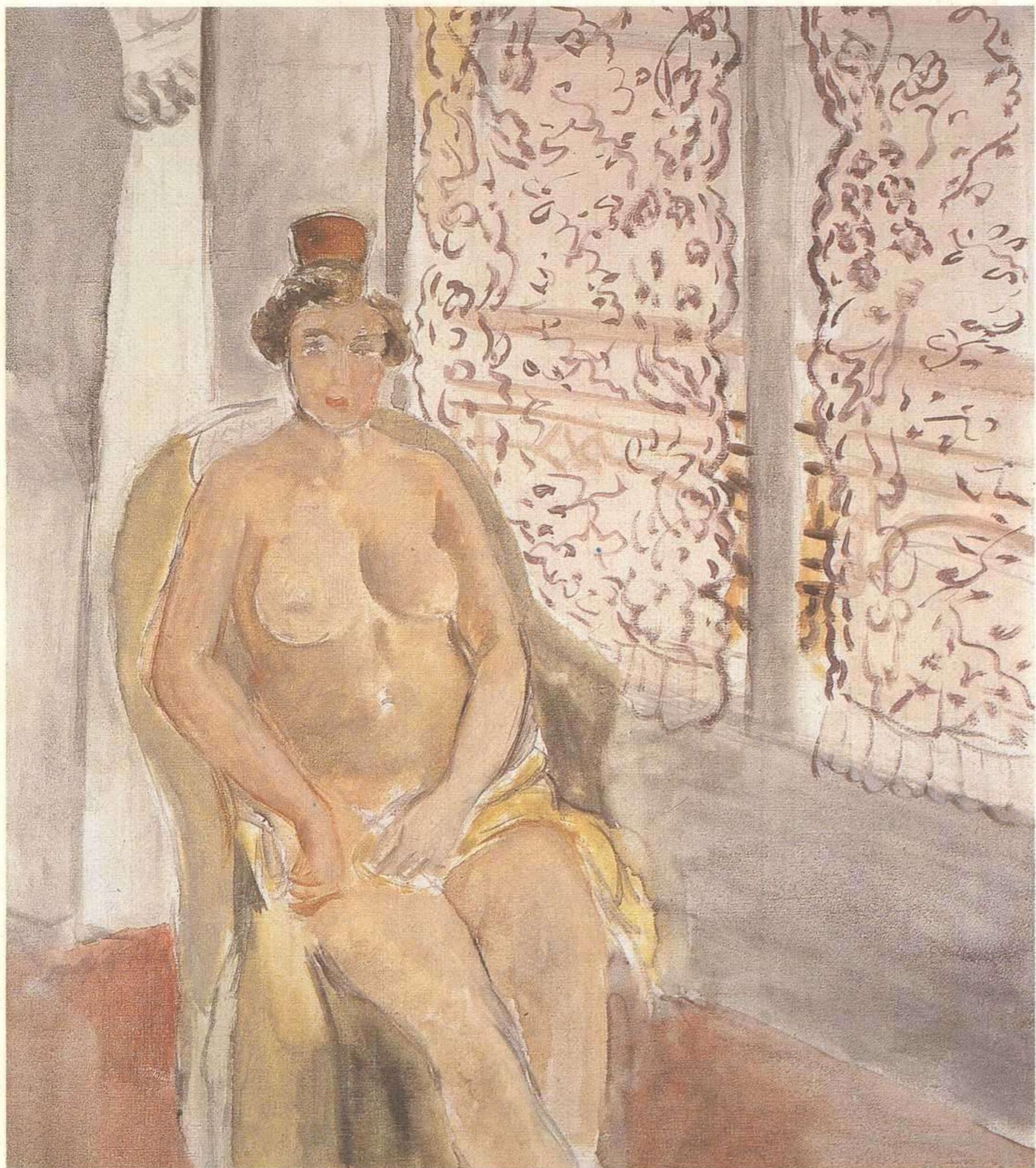


La bassa de la Medusa

Número 4

1987



LA Balsa de la Medusa

REVISTA TRIMESTRAL

OTOÑO, 1987

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

Diseño, **La balsa de la Medusa.**

Portada, Henri Matisse, *Desnudo con peineta española*, 1919-20, The Baltimore Museum of Art.

Edita, Visor Dis., S. A. Redacción, administración y suscripciones, Tomás Bretón, 55. 28045 Madrid. Teléfono 468 10 98.

Correspondencia, Librería Antonio Machado, Fernando VI, número 17, 28004 Madrid.

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

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

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

Depósito Legal: M. 5.125-1987.
Impreso en España por Gráficas Muriel,
c/ Buhigas, s/n. Getafe (Madrid).

Número 4 Otoño, 1987

Gabriel Ferrater	5	<i>Fragmento de «La poesía de Carles Riba»</i>
Javier Muguerza	7	<i>La sinrazón de la razón patriarcal: feminismo y filosofía en Celia Amorós</i>
Francisca Pérez Carreño	25	<i>Los placeres del parecido</i>
Susana Narotzky y José Antonio Millán	39	<i>La naturaleza como factoría: manipulación y poder de una metáfora contemporánea</i>
Angel Gabilondo	49	<i>Monstruos y fósiles: diferencia e identidad en Michel Foucault</i>
Loreto Casado	63	<i>Erik Satie: ... satírico... esotérico... amnésico</i>
Roberta Quance	73	<i>Entre líneas: posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres</i>

NOTAS

Carlos Thiebaut	98	<i>Transitar fronteras</i>
Equipo (A)	105	<i>La lotería primitiva</i>
Valeriano Bozal	111	<i>Algunas reflexiones a propósito de la Ley de Reforma Universitaria</i>

LIBROS

Angel Rivero	116	<i>Agnes Heller, Beyond Justice</i>
Santiago Echandi	120	<i>Agustín García Calvo, Razón común</i>
V. Bozal	126	<i>Svetlana Alpers, El arte de describir</i>
Cristina Peña Marín	128	<i>Lazarillo de Tormes, Edición de Francisco Rico</i>

DOCUMENTOS

Adolfo García Ortega	137	<i>Volver a Gabriel Ferrater</i>
Gabriel Ferrater	139	<i>Epílogo a Da nuces pueris</i>

Ómnibus de la cultura

Ómnibus de la cultura

El Ministerio de Cultura de la Nación...

Ómnibus de la cultura

El Ministerio de Cultura de la Nación...

El Ministerio de Cultura de la Nación...

Ómnibus de la cultura

El Ministerio de Cultura de la Nación...

El Ministerio de Cultura de la Nación...

FRAGMENTO DE «LA POESÍA DE CARLES RIBA»¹

Gabriel Ferrater

Ahora bien, esto [de Carles Riba]:

*Per servir-se de l'ànima,
que ha estat subtil el cos!*

[literalmente: *Para servirse del alma ¡qué sutil ha sido/estado el cuerpo!*]

Esto me parece que se puede tomar también (y ahora vuelvo a aquel tema general que les decía) como resumen de todo lo que es la literatura y de todo el sentido de la poesía.

Actualmente circula por este país una especie de escuela de pensamiento, podríamos decir, sobre las materias de lo que es la poesía y lo que es la literatura, que tiende a hacerlo desembocar todo en ideología. Es lo que llaman la poesía social, la poesía realista, etc. Tiende a hacer ver que la finalidad de la poesía son las ideas que manifiesta. Ahora bien: eso es absolutamente perverso y exactamente lo contrario de lo que realmente sucede. Las ideas (cuando se es capaz de tenerlas, como Riba lo era) son el principio de la poesía, no el final. El final es, simplemente, una pura imagen (una cosa inocente, como ese cuerpo que ha sido sutil para servirse del alma) de las ideas que había al principio; pero las ideas no pueden ser nunca la finalidad de la poesía. Tengamos un poco de sentido común: si tenemos ideas y las expresamos en un poema, las ideas las tenemos que tener antes de empezar a escribir el poema. Entonces, si la finalidad del poema es comunicar las ideas, el poema es inútil, porque las ideas ya las teníamos antes. Es decir, que los únicos que pueden creer que la finalidad de la literatura

¹ *La Poesía de Carles Riba. Cinc conferències*. Edició a cura de Joan Ferraté. Edicions 62, Barcelona, 1979. Se trata, como es evidente, de la transcripción de una exposición oral, que tuvo lugar en 1966.

Agradecemos a Joan Ferraté la atención de permitirnos publicar estos textos de su hermano.

es comunicar ideas son los que, como decía Galileo, *non hanno mai saputo come è fatto il sapere*, es decir: la gente que nunca ha tenido ideas, la gente que es tartamuda intelectual y se crea una apariencia de ideas mientras va escribiendo el poema. Pero una persona que realmente tiene ideas, como Riba podía tenerlas, realmente ¿para qué habría de escribir poemas en el supuesto de que los poemas sólo sirvieran para comunicar las ideas? Es decir, dicho con una fórmula un poco simplista, pero que me parece muy exacta: se ha de considerar, en cuanto a la literatura, y, más concretamente, en cuanto a la poesía, se ha de considerar el lugar que ocupa dentro de la cultura en general. La cultura en general, no hay que olvidar nunca que la cultura se compone mucho más, mucho más, de las matemáticas que de la poesía o de cualquier forma de literatura. La cultura se compone de la física atómica, se compone de la mecánica estadística, se compone de ideas realmente sólidas y auténticas. Ahora bien: dentro de este panorama de la cultura, ¿qué papel le corresponde a la literatura y, más concretamente, a la poesía? Le corresponde, simplemente el papel de llamar a la modestia a toda la cultura en general. Hacerle ver, a la cultura en general, que detrás de las maravillosas construcciones intelectuales que son la teoría de Galois o la lógica de Gödel, que por detrás de todas estas maravillosas construcciones, hay un ser animal, un ser físico, que somos los hombres, y que somos los que hemos hecho todas estas arquitecturas. Me parece que, si queremos dar importancia, si queremos situar, y situar en un lugar respetable y en un papel que valga la pena, a la literatura, sólo por este lado la podemos situar.

LA SINRAZON DE LA RAZON PATRIARCAL: FEMINISMO Y FILOSOFIA EN CELIA AMOROS

Javier Muguerza

La consideración de la razón como un bien común a todos los hombres ha sido una constante del mejor racionalismo, y del mejor humanismo, de todos los tiempos. Desde el punto de vista de uno y otro, la imposibilidad de dispensar a la razón tal consideración en el contexto de una sociedad clasista llegaría incluso a convertirse en el mejor argumento en contra de la división en clases de la sociedad. Y lo mismo cabría decir de los obstáculos opuestos a la extensión universal de la razón en el seno de nuestra especie por la discriminación racial o el prejuicio etnocéntrico y, en general, por cualquier forma de opresión o explotación del hombre por el hombre. Pero cuando se habla de la razón como «un bien común a todos los hombres», habría que preguntarse si la tan proclamada universalidad del beneficio de la racionalidad alcanza o no alcanza a las «mujeres»: algunas feministas —entre nosotros, señaladamente, Amparo Moreno— gustan de recordarnos que ya desde Aristóteles viene siendo frecuente referir al «varón» (*anér*) el discurso sobre el «hombre» (*ántrophos*). La sospecha de androcentrismo es, ciertamente, muy capaz de ensombrecer las bienintencionadas proclamaciones verbales del varón humanista. Y otro tanto sucedería, como de hecho sucede, con las del varón racionalista. Pues, desde luego, no está claro en qué vendría a parar la universalidad de la razón si ésta hubiera de dejar fuera de su discurso nada menos que a la mitad numérica de la especie humana.

En opinión de Celia Amorós, ése es precisamente el cargo a que se hace acreedora la «razón» tal y como habitualmente la entendemos, esto es, tal y como solemos entenderla, por lo pronto, los varones. Su libro *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, que ha visto recientemente la luz en Barcelona publicado por la editorial Anthropos (una denominación, a decir verdad, bastante pertinente a nuestro caso), se aplica a la denuncia —con energía no incompatible con el sentido del hu-



mor y desde un feminismo filosóficamente muy bien pertrechado— de semejante concepción androcéntrica de la racionalidad. O, como ella preferiría caracterizar las cosas, de una manera de entender y practicar la racionalidad que en sí misma no tendría por qué ser ni androcéntrica ni ginocéntrica, si es que efectivamente la razón ha de constituir un bien accesible a cualquier ser humano, pero se halla desvirtuada por obra de la ideología del «patriarcado».

El libro que comentamos se compone de tres grandes apartados o conjuntos de artículos —respectivamente titulados «Feminismo, filosofía y razón patriarcal», «Sobre ética y feminismo» y «Feminismo, marxismo y movimientos sociales»—, de los cuales será el segundo el que nos ha de interesar de modo preferente, si bien —dejando a un lado las preferencias personales, a buen seguro improcedentes, del comentarista— se impone asimismo decir algo sobre los otros dos restantes y no menos interesantes.

Para atenernos a aquel orden, los artículos que integran el primer apartado van precedidos por un lema en que risueñamente somos advertidos de que «el búho de Minerva levanta su vuelo en el crepúsculo... *color violeta*». Y sugieren, entre otras muchas sugerencias, un modo de aproximación a la historia de la filosofía que alguien pudiera confundir a primera vista con lo que en el mundo anglosajón se ha dado en llamar *herstory*, contradistinguiéndola —en tanto que «historia de ella»— de la *history* o «historia de él». No se trata de eso, sin embargo. Pues Celia Amorós declara no saber bien qué podría significar una «filosofía de mujeres» y no «de hombres», contraposición que le evoca la tan discutible, y antaño tan discutida, de «ciencia burguesa» y «ciencia proletaria». Lo que la suya persigue, en cualquier caso, es «un análisis crítico de la impronta y del sesgo sexista y patriarcal que se encuentra en determinados entramados conceptuales en base a los cuales han sido contruidos los sistemas filosóficos». Con ese fin, y tras detectar en «la obsesión genealógica» una de las más pertinaces obsesiones del ejercicio patriarcal de la razón, procede a echar mano de las un tanto arduas reflexiones emprendidas por Guy Rosolato, en la línea de Lacan, acerca de la genealogía masculina como «un orden simbólico estructurado en torno al Nombre del Padre». Aun a riesgo de incurrir en una simplificación más que excesiva, intentaré condensar en un par de palabras su busilis. Quien, como el que esto escribe, *ne parle pas lacanois*, colige de aquellas reflexiones que la genealogía masculina o «metafórica» —a diferencia de la femenina o «metonímica», en que la relación de causa a efecto es simplemente un hecho bruto («los hijos de mis hijas mis nietos son», canta el dicho popular, «los de mis hijos, sábelo Dios») — exige el establecimiento de «marcas» de legiti-

Foto utilizada por Delacroix como modelo para sus cuadros.

midad y deslegitimación o bastardía, de suerte que, aplicado este esquema genealógico al ejercicio de la racionalidad, la razón patriarcal resulta ser doblemente excluyente, pues no sólo margina a la mujer sino también a sus hijos «ilegítimos», esto es, excluye de raíz la posibilidad de hablar de «alternativas en el orden de la razón» o, más bien, «de las razones». Nada de extraño tiene, pues, que un feminismo que «apuesta por la unidad de la especie humana, al menos como ámbito de la contrastación no excluyente ni despótica de las razones, como ámbito del *logos*, al fin, para todos, es decir, del diálogo», asuma, entre otras muchas tareas, «la de desmontar racional y críticamente las estructuras de la razón patriarcal que se nos han querido hacer pasar como las de la razón *tout court*».

La ejemplificación de esta tarea en nuestro libro —Celia Amorós trae a colación, a título de muestra, los casos de Aristóteles, San Agustín y Kant— derrocha ingenio y agudeza, pero no sé si arroja pruebas concluyentes del acierto de la «metodología genealógica». Para explicar el afán, y aun la obsesión, de no pocos filósofos por encontrar «criterios de demarcación» entre usos legítimos e ilegítimos de la razón no siempre es menester acudir a la invocación de una misoginia latente o explícita. En ocasiones —y por más «patriarcal» que suene oírles hablar de usos «espúreos» de la razón— podría bastar con invocar una buena dosis de dogmatismo, del que ni el filósofo más crítico se hallará nunca enteramente a salvo. Por lo demás, no deja de ser cierto que en cualquiera de ellos es posible encontrar «perlas misóginas» (el varón filósofo que esté libre de pecado, que tire la primera piedra), pero difícilmente se las encontrará más antológicas que en Nietzsche, el iniciador por antonomasia de la genealogía como método. Y, como la propia Celia Amorós ha subrayado —en un brillante trabajo todavía inédito: «*Pudenda origo* (Una lectura de Nietzsche)»—, la misoginia nietzscheana podría tener raíces más profundas que las que asoman en sus «espantosas diatribas» contra las mujeres, para decirlo con las palabras de la hermana de Nietzsche, quien las atribuía a la «nefasta inspiración» de Schopenhauer: «(Nietzsche) busca la genealogía de algo para descubrir su *pudenda origo*, pero en el fondo de la *pudenda origo* lo que hay es una misoginia. Si el sello del padre no da la legitimidad, en el hedor de los orígenes está que somos nacidos de mujer. Luego es una genealogía impugnada, pero que lleva a una misoginia que presenta, por otro lado, rasgos patriarcales». Mas, comoquiera que sea, la «mirada feminista» sabe también posarse con piedad —sin merma de la suspicacia— sobre la historia de la filosofía. Así lo demuestra Celia Amorós en otro libro espléndido —*Sören Kierkegaard o la subjetividad del caballero (Un estudio a la luz de las paradojas del patriarcado)*, asimismo de reciente publicación— en el que «el caballero de la subjetividad» es interpretado desde la perspectiva de una crisis de la legitimación patriarcal que deja al individuo en la situación del «expósito»



Foto utilizada por Delacroix como modelo para sus cuadros.

que ha de enfrentar por cuenta propia el sentido de su existencia: «Los individuos expósitos, abandonados de un Dios, producto del relajamiento y la problematización de los vínculos genealógicos causada por la historia, cada vez más degradada, ya no tienen pruebas inequívocas de que Dios sea su Padre: hasta el Hijo mismo, la prueba por excelencia del amor del Padre, pareció dudarle en la cruz, en aquellas terribles exclamaciones que a Lutero le horrorizaban cada vez que predicaba sobre ellas, como recuerda Kierkegaard». La misoginia kierkegaardiana, inducida por el desvalimiento y no por la prepotencia (lo

que quizá no la haga menos enojosa, y si no que se lo pregunten a Regina Olsen), da pie a la autora para acreditar que la «crítica feminista» de las actitudes misóginas de los filósofos puede, a su vez, hallarse exenta de misandria. En efecto, su percepción del drama misógino de Kierkegaard —atenazado por la fobia a la «paternidad», u horror a hacer nacer que es no querer haber nacido, y tentado de abandonarse a la filia del seductor por el «instante» y salvarse de esta manera del apriamiento en el engranaje infernal de las generaciones, tensión que el pensador danés resolvería a través del «amor cortés» entendido como una forma de muerte en vida— es abiertamente comprensiva y hasta se diría que simpacética. Después de todo, los mitos kierkegaardianos tienen en común el ser personajes «a-genealógicos» o «antigenealógicos», como lo atestiguan su Fausto, su Don Juan e incluso su Abraham, por no hablar de su Antígona, cuya interpretación contrasta con la cínicamente patriarcal debida a Hegel. Y —en tanto que precursor no ya del «existencialismo» de un Sartre, sino de su «nominalismo» en el sentido en que veremos que da Celia Amorós a este vocablo— cabría considerarlo punto menos que como un clásico predilecto de esta última.

Pero dejemos para más adelante la cuestión del nominalismo. Volviendo ahora a la *Crítica de la razón patriarcal*, y antes de abandonar el pensamiento genealógico, no querría dejar de reseñar dos importantes conclusiones que del mismo extrae Celia Amorós. La primera es una implicación teórica; y la segunda, una consecuencia práctica.

Por lo que atañe a la implicación teórica, se trataría de hacer ver que la crítica de la razón patriarcal no tiene más remedio que ser *racionalista*. Celia Amorós es inequívoca al respecto y se niega a «colocar al feminismo del lado del *irracionalismo* «o de la *sinrazón*, pues ¡no hay acaso poca misoginia en el *irracionalismo*!, y, por supuesto, no deja de haber una *sinrazón patriarcal*». Esto sentado, también hay *sinrazón* en la razón patriarcal misma: lo que cabría llamar con propiedad *la sinrazón de la razón patriarcal*. Esto es, aquello que impide a la razón ser la razón *tout court* o la razón sin más, tornando necesario recurrir previamente a «una razón crítica para con las *astucias de la razón*, que no hacen sino *disfrazar de razón las astucias interesadas del poder*». Y a esa *razón crítica* le incumbirá, en definitiva, la crítica de la razón que en este libro se pretende llevar a cabo.

En cuanto a la consecuencia práctica, es evidente que el feminismo —con su reivindicación de «una razón para toda la humanidad»— aspira a constituirse en una opción emancipatoria. En este sentido, se alinea en la tradición del pensamiento humano en pro de la emancipación, uno de cuyos hitos fue la Ilustración —¿qué era Mary Wollstonecraft sino una «ilustrada», por más que sagazmente desconfiada ante las inconsecuencias de la propia Ilustración respecto de la mujer?—,

como también lo fue el marxismo, al menos para el feminismo que le interesa a Celia Amorós. Pero como ella misma precave, las feministas harán bien en no considerarse ni «herederas» ni «desheredadas» en relación con tal legado, por emancipatorio que éste sea, pues los legados del pasado pueden también ser hipotecas; y de ahí que propugne una «*actitud discriminatoria ante las herencias, que ni las acepta en bloque como el ávido heredero ni las rechaza en bloque como el desheredado resentido*». Al fin y al cabo, la disyuntiva «heredero-desheredado» es una disyuntiva patriarcal que las mujeres pueden ahorrarse, tras haber sido marginadas y eludidas de la genealogía. Frente al dilema totalitario «o lo tomas o lo dejas» que toda herencia comporta, a las mujeres —justamente por tener las manos tan vacías como libres— les será dado optar por desmontarla y trocearla, ensayando con sus elementos la formación de nuevas figuras caleidoscópicas en el llamado «reino de los pequeños intervalos».

Pero con esto pasamos ya a un nuevo grupo de trabajos, en los que Celia Amorós —que hasta aquí venía oficiando como historiadora de la filosofía— nos revela que su maestría no es menor en los dominios de la *filosofía moral y política*. La pregunta que en este punto le acucia es: *¿qué significa una ética feminista?*; y su respuesta, «una primera respuesta»: «una ética feminista se plantea ante todo como una crítica de la ética. No puede ser sino denuncia de la *ficción de universalidad* que se encuentra como presupuesto ideológico en la base de las distintas éticas que se han propuesto a través de la historia... Pero una crítica de la *seudouniversalidad* y de la mala abstracción que subyace a la ética debe presuponer una determinada concepción de la universalidad. Y, ciertamente, a una ética feminista le correspondería la elaboración de un nuevo concepto de universalidad». Vayamos, pues, por partes y comencemos —posponiendo por un momento la *pars construens* de la propuesta ética de Celia Amorós— con su *pars destruens*.

En tanto que crítica de la ética, el feminismo ha de constituirse en «una nueva forma de la filosofía de la sospecha», sospecha que se aplica a descubrir las distorsiones que el sistema de dominación masculina introduce en la configuración de aquel discurso, convirtiéndolo en un discurso patriarcal. Semejante sospecha encontraría, a no dudarlo, pasto abundante donde ejercitarse en la filosofía antigua y medieval, pero lo verdaderamente apasionante es hacerla recaer sobre el pensamiento moderno e ilustrado del que todavía nos nutrimos y no sobre las obsoletas sentencias de un Santo Tomás de Aquino. Como ha escrito entre nosotros Cristina Molina: «La Ilustración no cumple sus promesas y la mujer queda fuera de ella como aquel sector que las Luces no quieren iluminar... Sin la Sofía doméstica y servil, no podría existir el Emilio libre y autónomo». La alusión a Rousseau no puede ser más oportuna, pues le cabe un protagonismo singular en el bizarro reparto

de capacidades que acostumbramos a asignar al hombre y a la mujer. Me refiero, para empezar, a la desigual distribución entre ambos de «naturaleza» y «cultura», por la que rousseauianamente se confiere a la mujer la condición de naturaleza «por naturaleza».

La ecuación según la cual «el hombre es a la mujer lo que la cultura es a la naturaleza» —además de insostenible por infundada— es sumamente peligrosa, pues la dicotomía *cultura-naturaleza* sustenta sobre sí, por encabalgamiento, otras muchas parejas dicotómicas, desde el par «razón»-«sentimiento» al par «público»-«privado», por citar sólo dos que se dan cita en Rousseau. De la falta de fundamento de aquella ecuación no hay mucho que decir, salvo que la supuesta condición «natural»: «La asociación conceptual de la mujer con la naturaleza —concepto nunca dado, claro está, por la propia naturaleza, sino siempre social e ideológicamente construido desde las definiciones que la cultura se da a sí misma— no aparece, creemos, como algo que se pueda derivar sin más de su proximidad a la vida por ser dadora de la misma... Pensemos que la recurrencia en la adjudicación de los lugares en las contraposiciones categoriales responde a la generalizada situación de marginación y de opresión —cuando no de explotación— en que se encuentra la mujer, opresión desde la que se la define —pues en ello consiste la operación ideológica fundamental de racionalización y legitimación— como aquello que requiere ser controlado, domesticado y superado». De hecho, añade Celia Amorós con justificada ferocidad, las instrucciones ofrecidas en el *Emilio* para la educación de las niñas —«Las niñas deben ser activas y diligentes, pero eso no es todo; desde muy temprano han de saber contenerse...», «Deben someterse al decoro durante toda su vida, que es el freno más severo y más constante...», «Demasiada indulgencia las corrompe y pervierte con la disipación, la vanidad y la inconstancia, que son los vicios a los que son más propensas»— parecen extraídas del «Manual del perfecto domador».

Para poner otro ejemplo caro a Celia Amorós, pensemos en la antes aludida interpretación hegeliana del personaje de Antígona. Con la distinción entre naturaleza y cultura se engarzan para Hegel otras varias distinciones de su cosecha, como las existentes entre el ser-en-sí y el ser-para-sí, la inmediatez y la mediación o lo genérico y lo individual. Merecerá la pena que nos detengamos por un instante en el último eslabón.

