca *Commedia* en la literatura alemana por Anna Maria Arrighetti en “Dante rinnovatore della poesia tedesca? Ermeneutica e arte nelle traduzioni della ‘Commedia’ di Stefan George” (257-277). En esta misma interesante pero periférica vertiente de la traducción incide “La poesía anglófona contemporánea en Argentina: el canon de Enrique Luis Revol” (289-302) al valorar la influencia que las traducciones, en este caso antologías de poetas en inglés, puedan ejercer en una literatura, como la argentina en este caso. Quizá la vastedad del tema aquí tratado impida que la argumentación sea suficiente o suficientemente convincente. De más práctico interés resulta la perspectiva adoptada por Ralph-Rainer Wuthenow en “‘Le pas’ von Paul Valéry in deutscher Übersetzung” (279-287) de analizar dónde una versión puede fallar y desfallecer y cómo reanimarla y mejorarla. El libro viene justa y precisamente dedicado a la memoria de este autor, fallecido en el 2013, catedrático de la Universidad de Francforte del Meno y gran especialista en literatura comparada.

Aquel que gustaba a veces de presentar su excelsa literatura como una *simple* traducción, solo podía ofrecer una potencial buena presa de estudio. Anadón Pablo, el gran poeta/traductor no desaprovecha la oportunidad en “Teoría y práctica de la traducción de poesía en Borges” (303-319) haciéndonos comprender mejor por qué se presentaba de esta guisa el enorme *traductor* bonaerense sin dejar de notar la paradoja —asaz esperable en Borges— de la no coincidencia entre su practicar y su teorizar. J. V. Foix no es Borges y eso se nota en el menor interés *a priori* —y aquí para nosotros también *a posteriori*— de un “Traduciendo a J. V. Foix” (331-352). El título de “Las vacilaciones del traductor de poesía” de Ricardo H. Herrera (321-329) contiene una implícita redundancia, bien reconocible para quien alguna vez se haya dedicado a estos menesteres, pues traducir poesía es dudar, vacilar, buscar soluciones, dudar, vacilar, vacilar y volver a dudar... de suerte que “en la versión [...] el espíritu y la letra suelen iniciar [...] una disputa que solo una nueva versión resuelve provisionalmente” (328).

Alfa y omega: las contribuciones vienen precedidas de una útil introducción descriptiva (13-17) por la editora del volumen Irene N. Weiss, a quien probablemente

haya que responsabilizar, en primer lugar, de la buena organización de toda la materia, de modo que, como hemos venido viendo, además de una secuenciación esencialmente cronológica los artículos contiguos, suelen presentar un tema o aspecto en común propiciando así una transición —el pasar de un texto a otro— natural, nada abrupta y que invita a proseguir la lectura. La obra concluye con una útil “nómina de autores” (399-405) o breve presentación curricular de todos los autores que han participado en este valioso, útil y cuidadosamente gestado y editado volumen.

Cuantitativa pero —con sinceridad creemos— cualitativamente en este volumen la desigual batalla entre teóricos y practicantes, entre aportes teóricos y experiencias de taller, es saldada con la victoria de estos últimos; y, acaso, tal sea la mayor virtud de esta obra. Contraviniendo cierta *moda* de los últimos años tendente a deleitarse en los ángulos oscuros de la traducción y bautizarlos con nominales retahílas abstractas, el volumen atiende a los muros que con sus grietas y aristas a la clara luz del día se ofrecen al traductor. Y tal como cada uno de nosotros ante cualquier incidencia doméstica antes llamaría a un carpintero o a un fontanero que a un *carpinterólogo* o a un *fontanólogo*, así también los organizadores de este encuentro, antes que *traductólogos* de salón, decidieron con buen criterio convocar a traductores —y ¡qué traductores!— para abordar desde su larga experiencia en la sala de máquinas, en el grasiento taller los problemas reales de la traducción de las traducciones: la traducción poética.

Wittgenstein. Arte y filosofía

Juan Evaristo Valls Boix*



Julián Marrades (ed.)

Wittgenstein. Arte y filosofía

Plaza y Valdés, Murcia, 2013

ISBN 978-84-15271-53-6

Páginas: 320

No debería extrañar que un muchacho de la alta sociedad de la Viena finisecular se cultivara y apasionara por la música y el arte de su momento. Tampoco que escribiera apuntes sobre sus preferencias estéticas o ensayara breves reflexiones sobre lo que fuera el arte. Pero lo cierto es que el caso de Wittgenstein desconcierta, o al menos ha desconcertado hasta hace relativamente poco, en la exégesis filosófica de su pensamiento. ¿No era uno de los padres de la filosofía analítica, el gran discípulo de Russell? ¿No era su *Tractatus* una suerte de catecismo para el Círculo de Viena? ¿No juzgaba el positivismo como “sin sentido” cualquier atisbo metafísico y cualquier reflexión más allá del pulcro método de la verificación? Pese a todo ello, el genio vienés desarrolló a lo largo de toda su vida una lúcida y personal investigación sobre aquellos temas vetados para la filosofía anglosajona del momento: la religión, la ética y la estética, disciplinas que además iban de la mano en muchos aspectos, en su opinión. La publicación más o menos tardía de toda una serie de escritos personales de Wittgenstein como sus *Diarios Secretos*, sus intercambios intelectuales con Paul Engelmann y otros apuntes y notas, además de una revisión a la luz de estos del *Tractatus* y las *Investigaciones*, permiten comprender a Wittgenstein como algo más que un filósofo del lenguaje formado en Cambridge: hacen de él un heredero de la filosofía decimonónica de Kierkegaard, Tolstoi, Spengler o Weininger, entre otros, además de un pensador agudo en problemas estéticos, éticos y religiosos. Un pensador preocupado por la crisis cultural que inauguró el siglo xx.