La dicotomía «género-individuo» cumple un papel fundamental por su articulación orgánica con la de naturaleza y cultura. Siendo naturaleza en última instancia, la mujer no accede al estatuto de la *individualidad*, estatuto cultural por excelencia, que Hegel reserva al ser-para-sí o «autoconciencia» capaz de despegar de la inmediatez. Por el contrario, eso es lo que no puede hacer «la esencia de lo femenino»,



Foto utilizada por Delacroix como modelo para sus cuadros.

compacta en un bloque de características genéricas en que cada uno de sus ejemplares individuales es irrelevante en tanto que tal, por lo que —en cuanto puro «género»— tampoco le será dado orientarse hacia el otro individuo. Como comenta Celia Amorós a propósito de este célebre pasaje de la *Fenomenología del Espíritu*, perla misógina donde las haya: «Para la mujer, dirá Hegel, en la morada de la eticidad no se trata de *este* marido o *este* hijo, sino de un *marido* o de los *hijos* en general... Aquí se encontraría, para Hegel, la justificación del *doble código moral* según se aplique al hombre o la mujer». Pues mientras la mujer ha de permanecer ajena a la singularidad de la apetencia, el hombre tendrá derecho a ella, esto es, su «individualidad» se constituye en fundamento de «la cana al aire» masculina. En su condición de *género*, en cambio, a la mujer «debieran» serle indiferentes un individuo u otro, de donde se desprendería la intolerabilidad del adulterio femenino. Su adulterio sería «un atentado contra el realismo de los universales».

Volvemos a tropezarnos, según vemos, con la cuestión del «nominalismo», que para Celia Amorós vendría a representar el polo opues-

to de cualquier reificación de la esencia de lo femenino. Pero no es todavía el momento de entrar en su discusión. Pues pudiera ser que no todo feminismo se muestre reluctante a hablar de dicha «esencia», esto es, de la feminidad.

En la actual literatura feminista, el universo del discurso se divide por mitad entre el denominado «discurso de la diferencia» y el denominado «discurso de la igualdad». Si no abiertamente esencialista, el de la diferencia es un discurso que insiste cuando menos en la reivindicación de valores característicamente femeninos, valores que, por lo demás, pudieran ser no tanto «esencialmente» femeninos cuanto serlo «existencialmente», esto es, como el producto resultante de la experiencia de las mujeres a lo largo de la historia. Ahora bien, el *discurso de la diferencia* admite a su vez una diversidad de formulaciones, de entre las que hace al caso destacar dos fundamentales: la de una *radicalización* de la diferencia que, en último extremo, llevaría a configurar aquel discurso como un discurso «autometabólico» y hasta «autofágico», y la de una propuesta de *universalización* de la diferencia, propuesta que suscita la pregunta acerca de bajo qué condiciones sería posible considerar las elaboraciones de determinados datos de la experiencia histórica de la mujer como «valores universalizables». Por lo que se refiere al primer punto, Amelia Valcárcel —a quien Celia Amorós remite— ha puesto de relieve, a propósito de las tesis de Valérie Solanas, cuáles pudieran ser las consecuencias de un extremoso radicalismo diferencialista: «Abogar maniqueísticamente por una sociedad exclusiva de mujeres liquidando al macho —lo que lleva consigo la destrucción de las condiciones de reproducción de esa misma sociedad, ¡tanto peor para la autoperpetuación como producto de la megalomanía machista!— es constituir el discurso de la diferencia como discurso de la liquidación al mismo tiempo que liquidar el discurso de la diferencia». Si no se desea regresar a la neutra indiferenciación del «estado inorgánico», paradójica conclusión de un hincapié excesivo en la diferencialidad, no queda otra salida que someter la diferencia femenina a la prueba de la universalizabilidad, pues «el discurso ético feminista o se universaliza o se pudre, y no precisamente para fecundar la tierra». Pero la propuesta de universalizar la diferencia tampoco se halla libre de paradojas para Celia Amorós: «Basta con representarse el espectáculo de una manifestación de mujeres reivindicando militantemente —y no veo cómo ello sería posible sin carga alguna de agresividad— los valores femeninos de la dulzura, la ternura y la emocionalidad». En estas condiciones, se impone preguntarse «desde qué criterios determinar aquello que, del *totum revolutum* que constituye la subcultura femenina en la que consiste el ser social de la mujer, será promocionado al deber ser». Pero la pregunta misma vendría a resultar ociosa si se toma en serio la siguiente afirmación de Simone de Beauvoir: «En verdad, las mujeres no han opuesto jamás valores hembras a los valores

machos. Esa división ha sido inventada por hombres deseosos de mantener las prerrogativas masculinas, que sólo han querido crear un dominio femenino —reino de la vida, de la inmanencia— para cercar en él a la mujer; pero, más allá de toda especificación sexual, el existente busca su justificación en el movimiento de su trascendencia, y la misma sumisión de la mujer provee una prueba. Lo que ellas reivindican hoy es ser reconocidas como existentes al mismo título que los hombres». Quien opine que afirmar tal no es sino aprobar al vencedor podrá seguir pensando que, «del mismo modo que los negros en determinado momento gritaron *black is beautiful*, las mujeres están autorizadas a reivindicar el serlo como una forma no menos digna y presentable en sociedad que cualquier otra de representar al ser humano que realmente existe». Pero si es el varón quien ha inventado las diferencias, empeñarse en su reivindicación no sería sino otro modo de aceptar las definiciones patriarcales, lo que lleva a Celia Amorós a formular esta advertencia: «La reconciliación con nuestra propia diferencialidad es absolutamente necesaria en la medida en que ninguna lucha es posible ni nada podría ser construido desde la propia desvalorización, desde la depresión, producto de interiorizar la opresión del otro, el autoodio y la asunción como propia de la inferioridad que se nos atribuye. Ahora bien, no nos hagamos demasiadas ilusiones acerca de que el discurso de la diferencia vaya a darnos mucho más juego. Aunque no hubiera otras razones para sospecharlo, el entusiasmo que los hombres suelen manifestar ante nuestras declaraciones de que ser mujer es hermoso debería, al menos, ponernos en guardia con respecto a su ambigüedad». A fin de cuentas, hay más de una forma de «aprobar al vencedor», y una de ellas «consiste en aceptar sus definiciones de la cultura, los valores, la trascendencia y la universalidad, y exigir, sencillamente, que se nos apliquen en los mismos términos». Tendríamos, así, no ya la reivindicación de una diferenciación radical, sino la de una no menos radical igualdad —igualación que, extremadas de nuevo las posiciones, llegaría en Amelia Valcárcel a reivindicar para las mujeres «el derecho al mal», es decir, la aceptación por parte de éstas, sin paliativos ni tapujos, del código moral de los varones, con su bien conocida carga de competitividad, rapacidad y brutalidad, igualándose «por abajo» más bien que «por arriba» en «un discurso moral feminista verdaderamente universal en el que no se pretende mostrar la excelencia, sino reclamar el derecho a no ser excelente»—, reducción al absurdo de la polémica entre los discursos diferencialista e igualitarista ante la que Celia Amorós no puede por menos de conceder: «Ciertamente, el varón es el portador y el definidor de la universalidad y un movimiento feminista con garra reivindicativa no puede dejar de tener presente, como Amelia Valcárcel señala, que por ese lado no hay más cera que la que arde y sacar las consecuencias prácticas oportunas». Ello no obstante, y aun si el *discurso de la igualdad* ostenta la ventaja indudable de librarse de *ambigüedades*, no se ve libre de la

complejidad impuesta por el hecho de que la política de tierra quemada practicada por todo sistema de dominación en crisis acaba «desvalorizando el terreno que cede»: el mismo mal se devaluaría cuando pudiesen practicarlo «todos por igual». O, dicho de otra manera, cuando se pueda tener acceso a un privilegio «en condiciones de igualdad», el privilegio habrá dejado de ser un «privilegio.» Lo que invita a meditar sobre si la igualdad «genérica» no será, a la postre, un objetivo tan inane como lo sería la «genérica» desigualdad o diferencia.

Y es que, en última instancia, lo «nominalísticamente» decisivo no son los géneros, sino los *individuos*. Más allá del discurso de la igualdad o de la diferencia —que, según acabamos de comprobar, pudieran verse ambos afectados por ese exceso de respeto hacia los géneros bajo el que trasluce el realismo de los universales—, el de Celia Amorós propone un *programa nominalista*, programa que se reitera una vez y otra a lo largo de su libro: «La verdadera diferencia es la de los individuos, no la de los géneros», «...Creo que, en realidad, no se iguala ni por arriba ni por abajo. La condición de posibilidad de que la operación misma de igualar se plantee es que el punto de referencia ya no sea idéntico a sí mismo, que todo esté desplazado y trastocado. Presupone la crisis de los géneros y que la igualdad misma esté minada profundamente en lo que alguna vez pudo ser su univocidad», «...El feminismo aspira a un nominalismo radical, a una sociedad de individuos en que la diferencia sexual no constituya géneros», etc.; todo lo cual concuerda con la aspiración de su racionalismo a «una razón, en fin, menos esencialista, más nominalista, más orientada *al valor intrínseco de todo lo individual*». ¿Querría decir lo mismo, entonces, «nominalismo» que *individualismo*?

En un cierto sentido, la respuesta tendría que ser obviamente afirmativa. Y yo mismo me he preguntado alguna vez por qué Celia Amorós prefiere hablar de nominalismo en lugar de hacerlo de «individualismo ético». Después de todo, el individualismo ético vendría a sostener que no hay otros protagonistas morales que los individuos y que, por ende, sin individuos no habría ética posible. No creo que Celia Amorós disintiera de este último aserto, pero le añadiría a buen seguro una apostilla en que para ella se cifra ni más ni menos que la razón de ser del *feminismo*: a saber, que sin feminismo tampoco podría haber auténticos «individuos» (por lo que a las mujeres concierne, cabría incluso decir que el feminismo está llamado a proporcionarles su conciencia de tales individuos y constituye —sociohistóricamente hablando— la condición de posibilidad de su «principio de individuación», y, en lo que concierne a los varones, sería cosa de pararse a pensar si la individualidad no se halla sometida a una especie de «ley de los vasos comunicantes» que impide a cualquier individuo alcanzar plenamente su estatura sin que a la vez lo hagan el resto de sus semejantes, inclui-

do naturalmente ese cincuenta por ciento de la humanidad cuya lucha por el reconocimiento trata de articular el feminismo). Quizás el individualismo ético se precipite, por lo tanto, al dar por *supuesto* un individuo que espera todavía a ser construido. Y para su construcción resulta indispensable, desde luego, el concurso del feminismo.

El feminismo, por consiguiente, no es de interés tan sólo para la ética o la filosofía moral. Interesa asimismo a la filosofía política, en cuanto no es asunto sólo de mujeres individuales, sino de agrupaciones de mujeres que —como cualquier otra agrupación humana— requieren de organización y de estrategias: desde un punto de vista estratégico, la equidistancia teórica mantenida por Celia Amorós entre el feminismo de la diferencia y el de la igualdad se saldará con una nítida decantación en favor de este último, de acuerdo con la máxima «busquemos primero la sobria igualdad y su justicia y, si alguna diferencia queda, se nos dará por añadidura». Entendido el feminismo de esa suerte, Celia Amorós no vacilaría en hacer suyas estas palabras de Simone de Beauvoir: «Desde mi punto de vista, la tarea real de feminismo sólo puede ser la transformación de la sociedad a partir de la transformación del lugar de la mujer en ella», pero, por eso mismo, se cree en la obligación de preguntarse si el *movimiento social* en que consiste el feminismo es «sólo» un movimiento social o un movimiento social «más». El feminismo, en cualquier caso, aspira a hablar en nombre de la humanidad, que —como el individuo— también es algo por construir y a cuya construcción puede aportar aquél no poco: Celia Amorós, que más arriba no dudaba de que las mujeres tengan el mismo derecho al mal que cualquier mortal, tampoco deja de insinuar que «si tenemos fuerza para ello, la tendremos igualmente para proponer e implantar los nuevos sistemas de valores que hayan sido acuñados en nuestro propio movimiento de lucha. Descontado lo que en semejante expresión pueda haber de retórica indeseable, la generalización del derecho al mal ha de correr pareja de la generalización del derecho al bien.

Secundando la iniciativa de Christine Buci-Glucksman en los *Etats Généraux de la Philosophie*, de 1979, sobre la necesidad de afirmar la presencia de las mujeres en la filosofía, Celia Amorós ha resumido en estos términos el papel filosófico del feminismo: «El feminismo cumplirá... una función subversiva de radicalización y ampliación máxima de la universalidad —coextensiva, por fin, a la especie— a la que han aspirado los discursos filosóficos liberadores».

Ahora bien, el feminismo —según veíamos— no es simplemente un discurso filosófico liberador, sino, aunque no se reduzca a eso ni sea uno de tantos, un movimiento social de liberación. Y ello conduce a Celia Amorós a cuestionar —en el apartado final del libro— su relación



con el *marxismo* y otros movimientos sociales. En la imposibilidad de pormenorizar ese cuestionamiento, tan complejo como la propia cuestión considerada —que, además de compleja, es espinosa—, aludiremos brevemente al mismo, con lo que concluiremos nuestro comentario.

Lo que convierte en espinosa la cuestión de las relaciones entre feminismo y marxismo —para no referirnos de momento a «otros movimientos sociales»— es la circunstancia de que dicha cuestión divide con frecuencia al propio feminismo. Por ejemplo, separa al «feminismo anticapitalista» al que adheriría Celia Amorós, y que en muchos aspectos se autodefiniría como marxista, de ciertos sectores del «feminismo radical», cuyas representantes —entre las que se cuentan algunas españolas— se reclamarían asimismo del marxismo. Personalmente soy de la opinión de que un varón intruso como yo —perteneciente, siquiera sea en principio, al género dominante (pues que los géneros no *deban* existir no quiere decir que no *existan*)— ha de permanecer al margen de un debate que enzarza entre sí a miembros del género que padece la dominación. O por expresarlo con una terminología ligeramente impertinente —pero por la que siento una decimonónica predilección—, que «un caballero bien educado ha de abstenerse de entrar en discusiones protagonizadas por señoras». Pero —dado que algunos de los puntos discutidos o debatidos revisten indudable «interés filosófico» y no sólo político— me arriesgaré, aunque no sea más que para mencionarlos, a entrar en ellos.

La actitud de la tendencia feminista a que Celia Amorós se inclina respecto del marxismo admitiría ser resumida, a grandes rasgos, mediante un par de metáforas arborícolas. Se trata en ella de «no pedir peras al olmo», mas sin olvidar que «quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija». Por el contrario, la tendencia rival adoptaría ante el marxismo una «actitud recolectora» consistente en arrancarle sus frutos, para transplantarlos después en «otro huerto», en el que crecen árboles diferentes, quizás de más oscuras y complicadas raíces. El Engels de *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* —y hasta el mismo Marx corredactor con él de *La ideología alemana*— ha dado a veces pie a esa operación, tal y como sucede, pongamos por caso, con la proclividad del primero a pensar en términos más bien «naturalistas» la forma supuestamente «originaria» de la división sexual del trabajo o, como Celia Amorós prefiere llamarla, «división del trabajo en función del sexo». Pues si la división en clases sociales pudiera ser explicada a partir de una división «fundamentalmente biológica», a saber, derivándola de la base biológica que especifica las funciones de los sexos en las tareas reproductivas, tendría pleno sentido la idea de reconstruir la división en clases, la lucha de las mismas y toda la dia-

Foto utilizada por Delacroix como modelo para sus cuadros.

léctica histórica a partir de la *dialéctica del sexo*, para decirlo con el título de la obra de Sulamith Firestone. «De Engels a Sulamith Firestone» —apunta Celia Amorós— *no hay más que un paso*. Firestone propone que se anteponga lo que podríamos llamar *el operador re* a la tesis fundamental del materialismo histórico, lo que daría lugar al feminismo radical. Donde Engels dice *producción*, digamos *reproducción* y tendremos la clave de la transformación». En su opinión, tampoco hay más que un paso —o un «pasadizo lógico»— entre el *biologismo* de Sulamith Firestone, para el que la lucha de clases equivaldría a la guerra de los sexos, y el *economicismo* de Christine Dupont (ahora Christine Delphy) que concibe a la mujer como una clase social sometida a la explotación del varón: para nuestros efectos, el *quid pro quo* envuelto en esta última concepción descansa, sin embargo, en la palmaria indistinción entre «explotación» y «opresión», lo que de otro lado amenaza con la no menos grave confusión entre «capitalismo» y «patriarcado». «Quizás se pueda decir» —matiza Celia Amorós— «que, en la lógica de capitalismo *qua* capitalismo abstracto, prevalecería el interés, si vale aquí este lenguaje antropomórfico, en explotar a la mujer sobre la necesidad de oprimirla. En cambio, el patriarcado en cuanto tal —y en la medida en la que pueda ser considerado en abstracto por relación al modo de producción capitalista— tiende en virtud de su lógica ideológica inmanente, es decir, de la lógica misma que lo perpetúa como forma de dominación, a dar prioridad a los sistemas de prácticas materiales y simbólicas que constituyen la *opresión* de la mujer sobre el interés en hacerla objeto de *explotación*. Hasta aquí, hablamos de un modelo teórico en abstracto de capitalismo y patriarcado, el juego cuyas lógicas entreveradas es, por supuesto, más rico y complejo, pero conviene al menos partir de la reconstrucción *a priori* de estos modelos ideales en orden a manejar de un modo clarificador conceptos tan fundamentales como explotación y opresión». Para ejemplificar la precedente distinción entre *capitalismo* y *patriarcado*, bastaría, pues, con recordar que mientras toda explotación va necesariamente acompañada de opresión —como ocurre con la mujer explotada bajo el sistema capitalista, en el que oficia de «parado latente cuando trabaja y de trabajador posible cuando no lo hace», de suerte que la opresión de que es objeto introduce un elemento diferencial de explotación o sobreexplotación en su trabajo, traducida cualitativamente en su baja calificación profesional o cuantitativamente en su inferioridad salarial—, no toda opresión necesita ir acompañada de explotación y, de hecho, no todas las mujeres oprimidas en nuestra sociedad actual —o en muchas otras sociedades, distintas y distantes en el espacio y en el tiempo— se podría decir que estén siendo explotadas, pues las hay que no trabajan ni extra ni intradomésticamente. Así las cosas, habría que concluir que la explotación del hombre —y también de la mujer— por el hombre y la opresión de aquélla por éste *son dos fenómenos que no pueden ser interpretados mediante una simple transposición de las mismas*

claves. Eso no excluye desde luego, que la «lucha anticapitalista» y la «lucha feminista» puedan ser coordinadas entre sí. Mas su coordinación no presupone en absoluto «una armonía preestablecida» entre sus estrategias y objetivos, por lo que no conviene confundir a una con otra.

En nuestros días, por lo demás, se ha llegado ya al cabo de la calle de que —como ha insistido Chantal Mouffe— tampoco hay armonía preestablecida entre la lucha por la transformación de la sociedad en un sentido socialista y las luchas de los «nuevos movimientos sociales». El viejo «sujeto revolucionario privilegiado» —que, encarnado en el proletariado, tendría por misión histórica la redención de la sociedad— ha dado paso, comenzando por los representantes de la clase obrera, a una pluriforme articulación individual de diferentes «posiciones de sujeto». Una mujer podrá, así, ser trabajadora (y explotada por su patrón) y madre de familia (y oprimida por su marido), hallarse inscrita o no en un sindicato o un partido político y militar o no en un grupo feminista, o ecologista, o pacifista (además de pertenecer a una asociación de vecinos, una comunidad religiosa o un centro cultural), etc. El problema estribaría en saber si la pluralidad de posiciones de sujeto con potencialidades revolucionarias —en que el sujeto revolucionario se ha pulverizado— son «una mera yuxtaposición amorfa» o pueden «redefinirse, reforzarse y sobredeterminarse las unas a las otras» en una dirección común, que —en el caso concreto de las mujeres— fuera a un tiempo anticapitalista y antipatriarcal. Para Celia Amorós —más voluntarista, en el fondo, que optimista—, habría ahí una razón de cierto peso para no acabar de sepultar al un tanto oxidado «punto de vista de la totalidad» en el baúl de los juguetes rotos del marxismo.

Pero no todos los juguetes rotos del marxismo merecerían de su parte idéntica indulgencia. Y, para terminar, citaré sólo uno de ellos recientemente desempolvado con el fin de jugar a un juego que —como el anterior— está de suyo lejos de resultar trivial ni insulso. Me refiero al juego —en sí mismo, repito, fascinante— de la *convergencia entre feminismo y ecologismo*, tal y como, con el marxismo por trasfondo, juega a él Walter Harich. El juguete de marras —decididamente herrumbroso— es la escatología marxista de costumbre, disfrazada esta vez de promesa de salvación ante los catastróficos agujeros ecológicos de la presente crisis civilizatoria. Y, pese a su condición de jugador experto y avezado, no se puede decir que las jugadas del un día discípulo de Bloch pequen de afortunadas, si es que no pecan de tramposas.

La trampa, si cabe hablar en esos términos, reside en el intento de halagar a sus potenciales aliadas mediante la invocación soteriológica, como si de una *dea ex machina* se tratase, de «la mujer» que, *qua* naturaleza, estaría destinada a salvar la naturaleza, correspondiéndole a «lo eterno femenino» nada menos que la misión histórica de personi-

ficar el relevo civilizatorio. Tras de cuanto llevamos visto, sabemos bien que Celia Amorós no es el tipo de feminista más propicio para dejarse seducir por esa clase de halagos, capaces de conjurar de una tacada los peores usos de la dicotomía naturaleza-cultura y los peores desusos del feminismo radical y de la diferencia. Pero como esta vez nos las habemos con un varón filósofo, no me resisto a transcribir en su integridad la irónica respuesta que suscitan en ella los tejos filosóficos de Harich: «Es curioso que teóricos marxistas, críticos de las insuficiencias y de los aspectos más decepcionantes de las realizaciones del llamado *socialismo real*, proyecten ahora en los valores y cualidades específicamente femeninos las expectativas soteriológicas en relación a las cuales la clase obrera parece haberles defraudado... Pero, si los eventuales elementos soteriológicos y escatológicos del marxismo son justamente lo más caduco y lo más desacreditado, por favor, ¡que no se los endosen ahora al feminismo! (Los faraones y los escribas egipcios con su mitología de la diosa Isis eran según eso, vaya, feministas *avant la lettre*...) Ya está bien de vocación masoquista de la mujer y de heredar bancarrotas... Ya es hora seguramente de que se ponga en cuestión toda la filosofía de la historia soteriológicamente inspirada y fundamentada en supuestos tributarios de un problemático realismo de los universales (*el proletariado, la feminidad*), de que empecemos a pensar que, si no la salvación, al menos el adecuado encarrilamiento está en orientarnos hacia un sano nominalismo».

La defensa filosófica de la causa feminista se halla, como podemos ver, en buenas manos. En un país como el nuestro, en que asistimos a una incipiente institucionalización de los *women's studies*, el palurdo académico de turno siempre podrá menospreciarlos zafiamente como «cosas de mujeres». Y las propias filósofas feministas podrán también abandonarse a un cierto masoquismo residual que les lleve a pensar que algo anda mal en la filosofía patria —cuya salud, que todo hay que decirlo, tampoco es rozagante— para que les sea dado implantar en ella sus reales con el vigor con que lo están haciendo. A tenor de lo dicho más arriba acerca de la política patriarcal de tierra quemada, darían en creer que la desvalorización del terreno filosófico ha de acompañar —con la férrea necesidad de una «ley sociológica» (pero, ojo, que la «necesidad» de las leyes sociológicas nunca es «férrea») — a su creciente ocupación por las mujeres. Por lo que a mí respecta, pienso que el caso de Celia Amorós —que no es el único, aun cuando todas las feministas filósofas le reconozcan su indiscutible magisterio— opone un buen mentís a semejante ley, si es que se trata de una ley. Desde una cortés distancia, pues nada hay tan atorrante como el fervor de neófito del *feminista*, uno no puede contemplar sino con la más viva simpatía el actual auge entre nosotros del «feminismo filosófico». Su causa, como queda sobradamente demostrado en este libro, es la causa de la razón.

LOS PLACERES DEL PARECIDO

Francisca Pérez Carreño

El tema del iconismo, a pesar de la larga discusión mantenida sobre el mismo en los años 70, ha sido según algunos uno de los principales motivos de estancamiento de la semiótica de las imágenes. La crítica de la noción de icono como aquel signo que se asemejaba a su objeto alejó la disciplina al campo de las investigaciones más sociológicas o estructurales, mientras quedaba sin estudiar el rasgo más evidente de las imágenes, no sólo de las nuevas artes, el cine y la fotografía, sino también de la pintura: la semejanza entre la representación y lo representado.

Las críticas eran, bien es cierto, radicales. Las había de carácter lógico: *si ser semejante consiste en tener propiedades en común con el objeto al que se asemeja, y si no pueden compartirse todas, sino algunas, entonces, cualquier objeto posee características que comparte con cualquier otro.* Y sin embargo, argumentaban razonablemente, no todos los objetos son unos signos de otros, ni siquiera todos los que se parecen (una estrella de otra, un cigarrillo de otro). La cuestión, decían algunos, es encontrar las propiedades pertinentes, aquellas que compartidas hacen a un objeto semejante a otro. El problema consistía en que no se descubrían (porque no existen) propiedades pertinentes universales.

El relativismo perceptivo se sumaba en este punto a las críticas: *cada época ha tenido formas de representación que consideraba semejantes al mundo representado y que luego no se han reconocido como tales;* y se argüía con el dibujo del rinoceronte de Durero, representación del animal en la que la piel, rugosa y a capas, se asemejaba a la de un galápago o un cocodrilo. Multitud de dibujos infantiles eran mostrados como *realismo perceptivo*, que dibuja más bien lo que sabe que lo que ve. El descubrimiento de la obra de Panofsky sobre la perspectiva alimentó todas las iras contra la semejanza y en favor del convencionalismo de los signos icónicos.

Aún hay que contar con la tercera fuerza de ataque, el estructuralismo, en dos sentidos: primero, en su esquema de signo, entidad bi-



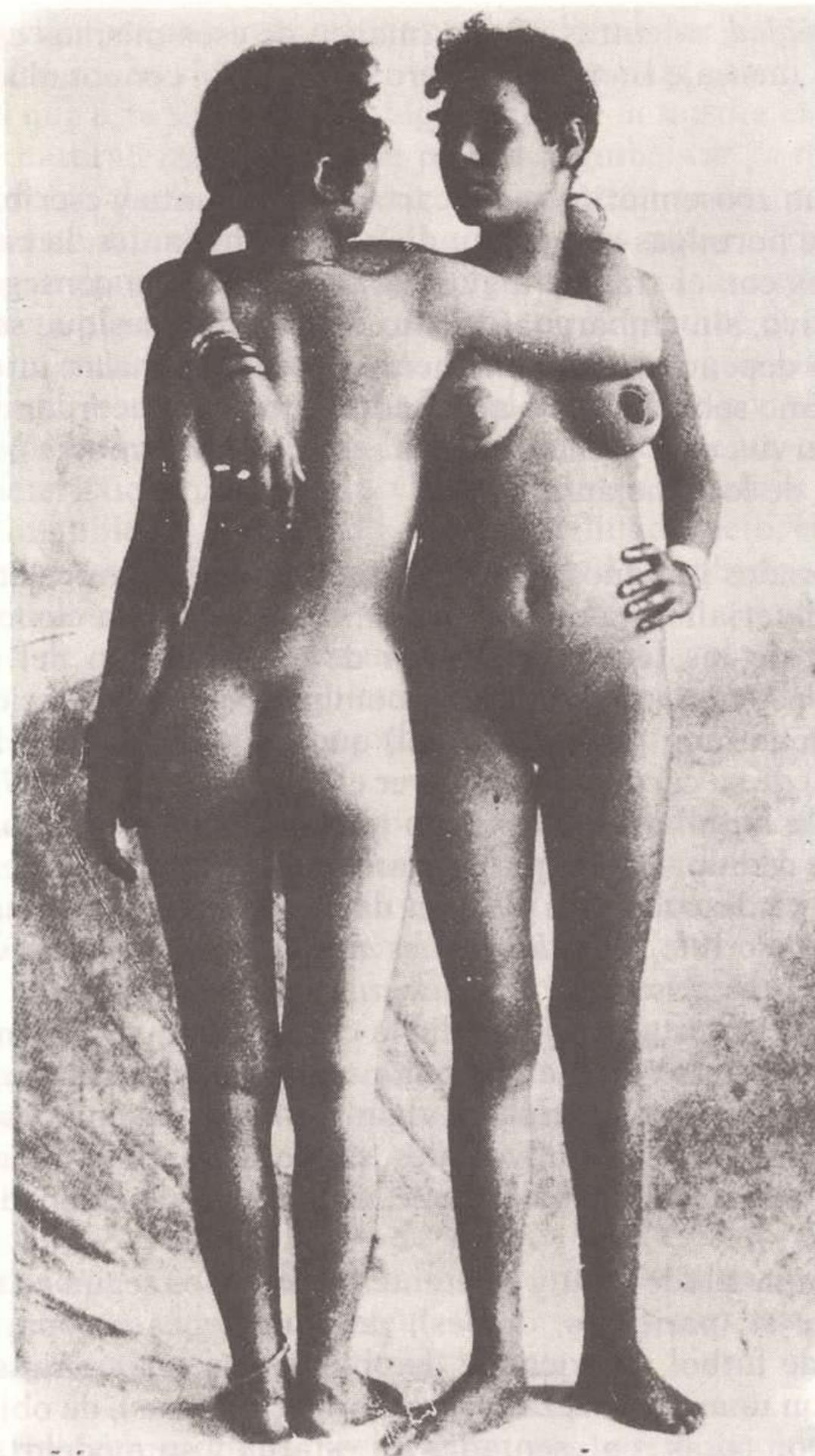


Foto de revista utilizada por Matisse como modelo para *Two Negresses*.

naria y arbitraria de significante y significado, no se echaba en falta alguna entidad extrasemiótica con la que compararse y, segundo, la imagen se consideraba significativa, pero no en su nivel denotativo, que carecía de pertinencia, sino en el connotativo. La imagen de unos espagueti en verde, blanco y rojo significaba, connotándolo, el sema muy

H. Matisse, *Two Negresses*, 1908.

general *italianidad*, mientras que la imagen de esos mismos espagueti como tales, el mensaje literal, era mero soporte del connotado, mensaje *sans code*.

En 1966 un zoosemiótico tomó cartas en el asunto y escribió sobre una especie de hormigas que confundían, por semejantes, la cabeza de sus congéneres con el tras de alguna araña, de la que conseguían un líquido nutritivo, sin embargo. El éxito de los animales que se mimetizan también dependerá, evidentemente, de su buen hacer interpretativo y del engaño sobre el bicho adecuado. Hubo que recordar aquellas tareas de supervivencia para las cuales también los hombres necesitan de un sentido de lo semejante.

Los acalorados italianos se enzarzaron en una polémica en la que algún tosco materialista sacó a relucir las ventajas de la ciencia y del mejoramiento de las técnicas gráficas de reproducción del mundo. A propósito, *La Medusa*, barco que da nombre a esta publicación, naufragó al colisionar con una costa (real) que no coincidía con la costa (representada) de su carta marítima (ver el mapa del n.º 2, 1987). Como tantas cosas, la batalla terminó en un ten con ten en el que nadie reconocía haber cedido. Por su parte, cautos anglosajones empezaron a hacer cábalas y a descubrir los placeres del parecido. Un ilusionado psicólogo del arte escribió sobre *los límites del relativismo perceptivo*, y sobre la tarea del retratista y el reconocimiento de la expresión y lo semejante. Un esteta wittgensteiniano dio la clave de la que habían de servirse muchos; es cierto que la captación del parecido juega un papel fundamental en la interpretación de algunos signos y de muchas situaciones, pero no sigue reglas universales, sino que es relativa a un marco de acción o representación (al que nos referiremos en adelante).

Ser semejante alude a muy diferentes fenómenos según se trate de personas entre sí (parientes, dobles), de situaciones (un partido de rugby y otro de fútbol americano), de objetos con seres animados (el mar Báltico con una mujer rezando, sombras chinescas), de objetos representados con cosas representadas (la estatua y su modelo, el sillín de bicicleta y la cabeza de una vaca), de representaciones con representaciones (una sonata a otra, un Renoir a un Manet), de acciones con acciones (montar un caballo real y un palo de escoba) y de cosas representadas con cosas representadas (*tu corazón una naranja helada*). Son interesantes para el estudio del iconismo los últimos casos, en los que se considera alguno de los objetos como representación. Para acotar el terreno de las representaciones icónicas nos referimos a la pintura figurativa occidental, un marco de semejanza lo suficientemente amplio, y a la vez limitado, dentro del cual se ha pretendido precisamente la representación del parecido (con unos u otros matices según el estilo, la época, el autor, el lugar, etc.)

En principio, según la crítica convencionalista, ningún paisaje pintado podrá ser lo suficientemente fiel como para asemejarse a su objeto más que éste se asemeja a algún otro de la misma clase. De los retratos y naturalezas muertas se podría argumentar lo mismo. ¿Tiene algún sentido decir que la pintura de un árbol se asemeja más al árbol, que éste a cualquier otro? Los naturales poseen tridimensionalidad, que se aprehende visualmente (no es necesario siquiera un sentido del tacto ni sinestésico), su contorno no se percibe ni por la existencia de una línea, ni diferencia de tono o color (según Gibson, lo decisivo es la diferencia de textura, percibida también por el sentido de la vista), y su color varía, en condiciones normales, continuamente. A estas características puramente visuales han de añadirse otras que no son distinguibles con facilidad, olor, movilidad, tacto, etc... La representación pictórica basa el reconocimiento de su objeto, fundamentalmente, en dos cuestiones muy sencillas, la reproducción de una forma que sirva de contorno (desde un punto de vista), coloreada con el mismo o parecido tono que el objeto en cuestión. No es preciso citar la cantidad de rasgos que no se reproducen.

Parece que la cuestión del parecido no se reduce pues a la de la reproducción de ciertas propiedades, aunque sean visuales. En realidad el patrón que domina la producción y el reconocimiento de semejanza entre un objeto y su representación no es el de un objeto con otro (dejando a un lado objetos expresivos), sino que más bien, el esquema *representación que se asemeja a objeto* es el que funciona en la situación *objeto que se asemeja a objeto*. De otro modo, percibimos la semejanza allí donde estamos acostumbrados a ella, o a la manera en la que funciona en sus contextos usuales. La razón es, como se verá, que sólo en la representación, en la expresión que se interpreta con arreglo a una convención, se crea un marco de semejanza. Hay excepciones en que el marco no se crea tan artificialmente, sino en la actividad más cotidiana, como son el reconocimiento de objetos y personas, que se basan en un esquema de semejanza muy simple.

Podría decirse que la clasificación positivista de objetos, animales o plantas se basa igualmente en una aprehensión ingenua de lo semejante. La cuestión es que aquello que parece semejante según un criterio ingenuo responde, según creo, a un criterio propio de la relación entre la representación gráfica y objeto. Esto es, a no ser que exista un marco específico en el que los objetos se relacionen por su semejanza, según criterios debidos a una determinada técnica o costumbre, el marco que impone el criterio es el de la representación gráfica plana. Por ejemplo, una clasificación de animales podría basarse en el análisis de sus pezuñas ser semejante significaría en este contexto agruparse en alguna de las categorías pertinentes: palmípedo, ungulado... Una vaca se asemeja a una oveja en este sentido, a otra vaca porque pertenecen



H. Matisse, *Upright Nude with Arched Back*, 1904-6.

al mismo *género natural*. Pero se parece más al cuadro de Lichtenstein que a una oveja mientras no se especifique el contexto (por no compararla con vacas que ríen desde embases de leche o de quesitos). No es tan extraño, después de todo, en una cultura *de la imagen*, y además urbana, como la nuestra.

No obstante, es la relación de semejanza entre una imagen gráfica y un objeto lo que niegan los críticos del iconismo. No sé qué mayor

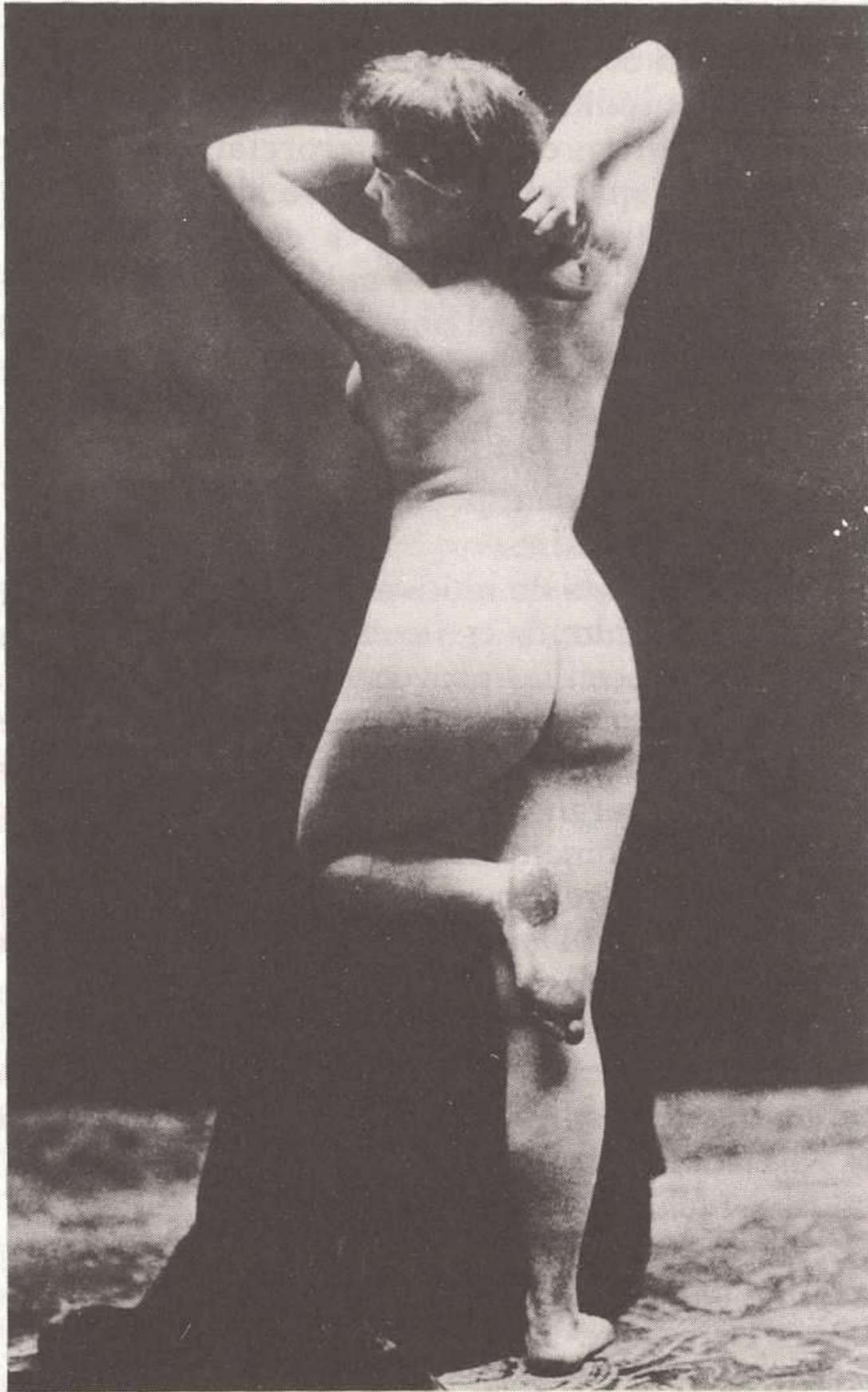


Foto de revista utilizada por Matisse como modelo para
Upright Nude with Arched Back.

evidencia puede darse en contra que la opinión de los intérpretes usuales de esos signos. El más famoso de los iconoclastas, Umberto Eco, propone sustituir la relación entre el signo y su objeto (innecesaria según su concepción), por la de un signo y otro signo. En efecto, según su teoría, sólo es correcto referirse a la semejanza entre representaciones; la primera de las cuales es la expresión de una segunda, que es su contenido o interpretante. Evidentemente Eco no utiliza el término *semejanza*, sino que dice que la relación entre expresión y contenido está motivada en algunos signos, por oposición a otros en los que es arbitraria. En un contexto o marco determinado, las representaciones son unas interpretantes de obras, así la interpretación de una pintura de

paisaje se basa más en el conocimiento de otras del mismo tema o del mismo estilo que en la comparación entre el signo y su objeto, que le parece completamente indiferente. Sin embargo, el parecido se escurre por los huecos entre interpretante e interpretante. Por ejemplo, ¿qué marco rige el parecido que se percibe entre la dama y el armiño que pintara Leonardo, o entre Mona Lisa y su joven modelo, o entre San Jerónimo y el autorretrato del artista anciano? En estos casos es preciso aclarar en cada momento del objeto del que se está predicando la semejanza. Así, mientras que en el último caso se trata de semejanza entre representaciones a través de un prototipo, en el retrato la relación básica es entre pintura y objeto, y en el primer caso entre los dos objetos representados, en una especie de metáfora visual.

Eco reconoce dos clases de motivación (*ratio difficilis* en su jerga) entre expresión y contenido: de estilo, en sentido amplio, y matemática. A la segunda pertenecen las proyecciones en el espacio, en las que la relación entre las partes se mantiene; así ocurre en mapas, diagramas, planos, etc. La dama y el armiño, puede argumentarse, mantienen una misma postura erguida, la misma dirección en la mirada, la esbeltez. Sin duda estas coincidencias formales son las que crean el parecido; ahora bien, lo que realmente les une, no aparece materialmente en la pintura: es la expresión. Cuenta Madame Gillot como Picasso no logró el parecido de su retrato, *Françoise Gillot, la femme fleur*, hasta que sustituyó el óvalo vertical de su rostro por un círculo algo ovalado horizontalmente. Es evidente que algo más que relaciones matemáticas o conocimiento de la pintura postcubista son necesarios para reconocer el parecido, muy placentero en este caso.

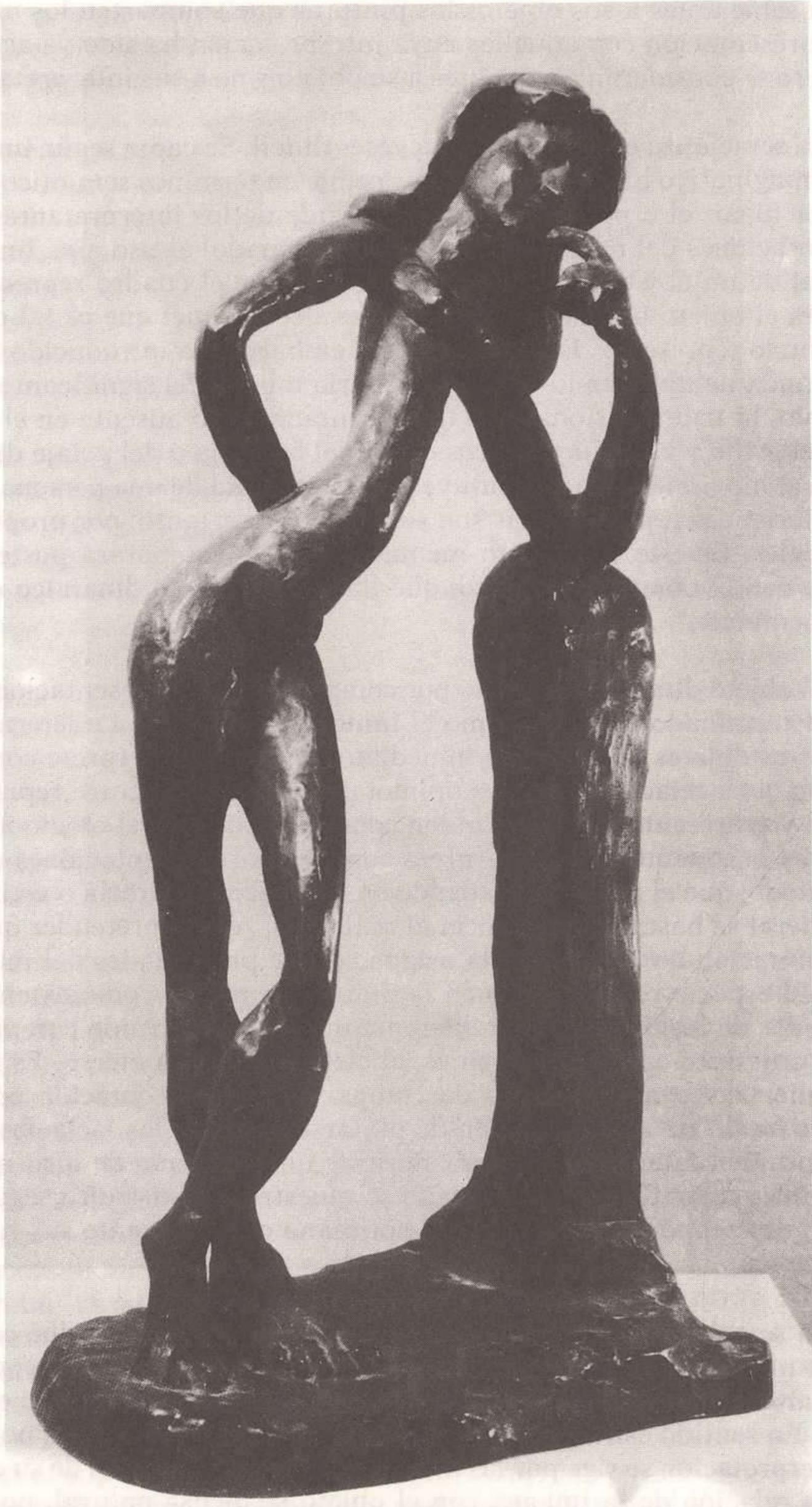
Es evidente que los análisis formales o históricos dan explicación de las representaciones icónicas del mundo, lo que no describen, en modo alguno, es el proceso interpretativo y, por lo tanto, el mecanismo de representación mismo. En primer lugar, porque los marcos de reconocimiento de objetos en pintura son muchos y muy variados; en segundo lugar, porque no siempre existen, sino que son creados en la percepción de la imagen. Conoce el intérprete, por supuesto, reglas o modos de interpretación de la imagen pictórica histórica y culturalmente determinados. Es esta forma de interpretación lo que se comparte en un determinado marco, o lo que es lo mismo, lo que hace interpretantes a unos signos de otros, a unas pinturas de otras. No es el qué sea semejante sino cómo se perciba lo semejante lo que crea una comunidad de intérpretes. La tarea de interpretación, que asume una u otra forma, en la dialéctica entre lo que la obra exige y lo que el espectador está dispuesto a dar, entre la costumbre y la innovación, es siempre la misma; descubrir el objeto de la representación. Tanto da si éste tiene carácter visual o no, cultural o natural, el intérprete acude a la pintura como representación de un objeto. Es cierto, se consi-

deran semejantes a sus objetos las pinturas que comparten los modos de representación con aquellas cuya interpretación ha sido ya aceptada. Pero se consideran semejantes a su objeto y no a sus interpretantes.

La semejanza es a veces fácil, a veces difícil. Se capta según un proceso imaginativo básico que es describable en términos semióticos. En primer lugar, el espectador crea, con ayuda de los interpretantes (representaciones del marco de semejanza adecuado) al uso, una imagen mental de un objeto con las características que el cuadro representa. Este es el objeto **inmediato** del signo, es decir, aquel que es tal como el signo lo representa. El intérprete, sin embargo, ha introducido cambios fundamentales en lo que es la materia misma del significante; por ejemplo, la tridimensionalidad (representada, pero ausente en el cuadro), el brillo y la textura típicos de la piel humana o del pelaje del armiño, el movimiento que se intuye o la estaticidad de una persona. Las características representadas son sustituidas, por tanto, por propiedades reales. Es este constructo mental el que se comparará posteriormente con el objeto del cuadro, que llamamos objeto **dinámico** de la representación.

El objeto **dinámico** es ajeno por completo a esa representación. No está determinado por ella, como el **inmediato**, sino que la determina. Son estos objetos, dinámico e inmediato, los que el intérprete compara y en cuya relación basa sus opiniones del parecido entre representación y representado. Habrá quien considere que sólo el objeto inmediato es pertinente en la interpretación de las representaciones o, de otro modo, que el mundo construido en la creación literaria o artística en general se basta sin referencia al real. Mas, ¿cómo pretender que la interpretación no se basa en la asignación de propiedades del mundo real? El espacio representado en la pintura se piensa como extendido alrededor de los objetos; es indiferente que esté construido con pinceladas gruesas o casi transparentes, el cielo se pensará etéreo. Es más, cualquier rasgo que no haya de compartir la representación con el mundo ha de ser señalado. Han de pintarse de perfil las fachadas que no continúen lateralmente, para mostrar un vacío que de otro modo no sería imaginado. Todo lo que no se muestre se construirá según el hábito de comportamiento ante lo cotidiano o, mejor, ante sus representaciones.

La semejanza es fácil cuando la representación se inscribe en un marco más o menos institucionalizado. La actitud ingenua es creer que ese marco no existe y que la relación entre la imagen y el objeto es directa. En sentido estricto es, por el contrario, la más indirecta, porque su interpretación se rige por las mismas reglas que todas las de su campo. La relación de la imagen con el objeto se piensa natural, no mediatizada, y su interpretación se hace automática. El proceso real es,



H. Matisse, *La Serpentine*, 1909



Foto de revista utilizada por Matisse
como modelo para *La Serpentine*.

sin embargo, muy otro. La imagen pictórica figurativa es signo de un objeto a través de un interpretante. Con este objeto guarda una relación de semejanza, siempre mediatizada por muy diferentes interpretantes y que puede incluso llegar a medirse (la nitidez, la definición en una fotografía). Cuando la semejanza es fácil, hay un intérprete ideal cuya presencia es obvia. Se trata de la imagen que mejor representa al objeto en el marco de representación supuesto, esto es, que lo representa según sus reglas. El objeto **inmediato** de esta imagen se considera idéntico al **dinámico**. El parecido del resto de los iconos con su ob-

jeto no es inmediato, sino que se percibe por comparación con aquel que se considera el mejor.

Así pues, y a pesar de que sólo tenga sentido referida a algo extra-semiótico, la atribución de semejanza, la respuesta a la cuestión *¿qué se parece a qué?*, sólo es correcta, quizá insuficientemente, si se entiende que una imagen pictórica es semejante o desemejante a otra imagen, la que mejor representa al objeto real en un modo de representación determinado. Por ejemplo, puesto que lo que vemos ante una persona es, de todo punto, diferente a lo que vemos ante su retrato, que éste sea parecido a aquélla significa que sería parecido al mejor retrato del individuo en cuestión. Lo cual no significa eliminar la semejanza entre representación y representado. La mejor imagen es la que presenta un objeto **inmediato** que permite con más facilidad la identificación del objeto **dinámico**. La mejor imagen lo es para una comunidad de interpretación determinada y, por tanto, es la representación del mundo según un código dominante.

La naturalización del código icónico, es decir, la posibilidad de reconocer una representación como semejante a su objeto, consiste en automatizar el proceso de formación del objeto **inmediato** y hacerlo idéntico al **dinámico**. No obstante, la naturalización no tiene por qué conducir al extremo de confundir mundo y representación o a considerar tal representación como verdadera y, por tanto, su visión del mundo como la real. Más bien permite esa extrapolación ideológica. La Historia del arte ofrece en el ámbito de la creación todos los ejemplos que puedan aducirse. La misma creación es el ámbito donde mejor se hacen públicas las interpretaciones dominantes de iconos anteriores. Las *maneras*, las escuelas, expresan la conformidad con un modo de representación del mundo, el que consideran adecuado. La mejor representación define un marco en el que las demás encuentran un modo de interpretación casi automático.

No toda relación de semejanza hace a dos objetos icono el uno del otro, excepto que así se decida. Por lo tanto, sólo en el caso de que entre a formar parte de un proceso público de interpretación tiene la semejanza capacidad semiósica, convierte una cosa en signo de otra. En este sentido, la semejanza es siempre, como hemos visto, relativa a un modo de representación, a un lenguaje; pero, a la vez, exige la suposición de un objeto exterior al lenguaje. En la interpretación del icono, el intérprete supone que esta relación entre la representación y el mundo es directa, eludiendo el hecho de la interposición de un modo específico de representación, de la notable pobreza de los lenguajes respecto de la realidad. Se produce una *naturalización* de los signos icónicos, es decir, se supone la transparencia del lenguaje de la imagen con el mundo.

La semejanza es difícil cuando el marco de representación no es adecuado para la interpretación de una nueva representación. Entonces el parecido logrado no se percibe como evidente sino que el intérprete ha de intentar nuevas formas de percibirlo. Puede ocurrir que el parecido sorprenda por inesperado, divierta o preocupe. La semejanza se crea cuando la expresión no responde a estereotipos o formas convencionales (aunque casi automáticas) de interpretación. Esta es la razón por la cual el relativismo limitado a un marco no puede explicar los procesos siempre cambiantes de representación de la realidad. En teoría el proceso ha de empezar otra vez desde cero. El objeto **inmediato** de la nueva imagen no guarda ningún parecido aparente con el objeto **dinámico**, que acriticamente se identificaba con los objetos dinámicos de representaciones anteriores. Sin embargo, no es posible representación alguna que carezca de interpretantes compartidos, es decir, convencionalmente aceptados como tales.