Es esta faceta del pensador vienés, o al menos su aspecto estético, la que se da a conocer en el volumen que nos ocupa. Un volumen a cargo de Julián Marrades que muestra una parte del trabajo que desde 2005 viene desarrollando el grupo de investigación del Departamento de Metafísica y Teoría del Conocimiento de la Universitat de València dirigido por el profesor Vicente Sanfélix Vidarte, que con dos proyectos de investigación subvencionados por el estado español ha llevado a cabo un fecundo estudio pionero en España para conocer la otra cara de Wittgenstein y las posibilidades de su singular literatura. Así, el libro no es sino la edición de algunos de los textos presentados en el “VI Encuentro Internacional Cultura y Civilización. Wittgenstein y las artes”, celebrado en 2011 en la Facultad de Filosofía y CC de la Educación de la Universitat de València y organizado en el seno del último proyecto de

* Universitat de València, España. juanevaristovallsboix@gmail.com

este grupo, “Cultura y religión. Wittgenstein y la Contra-Ilustración”. El libro ofrece una idea general de esta fructífera incursión de Wittgenstein en el terreno de las artes, además de profundizar críticamente en aspectos puntuales de sus ideas estéticas. El prólogo ya es una presentación clara y muy precisa de las distintas dimensiones de esta reflexión llevada a cabo por el autor del *Tractatus*, que se puede encontrar no solo al final del mismo, sino también en las lecciones sobre estética de 1938 dictadas en Cambridge, en la segunda parte de las *Investigaciones filosóficas*, en las *Remarks on the Philosophy of Psychology*, en los *Cuadernos de notas* de 1914-1916, en el primer volumen de los *Last Writings on the Philosophy of Psychology*, y en observaciones finales de *Sobre la certeza*, sin olvidar *Aforismos cultura y valor* y otros textos personales como la correspondencia con Engelmann y los *Movimientos del pensar*. ¿Por qué es preciso hurgar en diarios y cuadernos de notas personales del autor? Porque para Wittgenstein, como para Fichte, la filosofía es una cuestión de temperamento, es una cuestión de autor. La forma de pensar de Wittgenstein está inspirada, de algún modo, por la actividad del artista. No en balde entendió su actividad filosófica como un poetizar la filosofía (1933).

Así, se pueden diferenciar dos partes en este estudio: en un primer momento se atienden las cuestiones relativas a la concepción wittgensteiniana del arte y la estética, además de acercarse a la concepción de la filosofía del vienés desde su manera de comprender a aquel, y todo ello sin olvidar la evolución del pensamiento wittgensteiniano. En coherencia con este cambio, por un lado se abordará la concepción del arte del primer Wittgenstein, el autor del *Tractatus*, que consiste en entender el arte como el mirar un objeto *sub specie aeternitatis*, desde la perspectiva de la eternidad o más allá del espacio y el tiempo particulares. Ello lleva al objeto artístico a trascender el mundo de los hechos y situarse en la dimensión de los valores, en sintonía pues con la ética y la religión. Por ello, cualquier preposición relativa a tales disciplinas estará carente de sentido por no tratar de figurar un hecho del mundo, pero allí donde el Círculo de Viena entendía que había acabado la discusión —donde no hay sentido—, comienza lo realmente importante para Wittgenstein, que bien sabía que al hablar de ética —o de arte— no hacía sino arremeter contra los límites del lenguaje. Y por ello, quizá, el último punto del *Tractatus* es tan lacónico y tajante: mejor callarse que hablar de lo que no se puede hablar, mejor el respeto del silencio, y su asombro, que un parloteo charlatán que solo emborronará lo que pueda llegar a saberse de aquellas cosas —el arte, Dios, la muerte— que hacen que la vida valga la pena. La estética no será pues sino una dimensión absoluta, inteorizable —por esta más allá del lenguaje— de la existencia, una de las dimensiones del valor de la vida. Y después de este silencio, de este callar, la diferencia, también clásica, de Wittgenstein: decir y mostrar. Y en consecuencia, la observación minuciosa y la contemplación como la primera actividad filosófica: “no pienses, mira”.