El marco de referencia antiguo y el círculo cerrado de interpretación se rompen para dar paso a nuevas formas de expresar y representar un mundo (que, por esta vez, hemos considerado invariable). Entonces se dice que hay una nueva forma de percibirlo y, por qué no, también, de pensarlo. Hasta que la semejanza no se percibe como factor fundamental de interpretación de la nueva imagen el trabajo interpretativo ha de luchar contra la evidencia de unos sentidos perezosos. La nueva conciencia visual se establece en la consideración del relativismo de la forma antigua de representación. A menudo, sin embargo, no se reconoce el relativismo de la que se impone. Cuando ésta se ha convertido en dominante la semejanza es otra vez fácil, la vista comienza de nuevo a regatear esfuerzos.

El placer del parecido consiste en descubrirlo. La imposibilidad de negar lo que antes parecía arbitrio de artista se impone como característica principal de lo semejante. Cuando la semejanza es difícil, la conciencia de la imposible transparencia de nuestros lenguajes se aúna con la evidencia de lo descubierto. Sólo cuando lo desemejanza se ignora, el placer del parecido desaparece, también el arte.

Slug as savant:
“Nature has shown us there
are powerful computer
designs very different from
conventional machines.”



LA NATURALEZA COMO FACTORIA: MANIPULACION Y PODER DE UNA METAFORA CONTEMPORANEA

Susana Narotzky
y José Antonio Millán

Lo que nos han enseñado los bosques sobre la construcción de automóviles.

Lo que nos ha enseñado el viento sobre la construcción de automóviles.

Cuanto mejor comprenda un automóvil la naturaleza, mejor podrá responder a sus desafíos.

Nissan... es natural.

El anunciante de los automóviles Nissan, como el de muchos otros productos tecnológicos, apela al mundo de lo natural para su mensaje. Los beneficios inmediatos de esta opción son claros: el término de referencia (*bosques, viento*), va ligado a una constelación de valores positivos —vida, oxígeno, frescor— que precisamente replican a las connotaciones negativas del producto anunciado, el coche, y, por simple contacto, las empequeñece, las hace palidecer.

Pero contemplada con detalle, esta publicidad supone —y al tiempo contribuye a construir— una determinada concepción del mundo, del mundo de lo **dado**, lo *natural*, y el mundo de lo fabricado. Veamos cómo.

En el anuncio, coche y árboles son presentados como compartiendo el mismo medio físico, y enfrentándose a parecidos problemas; por ejemplo, el viento: los dos tienen que resistir su violencia. (Que el árbol sea sujeto pasivo de las ráfagas de aire, y el vehículo las **provoque** penetrando velozmente en el fluido, es algo que parece no importar).

Los árboles, dice la publicidad, son un brillante ejemplo de cómo vérselas efectivamente con el viento. A diferencia de los objetos rígidos, ofrecen poca resistencia al viento, y se adaptan a él.

La imagen que transmiten estas palabras no es la de un universo dúctil de especies creciendo y pereciendo en un medio cambiante, sino la de unos entes dados, eternos, que se plantean y resuelven problemas concretos. La ventaja indudable de esta visión es que establece un plano común en el que se pueden comparar los logros naturales y los artificiales: *La mayoría de los coches de hoy intentan luchar contra el viento con la misma tranquila gracilidad*, prosigue el anuncio.

La imagen inducida es la de una Naturaleza diseñadora de objetos, colega de los fabricantes humanos. Pero, evidentemente, no es una diseñadora cualquiera, sino la mejor de las posibles. Que los seres naturales son ejemplos óptimos en sus respectivas categorías es algo que nadie pondría en duda: belleza, efectividad o gracilidad son los términos que más comúnmente los describen. (El panda, el paramecio o el triceratops al parecer no cuentan.) Toda la ideología que rodea al complejo tema de la evolución apunta, bastante circularmente, en esa dirección: los resultados evolutivos tienen que ser los mejores, puesto que son los que han sobrevivido a la dura pugna con sus competidores.

La evolución, además, se considera acabada: las especies actuales constituyen el término de un proceso evolutivo, igual que el hombre aparece como término y culminación de su proceso evolutivo (algunos dirían que de todos). Se llega a concebir sin gran dificultad que ciertas especies —mal adaptadas a su entorno actual— desaparezcan irremediablemente, pero imaginar la evolución *natural* de una especie hacia otra es un ejercicio poco frecuente. Esta parcela de los procesos biogénéticos parece hoy asociada casi exclusivamente con su manipulación *artificial* por parte del hombre y la creación de nuevas especies no naturales: productos (patentables) fruto del ingenio y la técnica humanos.

Lo que nos han enseñado los bosques sobre la construcción de automóviles, que es la frase más destacada en el anuncio, cobra pues un valor especial. Los constructores del vehículo, en primer lugar, se sitúan en la posición del aprendiz que ha adquirido sabiduría del maestro, y lo reconocen con humildad. Pero lo que está haciendo también es declararse seguidores no de un artífice cualquiera, sino del más destacado, del menos discutible de los creadores: la Naturaleza.

El círculo se ha cerrado. Los fabricantes atribuyen primero al mundo natural un **modus operandi** esencialmente igual al suyo (concepción y diseño de productos para propósitos específicos). Esto hace posible que exista una comunicación en ambos sentidos. Al confesarse

luego deudores de un flujo de **know-how** que proviene de la Naturaleza, los fabricantes parasitan, drenan, el prestigio que ésta lleva implícita, y lo dirigen hacia su propia obra. *Cuanto mejor comprenda un automóvil la naturaleza, mejor podrá responder a sus desafíos*, es el colofón ¹.

Este anuncio, como otros muchos, como muchas declaraciones de personas y de empresas en el mundo de hoy, hacen referencia a la Naturaleza, a lo natural. Podría parecer que hablan de algo conocido, algo que *está ahí*, y que basta con señalar para saber de qué se trata. No es así, como hemos visto a través de este simple ejemplo. Se trata de un concepto **fuzzy**, de contenido y límites borrosos, y por eso mismo manejables y utilizables ideológicamente. Este artículo trata de ser una primera aproximación a esta cuestión: qué significa, entre nosotros, *natural*; a qué cosas se aplica; por qué; cómo.

Por razones de homogeneidad, nos centraremos en el campo de los objetos tecnológicos, al que pertenecía nuestro primer caso. El esquema con que hemos analizado la publicidad de Nissan puede servirnos de hilo conductor.

Por empezar desde el principio: cuando se habla de *Naturaleza*, ¿de qué se habla exactamente?, ¿qué es lo *natural*? No es en absoluto el conjunto de las cosas creadas, como podría parecer. El mundo *natural*, al que con tanta frecuencia apelan fabricantes y publicistas de tecnologías, alimentos, vestidos, medicinas y cosméticos, no es la totalidad de los productos de la Naturaleza (es decir, el pino y la cicuta, el cordero y el **treponema pallidum**, el crepúsculo y el terremoto), sino una **selección** de los contenidos de los Tres Reinos, un filtrado del que sólo queda lo que culturalmente se considera **positivo**.

¿Sería imaginable un anuncio de coches que rezara: *Hemos tomado la energía de los volcanes, o Los terremotos nos han enseñado a movernos deprisa?* No; el único aspecto que interesa es el favorable. Dice un anuncio de SEDIGAS bajo la imagen crepuscular de un almendro florido: *Es natural. Es parte de la propia tierra. Y hay que aprovechar sus ventajas [...] Es una energía limpia. Cómoda. Con mucha vida por delante. Es natural. Es gas* ². Esta sí es la imagen típica del mundo de la Naturaleza: inofensivo, gratificante, limpio, noble y en abundancia... ¿No es la imagen del Paraíso?

¹ *Lo que nos han enseñado los bosques* sobre la construcción de automóviles, **Cambio 16**, junio 1987; *What the wind taught us about building cars*, **Time**, 1 junio 1987.

² **Hola**, septiembre 1986. Otro anuncio paralelo de la misma campaña: bajo la imagen de dos corderitos. *Es nuestra vida. Y hay que conservarla [...] Es una energía limpia. Eficaz. Segura. Necesaria para un mejor nivel de vida. Es natural. Es gas.*

Es la imagen de un Paraíso que, como el bíblico, está hecho para el hombre. La misma ambivalencia de la imagen original reaparece y conforma todo el campo de lo natural. El hombre es parte de ello, pero al tiempo está fuera, puesto que se define como sujeto del objeto Naturaleza al que manipula y somete. Ocupa un espacio liminar entre lo que coexiste en el Universo independientemente de la voluntad humana y lo que el ser humano fabrica a través de su dominio de la Naturaleza-lo artificial. Así, como en la imagen del Paraíso, lo natural es *bueno* y sólo su transmutación por intervención humana puede hacer de ello algo *malo*. Esta imagen paradisiaca y armónica de lo natural que se deduce del uso del concepto en la actualidad, relega al olvido la vertiente *salvaje, incivilizada* de la Naturaleza que conformó el ideal romántico: tempestades, erupciones volcánicas, terremotos, lucha encarnizada y sangrienta por la supervivencia...

Si a raíz del terremoto de Lisboa en 1755 Voltaire critica las tesis **optimistas** entonces en boga sobre la inclusión de las catástrofes, el sufrimiento y el mal en una armonía metafísica del mundo, y abre la puerta a una reflexión filosófica centrada en la experiencia humana, y, por tanto, que admite la existencia del mal en la Naturaleza y en la sociedad, con Rousseau se establece una dicotomía en la que lo natural no es nunca malo —incluso cuando es catastrófico— y es siempre lo social la causa del mal (si el terremoto de Lisboa fue un mal fue porque unos intereses sociales retenían a las personas en una de las mayores aglomeraciones urbanas de la época)³. Esta visión llevará por un lado a concebir la posibilidad de reformas radicales del sistema social, pero a la vez contribuirá a configurar esa imagen de natural-Paraíso-bondad que ahora vuelve a florecer.

Es esta imagen la que aparece reforzada en el mundo contemporáneo, y hoy las catástrofes *naturales* parecen más un defecto inoportuno de la Naturaleza que parte de su proceso. La visión contemporánea, sin embargo, se halla más cercana a la idea **optimista** de una armonía, un equilibrio metafísico del mundo natural que el planteamiento de una Naturaleza utópica opuesta a una realidad social de Rousseau. El concepto actual de *natural* y su manipulación pretende, en el caso que estudiamos, atraer sobre una de las actividades sociales clave de este sistema —la producción de productos de consumo para el mercado— el halo de bondad y armonía metafísica de una Naturaleza en donde *todo está bien*.

Así, en el Paraíso sólo hay cosas buenas. El fabricante de los caramelos balsámicos Welldone, de *venta exclusiva en farmacias*, advierte en el envoltorio que *siendo sus componentes totalmente naturales, su*

³ Carta de Rousseau a Voltaire del 18 de agosto de 1756, citada en *La fin d'un monde*, de François Ewald, *Magazine Littéraire*, n.º 232, juillet-août 1986.

consumo es aceptable tanto para adultos como para niños ⁴. (Aunque la simple introducción de caramelos de beleño o estramonio en una partida de bolsas bastaría para resaltar lo selectivo de la visión.) Por resumir, reducido a la caricatura, todo lo que el hombre moderno espera de la Naturaleza podemos citar un anuncio de aceiteras Valira: *Un envase natural para el aceite y el vinagre [...] Vidrio auténtico, bien protegido, no gotea y es bonito* ⁵.

Retomemos ahora la imagen de la hábil Naturaleza diseñando sus árboles. Este concepto *fabril* de lo natural aparece con mucha frecuencia en la propaganda tecnológica, siempre con parecidos propósitos. *A este caballo no se le funden las bielas*, dice Krafft bajo la imagen de uno de estos animales galopando, *El caballo es un animal hecho para correr y resistir. Un caballo que goza de los cuidados debidos puede alcanzar velocidades de hasta 80 kilómetros por hora; para concluir (podíamos sospecharlo): De la misma forma, el motor de su vehículo necesita de los cuidados de un buen aceite* ⁶. ¡De la misma forma!

La metáfora básica —*la naturaleza es un fabricante, con su entrañamiento los seres naturales son productos* ⁷— puede extenderse lo que haga falta: *A esta serpiente no se le pega el polvo*, insiste Krafft en otro anuncio. *Y se pasa el día arrastrándose por el suelo. Pero la naturaleza ha puesto en su piel sustancias que la abrillantan, y repelen las partículas de suciedad* ⁸. Todo lo que la producción humana tiene de atomizado, del fragmentario, se ha proyectado en este extraño constructo: animales *hechos para* propósitos concreto, o a los que se les *ponen sustancias*. Y cuando llegamos al auténtico objetivo del anuncio, ¿qué nos encontramos?: *Limpia salpicaderos. Un producto mágico que mantiene el interior de su automóvil limpio y brillante como el primer día*. El mensaje es claro: hasta la Naturaleza utiliza productos abrillantadores.

Prácticamente todos los elementos que intervienen en la producción de una mercancía tienen su correlato metafórico: operadores especializados (para la colaboración de un **vino ecológico**, *los científicos han escogido cuatro especies de levaduras [...] y las han puesto de trabajar* ⁹), envasado (*La naturaleza ha creado una serie de perfectos dispositivos que permiten conservar, a lo largo de todo un siglo, sustancias tan valiosas para la preservación de la vida [vitaminas]* ¹⁰).

⁴ Diet Farco, S. A. Adquiridos en febrero de 1986.

⁵ *Hola*, 6 de mayo de 1987.

⁶ *El País*, 31 de mayo de 1987.

⁷ El marco organizador de este análisis proviene de George Lakoff y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1986; Introducción a la edición española por los autores de este artículo.

⁸ *El País*, 28 de junio de 1987.

⁹ *Ya*, 9 de septiembre de 1987.

¹⁰ Publicidad de los laboratorios Alter, explicando la pérdida de vitaminas en el procesado de los alimentos. *El País*, 7 de julio de 1987.

La metáfora base que subyace: *la naturaleza es un fabricante*, sujeto creador de sus propios componentes analíticos —elementos evidentemente isomorfos a los elementos artificiales que se pretende bonificar tecnológicamente— supone no sólo la compartimentación de la Naturaleza en categorías clasificatorias delimitadas (al igual que hacen las Ciencias Naturales), sino un doble movimiento que confirma la fetichización de lo natural —son productos afines a los productos fabricados para el mercado—, a la vez que apela a una entidad trascendente y humanoide ocupada en la producción racional de sí misma según unos criterios de perfección mecanicista. La Naturaleza, como los humanos, responde a unos criterios de producción que parecen dictados por el mercado: eficiencia, calidad, durabilidad: *A este caballo no se le funden las bielas. El caballo es un animal hecho para correr y resistir* y que, como hemos visto, son segmentarios: *La naturaleza ha puesto en su piel sustancias...* Si englobamos esta visión en la metáfora central *lo natural es bueno*, adivinamos que el alcance ideológico de estas afirmaciones va más allá del ardid publicitario.

Hay que señalar que con frecuencia estos trasvases conceptuales son de ida y vuelta. Como contrapartida a esta *manufacturificación* de los seres naturales, la publicidad de coches actual abunda en ejemplos de animalización, y hasta de personificación de vehículos. (Es decir, opera la metáfora inversa, *los productos tecnológicos son seres naturales*). El nuevo Polo Fox de Volkswagen se presenta como *El zorro del desierto. El Fox parece haber sido creado para sobrevivir en el desierto*¹¹. Otros, como los Renault, van más allá: *Un día, los coches se hicieron tan inteligentes, tan humanos, que emprendieron —con la gente— la aventura de la libertad [...] Renault, coches llenos de vida*¹². Y algunos, insatisfechos con las simples virtudes naturales (*Quick response, It's only natural. That's why Mazda went for the supernatural*) les atribuyen percepción extrasensorial: *Extra-sensory performance [...] The result is a car that moves with your mind* (Mazda Motor Corporation)¹³.

¹¹ *El País*, 28 de junio de 1987.

¹² *El País*, 28 de junio de 1987.

¹³ *The Economist*, 30 de mayo de 1987. Una nota marginal: si en el corpus manejado abundan los ejemplos extraídos de la publicidad de automóviles, no es casual. Efectivamente: hay buenas razones para sospechar el puesto muy especial que éstos (igual que los ordenadores) ocupan en el espacio mental del hombre contemporáneo. Calificados con frecuencia de *prótesis*, o individualizados en un trato familiar que es equiparable al de los animales domésticos (asignación de nombre, etc.), los coches son un importante nudo en el mundo **duro** de tecnologías que el drenaje metafórico al que asistimos intenta contrapesar. Así, una de sus funciones clave es la de **mediadores**: «**Porque te gusta lo natural, porque te va la vida al aire libre, porque prefieres beber de forma sana y porque eliges Fruco, ahora puedes conseguir un Mini Moke Austin Rover! Un coche de refresco para vivir de cerca la naturaleza y que se lleva muy bien con tu bebida favorita: Fruco, sabores naturales**» (folleto publicitario, septiembre de 1987).

La Naturaleza es sabia, afirman de entrada los laboratorios ICI (¿y quién se lo discutirá?: ¿cómo podría hacer lo que hace sin un gran acervo de conocimiento?), *Contra la corrosión, agua. ¿A que parece antinatural? Pues no; es una demostración más de lo sabia que es la naturaleza y del resultado de una estrecha colaboración*¹⁴. Los fabricantes de esta resina anticorrosiva sobre base acuosa han ido un paso más allá que los de Nissan, que *aprendían* de la Naturaleza. Estos *colaboran estrechamente* con ella, como si se tratara de dos departamentos afines de investigación, o algo similar.

¿Y por qué no? Dice Jordi Esteve, director de la empresa Lucta, fabricante de aditivos aromáticos para los alimentos: *la naturaleza es un laboratorio, y Lucta crea naturaleza*¹⁵. Es decir, de nuevo el movimiento de ida y vuelta: reduzcamos el papel de la Naturaleza al de una sintetizadora de productos, y, dado que eso mismo es lo que nosotros hacemos, concluyamos que lo que hacemos es natural.

¿Y hasta qué punto es así? El aroma de la carne a la brasa está compuesto por unas 3.000 moléculas diferentes (de las cuales sólo se han identificado 700). Y, como afirma Antonio Oporto, presidente de la Asociación Española de Fabricantes de Aromas para Alimentación, los aromas sintéticos no contienen la totalidad de principios aromáticos de uno natural. *En el caso del aroma del café, con un número muy limitado de principios aromáticos, ocho o diez de los varios cientos que contienen el natural, se consigue una buena reproducción del café*. Puede que a esto se llame *crear naturaleza*, aunque la impresión es que, más que de una *reproducción*, se trata de un **remedo**. No importa: el científico, el fabricante, se considera un auténtico émulo de su principal competidora: *se ha dado la circunstancia de que un aroma clasificado en principio como artificial ha sido encontrado en la naturaleza, convirtiéndose en un aroma idéntico al natural*, explica Oporto¹⁶.

Hemos estado manejando hasta ahora la imagen de una Naturaleza más bien semejante a un centro de diseño y fabricación, pero haremos de reconocer que gran parte de su prestigio proviene de una faceta emparentada, pero diferente. La empresa Enagas describe así uno de sus productos: *Es gas natural. Energía elaborada y conservada pacientemente por la naturaleza durante millones de años [...] una energía noble, eficaz y rentable*¹⁷. ¿A qué recuerda este proceso de elaboración? ¿A la cadena de producción en serie? No: más bien a la amorosa actividad, paciente y detenida, de un artesano.

¹⁴ *La Vanguardia*, 26 de abril de 1987.

¹⁵ *Diario 16*, 16 de abril de 1987.

¹⁶ *El País*, 1 de julio de 1987.

¹⁷ *El País*, 18 de mayo de 1987.

Es frecuente encontrar realizadas muchas de las implicaciones de la metáfora *la naturaleza es un artesano*, por ejemplo: *la naturaleza hace piezas únicas. Nuestros artículos están fabricados con pieles muy «naturales»*. Por ello, que las posibles diferencias en la «tonalidad» o las marcas producidas por las «venas» demuestran la naturaleza de la piel. No es un defecto del cuero¹⁸, alertan, no sin orgullo, los calzados Looky.

Porque hay algo que sólo puede dar el experto: *el toque especial de la naturaleza, que, en esos 30 de cada 100 embutidos, daba productos de gran calidad*¹⁹. Y cuando la artesanía llega a su perfección aparece la obra maestra, la obra de arte. Dice la publicidad del reloj Tissot Rockwatch: *Su característica caja tallada en un bloque de auténtico granito natural [«una roca vieja como el mundo»] hace que todos los relojes sean distintos entre sí [...]. Todo ello hace del Rockwatch una obra de arte como sólo la naturaleza es capaz de crear, con todo el misterioso encanto de las cosas totalmente naturales*²⁰.

Como ocurre con tanta frecuencia con los campos metafóricos, metáforas parcialmente incoherentes, pero que comparten una presuposición común, pueden estar operando simultáneamente. Así, *la naturaleza tiene un departamento de diseño y la naturaleza es una artista* dependen ambas de *la naturaleza manufactura productos*. Las necesidades concretas, en este caso, de propaganda, orientan el polimorfismo de los conceptos.

Manufactura, obra maestra, obra de arte: estos son los tres peldaños de ascenso del concepto **objeto natural** bajo la presión ideológica del objeto tecnológico. Cada etapa sirve a distintos propósitos, pero siempre con el objetivo de drenaje de sus cualidades a favor de la obra humana.

Esta **cosificación** básica de lo natural, este reduccionismo patético de entidades plenas a alguna de sus características aprovechables es especialmente patente (y tiene consecuencias especialmente serias) en el caso de la ideología contemporánea en torno a los ordenadores. Este será tema independiente de un próximo trabajo, pero como colofón de esta revisión de la utilización tecnológica del concepto de *natural* será interesante ver una campaña de los AT & T Bell Laboratories bajo el lema de *Technology for the real world*²¹.

¹⁸ Pegatina expuesta en una zapatería madrileña (julio de 1986). Las comillas del texto, así en el original.

¹⁹ Esto reconoce un experto en la producción computerizada de embutidos. *El País*, 24 de mayo de 1987.

²⁰ *Diario 16*, 7 de julio de 1987.

²¹ *The Economist*, 30 de mayo de 1987.

El anuncio se abre, como es habitual en estas publicidades, con la imagen de algo plenamente natural: una babosa. *Garden slugs?* (pone el cebo el anunciante) *What could that possibly have to do with making computers smater?* ¿Qué tienen que ver las babosas con hacer más listos a los ordenadores? Al parecer, en los laboratorios Bell estudian las babosas porque, *aunque no son Einstein*, les dan cien vueltas a los ordenadores más poderosos. Estudiando su *simple sistema nervioso central* se puede llegar a nuevas ideas sobre computación, que conduzcan a prototipos de redes neuronales electrónicas.

Al igual que las redes biológicas de células nerviosas del cerebro, estos circuitos electrónicos utilizan la memoria asociativa para relacionar la información entrante con las memorias ya almacenadas. Un chip de prueba, que contiene 54 «neuronas» en semejante «red neuronal», puede recuperar memorias a partir de datos imperfectos. Y el lema central: La Naturaleza nos ha enseñado cómo hay poderosos diseños de ordenadores muy distintos de las máquinas convencionales.

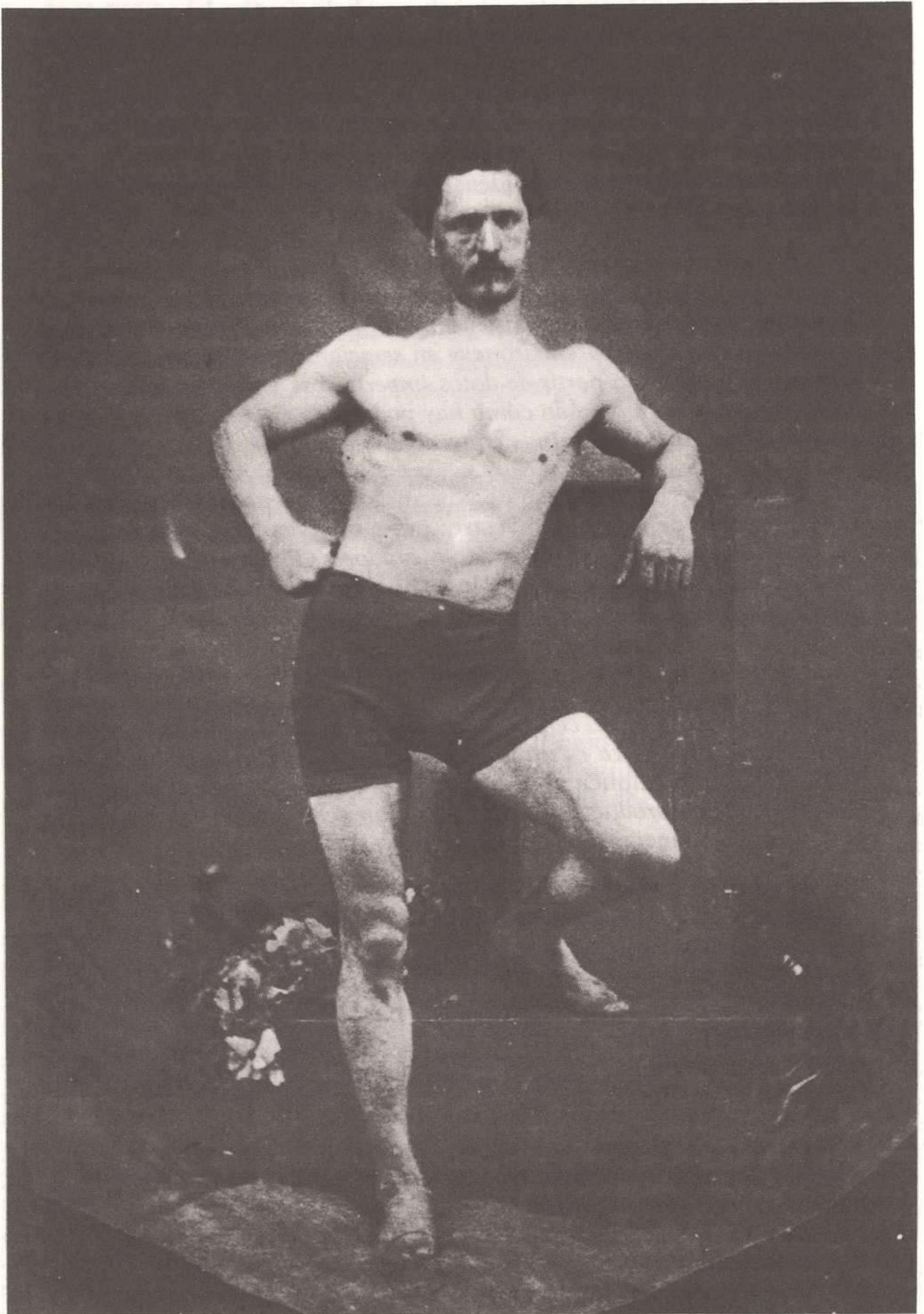
Como ocurría en el caso de Nissan, los fabricantes pretenden haber aprendido de un buen maestro; pero, una vez más, ¿dónde están, en la Naturaleza, esos *diseños de ordenadores*? Porque no estarán hablando del sistema nervioso de la babosa como de un ordenador; ¿o sí? ¿Y por qué razón?

Como hemos visto ya en un caso anterior, la correspondencia se remacha en ambas direcciones. Si se habla de *biological networks* es dentro de la metáfora *el cerebro es un ordenador* (plenamente coherente con la de *la naturaleza es un fabricante*); pero hablar de la *neural network* de un chip implica *el ordenador es un cerebro* (otro ejemplo más del ya visto *los productos tecnológicos son seres naturales*). ¿Y cuáles son las consecuencias de este doble trasvase?

Si la AT & T Bell puede copiarle diseños a Nature Inc., es posible, sencillamente, que llegue a alcanzar sus máximos logros en cualquier momento... sólo es cuestión de tiempo (como afirmarán los convencidos de la Inteligencia Artificial). La Gran Manufacturadora ha diseñado al hombre, como a la babosa; luego nosotros también podemos hacerlo. (Recordemos el *creamos naturaleza*, de los laboratorios Lucta). O bien: nosotros hemos creado ordenadores (que son cerebros), luego podemos crear cerebros (que no son más que ordenadores).

Ocurre que en este movimiento constante de inversiones metafóricas: *lo natural es artificial y lo artificial es natural*, se pierde precisamente esa condición liminar del ser humano. Si *todo es igual y todo está bien y todo son productos manufacturados* y —no lo olvidemos— la Naturaleza aparece como finita en su proceso productivo, ¿quién es, ahora, el Gran Manufacturador?

El anuncio se hizo como habitual en estas publicaciones con la



MONSTRUOS Y FOSILES: DIFERENCIA E IDENTIDAD EN MICHEL FOUCAULT

Angel Gabilondo

Si bien es necesario el silencio de la razón para curar los monstruos, basta que el silencio esté alerta para que la separación permanezca. L'ordre du discours, pág. 15.

Suponer que en los textos recogidos bajo el epígrafe *Michel Foucault* se propone una entronización de una pretendida diferencia, como agresivo sustituto al imperio de la identidad, es desconocer que el quehacer de tales textos impide tal simplificación. Pensar en Foucault como *autor de una filosofía de la diferencia* no sólo significa una desconsideración de aquellos textos, y un situarse abiertamente fuera de ellos, sino que muestra hasta qué punto tanto Foucault como su supuesta diferencia son leídos con la lente de la identidad.

En *Las Palabras y las Cosas* Foucault subraya en el capítulo *Clasificar* que el monstruo y el fósil forman, entre el cuadro y el continuo, la región sombría, móvil, temblorosa en la que lo que el análisis definirá como diferencia asignable y constante no es aún sino variación libre y azarosa.¹ Es la sugerencia de estas páginas la que nos insta a considerar la posibilidad de pensar y pensarnos en ésta **región sombría y temblorosa, incierta**, en la que quizás quepa un lenguaje que no quede fijado en analogías mudas ni perdido en variaciones azarosas.

Preguntarse por la procedencia y emergencia de los monstruos y fósiles es asistir con Foucault a una historia sin origen en la que los discursos en tanto que prácticas que obedecen a unas reglas no permiten ser analizados como signo de otra cosa, buscando los pensamientos, las reglas, las representaciones, las imágenes, los temas o las obsesiones que se ocultan o se manifiestan en ellos, como si fueran **documen-**

¹ FOUCAULT, M., *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Ed. Gallimard, París, 1966, pág. 170 (Trad. Siglo XXI, 1968, pág. 157).

Foto utilizada por Delacroix como modelo para sus cuadros.

tos. Nuestro quehacer se dirige al discurso en su volumen propio, a título de **monumento**. No se trata por tanto de términos que inciten a la búsqueda de un comienzo ni que emparenten el análisis con excavaciones o sondeos geológicos.

El trabajo de campo que aquí se propone ha de realizarse precisamente en el campo del lenguaje, en este **espacio** que está definido *no por la Retórica sino por la Biblioteca*². La arqueología que proponemos de la mano del funcionamiento mismo de los fragmentos de Foucault no es una doxología, sino que trata de mostrar en qué juego de reglas, que ponen en obra, monstruos y fósiles son irreductibles: seguirlos a lo largo de sus **aristas** exteriores para **subrayarlos mejor**. Tal quehacer pasa por definir los discursos en su especificidad, hacer un análisis diferenciado de las modalidades del discurso. En realidad, se trata de un ejercicio de reescritura.

Este ejercicio es así, no tanto el intento de repetir lo dicho ni de restituir lo pensado, sino de **restablecer-inaugurar** un campo de intemperie en el que monstruos y fósiles puedan discurrir epidérmicamente como seres vivos. La arqueología es ahora asimismo una genealogía³. La búsqueda de la procedencia no funda, sino que antes bien renovará aquello que se percibía inmóvil, mostrará la heterogeneidad de aquello que se imaginaba conforme a sí mismo. La emergencia liberará nuestros saberes acerca de ellos, reactivará su carácter local y en lugar de su sometimiento propondrá **hacerlos capaces de oposición y de lucha contra la coacción de un discurso teórico, unitario, formal y científico**⁴.

Una diferencia que garantiza la continuidad

El propio Foucault destaca que en el siglo XVI lo que distinguía a las especies de pájaros no era tanto las diferencias entre ellas, sino el hecho de que, por ejemplo, una viviera en el agua y otra ahuyentara la noche. De este modo, la **identidad** de las plantas y los animales quedaba asegurada por la marca positiva de la que eran portadoras, haciendo que cada especie se señalara por sí misma, independientemente de las otras. Pero a partir del siglo XVII ya no puede haber más signos que los que se encuentran en el análisis de las representaciones se-

² FOUCAULT, M., *Le langage à l'infini*, *Tel Quel*, Automne 1963, n.º 15, págs. 44-53, pág. 53.

³ *Herkunft* (procedencia) y *Entstehung* (emergencia) indican mejor que *Ursprung* el objeto propio de la genealogía. FOUCAULT, M., *Nietzsche, la Genealogía y la Historia*, en «Microfísica del poder», Las Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1978, pág. 189 págs. 7-29, pág. 12.

⁴ FOUCAULT, M., *Curso del 7 de enero de 1976*; en «Microfísica del poder», págs. 125-137, o.c., pág. 131.

gún las identidades y diferencias. Un animal o una planta es lo que no son los otros, no existe en sí mismo sino en la medida en que **se distingue**: *La identidad y lo que la marca se definen por el resto de las diferencias.*⁵ Queda claro, en cualquier caso, que sólo puede establecerse un orden general de diferencias si ello implica un cierto juego de similitudes.

El problema, como Foucault señala, no se resuelve en una opción entre un **fijismo** clasificador de los seres de la naturaleza en un cuadro permanente y una **especie de evolucionismo**, con visos de historia inmemorial, sino en el reconocimiento de que no se trata sino de dos **exigencias simultáneas, complementarias e irreductibles**, en un horizonte en el que la continuidad es la auténtica protagonista. La clasificación generalizada se establece en la sucesión del tiempo, en una suerte de espacio lineal en el que, siquiera como casillas en blanco, se inscriben las variables preestablecidas: *es un solo y mismo ser vivo que persiste a través de los avatares de la naturaleza y llena así todas las posibilidades que el cuadro taxonómico deja abiertas*⁶. La continuidad se lee como sucesión y el texto es un **continuo tejido** en el que las diferencias siempre son olvidadas o abortadas, asegurando y confirmando el proyecto de un ser cada vez más complejo.

Si los seres adquieren diversos caracteres, ello se debe a variaciones sucesivas en una red con numerosos grados posibles de complejidad y de combinación. Repetidos rodeos y una inmensa serie de ensayos confirman a los monstruos como pertenecientes asimismo al plan universal de ser; naturales, a pesar de ofrecer fenómenos diferentes o servir de paso a formas vecinas. Al constituirse en preparación para ulteriores combinaciones **contribuyen al orden de las cosas**. La continuidad se ve así garantizada por el fondo de las variaciones posibles. De este modo la *aberración aparente de las formas*, la proliferación de monstruos, **constituye y hace tiempo**, precisamente en la medida en que aquellos caben ser enmarcados, configurando un cuadro, por carecer de futuro. *El monstruo asegura, en el tiempo y con respecto a nuestro saber teórico, una continuidad que los diluvios, los volcanes y los continentes hundidos mezclan en el espacio para nuestra experiencia cotidiana.*⁷ Y con ello, *a partir del poder del continuo que posee la naturaleza, el monstruo hace aparecer la diferencia*⁸.

Pero, por otra parte, las huellas de la metamorfosis de las formas vivas quedan fijadas, ofreciendo referencias de las similitudes. *El fósil es el que permite subsistir las semejanzas a través de todas las desviacio-*

⁵ FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, o.c., pág. 157 (trad. pág. 145).

⁶ FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, o.c., pág. 166 (trad. pág. 153).

⁷ FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, o.c., pág. 169 (trad. pág. 156).

⁸ FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, o.c., pág. 170 (trad. pág. 157).

nes recorridas por la naturaleza, funciona como una forma lejana y aproximativa de identidad⁹. Con su naturaleza mixta de animal y mineral es el lugar privilegiado de la semejanza exigida por el historiador del continuo.

El decir de esta identidad y aquella diferencia es, con todo, un decir que no dice efectivamente aquello que sugiere e insinúa. La región sombría y móvil que configuran es asimismo **muda** y la intemperie que dibujan no es aún lo suficientemente **superficial** para confirmarse epidérmicamente: *sobre el fondo del continuo, el monstruo cuenta como en caricatura, la génesis de las diferencias y el fósil recuerda en la incertidumbre de sus semejanzas, los primeros intentos obstinados de identidad*¹⁰. Pero aquel **contar** y **este recordar** no están todavía suficientemente vivos, al no configurar aún la región intermedia como región discursiva.

Liberar el lenguaje que monstruos y fósiles parecen querer esbozar, pasa también ahora por recomponer un decir asimismo fragmentado pero que en cualquier caso cae nuevamente en manos de un lenguaje sujetado. Liberarse del sujeto será asimismo no ceder a esta sujeción. Hay taxonomía porque se lee la naturaleza como **continuum**; continuum que se ofrece a la vez como supuesto y condición del lenguaje mismo. *La historia natural es contemporánea del lenguaje y clasificar y hablar tienen un lugar de origen en ese mismo espacio que la representación abre en el interior de sí misma, ya que está destinada al tiempo, a la memoria, a la reflexión y a la continuidad*¹¹. Y, en este sentido, los monstruos no pasan de ser el **ruido** de fondo, el **murmullo** ininterrumpido de la naturaleza. Mientras tanto, la historia natural, imperturbable, no parece **asustarse** por estas diferencias clasificables en un lenguaje sin fisuras, en el que *las cosas y las palabras se entrecruzan con todo rigor*¹².

Fosilización y encierro de la diferencia

Sólo la irrupción de un monstruo vivo, el loco, que recuestiona el propio carácter de la vida como categoría de clasificación y no se deja recoger sin forcejeos en un lenguaje, obliga a reconsiderar no sólo el alcance de la misma vida como *noción periférica*¹³, sino que además,

⁹ FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, o.c., pág. 170 (trad. pág. 157).

¹⁰ FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, o.c., pág. 170 (trad. pág. 157).

¹¹ FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, o.c., pág. 171 (trad. pág. 159).

¹² FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, o.c., pág. 173 (trad. pág. 160).

¹³ FOUCAULT, M., *La naturaleza humana ¿justicia o poder?*, Cuadernos Teorema, Universidad de Valencia, 1976, 81 págs., cfr., pág. 16.

al alojarse en aquel límite incierto en el que no se sabe si hablarse o no de vida, es prácticamente fósil. Este monstruo, que vive *la ausencia de obra*¹⁴ en un lenguaje que se calla en su superposición así mismo, siendo a la vez la ausencia de libro¹⁵, designa más bien la forma vacía y fósil de que proviene, el lugar donde no cesa de estar ausente.

El surgimiento del **objeto-locura** deja sin palabras al loco. Nace así el discurso *acerca de él, sobre él...* Queda silenciado con ello este egoísmo sin recurso ni separación y esta fascinación por lo que hay de más exterior en lo inesencial¹⁶. Esto es en concreto lo que caracterizaba al loco: la inviabilidad de que su discurso pudiera circular como el de los otros. Al carecer su palabra de valor, era ignorada, olvidada, o se le otorgaban poderes extraños. En cualquier caso, *a través de sus palabras era como se reconocía la locura del loco, ellas eran el lenguaje en que se ejercía la separación, pero nunca eran recogidas o escuchadas* y, en definitiva, a pesar de que estas palabras *originaban la diferencia, todo este inmenso discurso del loco regresaba al ruido*¹⁷.

Los monstruos quedan así secuestrados, no excluidos del lenguaje, sino algo más sutil y provechoso: **ligados** y **fijados**. Frente a la reclusión del siglo XVIII, dirigida esencialmente a excluir a los marginales o reforzar la marginalidad, el siglo XIX perseguirá como finalidad la inclusión y normalización¹⁸. Los monstruos son así fosilizados provechosamente en un lenguaje en el que su cuerpo y su tiempo son productivos. Con ello, en la epidermis del cuerpo, ahora cuerpo social, se da a ver el fondo de toda supuesta enfermedad en el espacio de este cuerpo mismo.

Sin embargo, esta decisión que nos aleja de los monstruos, los confirma como fósiles, situándonos en el interior de aquel **logos** que dejaba dialogar en sí lo que más tarde se denominará razón y locura. Asistimos ahora al punto en el que el diálogo se rompe en dos soliloquios: esta **decisión** liga y separa, produce un desgarró, una censura, una separación, una disensión. El loco ya no pasea como en la ciudad de la

¹⁴ FOUCAULT, M., *La folie, l'absence d'oeuvre*. La Table Ronde, mai, 1964. Se añade como apéndice a la reedición de *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, ed. Gallimard, 1972 (trad. *Historia de la locura en la época clásica*, 2.ª ed., F.C.E. México, 1976, II t., 576 y 413 págs., cfr. 328-340, t. II).

¹⁵ BLANCHOT, M., *L'absence du livre*, Rev. L'Ephemère, n.º 10 (trad. ed. Caldén, B. Aires, 1973, 67 págs.) y en *L'entretien infini*, ed. Gallimard, 1969, 643 págs. ap. III.

¹⁶ FOUCAULT, M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, ed. Gallimard, 1972, 583 pág., pág. 368 (trad. 2.ª ed. F.C.E. México, 1976, 576 y 413 págs., t. II, pág. 15).

¹⁷ FOUCAULT, M., *L'ordre du discours*, ed. Gallimard, París, 1971, págs. 13-14 (trad. Barcelona, Tusquets ed., 1973, págs. 13-14).

¹⁸ FOUCAULT, M., *La verdad y las formas jurídicas*, Gedisa, 1980, pág. 128.

Edad Media, sino que navega embarcado y alejado. Disensión que pretende marcar que *se trata de una división de sí* ¹⁹.

No cabe por tanto sino preguntarse con Derrida ²⁰ si al querer escribir la historia de la decisión, de la diferencia, no se corre el riesgo de constituir la división en acontecimiento o en estructura sobreviviente a la unidad de una presencia originaria; si la escisión y la disensión están ligadas a la posibilidad misma de la historia; si ésta, en última instancia, no reina como pensamiento finito gracias a la opresión de la locura. Si, en definitiva, desde su primer soplo, la palabra, sometida al ritmo temporal de crisis y de sueño, no abre su espacio de palabra, sino encerrando, secuestrando o fijando la locura. Ya no sólo todos somos psiquiatrizables ²¹, sino vigilantes higienistas, soldados del orden, bajo el peso de una ley fósil que perpetúa la identidad y que necesita de monstruos fijados. Con todo, Foucault destaca que los mecanismos más numerosos, más eficaces y más incisivos funcionan en los intersticios de las leyes, según modalidades heterogéneas al derecho. Sin embargo, en cualquier caso, en función de objetivos que no son el respeto a la legalidad, sino la regularidad y el orden ²².

Diferencia e historia efectiva: el suceso

Pero esta historia es ya otra historia: comienza a serlo. Frente a aquel continuum en el que el monstruo y el fósil eran algo tan natural, la propuesta de Foucault no es ya tanto **suprimir** continuidades cuanto **diferenciarlas**. Lo que unifica los enunciados no es ni la unidad del discurso ni la unidad del objeto, sino la ley de aparición y de transformación, la ley de repartición de los objetos en un espacio de emergencia y de práctica. Frente a aquel *quehacer tan natural*, no se trata ya de reconstruir cadenas de inferencia o establecer tablas de diferencias, sino de **describir sistemas de dispersión**, fundamentalmente *la dispersión del sujeto y su discontinuidad consigo* ²³. Con ello, la historia de lo Mismo (una arqueología de las ciencias humanas) es, en esta dispersión, a su vez, la historia de lo Otro (*una arqueología de la locura y una arqueología de la mirada clínica*).

¹⁹ DERRIDA, J., *Cogito et histoire de la folie*, en *L'écriture et la difference*, ed. du Seuil, 1976, pág. 62.

²⁰ DERRIDA, J., *Cogito et histoire de la folie*, o.c., págs. 65, 67 y 94.

²¹ FOUCAULT, M., *Presentación a CASTEL, El orden psiquiátrico*, en ed. La Piqueta, Madrid, 1980, págs. 7-11, pág. 9.

²² FOUCAULT, M., *Presentación a CASTEL R., El orden psiquiátrico*, a.c., pág. 11.

²³ FOUCAULT, M., *L'archéologie du savoir*, ed. Gallimard, París, 1969, cfr., págs. 53 y 74 (trad. Siglo XXI, México, 1978, cfr., págs. 62 y 90).

Poner en juego sistemáticamente lo discontinuo es reconocer que la historia deja de ser la reconstrucción de los encadenamientos, más allá de las sucesiones aparentes. Lo discontinuo no es ya una fatalidad exterior que haya de reducirse, sino un concepto **operativo**. No hay ya una ley que dé cuenta del rostro de una época, de un sistema de relaciones homogéneas, de una misma y única forma de historicidad. Y sobre todo, ya no hay garantía para el sujeto de que cuanto se le ha escapado podrá serle devuelto; ya no cabe *la promesa de que el sujeto podrá un día —bajo la forma de la conciencia histórica— apropiarse nuevamente todas las cosas mantenidas lejanas por la diferencia, restaurará su poderío sobre ellas y en ellas encontrará su morada*²⁴. Desde esta perspectiva, sin esa promesa, todos somos monstruos y por ello ya nada lo es.

De este modo, la desaparición sistemática de las unidades ya dadas permite, ante todo, restituir al enunciado su singularidad de **acontecimiento**. Ahora, de la mano de Foucault, ha de tenerse presente la **incisión** que configura su irreductible emergencia. La unidad del discurso a través del tiempo no se constituye sobre esas figuras individuales perdidas, que ni siquiera comunican, ni por el encadenamiento lógico de las proposiciones que aventuran, ni por la recurrencia de los temas: comunican por la forma de **positividad** de su discurso; positividad que desempeña el papel de lo que podría llamarse un **apriori histórico**: conjunto de reglas que **recorta** un campo posible del saber y **define** las condiciones en que puede sustentarse un discurso.

Foucault, al dirigirse desde esta perspectiva a los *agorafóbicos de la historia y el tiempo, a todos esos que confunden ruptura e irracionalidad*, muestra hasta qué punto analizan toda modificación en el campo de una inercia, en el que la continuidad es el **elemento-soporte** al que debe referirse el resto, en el que debe analizarse todo movimiento en el campo de aquella gravitación. Su obsesión se encamina, a través de la neutralización y el rechazo, hacia una pasividad original. Pero, por otra parte, no faltan quienes pretenden reducir el pavor agresivo de los monstruos y el insidioso decir mudo de los fósiles, atribuyendo a lo discontinuo el papel concedido hasta ahora a la continuidad.

Ahora bien, Foucault no es sin más un filósofo de la discontinuidad. La arqueología que nos va a conducir al hallazgo de monstruos y fósiles como un acontecimiento, *hace jugar lo continuo y lo discontinuo, pretende mostrar cómo lo continuo está formado de acuerdo con las mismas condiciones y según las mismas reglas que la dispersión; y además, hacer que entre —ni más ni menos que las diferencias, las invenciones, las novedades o las desviaciones— en el campo de la práctica discursi-*

²⁴ FOUCAULT, M., *L'archéologie du savoir*, o.c., cfr., págs. 21-22 (trad., pág. 20).



va²⁵. En realidad, lo que se pretende es liberar, ante todo, el juego de las analogías y diferencias, tal como aparecen al nivel de las reglas de formación.

La historia no es ya *la de los historiadores*, sino la historia efectiva, aquella que pasa por la necesidad de **descuartizar** cuanto permita el juego consolador de los reconocimientos. Introducirá lo discontinuo en nuestro mismo ser. *Dividirá nuestros sentimientos, dramatizará nuestros instintos, multiplicará nuestro cuerpo y lo opondrá a sí mismo. No dejará nada debajo de sí que tendría la estabilidad tranquilizante de la vida o de la naturaleza, no se dejará llevar por ninguna obstinación muda hacia un fin milenarío. Cavará aquello sobre lo que se le quiere hacer descansar y se encarnizará contra su pretendida continuidad. El saber no ha sido hecho para comprender, ha sido hecho para hacer tajos*²⁶. El suceso ha de surgir en lo que pueda tener de único, de cortante. De ahí que la descripción arqueológica no se efectúe en un círculo cerrado e ideal, sino que *lo que se quiere sacar a la luz es ese nivel singular en el que la historia puede dar lugar a tipos definidos de discurso, que tienen a su vez su propio tipo de historicidad y que están en relación con todo un conjunto de historicidades diversas*²⁷.

El análisis arqueológico no quedará por tanto centrado sólo en el descubrimiento de las continuidades oscuras que hemos incorporado, ni en la comprobación, a partir del estudio de su formación, de la utilidad que dichas continuidades tienen en su actuación en la actual economía de nuestras condiciones de existencia, sino que además este *análisis histórico-arqueológico permitirá determinar a qué sistema de poder están ligadas estas bases o continuidades y, por consiguiente, cómo abordarlas*²⁸. El quehacer es asimismo genealógico, asistiendo a la procedencia y emergencia discursiva de lo que aquí vienen siendo monstruos y fósiles. Emergencia de una nueva concepción del poder que surge de entre las escamas del **pavé** parisino²⁹, como expresión de que en el seno de toda epidermis fosilizada, la dispersión ha de abrirse paso desgarrando. La procedencia y la emergencia nos hacen ver que precisamente las fuerzas presentes en la historia no obedecen ni a un destino ni a una simple mecánica. No cabe por tanto sino *sumergirse* en esa epi-

²⁵ FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, o.c., cfr., pág. 228 (trad., pág. 293).

²⁶ FOUCAULT, M., *Nietzsche, la Genealogía la Historia*, en *Microfísica del Poder*, ed. La Piqueta, págs. 7-29, pág. 20.

²⁷ FOUCAULT, M., *L'archéologie du savoir*, o.c., pág. 215 (trad., pág. 277).

²⁸ FOUCAULT, M., *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, ed. Gedisa, 1980, 174 págs., pág. 171.

²⁹ Se destaca en este sentido la decisiva influencia en los planteamientos de Foucault, de mayo del 68 y de la fundación del G.I.P. (Grupo de Información de Prisiones).

Foto utilizada por Delacroix como modelo para sus cuadros.

dermis y **permanecer** en ella para captar las perspectivas, desplegar las dispersiones y las diferencias; dejar a cada cosa su medida y su intensidad. De este modo, la historia **efectiva** realiza en vertical al lugar en que está, la genealogía de la historia. De aquí que *a la solemnidad del origen es necesario oponer, siguiendo un buen método histórico, la pequeñez meticulosa e inconfesable de esas fabricaciones e invenciones*³⁰. Sólo de este modo la historia será efectiva. Se abre con ello un **nuevo espacio** y surge así **otro tiempo**.

El retorno como espacio de la identidad y diferencia

Frente a **Cronos**, que era el tiempo del devenir y del nuevo comienzo, el devenir monstruoso y sin ley, la gran devoración de cada instante, irrumpe **Aion**, que es el propio volver, la línea recta del tiempo, esta grieta más rápida que el pensamiento, más delgada que cualquier instante, que hace surgir el presente. El tiempo ya no es mero **Cronos** como tiempo de la Memoria, que entiende el devenir desde el presente como absoluto, aunque sea dialéctica y evolutivamente³¹. Aquel tiempo del devenir histórico, del devenir como sucesión, como evolución, cede ahora ante **Aion**, tiempo orgánico en el que el presente no cesa de volver, pero como singular diferencia. *Lo que no vuelve es lo análogo, lo semejante, lo idéntico. La diferencia vuelve y el ser, que se dice de la misma manera que la diferencia, no es el flujo universal del Devenir, ni tampoco el ciclo bien centrado de lo Idéntico, el ser es el Retorno liberado de la curvatura del círculo, es el volver*³².

Con ello, los monstruos ya no son simplemente el resultado de un devenir en el que la metamorfosis produce efectos azarosos sorprendentes al quehacer crónico, no son ya la plasmación en el tiempo de una espontaneidad sin finalidad,³³ son fundamentalmente un **espacio**, un territorio **de frontera**, un espacio controlado por un cierto poder. Y es ahora, de la mano de la invitación del propio Foucault, cuando aquel tiempo que es **el volver** ha de ser leído como espacio. *Metaforizar las transformaciones del discurso por medio de un vocabulario temporal conduce necesariamente a la utilización del modelo de la conciencia individual, con su temporalidad propia. Intentar descifrarlo, por el contrario, a través de metáforas espaciales, estratégicas, permite captar con precisión*

³⁰ FOUCAULT, M., *La verdad y las formas jurídicas*, o.c. pág. 22.