Y por otro lado, el libro avanza hacia el cambio de perspectiva que se encuentra en el Wittgenstein de las *Investigaciones*, ese cambio que pone la atención en el uso y la práctica y no tanto en la forma o en las propiedades de los objetos: de la lógica a la gramática. Un nuevo enfoque que se distancia de esa concepción esencialista del arte y lo comprende como un juego, como una práctica social amparada contextualmente en una cultura y una época concreta a través de la cual los presupuestos de esta se desvelan y viceversa. Observar esta gramática, y especialmente este contexto y uso de las obras de arte, permitirá aclarar ya no sus propiedades o supuestas cualidades, sino el poder de las obras para captar y así poner de manifiesto aspectos centrales de

la vida o prejuicios y obsesiones de esa misma cultura que sustenta a las obras y que a través de ellas o bien se refleja, exultante, o bien se pone en evidencia: no hay arte que no descansa en una particular y situada forma de vida, y por tanto en una manera concreta de mirar el mundo. Estas reflexiones, tanto de la filosofía de Wittgenstein como una actividad artística —o poética— como sobre la concepción de la estética y el arte, se encuentran en los primeros artículos del libro, escritos por Allan Janik, Ilse Somavilla, Isidoro Reguera, Luis Arenas, Julián Marrades y Salvador Rubio Marco.

Una segunda parte del compendio, en la que intervienen Jean-Pierre Cometti, Carla Carmona, Nicolás Sánchez Durá, Antoni Defez y August Sarnitz, se adentra en las ideas del vienés acerca de artes particulares. Podemos conocer la profunda impronta que dejó en Wittgenstein la lectura de los cuentos de Tolstoi, cuyas alegorías, reflexiones morales y religiosas pueblan los diarios y los apuntes privados del autor. Se esclarece también la relación de Wittgenstein con la música, para cuya apreciación tenía un talento extraordinario y por la que sentía un gran respeto y pasión: Wittgenstein reflexionó en torno a la relación entre la música y el lenguaje, al potencial semántico de la música, y combatió de forma pertinaz la concepción, de corte cartesiano, emotivista de la misma para defender una comprensión contextual y gramatical. Hacia el final del libro se da cuenta asimismo del ambicioso proyecto arquitectónico que Wittgenstein llevó a cabo con Paul Engelmann: la casa Stonborough-Wittgenstein, obra que buscaba, con un estilo rompedor y desprendiéndose de los convencionalismos de la época y la estética de Adolf Loos, reflejar en su diseño unos valores vitales, unos valores en que habitar, transmitidos a través de la construcción del espacio de la casa. Y a estos artículos se le suman dos ligeramente diferentes: uno de ellos, sobre la posibilidad de comprender el cine desde un enfoque wittgensteiniano basado en la distinción decir-mostrar a partir de la representación de la *shoah* y de la sorprendente cercanía filosófica y de propósitos entre Jean-Luc Godard y Claude Lanzmann. Además, un último texto que no hace sino aplicar sobre Wittgenstein una crítica eminentemente wittgensteiniana: desde la reconsideración anti-esencialista del lenguaje y del arte que el autor adopta en las *Investigaciones*, se trata de combatir la concepción del arte del joven Wittgenstein, tan marcada por los gustos decimonónicos y clásicos del vienés como hechizada por una supuesta ontología del objeto artístico cualitativamente superior a la del resto de objetos, que permite apreciarlo con independencia del momento en que se creó y de la sociedad que lo constituyó como obra de arte —efectivamente, *sub specie aeternitatis*—. Desde la perspectiva de Wittgenstein se pueden apreciar, en consecuencia, obras de arte que habrían horrorizado los refinados y aristócratas gustos personales del propio Wittgenstein. Cada artículo multiplica las posibilidades de la filosofía del vienés y hace de ella, y con ella, al arte, un modo de explorar el mundo, profundo en su desarrollo filosófico e inteligente y personal en su aplicación práctica.

En definitiva, el trabajo compilado en *Wittgenstein. Arte y filosofía* es original, filosóficamente preciso y riguroso, y clarificador y estimulante para el examen de uno y de lo que a uno le rodea. La edición es muy agradable y cómoda de leer; solo falla la desacertada y juvenil ilustración de la portada, que desmerece la calidad de las contribuciones y desorienta sobre la seriedad de la propuesta del libro. Pero si los consejos de Wittgenstein no caen en saco roto, una de las mejores lecciones que podemos extraer de su lectura es la de mirar las cosas dos veces para clarificar lo que realmente son. El consejo, al fin y al cabo, de mirar con cuidado. Y de mirar con un silencio asombrado, pero no hechizado.



Este número de LAOCOONTE se terminó de editar el 4 de diciembre de 2014, el mismo día en que hace 139 años nació en la ciudad de Praga el poeta Rainer Maria Rilke.

*Alle, die in Schönheit gehen,
werden in Schönheit auferstehen.*

En su maquetación se usaron las tipografías Calisto MT, diseñada en 1986 por Ron Carpenter para Monotype, y Futura, diseñada por Paul Renner en 1927 para Bauer Type Foundry.

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

seyta.org/laocoonte