³¹ DELEUZE, G., *Différence et répétition*, P.U.F., París, 1968. Cfr. págs. 136-141 y *Logique du sens*, Les Editions de Minuit, 1969. Cfr., págs. 190-197.

³² FOUCAULT, M., *Theatrum philosophicum*, Critique, noviembre, 1970. n.º 282, t. XXVI, éd. Minuit, págs. 885-908, pág. 906. (trad. Anagrama, Barcelona, 1972, pág. 44).

³³ Como es sabido, en Aristóteles lo natural es la finalidad más espontaneidad y lo artificial finalidad sin espontaneidad. Los monstruos no serían sino el ejemplo de una espontaneidad sin finalidad. Física II (8) 199b.

los puntos en los que los discursos se transforman en, a través y a partir de las relaciones de poder³⁴. Ahora, nuestra metáfora espacial, al hilo de la propuesta de Foucault, es la del **laberinto**. Obsesión común a Raymond Roussel y a Julio Verne³⁵, inscritos en el mismo esfuerzo para abolir el tiempo mediante la circularidad del espacio. Frente al espacio comunicativo, polimorfo, continuo e irreversible de la **metamorfosis** (espacio de la bestia humana) se ofrece ahora el espacio rígido, cerrado, tachado y cubierto, del retorno y del tesoro: es el espacio de los Argonautas o del **laberinto**³⁶.

La **metamorfosis** sigue el orden, el tiempo, y es paso (tránsito) con largas horas de paciencia (paciencia de domador) e innumerables repeticiones, a fin de lograr virtuosismo y maravillosos hábitos, frente a los que los monstruos funcionan como indisciplina. El **laberinto** es un espacio, un espejo al otro lado del cual se encuentra lo idéntico, espejo de la muerte y del nacimiento, lugar inaccesible a todas las **metamorfosis**. Allí las diferencias se reúnen y reencuentran la identidad. En la **metamorfosis**, los monstruos son indisciplinados y anacrónicos; en el **laberinto**, juegan enigmáticamente. En la **metamorfosis** se daban a ver, aparecían en una especie de cuasi-teatro; en el **laberinto**, el paisaje está escondido: nada se da a ver.

Pero nuevamente lo uno juega **con** lo otro. Cabe un procedimiento, **el Procedimiento**: a partir de un azar verbal que él desdobra, hace brotar por metamorfosis todo un tesoro de diferencias, cuya identidad reencuentra, uniéndolas por un laberinto de palabras³⁷. El espacio es ahora un espacio de palabras, en el que quizá se cruzan el laberinto (la línea al infinito, la perpetua diferencia, la pérdida en lo Otro) y la metamorfosis (el círculo, el retorno a lo mismo, el triunfo de lo idéntico)³⁸.

³⁴ «Será necesario hacer una crítica de esta descalificación del espacio que reina desde hace varias generaciones. ¿Ha comenzado en Bergson o antes? El espacio es lo que estaba muerto, fijado, no dialéctico, móvil. Por el contrario, el tiempo era rico, fecundo, vivo, dialéctico.» FOUCAULT, M., *Preguntas a M. Foucault sobre la geografía*, en *Microfísica del poder*. o.c., págs. 11-124, pág. 117.

³⁵ Cfr. FOUCAULT, M., *Raymond Roussel*, éd. Gallimard, París, 1963. pág. 211 (trad. Siglo XXI, Buenos Aires, 1973. pág. 189).

FOUCAULT, M., *L'arrière Fable, à propos de J. Verne*, L'Arc n.º 29, 1966. 96 págs., págs. 5-12. *

³⁶ Cfr. FOUCAULT, M., *La métamorphose et le labyrinthe*, La Nouvelle Revue Française, avril, 1936, n.º 124, págs. 638-662 (trad. en *Raymond Roussel*, o.c., págs. 89-113).

³⁷ FOUCAULT, M., *La métamorphose et le labyrinthe*, a.c., pág. 658 (trad. 110).

El propio Foucault subraya aquí que «la soberanía del Procedimiento puede leerse aún en todos esos monstruos dobles, en todos esos nacimientos ocultos.»

³⁸ FOUCAULT, M., *La métamorphose et le labyrinthe*, a.c., pág. 661 (trad. págs. 112-113).

La identidad y diferencia como apertura del discurso

Ahora sí, la historia es historia efectiva —no la de los historiadores—, el tiempo, capaz de superar su mal crónico en este presente que no cesa de volver como singular diferencia, hasta constituirse en un espacio de palabras; palabras que se da a su vez como fragmentos sucesivos y diferentes. Pero ello no supone el fin de la inquietud: hay algo más terrible que el grito diferenciador de los monstruos o la muda identidad de los fósiles que se inscriben en un continuo. Cuando se atiende, no a las representaciones que puede haber detrás de los discursos, sino a los propios discursos, se abre paso algo asimismo inquietante: *una pequeña (y quizá odiosa) maquinaria que permite introducir en la misma raíz del pensamiento el azar, el discontinuo y la materialidad*³⁹.

El monstruo no sigue ya el modelo de la **lepra**, no cabe ser reducido en otro espacio, encerrado en él. El es cierre: el límite que todo espacio es. El modelo de la lepra debe ser sustituido por el modelo de la **peste**, que a todos alcanza, la peste de las palabras que juegan implacablemente en el laberinto. Y hay palabras precisamente porque hay límite, porque la distancia no es ya de lo uno a lo otro, sino de lo uno a sí mismo. El cuidado de sí (**le souci de soi**), la constitución de sí, es ahora **mismo**, cuidado **mímico** e inquieto, **cura (Sorge)**. El juego es, por tanto, serio.

El secreto es ahora absolutamente superficial, corre de enunciado en enunciado: la finitud constitutiva es la monstruosidad testaruda, simple choque de cosas. Desde este punto de vista hay un límite: la muerte. Y no hay solución, como irónicamente señala Foucault, ni con **resurrectina más vitalium**⁴⁰. Sólo quizá cabría coquetear con ella, siguiendo los pasos de la metamorfosis *cuyo objetivo fue siempre hacer triunfar la vida uniendo a los seres o engañar a la muerte haciéndolos pasar de una figura a otra*⁴¹. Sin embargo, con ello caeríamos de nuevo en la filosofía de la representación, no atendiendo a lo que en verdad las cosas son: un conjunto de enunciados.

Este intento de engañar a la muerte, según la sugerencia de Foucault, se realiza históricamente por esa filosofía de la representación que conduce a la **dialéctica**, que no libera lo diferente, sino que por el contrario garantiza que siempre estará atrapado. **Lo mismo** se ofrece como soberano y, paternalistamente, deja ser a la diferencia, pero bajo la ley de lo negativo, como momento del no-ser. Y mientras tanto, en

³⁹ FOUCAULT, M., *L'ordre du discours*, o.c., pág. 61 (trad. pág. 49).

⁴⁰ FOUCAULT, M., *La métamorphose et le labyryntyhe*, a.c., pág. 649 (trad. pág. 101).

⁴¹ FOUCAULT, M., *La métamorphose et le labyrynthe*, a.c., pág. 650 (trad. pág. 103).

secreto, la contradicción trabaja para la salvación de lo idéntico. De aquí que para Foucault, a instancias del decir de Deleuze, *para liberar la diferencia precisemos de un pensamiento sin contradicción, sin dialéctica, sin negación, un pensamiento que diga sí a la divergencia, un pensamiento afirmativo cuyo instrumento sea la disyunción, un pensamiento de lo múltiple, un pensamiento que se dirige a una multiplicidad de puntos extraordinarios, que se desplaza a medida que se distinguen sus condiciones y que insiste, subsiste en un juego de repeticiones*⁴². Para Foucault-Deleuze tal quehacer pasa, en este punto, por la supresión de las categorías, la afirmación del carácter unívoco del ser y la revolución repetitiva del ser alrededor de la diferencia. En definitiva, monstruos y fósiles carecían de fantasma y acontecimiento, y éstos son finalmente la condición para pensar aquéllos.

Tal multiplicidad de puntos extraordinarios, que se desplaza a medida que se distinguen sus condiciones, muestra hasta qué extremos el acontecimiento se vuelve indefinido, cómo la sucesión de epistemes en Foucault se ve correspondida por diversos modos de relación en ese juego serio de la continuidad-discontinuidad, identidad-diferencia, lo que posibilita que tal acontecimiento se repita como el singular universal. El espejo del laberinto es así **écart**, abertura, esguince, desvarío, digresión, y las palabras, que pretendían ser un ritual contra el dolor y la muerte, nos consagran como cuerpos **sujetos** concretamente **de** enfermedad y muerte. Pero, en esa medida, capaces de decir-se, constituirse y cuidar de sí: **se soucier de soi**.

La diferencia es con ello, también, la distancia-apertura entre el **yo continuo de lo idéntico**, monstruo y fósil a un tiempo, que en Foucault se desarticula en cuanto se recompone el lenguaje, aquel **je, moi**, que se ofrece con máscara de hombre (de modo de ser entre dos modos de ser del lenguaje), y el **sí mismo por constituirse** como diferente en ese seno espacial de palabras, en el que cabe la posibilidad de ser problemáticamente idéntico; lo suficiente para constituirse en sujeto de deseo: preocupación y cuidado (**souci de soi**). La diferencia es apertura entre **aquella** identidad y **esta** diferencia.

Así, la pregunta por la constitución histórica del ser se enfrenta y afronta en la constitución del sí mismo como sujeto, tomando como campo de juego a la historia del hombre de deseo: *a través de estos juegos de lo verdadero y de lo falso, el ser se constituye históricamente como experiencia, como pudiendo y debiendo ser pensado*⁴³.

⁴² FOUCAULT, M., *Theatrum philosophicum*, o.c., pág. 899 (trad. págs. 32-33).

⁴³ FOUCAULT, M., *L'usage des plaisirs*. Histoire de la sexualité 2, éd. Gallimard, París, 1984, págs. 12-13 (trad. Siglo XXI, Madrid, 1987, 240 págs., pág. 10).

El fantasma es ahora lo pensado y el acontecimiento el pensamiento. ¿Cómo pensar sin embargo en este cuidar de sí ese desvarío y digresión? *Pensar* —como señala Foucault— *ni consuela ni hace feliz. Pensar se arrastra lánguidamente como una perversión, pensar se repite con aplicación sobre un teatro; pensar se echa de golpe fuera del cubilete de los dados. Y cuando el azar, el teatro y la perversión entran en resonancia, entonces el pensamiento es un trance, y entonces vale la pena pensar*⁴⁴. Pensar sin posibilidad de reconocimiento en un espacio que nos impulsa a sus límites y se desplaza sin cesar, en una escisión en la que sólo cabe ser problemáticamente. Ese laberinto lleno de enunciados es ahora, con Foucault, el monstruo y el fósil al fin efectivos: recuperan su capacidad de asombrar, sosteniendo y disponiendo con su escisión la necesidad de la filosofía.

⁴⁴ FOUCAULT, M., *Theatrum philosophicum*, o.c., pág. 904 (trad. pág. 41).

ERIK SATIE

... satírico

... esotérico

... amnésico

Loreto Casado

Observaciones de un imbécil (yo), Obras de la Iglesia Metropolitana del Arte, Cuadernos de un Mamífero, Memorias de un Amnésico... Los Escritos de Erik Satie en un primer recorrido aparecen como una línea discontinua, una diseminación de materiales tan diversos como poemas, epístolas, panfletos, anuncios publicitarios, aforismos y otras reflexiones; muchos de ellos se presentan como páginas sueltas, apostilladas por *continuarás* que no continúan nunca, fragmentos o extractos. Su brevedad y su variación temática, que va desde la crítica musical o la descripción de un paisaje a la máxima filosófica, tanto en el tiempo como en el espacio —revista, márgenes de cuadernos y partituras o pequeñas notas escondidas por los rincones— hacen pensar en una serie de *momentos* aislados, retenidos en el papel, que se continúan entre sí, hilvanados como están siempre en un presente, y se reconocen en el tono dominante de su escritura: tanto humorístico como enigmático.

Que la conocida salida de Francis Picabia *Erik Satie est Satierik*, a la que éste responderá con dos aforismos (*Me gustaría tocar con un piano que tuviera una cola enorme* y *No está bien hablar del nudo de la cuestión...*, *pensamientos* que considera *muy artísticos* uno y *bastante bonito* el otro como para que lo publique en su periódico) sirva aquí para enfocar un humor y una ironía que se han tachado tanto de ingenuidad, ridículo y hasta oportunismo, desde un punto de vista no tanto surrealista como desde aquel espíritu que iba a suponer un cambio radical en la poesía y otras formas de expresión artística; el espíritu que abandona la torre de marfil y sale a la calle para descubrir el mundo prosaico de todos los días, en su banalidad y en su incesante sorpresa. Es el mundo de *Zone* de Apollinaire, que cansado de vivir en la antigüe-



Foto utilizada por Delacroix como modelo para sus cuadros.

dad griega y romana, cansado de lo viejo, raído y polvoriento transpone el lenguaje poético de las calles nuevas, limpias y soleadas, Notre Dame en llamas y el Sacré Coeur ensangrentado. Toda la poética de **Alcools** se condensa en el carácter claramente purificador y de renovación contenido en una necesidad imperante de *quemar*.

Liberarse de la servil imitación de lo antiguo, evitar el desorden romántico, rechazar el wagnerismo, buscar en los clásicos el espíritu crítico y sentido del deber dejando la parte más grande a la imaginación, exaltar la vida y captar la novedad en el efecto de sorpresa, son los preceptos de este *Espíritu Nuevo* que, en una actitud de entera disponibilidad, proyecta una mirada *de estreno* sobre las cosas, fascinado tanto por los inventos del mundo moderno como la radiografía o las máquinas volantes —el avión que se posa sin plegar las alas— como por los escupitajos de verduras de los mercados, más tarde en los poemas de Aragon.

Pues se trata de bajar la vista y recoger en el asfalto cuanto pueda desplazar dorados, bordados, tapices y otros ricos materiales poéticos. Contra todo preciosismo, grandilocuencia y pedantismo, contra pedagogos, profesores y museos, el arte se somete a una cura de adelgazamiento y procede a *quemar* calorías. Erik Satie va a insistir en esta necesidad de quitar grasas:

En Arte, prefiero la sencillez; lo mismo en la cocina. Me quedo mucho más con una pierna de cordero bien en su punto que con la sutil elaboración de una carne disfrazada de los sabios potingues de un maestro de la salsa —si me permiten la imagen¹.

La depuración a la que apunta dicha simplificación de medios y empobrecimiento de recursos se refleja, en una época tan dada, como se verá más tarde, tanto a la creación de sectas como al *canular*, en la valoración poética de lo popular, lo vulgar, el lugar común, que irá hasta la recuperación del folklore y el nacionalismo. Apollinaire, Cocteau, Max Jacob, Raymond Radiguet denunciarán los abusos del futurismo llegando a concebir una Liga Antimoderna que fija la actitud vanguardista extrema en la vuelta al tópico, mucho más válido que cualquier misticismo². Ataques, condenas, congresos y tribunales de excepción enfrentan a surrealistas y dadaístas en torno a la determinación y directivas del espíritu moderno. En el clima intelectual —o más bien an-

¹ *Ecrits (réunis, établis et présentés par Ornella Volta)*. París, Champ Libre 1981, pág. 51; todas las citas, tanto de Satie como de sus comentaristas, se darán traducidas.

² Sobre el panorama cultural y especialmente musical en que se sitúa la obra de Satie, puede consultarse el interesante trabajo de Eveline Hurard-Viltard, *Le Groupe des Six ou le matin d'un jour de fête*. París, Méridiens Klincksieck, 1987.

tintelectual— calificado a menudo de bufonada anarquista, se mueve Erik Satie, *caso oscuro* según Breton, *extraordinario* para Picabia: contradictorio, astuto, peleón, susceptible, orgulloso, ¿amargado?, ¿triste?

En ese momento, plenos años veinte, Satie es ya autor de casi toda su obra musical y literaria y *padre espiritual* o *fetiché* —como él mismo se denominaba— del grupo de los Seis y de los Nuevos Jóvenes. Había roto con Peladan para fundar su propia secta como había roto con Debussy, y como rompería más tarde con Cocteau, Auric, Poulenc, pero nunca para fundar una escuela propia: *No hay una escuela Satie. El satismo no podría existir. Yo mismo le sería hostil* (pág. 45).

Muy sensible a las deformaciones que la enseñanza oficial y formalista lleva consigo, recomendará siempre desviarse de todo camino trazado y desconfiará de los *continuadores de*. Rechazando toda forma de esclavitud negará una y otra vez la Verdad en el arte, hasta condenar enérgicamente el calificativo reluciente, trivial, impropio, grosero y vulgar de *artista*, que deja para peluqueros y callistas: *Seamos artistas sin quererlo* (pág. 49).

Es así como arremete contra los intentos de limitación o definición del arte, ridiculizando tanto los viejos principios como las nuevas modas. Los primeros se encarnan en esos *defensores del Orden, la Moral, las Conveniencias, el Honor (de saludarlos), de la Natación, del Derecho, del Siniestro, de la Justicia y de las Costumbres Prehistóricas* (pág. 39). Los segundos en los chauvinistas que quieren por encima de todo *arte francés: Ya sabemos que el Arte no tiene Patria... el pobre... Su fortuna no se lo permite* (pág. 29).

Pero es contra los comerciantes del arte contra quienes se ensaña especialmente su *pérfida hipocresía*, sirviéndose de los más ásperos y también más cómicos insultos: los editores, unos guarros en cuyas sucias manos caen las obras más puras, los académicos, los Maestros, venerados en el mundo entero, venéreos seguro, y sobre todo los críticos. Contra estos creadores del arte supremo —La Crítica— y primeros pensadores del mundo proyecta su ironía más imaginativa:

El cerebro de un crítico es un almacén, unos grandes almacenes. Se encuentra de todo: ortopedia, ciencias, ropa de cama, artes, mantas de viaje, gran selección de muebles, papel de cartas francés y extranjero, artículos para el fumador, guantes, paraguas, lanas, sombreros, artículos de deporte, bastones, óptica, perfumería, etc. La crítica sabe todo, ve todo, dice todo, oye todo, toca todo, remueve todo, come de todo, confunde todo, y no piensa menos (pág. 78).

Y es así como Satie utiliza sus injuriosos escritos para condenar a sus adversarios o defenderse de ellos. Se les ha acusado de no ser absolutamente sinceros. Según esta opinión, Satie, sirviéndose de un ma-

quiavelismo parecido al de los dadaístas veinte años después, hubiera visto en estos enfrentamientos con la opinión pública, sobre todo en un primer momento, un modo de darse a conocer y una pura compensación económica. Se ha interpretado asimismo el humor altivo y sarcástico de Satie como un mecanismo de defensa propio de un carácter tímido, así como sus ataques contra la sociedad una venganza de su temperamento modesto e inadaptado. Esto podría explicar también el esoterismo del **Cartulaire de l' Eglise Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur**. ¿Un Camelo con mayúsculas, de acuerdo con su personalidad, o una necesidad auténtica de escudarse en una forma de religión, incluso de pega? —se plantea Michel Sanouillet inclinándose por la primera de las dos opciones ³.

Junto con los aforismos mordaces y otros insultos esta iniciativa es considerada una extravagancia más y su hermetismo *pueril* otra faceta de payaso que ha equivocado su carrera, como pensaron incluso muchos de sus admiradores: ¿Misterioso o ridículo?, se preguntará el mismo Honneger ante este curioso personaje fuera de toda norma.

Quince años después de su muerte, el anticonformismo de Satie pasa por anticuado y su humor está pasado de moda. Esta falta de contacto la atribuye Michel Leiris al abismo que separa ya el momento en que habla —un año más tarde de la publicación de **L'Amour Fou**— de un tiempo en que se podía creer sencillamente en cierta libertad, siendo por otra parte imposible expresarla, en ese período anterior a la primera guerra mundial, sin ironía, cólera o amargura:

No obstante, se puede juzgar inversamente que todo lo que tiende o ha tendido a una liberación, es ahora más que nunca válido que no existe vejez para los inventores y que cualquier cosa que significó en un determinado momento el rechazo de una sujeción, conserva intacto el frescor de su respuesta a una de nuestras necesidades más vitales ⁴.

¿Cómo podría el autor de **Biffures** mejor describir el humor de Satie que a través de su valor poético? y ¿cómo interpretar las bifurcaciones de su lenguaje sino como trampa, *ratonera de poesía*, de acuerdo con la tendencia de esta última a fijarse en esos momentos en que se tiene la impresión de perder el equilibrio o dejar de hacer pie?

La ironía como forma de expresión de libertad se hace a su vez forma de expresión liberadora del lenguaje tanto musical como poético.

³ MICHEL SANUILLET, «Erik Satie et son violon d'encre», en **Travaux de Linguistique et de Littérature**, VII, 2, Centre de Philologie et de Littératures Romanes, Université de Strasbourg, 1969, págs. 167-180.

⁴ MICHEL LEIRIS, «L'humour d'Erik Satie» en **La Nouvelle Revue Française**, 50, 1938, pág. 163.

Para ello Satie recurre en sus escritos a una serie de procedimientos que utiliza constantemente desarticulando la frase y distorsionando el sentido enunciado; tales son las aposiciones que al jugar con la homofonía de los términos o con la pluralidad de sentidos en ella contenida, salpica el texto de notas tan absurdas como divertidas. Por ejemplo la descripción del crítico por excelencia:

C'est un homme sérieux, sérieux comme un Bouddha, un boudin noir (pág. 78).

(Es un hombre serio, serio como un Buda, una morcilla.)

O bien contra los pedagogos:

Ne pleurons pas le sort —le hareng sort— de ces Messieurs pédagogues et Cie. Ils ont tous des Bonnes places —tres chaudes— pour assseoir leurs bons derrières

(No deploramos el hado —el arenque ahumado— de estos Señores pedagogos y Cia. Tienen todos muy buenas plazas —muy calientes— para sentar sus buenos traseros)⁵.

Análoga función a la de estas repeticiones, guiones, paréntesis y otros elementos que detienen la frase o la dislocan, tienen la cursiva, puntos de suspensión, interrogación o el uso de mayúsculas. Los recursos gráficos introducen una variedad de tonos en el texto disociándolo en dos lenguajes. Los términos así tratados constituyen un segundo plano que genera un nuevo sentido, dicho tratamiento de lenguaje poético liberando la palabra, que, aislada, se ve dotada de independencia para desplazarse y combinarse, describiendo nuevos itinerarios.

Esta intención liberadora supone una recuperación del lenguaje poético y musical descargado de otros elementos extrínsecos a su propia realidad; en tal yuxtaposición de formas discontinuas el poeta, como decía Cocteau, asocia y disocia las sílabas del mundo.

En dicha asociación y disociación reside la imagen, otro de los elementos básicos de la nueva inspiración estética, que se deja igualmente sentir en el lenguaje poético de Satie: improvisadas en los juegos de palabras consiguiendo un efecto de sorpresa y ruptura en el discurso o en descripciones cortas y aforismos, condensando, como la greguería, humor, idea y poesía, en un intento de conciliar facetas de la realidad aparentemente opuestas o alejadas:

Sordera: enfermedad de tapia (pág. 104).

⁵ El segundo «sort» se refiere a «saur» (ahumado).

El jazz nos cuenta su dolor —& nos da igual ... Es por lo que es bello, real...(pág. 166).

Donación al papa: Esta donación consiste en una boina de plata toda forrada de caoba, una ensaladera de alpaca y una pipa de espuma de cerdo (pág. 154).

A veces esta especie de máximas adoptan un tono grave o ambiguo:

Y esto continúa & continuará siempre, sin la mínima interrupción sin el más ligero espacio, siempre! (pág. 155)

No vuelvan a tirar sus viejas joyas (pág. 45)

Resurge entonces el Satie enigmático de los **Cartulaires**. La variación tipográfica de sus escritos se muestra ahora como una forma de acercamiento texto-imagen que adquiere a la vez carácter de mensaje oculto. Los signos empleados funcionan como claves dotando al lenguaje de un sentido secreto. La puntuación (;) y la supresión de la coordinación (&) invitan, a partir del aspecto brujo y calígrafo del músico y escritor a descubrir una nueva actitud conciliadora: ¿las cruces de los hábitos y de las firmas de los Caballeros de la Piadosa Unión, como del propio Satie, no son acaso el signo de la suma?

Los rasgos esotéricos de la poesía de Satie se integran en la configuración de una geografía imaginaria de pintoresco paisaje legendario donde alternan gigantescas y espectrales fortalezas, bosques encantados, brumas mortales, ogros, brujos y monjes huraños con castillos de seda, estanques de azafrán, risueñas granjas, como un parque infinito, sombreado y tranquilo. Una estética marcadamente surrealista extremaría dicha alternancia hasta hacer coincidir el horror y la maravilla. Satie sin embargo le quita relieve de acuerdo con la neutralidad de su estilo y su valoración de lo llano en su sentido más noble, *la espléndida banalidad de las llanuras*, dando cierta impresión, en ese tipo de descripciones, de fragmentos de cuentos fantásticos, leídos y releídos, manoseados y sin brillo.

El diálogo que sostienen música y literatura en su obra refuerzan tal efecto. Basta con recordar los títulos de los movimientos como *El canto guerrero del rey de las habichuelas*, *Lo que dice la princesita de los tulipanes*, en **Menus propos enfantins**, o *Tener envidia del compañero que tiene là cabeza grande*, *Comerle el bocadillo*, *Aprovechar que tiene callos en los pies para quitarle el aro* en **Peccadilles importunes**. Son por una parte una parodia de la temática expansiva y formalismo estereotipado de las escuelas de moda en aquel momento, y por otra componentes del universo imaginario de su poética. Idéntico papel parecen tener

las canciones infantiles que a modo de pinceladas ilustran distintas obras. Y no sólo las canciones infantiles, sino también otras composiciones musicales. En **Vieux Serins et vieilles cuirasses** se escuchan variaciones de **Mambrú se fue a la guerra**, o bien **Aux marches du palais**, lo mismo que en otras piezas se cita **La Marsellesa** y obras de Chopin, Mozart o Schubert. Funcionan todas ellas como elementos conocidos, elementos de una tradición que en su tratamiento se desarticula, y elementos también que contribuyen a crear un clima cálido y acogedor, un ambiente familiar. Es el que se describe en las paradójicas en este sentido **Pièces froides**, o bien en las obras *góticas*. Ni la arquitectura ojival ni los cantos gregorianos sugieren una elevación o verticalidad. En Satie, como indican las **Descriptions automatiques** o las **Nouvelles pièces froides** la mayor altura alcanzada es la de la copa de un árbol, una farola o un casco (*Sur un vaisseau, Sur une lanterne, Sur un mur, Sur un pont*). Algo de mullido sofoca los ecos y suaviza los tonos de la *Orden* y del *Gran Prior* en las abadías, apacibles y acogedores lugares de reposo donde los monjes parecen desplazarse de puntillas. Y ¿qué decir del perro solo en casa al marcharse el amo en **Véritables préludes flasques (pour un chien)** husmeando aquí y allá por los rincones entre los objetos familiares de la casa vacía, con las connotaciones de libertad, tranquilidad y dominio que adquiere, sobre todo tras una severa reprimenda?

Podría decirse —y con ello recordar a Gaston Bachelard— que tanto la literatura como la música de Satie están inspiradas por el sueño de un espacio habitado: castillos, bosques, valles, caminos y parques se evocan en su carácter cerrado o limitado; las canciones infantiles, *Il était une bergère, et rond, et rond petipatapon*, o *Savez vous planter les choux* son canciones de jugar al corro; y si se recurre a los dibujos de Satie podrá verse que una gran parte de ellos son barcos, dirigibles, hoteles, castillos, todos ellos variantes de la casa.

Intuiciones de este tipo llevan a Cocteau a concebir un estilo musical que sin duda alguna tiene a Satie por modelo:

*Basta de nubes, vaguedades, acuarios, ondinas, y perfúmenes nocturnos, nos hace falta una música de todos los días. Basta de hamacas, guirnaldas, góndolas! Quiero que me construyan una música en la que viva como en una casa*⁶.

En la misma línea de pensamiento, aunque a la inversa, puede considerarse el proyecto de Satie de una música utilitaria, música mobiliario, especie de música ambiental que neutralizaría ruidos, llenaría silencios, en definitiva que habitaría un espacio, un espacio vacío.

⁶ «Le Coq et l'arlequin» en *Le Rappel a l'ordre*, París, Stock, 1948, pág. 28.

La perforación de los textos obedecería en esta aproximación a un intento de multiplicar rincones y alojar una idea o una imagen propia, personal. La operación imaginaria de *vaciado* y depuración que practica en su escritura revela de esta forma el simultáneo dinamismo contrario, de acuerdo con esa constante necesidad de habitar que la orienta y con esto *poder hacer inventario de un rincón —un pequeñísimo rincón— de la Vida humana, y, quizá, de la animal* (pág. 43).

Esta actitud se reconoce también a la hora de ejercer la crítica musical. Frente al tono sarcástico y mordaz empleado en este campo contra sus adversarios, sorprende la sobriedad, respeto y admiración de sus escritos sobre Igor Strawinsky: *No haré ninguna crítica —dirá— contentándome de hacerles una especie de descripción del espléndido & mágico talento que en esta obra se despliega* (pág. 63). Para ello presentará, también a modo de inventario, la obra completa del autor, como si instalarse en ella, e instalar al lector, fuera condición indispensable para poder captar su espíritu. Pues como afirmará en sus trabajos para la Scola Cantorum, procede con las obras como con los hombres, por simpatía o su contrario, siéndole por ello horripilante la idea de un análisis.

Como la música y la literatura, el mundo de los libros en general se representa en la familiaridad, refugio y afecto que le aportan. La librería la describe como una residencia íntima del libro, un Templo de ese andar vagando por las calles que es la *flânerie*. Los libros, suaves al tacto y a la mirada, adquieren también un valor sagrado e invitan al reposo, al olvido del mundo. *Su casa —dirá de la librería de Pierre Trémois— será fresca y sombreada, cálida e íntima, según la estación del año; evocará el Pasado y hará adivinar el Futuro* (pág. 53).

El misticismo que inspira el sueño de intimidad en Satie no supone sin embargo una evasión y negación del mundo, sino más bien el sueño de una realidad liberada de un presente actual y preciso. Es lo que hace suponer al sugerir simultáneamente el pasado y el futuro, como por aquel que estuviese instalado en el curso del devenir, en un presente continuo, inmemorial.

Satie amnésico permite en este sentido adivinar la otra cara de su misantropía, intolerancia e inadaptación, desmintiéndose su vocación de cínico tan frecuentemente comentada. A la vez se revela la otra cara de su humor, al aplicarse a sí mismo el tratamiento de sus personajes. Y así como a los más ridículos les dota de un aspecto grave, *de contra-bajo, bajo*, oculta él, bajo la máscara de la risa, el deseo de que le tomen en serio.

La cuestión vital ¿qué he venido yo a hacer a esta Tierra tan terrestre y tan terrosa? no tiene en Satie contestación.

¿Divertirse?, ¿cumplir una misión?, ¿olvidar un más allá del que ya no se acuerda? Todas estas preguntas se quedan en blanco.

Creyendo que hacía bien, casi desde que llegué, aquí abajo, me puse a tocar unos aires de música que inventé yo mismo... (pág. 176)

Música y poesía en Satie son la respuesta ante tal incógnita. La expresión de ese silencio en su escritura se localiza en los recovecos, brechas y vacíos de una vida y una obra que se resume en la imagen que da nombre a una de sus composiciones: sueño hueco (**Songe Creux**).

Silencio y Vacío que se expresan también por el color: gorro blanco, medias blancas, chaleco blanco del amnésico que sólo come alimentos blancos. Y *en blanco* también su música, como la imaginó para **Le Fils des Etoiles** y **Socrate**.

Ironía, contradicción, hostilidad a todo dogmatismo, neutralidad, sencillez, fisuras, tienen un común denominador. Si en la empresa de liberación y renovación de la expresión artística Satie se integra en la corriente que va de Lautréamont hasta el surrealismo, mejor que ningún otro autor, Pierre Reverdy, poeta *al ras del suelo*, puede fijar ese común denominador al definir la poesía como *boca y abismo de un real deseado que falta*.

ENTRE LINEAS:

POSTURAS CRITICAS ANTE LA POESIA ESCRITA POR MUJERES

Roberta Quance

Yo siempre leo con más interés en el libro de Eva que en el de Adán, porque sé —me lo dice mi prejuicio mil y dos— que Eva hará —al cabo— la mejor poesía del mundo

Melchor Fernández Almagro (con motivo de M.^a Teresa Roca de Togores), **La Gaceta Literaria** n.º 3 (1 de febrero de 1927).

Lo he dicho muchas veces. El gran arte femenino es la novela; su más íntimo método de trabajo, el diario; su mejor hallazgo, la biografía; su ámbito de creación, la prosa. La mujer no es el teatro, y de hecho no hay ninguna dramaturga digna de tenerse en cuenta, y cuando escribe poesía la hace como un preámbulo a la confidencia secreta, como un prólogo a la narración. No ignoro que en las letras americanas hay una excelsa línea de poetas como Emily Dickinson, Mariane [sic] Moore, Elizabeth Bishop, Silvia [sic] Plath o Anne Sexton, pero esta escritura no llegaba tan lejos como la que alcanzan en novela Carson McCullers, Eudora Welty, Djuna Barnes, Joan Didion o Joyce Carol Dates [sic, por Oates].

Cándido Pérez Gallego (con motivo de Ana M.^a Navales), **Insula** n.º 473 (abril de 1986).

No ya la diferencia de sesenta años, sino la que va de la noche al día parece separar a estos dos autores. Un lector que los considerara en orden cronológico podría ver aquí una historia triste, pero conocida, una historia de esperanzas que se vinieron abajo y de andaduras mal acabadas. Es como si ni quisiera sesenta años de escritura de mujeres hubieran bastado para revelar el talento al que el crítico más antiguo daba su entusiasta alternativa. (Y es que sólo un optimista empedernido se consolaría con el *al cabo* de este crítico, pensando que es sólo cuestión de tiempo).

Otro lector, repelido por un final semejante, podría objetar que no es de buen tono forzar a estos caballeros a colaborar en una historia que no han configurado ellos; preferiría, pues, dejarlos sin que se dieran por enterados de la presencia de otro, como extraños en un tren. A todo lo cual esta lectora estaría dispuesta a consentir, pero añadiendo que si la narración queda excluida la comparación no tiene por qué. Si se me permite estirar una metáfora, diré que es su discurso, su presencia en el tren, lo que nos incita a cotejar sus palabras. Al fin y al cabo aquí sólo se habla de una cosa —de las mujeres que escriben poesía—, de igual modo que sólo hay un supuesto implícito: que hay algo en ello de intrínsecamente problemático. Que, literalmente, la conjunción de los términos mujer y poeta tiene que dar que hablar.

Para Melchor Fernández Almagro las mujeres **algún día** escribirán una poesía excelente (ahora no la escriben); para Cándido Pérez Gallego siguen sin escribirla y no es probable que la vayan a escribir. Uno de estos caballeros percibe sin duda el peso de los datos que tiene en contra —un peso suficiente como para obligarle a sortearlo—, pero ambos, en cualquier caso, lo primero que hacen es expresar reservas.

Esto último bien podría ponernos sobre aviso. Y, sin embargo, aunque empiezan rechazando por igual a las escritoras de carne y hueso, consiguen curiosamente llegar a conclusiones contradictorias aduciendo razones análogas. Uno dice que las hipotéticas escritoras, por ser mujeres, escribirán un día obras maestras; el otro (al tiempo que se encarga de cerrar la puerta) quiere hacernos creer que las tales escritoras, por ser mujeres, siempre estarán mejor, como dijo Emily Dickinson, *encerradas... en la Prosa*.

¿Es en esta encrucijada donde se separan los dos caballeros? ¿Hemos de seguir camino con el primero, que parece mejor compañía? Bien es verdad que al decir lo que he dicho —*por ser mujeres*— me expongo a acusaciones de no haber leído bien. Estos señores, se me objetará, no están hablando sin más de un sexo (seres humanos con pechos, capacidad de dar a luz, etc.). Eso no tendría sentido ni permitiría la discusión. O están hablando de Eva o están hablando de lo femenino... Y sin embargo el efecto es uno y el mismo, porque de la ilusión de la identidad y estabilidad de estos términos depende la posibilidad lógica de semejantes pronunciamientos. La confusión que intento sacar a luz aquí entre lo que hay de sexo y lo que hay de género en las palabras *mujer* o *femenino* es sintomática de gran parte del discurso de los hombres sobre las mujeres y la poesía. Siguen siendo pertinentes las palabras de una escritora de principios de siglo, quien salía al paso de similares especulaciones en Inglaterra sobre las novelistas, comentando que *debe existir seguramente alguna inherente conexión entre la función ovaria y la novela o arte de la ficción* (Olive Schreiner, **La**

mujer y el trabajo [Barcelona, 1914, pág. 159; *Women and Labour*, Londres, 1911]). ¿Hemos estado esperando a que se establezca semejante conexión entre los ovarios y la poesía?

El ten con ten de los críticos

Esto es lo que podría deducirse del discurso de los varios críticos que se han encargado, periódicamente, de informarnos sobre el estado de la cuestión (cuestión que tiende a surgir con insistencia en las reseñas, por otra parte). Al mismo tiempo que se acoge con entusiasmo un *cambio de signo* en la poesía femenina se sigue hablando de la mujer o de lo femenino en términos esencialistas, que apelan más o menos subrepticamente al sentido de lo femenino como versión inferior de lo humano, como lo que es, desde el punto de vista masculino —lo decía muy bien Simone de Beauvoir— la otredad de la mujer. De ahí que muchos de los cumplidos que profieren sean a la fuerza equívocos: *No es femenino* (No es otro. Qué bien.); *sí es femenino* (Es otro, como debe ser. Qué bien.) Y que todo cambio percibido en esta poesía respecto de lo que las mujeres escribían antes, por más novedoso que se diga que es, quede condicionado y relativizado: sí, la mujer de hoy es distinta pero en el fondo sigue siendo siempre (o todavía) mujer.

Todo pasado fue peor

Montar en este tren (por volver a mi transporte metafórico) significa dar vueltas a un mismo paisaje, delimitado por una monótona serie de augurios y descalificaciones. Vemos siempre cómo el fresco y prometedor no resulta ser ni tan fresco ni tan prometedor. En 1964, por ejemplo, Leopoldo Rodríguez Alcalde y Luis Jiménez Martos anuncian en sendos artículos un *florecimiento de la poesía femenina* y un *fenómeno de consecuencias importantes* (*Auge de la poesía femenina en España*, *Ya*, domingo, 17 de mayo de 1964, y *Poesía femenina de posguerra*, *La Estafeta Literaria*, n.º 288, 28 de marzo de 1964, resp.). Ambos autores coinciden en que, en 1964, la imagen que ofrece la mujer poeta ha cambiado definitivamente. Según Jiménez Martos:

Queda atrás la imagen de la poetisa, así como enjaulada, incomprendida, con su voz puesta exclusivamente al servicio del tema amoroso, si bien el Amor es esencial en ellas. Las mujeres españolas saben de la libertad temática, de la libertad para entroncarse a lo que la época y la vida hacen preciso.

O Rodríguez Alcalde:

[L]a mujer de hoy no se concentra en sí misma ni limita su inspiración al eterno y maravilloso acorde de la pasión amorosa.



(No quiero dar la impresión de que la opinión respecto de un cambio era unánime. En la **Historia de la literatura española e hispanoamericana** de Emiliano Díez-Echarri y José María Roca Franquesa (Madrid, 1972, reimp.; 2.^a ed. 1965) se despacha así a nueve nombres de la posguerra: *En todas ellas domina la nota intimista, con un sentimentalismo a veces exacerbado* (pág. 1323). La nómina de Jiménez Martos ascendía a treintaiséis autoras; y la de Rodríguez Alcalde a cuarenta, con lo que dice ser *un excelente nivel medio*).

La propia lógica narrativa requiere que los dos —para poder anunciar un nuevo fenómeno— empiecen quitando importancia y en cierto modo mérito a la poesía que se escribía antes. Jiménez Martos: *Resulta sumamente curioso y significativo que ni en la llamada generación del 98 ni en la llamada del 27 sea posible anotar algún nombre destacado de mujer poeta*. Hay que decir que Rodríguez Alcalde se muestra algo más generoso: *Durante las primeras décadas del siglo, la aportación de las mujeres a la poesía española era muy escasa en número y en interés, salvo algunas brillantes excepciones...* Ahora bien, en 1987, a la luz de lo antes expuesto, no resulta muy alentador comprobar que otro crítico sitúa el cambio (benéfico) —la *ruptura*— después de los 50 y los 60. En España —nos informa— *la mujer hasta muy entrados los setenta nunca perdió el pudor de su condición...* Es sólo con lo posmoderno con lo que *la sensibilidad femenina ha explotado en un «boom» espectacular* (págs. 19-20). Y hoy se está al día:

Las Letras españolas, sobre todo de los siglos XIX y XX, vivaqueaban con nombres de indudable jerarquía. Pero eran nombres aislados, voces sin concierto. En 1986 —y que los sociólogos y críticos investiguen las razones— los espacios se han integrado.

Florencio Martínez Ruiz, *Aproximación al «Boom» de la poesía femenina (Prólogo)*, **Panorama antológico de poetisas españolas**, ed. de Luzmaría Jiménez Faro (Madrid, 1987) pág. 20.

¿Se volverá a decir lo mismo dentro de veinte años? ¿Conservando una categoría (*poesía femenina*) que todos coinciden en decir que ya no sirve, descartando la poesía del pasado —aunque siempre habrá excepciones— por pertenecer a ese pasado que es una mezcla de relato y prejuicios? Esta no parece una historia que se esté escribiendo sino una que se está describiendo.

No están todas las que son

En los sesenta años en que empezamos fijándonos, cada vez más mujeres han escrito poesía. Las revistas citadas, en particular, han prestado atención a menudo favorable al trabajo de las poetisas. Y sin

Ernst Ludwig Kirchner, *Desnudo de muchacha*, 1909.

embargo, con escasas excepciones, las mujeres sólo han hallado cabida en tales publicaciones efímeras; cuando se trata de los estudios más definitivos, los que definen *tendencias* o *cambios de orientación* poéticos, y de las antologías en que, a su vez, dichos estudios se basan a menudo, las mujeres o no aparecen o pasan a un segundo término. Es como si la historia literaria se escribiera en una sociedad segregada¹. Frente a este curioso hecho —e invito al lector a comprobar que de un hecho se trata— se siente la tentación de atribuirlo a cuestiones de cantidad, o de calidad, o la de ponerlo en manos del tiempo. No deja de ser verdad que todavía hay más hombres que mujeres escribiendo poesía. Con todo, también hay que preguntarse si el sentir de los críticos y los criterios que determinan quién *cuenta* no tienen algo que ver. La historia literaria no es obra de una mano invisible; en buena medida, es obra de una parte a menudo interesada. Se ha escrito en un contexto que devaluaba o acogía con suspicacia todas las contribuciones culturales de la mujer. Quien se pone a escrutar el tratamiento que se ha dado a la escritura de la mujer se tiene que asombrar de hasta qué punto los críticos se muestran cómplices, conscientes o inconscientes, de la perpetuación de la jerarquía de valores característica de nuestra cultura: lo producido por hombres es la norma, lo masculino es lo humano (y no requiere mayor comentario), mientras que lo producido por mujeres es *femenino*, o diferencia, o de grado menor.

Quizá por ser la poesía el más sacerdotal de los oficios literarios —la casta superior— es en ella donde las mujeres se han topado con los prejuicios más obcecados y resistentes. Pese al entusiasmo de críticos como Fernández Almagro, no se les ha pedido a los hombres, que yo sepa, que *feminicen* su escritura; las mujeres en cambio, en un pasado menos eufemístico, se han visto alabadas por la supuesta *masculinización* de su verso, que lo alzaba al nivel de la norma. Generalmente la poesía hecha por hombres no ha sido juzgada según su *masculinidad* —salvo ocasionales elogios a lo *viril*—, pero en estos sesenta y tan-

¹ A título de ejemplo: José Olivio Jiménez, «Diez años de poesía española 1960-1970» (*Insula*, n.º 258, noviembre de 1970) ofrece lo que se ha convertido en la versión casi oficial de la historia de la poesía española de posguerra: la tendencia a alejarse de la poesía social, la consolidación de una «generación del 50», y luego la irrupción en la escena de «los novísimos». Como él mismo afirma, se vale de tres antologías para trazar esta evolución: Francisco Ribes, *Poesía última* (1963), José Batlló, *Antología de la nueva poesía española* (1968) y José María Castellet, *Nueve novísimos* (1970), con una rápida mirada a Enrique Martín Pardo, *Nueva poesía española* (1970). No es de extrañar, pues, que de los cincuenta y siete poetas mencionados —algunos, miembros de la Generación del 27 o del 36— sólo cuatro sean mujeres: las dos antologadas (Fuertes, Moix), María Elvira Lacaci (Premio de la Crítica, 1964) y Angélica Becker (que contaba con la entusiasta recomendación de Carlos Bousoño y Vicente Aleixandre en un número anterior de *Insula*, n.º 230, enero de 1966). Curiosamente, *Insula*, en el mismo período de diez años, traía reseñas de la obra de más de treinta escritoras, además de las mencionadas por Olivio Jiménez. ¿Dónde encajarán esas poetas?

tos años se nos viene recordando cada poco que en la poesía de cierta mujer hay algo femenino o, Dios sea loado, no lo hay.

Está en la lógica de lo excepcional que lo excepcional es prescindible. Desde el punto de vista de la *cultura* todo lo adscrito a la *naturaleza* se puede, en alguna medida, excluir o relegar a los márgenes. Tal resulta haber sido el ambiguo destino de mucha poesía escrita por mujeres, incluso de la que ha alcanzado éxito. Se la ve circunscrita, determinada por la naturaleza femenina de la autora, no, por tanto, plenamente en el ámbito de lo que la cultura tendría por representativo de sí misma.

Los siguientes comentarios no han sido recopilados con ningún ánimo de exhaustividad, evidentemente, sino con el deseo de arrojar luz sobre una cuestión y el de presentar una hipótesis: que no se trata tanto de un problema de escritura —de cómo escriben las mujeres— cuanto de un problema de lectura —de cómo leen quienes, hombres o mujeres, leen como un hombre, que son hasta la fecha la inmensa mayoría².

El poder de un nombre

... una esposa poetisa (esta palabra ya llegó a hacerme daño) o novelista, es decir, lo peor que puede ser hoy una mujer.

Rosalía de Castro, *Las literatas* (1865).

Dámaso Alonso, en una nota a su artículo *Pasión de Carmen Conde*, en **Poetas españoles contemporáneos** (Madrid, Gredos, 1958), dice lo siguiente:

A las mujeres españolas que escriben hoy en verso parece que no les gusta que se las llame *poetisas*: se suelen llamar, entre sí, *poetas*. Habrá, sin embargo, que rehabilitar la palabra *poetisa*: es compacta y cómoda (pág. 359).

Por buenas que fueran aquí las intenciones, queda la arrogancia de que un hombre, dando una razón que no lo es (lo cierto es que *poeta*

² La mayoría de los críticos de poesía siguen siendo hombres. Esto no significa, naturalmente, que una mujer vaya a ser de por sí más equitativa o que su discurso no vaya a adolecer del mismo problema de esencialismo. Según Carmen Conde, en 1947, la mujer ha de escribir *desde sus esencias femeninas, desde sus entrañas*. Comenta con aprobación una crítica: *Para aclarar lo que ella entiende por esencia femenina añade: Sea o no madre efectiva, la mujer sabe de la maternidad...* (Susana Cabello, *Carmen Conde: On Being a Woman and a Poet*, **Letras femeninas** 10, n.º 1 [primavera de 1984], pág. 30). Estas afirmaciones de la diferencia femenina (tratada como una naturaleza) son, desde luego, cómodas para todo el mundo, ya que nada ni nadie tendría por qué cambiar. En el caso de las poetisas, está demostrado que sólo les granjearán una aceptación limitada por parte de los hombres.

es más compacto), pueda pasar por alto los deseos de las mujeres a las que se refiere como grupo e imponer su propia voluntad. Y esto era sin embargo práctica común, y a veces militante, cuando de estas mujeres se trataba —sin duda por mor de la rehabilitación de la lengua, pues a las mujeres de poco les servía. Si hay que recordar lo que se entendía entonces por *poetisa* recurramos al poema de Angela Figuera **Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas** (1950): *Porque, amigas, os pasa que os halláis en la vida / como en una visita de cumplido. Sentadas / cautamente en el borde de la silla. Modosas. / Dibujando sonrisas desvaídas. Lanzando / suspirillos rimados, como pájaros bobos.*

Gloria Fuertes, ahora: *Hago versos, señores, hago versos, / pero no me gusta que me llamen poetisa.* (**Todo asusta**, 1958). Y Pilar Paz Pasamar: *Soy una mujer poeta. Poetisa me parece una palabra detestable que la Real Academia debería prohibir.* (Pedro Crespo, *Pilar Paz Pasamar, poeta gaditana*, **La Estafeta Literaria** n.º 287, 14 de marzo de 1964, pág. 24; en la pág. 23, sin embargo, aparece la palabra *poetisa*, en una reseña de su conferencia en el Ateneo sobre los obstáculos con que se enfrentan las mujeres poetas). Treinta años antes, Ernestina de Champourcin pensaba que el principio merecía formar parte de su poética:

En la actualidad no puedo oír mi nombre, acompañado por el horrible calificativo de poetisa, sin sentir vivos deseos de desaparecer, cuando no de agredir al autor de la desdichada frase.

En **Poesía española, Antología, Contemporáneos**. De Gerardo Diego (1934).

Domenchina, siguiendo a Unamuno, reservaba la palabra *poetisa* para poetas de inferior categoría (Juan Cano Ballesta, **La poesía española entre pureza y revolución** (1930-1936), Madrid, 1972, pág. 76).

La cuestión no es si *poeta* o *poetisa*. La cuestión es el caso que les hacían.

(Tras muchas rehabilitaciones de la palabra *poetisa*).

Carlos Álvarez estimó necesario dedicar la mitad de su prólogo a la primera edición española de **Belleza cruel** de Angela Figuera (1978; 1.ª ed. México, 1958) a explicar que se trataba de una poeta de las de veras. Va por la cuerda floja, entre el rechazo y la componenda frente a los prejuicios sexistas sobre las escritoras. Por una parte, afirma, Figuera no es una poetisa (como los lectores —¿hombres?— podrían sospechar). Por otra, sí que escribe sobre mujeres (¿están reñidas la poesía y el tema de la mujer?) y, aquí viene el traspies, se halla con todo *cumplidamente realizada, rezuma, sobre todo en este libro, fruto de sus años maduros, maternidad por todos sus crispados, coléricos nervios*. Con lo cual el lector queda enterado de que no por dejar de ser poetisa se trata de un macho. ¿Pero por qué necesitamos que nos tranquilicen?

La Musa es hembra y los poetas varones

Y la primera ley, creador: crear, Bufe el eunuco. Cuando una musa te dé un hijo, queden las otra ocho encintas.

Rubén Darío, **Prosas profanas** (1896).

Bueno, y una mujer ¿qué puede hacer con la Musa para conseguir un hijo? La Anunciación, por ejemplo:

La palabra dormía en el seno de aquella niña, ¡pero qué pronto la rasgaría en un alumbramiento sin par!

Vicente Aleixandre, *Unas palabras*, en María Victoria Atencia, **Ex libris** (1984).

Metáfora de indudable belleza, pero se echa de ver que no es buen modelo de la fuente de la creatividad femenina: para la Concepción hacen falta las palabras de un Padre.

Cabría imaginar una *relación antinatural*:

Me imagino que este mundo nuestro pasará, y nosotros con él, sin que ningún lírico encuentre a esa décima musa de la belleza interior absoluta, sin que haya un poeta que pueda expresar ni definir esta absoluta poesía bella. (En cuanto a las poetisas se las tendrán que entender con Apolo y con las musas marimachos.)

Juan Ramón Jiménez, *Poesía cerrada y poesía abierta*, en **Prosas críticas** (1953).

O bien, en tono más discreto, hablar como Ernestina de Champourcin de su *amistad* con las musas (Entrevista, **La Gaceta Literaria**, n.º 38, 15 de julio de 1928).

Pero tampoco es de extrañar que las musas acaben exasperando a quien viene oyendo que las mujeres *deben dejar la pluma y repasar los calcetines de sus maridos*; así, para el personaje de Rosalía,

Las musas son un escollo y nada más. Y, por otra parte, ¿merecen ellas que uno las ame? ¿No se han hecho acaso tan ramplonas y plebeyas que acuden al primero que las invoca, siquiera sea la cabeza más vacía?

Las literatas (1865).

Las mujeres escriben cierta clase de poesía

O sea, acorde con su naturaleza femenil/femenina, reflejándola. (Esto es naturalmente un defecto difícil de superar).



Mari-Blanca Sabas Alomá, que ha sabido sortear la sensiblería para masculinizar sus estrofas.

Eduardo Avilés Ramírez, *Postales americanas: Panoramas de la poesía en Cuba*, **La Gaceta Literaria** n.º 16 (15 de agosto de 1927).

Poemas de mujer. Y qué raro. Poemas con dinamismo de fantasía, [...] Y la ternura —patrimonio de la mujer— es cuerpo pesado. Es acuosidad en torno a algo concreto [...]. Poemas de mujer. Y qué raro: sin cortedad. Sin debilidad. Sin morbosidad.

Reseña (firmada Ar.) de un libro de María Elena Muñoz, **La Gaceta literaria** n.º 18 (15 de septiembre de 1927).

Véase más abajo el apartado *Alabar denostando*.

Plácemes que recibe Figuera por su **Soria pura** (1949), con especial mención a lo más fálico:

Es recatadamente sensual, mas no tiene zalamerías de mujer felina, sino afirmaciones llenas de clara feminidad, de una feminidad consciente y **refrenada** por la virtud creadora. [...] Pero el poema más bello y **viril, más alto** y profundo del libro es en nuestra opinión, *Árbol...*

Reseña, H. R. Romero Flores, **Espadaña** n.º 42 (1949) [Subrayado mío].

En 1971:

Liberada de todo superficial erotismo, el riesgo común en la poesía escrita por mujeres, hay en Sara de Ibáñez, a la vez, una intelectual y una imaginativa.

José Olivio Jiménez, **Antología de la poesía hispanoamericana 1914-1970**, Madrid, 1971, pág. 404.

Hasta a Gloria Fuertes se le aplica la regla según la cual la autora de algo que le ha gustado al crítico tiene que haber neutralizado la influencia debilitante de su feminidad:

poetisa (odia el término) con una enorme dosis de apasionamiento y entrega, pero con un rigor masculino por limar el sentimiento, o purificarlo, no explotarlo —se queda con él, como cabra sola.

Joaquín González Muela, **La nueva poesía española** (Madrid, 1973), pág. 13.

Así pues, todas estas mujeres se presentan como excepciones a algo y se anima al lector a pensar que este algo es una regla de sentimentalidad o sensualidad, o, como revela un crítico cuyo inconsciente aso-

Ernst Ludwig Kirchner, *Amantes*, h. 1909.

ma inoportunamente, la regla según la cual los poetas son hombres (Romero Flores: *ha nacido definitivamente una poetisa, mujer y poeta al tiempo*). Dado que es propio de posturas polémicas como ésta el generar su contrario, no nos sorprende averiguar que algunos hombres coquetean con el otro lado de la cuestión, César Arconada, por ejemplo, en una entrevista de 1928 con Ernestina de Champourcin, se empeña en que la sensibilidad de las mujeres, evidentemente superior, es lo que las cualifica singularmente para el verso, Champourcin prudentemente rehúye el cumplido. Pues si cabe juzgar buena la poesía mala de algunas mujeres y al mismo tiempo atribuirle al alma femenina de éstas, entonces a una no le va a hacer ninguna gracia que encuentren femenina su obra.

—¿No cree usted que la poesía, por razones de sensibilidad, está más cerca de la mujer que del hombre? Ernestina protesta: —De ninguna manera. Los hombres son tan accesibles como nosotras a la emoción poética. Pero hay tal vez un género de verso al que nunca llamaré poesía; verso empachoso y sensiblero, que han cultivado algunas *soi-disant* poetas femeninos. Cierta público, ignorante y fácil de contentar, se deleita con los sollozos y los suspiros rima-dos de esas pseudopoetisas, extasiándose ante las delicadezas del alma femenina y **otorgándonos una supremacía que no nos interesa** (subrayado mío).

La Gaceta Literaria, n.º 38 (15 de julio de 1928).

(Al entrevistador se le escapa la intención, y la probable ironía; como tiene la última palabra, enmarca estas observaciones con reflexiones líricas en cursiva sobre el hombre como rudo guerrero y la mujer como guardiana del hogar poético).

Hay que advertir que, antes de que se produzca esta escaramuza, los poetas varones se han estado dedicando a organizar banquetes, conmemorar antepasados y montar lo que se acabará llamando Generación del 27 —o algo parecido. Todos, como un solo hombre, aborrecen la expresión directa del sentimiento en la poesía.

¿Poetas con útero?

[H]a llenado ese vacío [de su *desolación íntima*] con sus preocupaciones por la educación de los niños, la redención y el destino de los pueblos hispánicos. Todo esto en ella no son más que otros modos de expresión del sentimiento cardinal de su poesía; su ansia insatisfecha de maternidad, que es a la vez instinto femenino y anhelo religioso de eternidad.

Federico de Onís, refiriéndose a Gabriela Mistral, en su **Antología de la poesía española e hispanoamericana 1882-1932** (Madrid, 1934; Nueva York, 1961), pág. 921.

Para apreciar el reductivismo de esta opinión, que es la oficial, rogamos al lector que imagine la siguiente descripción de la obra de un contemporáneo: toda su fascinación por lo infantil y lo diminuto (las nanas, el teatrillo de muñecos, las criaturas pequeñas) y su reivindicación de los oprimidos (el gitano, el moro, la mujer y el negro) no son más que otros modos de expresión del sentimiento supremo de su poesía —su ansia frustrada de paternidad, que es a la vez instinto masculino y anhelo espiritual (esto, desde luego, en un mundo en que la paternidad se considere la más sagrada y absorbente de las obligaciones). He aquí a Lorca, en efecto.

Por otra parte,

[C]uando una mujer escribe versos con cierto retraso sobre la edad normal, un fuerte sentido materno catalizará su obra futura.

Manuel Mantero, hablando de Angela Figuera, **Poesía española contemporánea 1939-1965** (Barcelona, 1966), pág. 83.

Con hijos o sin hijos, lo que determina la escritura de las mujeres es la fisiología.

La poesía escrita por mujeres es un suplemento de la poesía de verdad, escrita por hombres. Tenerla o no en cuenta es por tanto, facultativo, cuestión, tal vez, de galantería.

¡De tantos y tantos no he hablado! De toda esa pléyade de poetas españoles regados por el mundo [...] y de las poetisas (¡qué falta de galantería! [...]).

Max Aub, **Poesía española contemporánea** (1954, cit. por la ed. ampliada, México, 1969), pág. 159.

Angel Valbuena Prat, en la **Historia de la literatura española** (8.^a ed. corr. y ampliada, Barcelona, 1974), vol. IV, dedica un apartado, dentro del capítulo sobre la Generación del 27, a *las poetisas: De la Torre, Champourcin, Concha Méndez de Altolaguirre: la galantería —y la justicia— obligan a este apartado para las poetisas* (pág. 708). Valbuena Prat resulta excepcional por cuanto que da una explicación, peculiar, eso sí, de por qué coloca a las mujeres en una categoría aparte. Martín Alonso **Ciencia del lenguaje y arte del estilo** (12.^a ed., Madrid, 1975) no da razón alguna, como tampoco Federico de Onís en su famosa **Antología de la poesía española e hispanoamericana**. Luis López Anglada, a su vez, aunque no da el porqué de su sección especial sobre mujeres poetas, hace la observación siguiente:

Es curioso observar que, salvo algún caso excepcional, la mujer en España no ha seguido la evolución poética que hemos notado en los distintos grupos literarios ni por lo general se ha inscrito en

ellos. Independientes, personales, las mujeres poetisas —por lo general ellas gustan de llamarse *poetas* para diferenciar un poco su libertad expresiva actual de la antigua poesía femenina— han proliferado en estos veinticinco años produciendo bellísimos libros que pueden considerarse a la misma altura que los mejores escritos por los poetas masculinos.

Panorama poético español. Historia y antología 1939-1964 (Madrid, 1965), pág. 247.

Un crítico ciertamente nada hostil. El punto de vista masculino, sin embargo, está tan arraigado en la historia de la literatura española que no se le ha ocurrido que, si es de hecho verdad que las mujeres han seguido derroteros distintos a los de los hombres, no tiene sentido ninguno hablar de los distintos grupos literarios como si fueran entidades del género neutro. Sus comentarios suscitan preguntas interesantes. ¿Se ha excluido a las mujeres de las historias de la literatura (en su mayor parte obra de varones) porque escriben, supuestamente, una poesía que no se ajusta a los criterios masculinos? ¿Hasta qué punto es la versión actual de la historia literaria, con sus generaciones y grupos, una versión masculina? ¿Qué hay de real y qué de imaginario en estas diferencias?

Las generaciones son del sexo masculino

La poetisa española Concha Méndez ha dado en King's College —Universidad de Londres— una conferencia sobre poesía moderna con ilustraciones de los poetas: Alberti, Lorca, Guillén, Salinas, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde, Josefina de la Torre, Alonso, Diego y Clemencia Miró. La poetisa fue muy aplaudida.

Concha Méndez en King's College de Londres (Rueda de noticias), La Gaceta Literaria n.º 60 (15 de junio de 1929).

Tomemos en serio el planteamiento de Valbuena Prat: ¿son Concha Méndez Cuesta (1898-1986), Ernestina de Champourcin (1905) y Josefina de la Torre (1905, 1907, 1910 ?) miembros de la Generación de 1927? Champourcin y De la Torre están incluidas en la antología de 1934 de Gerardo Diego; en 1931 las tres habían publicado dos o más libros de poesía³. Sin embargo, cuando apareció la famosa edición primera de 1932, que abarcaba de 1915 a 1931, no estaban en ella, y ésta —notoriamente fruto del consenso de todos los incluidos— es la que ha pasado a la historia como señal de la arribada colectiva de una nueva generación.

³ Concha Méndez Cuesta: *Inquietudes* (1926); *Surtidos* (1928); *Canciones de mar y tierra* (1930); Ernestina de Champourcin, *En silencio* (1926); *Ahora* (1928); *La voz en el viento* [1928-1931] (1931); Josefina de la Torre: *Versos y estampas* (1927); *Poemas de la isla* (1930). (El primer libro de ésta apareció como un anejo de *Litoral*). Según José Luis Cano, *Una antología histórica (Insula, n.º 159, febrero de 1960)*, Champourcin, De la Torre y Domenchina fueron sugeridas para la segunda edición por Juan Ramón Jiménez.



Karl Schmidt-Rottluff, *Muchacha tumbada*, 1911.

Esta generación, como recuerda Angel González a los lectores de su antología (**El Grupo poético de 1927**, Madrid, 1976), no era propiamente una generación, sino un grupo, que se hizo a sí mismo mediante cierto número de actos públicos donde participaron varios de sus miembros (no todos), el más señalado el homenaje a Góngora. Delimitar una generación, claro está, es labor en buena parte retrospectiva, lo haga uno mismo u otros. En un principio hay varones amigos que son poetas y se agrupan con otros varones amigos que son poetas en torno a un fondo común de intereses y símbolos. Más tarde hay hombres que escriben sobre ese grupo de amigos y le añaden y quitan miembros. Hay o puede haber unas cuantas mujeres poetas vinculadas social, literaria, personalmente con el grupo: Josefina de la Torre, que era hermana de Claudio, el dramaturgo, Champourcin o Méndez, que se casarían con Domenchina y Altolaguirre, respectivamente. Pero cuando los estudiosos y críticos del grupo escriben de poesía evocan un mundo que parece constituido por hombres exclusivamente. Ni Dámaso Alonso, ni Cernuda, ni Salinas, en artículos sobre la cuestión, mencionan a ninguna mujer como miembro de su generación. Para Jor-

ge Guillén, la Generación era *una realidad conocida empíricamente* que comprendía a Lorca, Aleixandre, Salinas, Alonso, Guillén, Alberti, Cernuda, Diego, Prados y Altolaguirre (consciente de que el concepto de generación es biológico, menciona a continuación un segundo grupo distinto, formado por Chabás, Garfias, Hinojosa, Domenchina, Adriano del Valle, Larrea, Espina, Quiroga Pla, Champourcin —la única mujer— y los escritores de **Meseta** (Valladolid) y **Mediodía** (Sevilla) ⁴.

Ahora bien, algunos de estos poetas y otros se ven promovidos a **posteriori** a la Generación del 27, sea como miembros, sea como figuras secundarias; al menos se debate su lugar en ella y todos ellos han tenido alguna vez un valedor. Pero apenas se requiere discusión para prescindir de las mujeres. Ninguna de ellas aparece en las antologías del grupo que yo conozco, salvo la mencionada del 34 ⁵. La omisión originaria por parte de Diego parece, en este caso, haber sido determinante.

La polémica sobre si tratamos de un grupo o de una generación y quién está o puede estar en ella es demasiado larga para resumirla aquí. Con todo, por lo que hace a las mujeres, ha estado al orden del día una interesante coincidencia entre antólogos y antologados, García de la Concha, en un repaso de la cuestión (*La generación de 1927; de la vanguardia al surrealismo*, en **Historia y crítica de la literatura española**, a cargo de F. Rico, vol. VII, **Epoca contemporánea 1914-1939**, Barcelona, 1984, págs. 247-60), señala que, por haberse atendido en exceso los críticos al concepto de amistad en su tratamiento de los poetas de la época, la nómina de éstos se ha visto reducida a los del primer trabajo de Diego menos Villalón. No es, sin embargo, la amistad a secas lo que viene aquí a restringir; es, más en concreto, la amistad entre hombres. Nadie parece haber revisado, aunque sea para aprobarla, la aparente discriminación efectuada por los hombres de entonces con las mujeres que escribían en su mismo tiempo y, a veces, a su lado.

⁴ Véanse Dámaso Alonso, *Una generación poética (1920-1936)*, en **Poetas españoles contemporáneos** (Madrid, 1958), págs. 167-92; Luis Cernuda, *La generación de 1925*, en **Estudios sobre poesía española contemporánea** (1957), **Prosa completa**, ed. de D. Harris y L. Maristany (Barcelona, 1976), págs. 417-83; Pedro Salinas, *Nueve o diez poetas*, en **Ensayos de literatura hispánica**, ed. y pról. de Juan Marichal (Madrid, 1958), págs. 359-75; Jorge Guillén, *Lenguaje de poema: una generación*, en **Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles** (Madrid, 1961), págs. 333-54. Una excepción notable: Manuel Altolaguirre en una conferencia, pronunciada y luego publicada, en La Habana en 1939 —*Vida y poesía: Cuatro poetas íntimos*— comenta la obra de Aleixandre, Cernuda, Prados y Concha Méndez. Véanse sus **Obras completas**, I, ed. de James Valender (Madrid, 1986), págs. 330-48.

⁵ Josefina de la Torre figura brevemente en José María Souviron, **Antología de poetas españoles contemporáneos** (1900-1933) (Santiago de Chile, 1934), pero no, en cambio —no figura ninguna mujer—, en su **Antología de poetas españoles contemporáneos** de 1947 publicada también en Nascimento. Otra significativa antología de la época, la de Mathilde Pomès, **Poètes espagnols d'aujourd'hui** (Bruselas, 1934) recoge a Carmen Conde y a Josefina de la Torre.

Hasta un crítico tan equilibrado como Juan Manuel Rozas —que incluye decididamente a Méndez y a Champourcin dentro de la Generación, y llega hasta a admitir en ella a De la Torre y Conde (1907), que son más jóvenes— omite publicarlas en su antología (J. M. Rozas y J. González Muela, **La Generación poética de 1927**, 3.^a ed. ampliada, Madrid, 1987) ⁶.

No le será fácil al lector encontrar algo más que alusiones de pasada a su trabajo —y a veces ni eso— dentro del contexto de la generación. Graves síntomas de esta variedad de ceguera crítica se acusan en el acreditado **A Generation of Spanish Poets (1920-1936)** (Cambridge, 1969), de C. B., Morris. Si bien estudia la obra de bastantes figuras tanto principales como secundarias (22 en total), sólo una vez menciona a la *poetisa* Champourcin —a título de defensora de la escandalosa conferencia dada en 1929 por Alberti en el Lyceum Club Femenino—, Concha Méndez aparece también sólo una vez en este estudio panorámico, con motivo de un artículo que escribió para **Insula** en 1964 sobre el fallecimiento de su amigo Cernuda. Ni una palabra se dice de sus propios esfuerzos literarios, ni siquiera, en el caso de Méndez, de su actividad editorial junto con Altolaguirre. Es como si las mujeres habitaran otra esfera. Sólo cuando sus actividades se aproximan a una órbita masculina y reflejan la gloria de los hombres eminentes son juzgadas dignas de mención.

La voz de la mujer es personal

(Demasiado personal para que se la escuche)

El lirismo es la cosa más delicada del mundo. Supone una innata capacidad para lanzar al universo lo íntimo de nuestra persona. Mas, por lo mismo, es preciso que esa intimidad nuestra sea apta para semejante ostentación. Un ser cuyo secreto personal tenga más o menos carácter privado producirá una lírica trivial y prosaica. Hace falta que el último núcleo de nuestra persona sea de suyo como impersonal y esté, desde luego, constituido por materias trascendentes.

Ahora bien, estas condiciones sólo se dan en el varón. Sólo en el hombre es normal y espontáneo ese afán de dar al público lo más personal de su persona.

José Ortega y Gasset, *La poesía de Ana de Noailles*, **Revista de Occidente**, n.º 1 (julio de 1923), pág. 36.

⁶ Véanse Juan Manuel Rozas, **El 27 como generación** (Santander, 1978) y la introducción de Juan Manuel Rozas y Gregorio Torres Nebrera, **El grupo poético del 27**, Cuadernos I y II (Madrid, 1980). Previamente, José Francisco Cirre, **Forma y espíritu de una lírica española 1920-1935** (México, 1950; reimp. Granada, 1982) había situado a Méndez y a Champourcin en el cuadro de una *generación del 20*, como miembros de una *pléyade menor* (pág. 164).

Desde luego, esto resulta confuso a primera vista. ¿Cómo puede ser impersonal la voz personal de la lírica? Ortega pasa a afirmar que la mujer es *más bien un género que un individuo* (pág. 38) —explicación que tal vez, para los no imbuidos de terminología hegeliana, sólo añade confusión, pues en vista de ella bien podría esperarse que fuera la voz de la mujer, y no la del hombre, la impersonal—. Pero dejemos esto. La idea que ha persistido no es la de que las mujeres no son personas, sino la de que tienen una voz singularmente personal. Ortega mismo se encarga de sacarnos de esta lógica laberíntica: *personal*, aplicado a una mujer, quiere decir *privado*; aplicado a un hombre, quiere decir *público*.

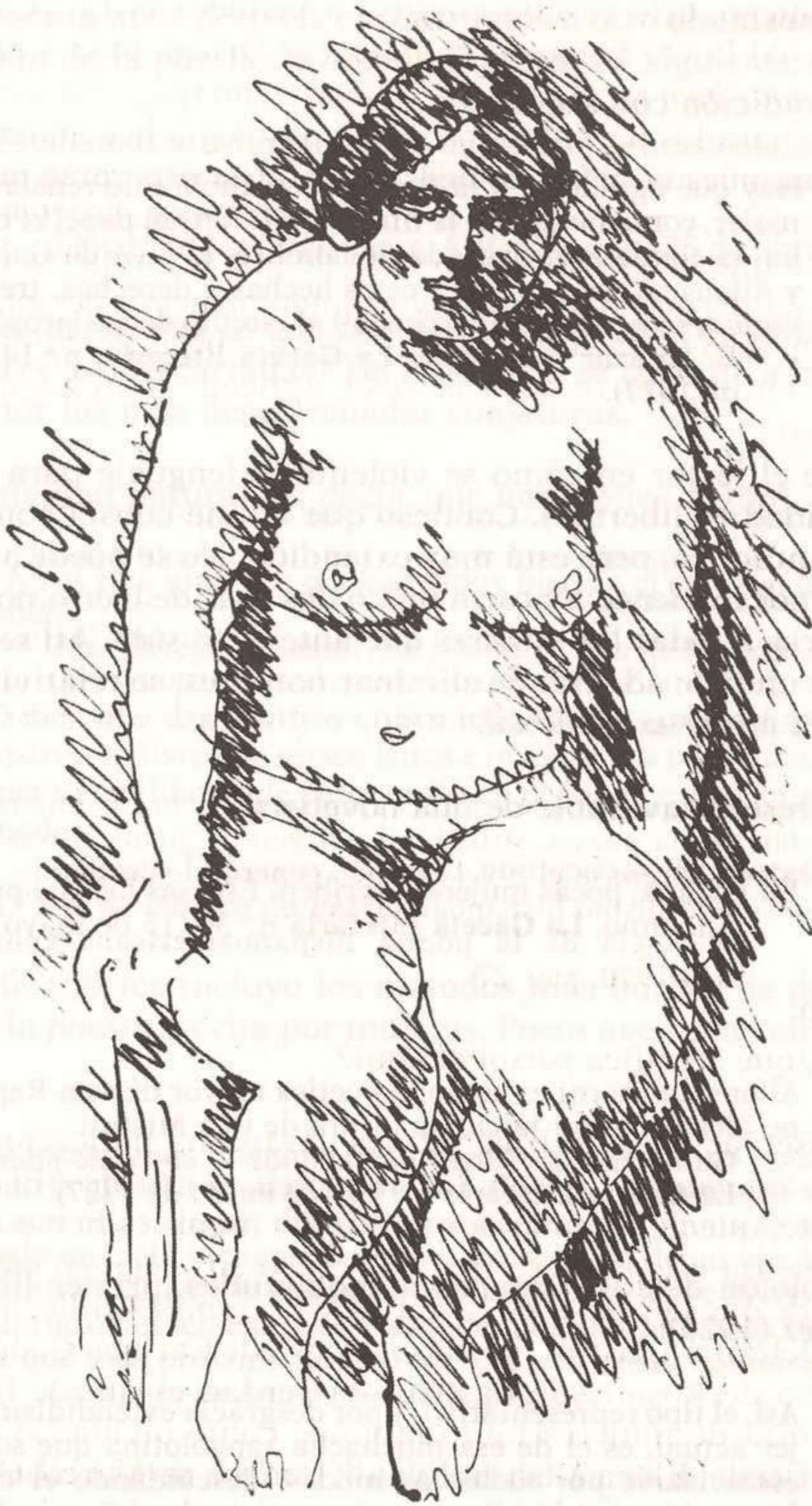
Como es natural, a lo largo de los años la palabra *personal* ha adquirido distintas connotaciones, pero con todo, según parece, sigue habiendo algo decididamente no-público en una voz de mujer. Por ejemplo, Gabriela Mistral fue, como sabemos, el primer latinoamericano que ganó el premio Nobel. Pero José Olivio Jiménez no justifica con ello el incluirla en su conocida antología, contra lo que cabría esperar:

No se ha querido prescindir tampoco de Gabriela Mistral, cuya personalísima poesía, situada al margen de gustos y tendencias epocales, sobrepasa el nivel estético general de las demás poetisas del posmodernismo hispanoamericano.

Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970, pág. 27.

A ver, ¿qué significa *personal* aquí?

Las observaciones de Jiménez nos darán una indicación: *personal* (además de *autobiográfico*) significa *marginal, ex-céntrico*. El centro, implícitamente, queda definido por lo que los hombres han escrito o por lo que se piensa que han escrito. ¿Hay algo en juego en esta aserción masculina de que la poesía de la mujer es *personal*? Guillermo de Torre lo dijo de Delmira Agustini, Dámaso Alonso de Carmen Conde, muchos lo han dicho de Rosalía de Castro —la verdad es que se ha repetido una vez y otra de mujeres tanto famosas como olvidadas (Elena Andrés, Julia Uceda, Elena Martín Vivaldi, Concha de Marco, Gloria Fuertes, etc.)—. No se trata de hacer un proceso de intenciones, tanto más cuanto que pocos las presentarán al lector con la transparencia de Ortega. Lo que importa aquí es el efecto, y el efecto es siempre esencialmente el mismo: trazar un círculo imaginario en torno a cada ejemplo de escritura femenina, como para mantenerlo fuera del ámbito público, de forma que toda mujer poeta de interés destaca entre los nombres de varón como una excepción y cada irrupción colectiva aparece como si fuera un fenómeno nuevo. Este es uno de los modos como los lectores, inconscientemente o no, pueden seguir obrando y pensando como si la poesía fuera cosa de hombres.



Alexej von Jawlensky, *Desnudo sedente*, s.a.

Cuando se dice de una voz que es *personal* se dice que no guarda relación con otras (ni de mujer ni de hombre). No deja de ser cómodo seguir manteniendo esta etiqueta, pues tiende a excusar la negligencia crítica del pasado en lo concerniente a la escritura femenina (es decir, su no integración en la historia literaria) y a dispensar al crítico moderno de la tarea de rectificarla.

Alabar denostando

Una tradición con abolengo:

Hay que agradecer a la América española este renacimiento de la mujer, como mujer, en la literatura [...] ¡Qué papel el de doña Emilia, la condesa, disfrazada de hombre, al lado de Gabriela, Juana y Alfonsina, tres mujeres éstas hechas y derechas, tres mujeres *de verdad*, sometidas (¡libérrimas!) al círculo de sus propios instintos!

E. Salazar y Chapela, *La Gaceta literaria*, n.º 14 (15 de julio de 1927).

(Fíjese el lector en cómo se violenta el lenguaje para manifestar que necesidad es libertad). Confieso que no me consta con quién empieza esta práctica, pero está muy extendida. No se puede alabar a una mujer sin por lo menos atacar a una o dos más de cierto nombre, o incluso a veces a todas las mujeres que antes han sido. Así se matan dos pájaros de un tiro: además de eliminar nombres, se relativiza lo alcanzado por la mujer *excepcional*.

En la reseña favorable de una novelista:

En España, pocas mujeres escriben. Escasas las que pueden leerse.
Anónimo, *La Gaceta Literaria* n.º 34 (15 de mayo de 1928).

O bien:

Alfonsina Storni es como la poetisa mayor de esta República, pero no alcanza, a mi juicio, la altura de una Mistral.

Guillermo de Torre, *Veinte años + cinco de poesía argentina*,
La Gaceta Literaria n.º 1 (1 de enero de 1927).

Del colofón de José Lorenzo a *Inquietudes*, primer libro de Concha Méndez (1926):

Así, el tipo representativo, y por desgracia extendidísimo, de la mujer actual, es el de esa muchacha zangolotina que sólo vive para esclavizarse por todas las modas, descuidando el cultivo de su huerta interior. [...] Por eso, que una muchacha como Concha Méndez, la autora de este libro, que pertenece a esta generación de muñecos que no sirven para nada, se sustraiga al ambiente que la rodea y cante en sus versos sus sensaciones e inquietudes, nos parece algo extraño y fuera de la órbita de nuestro raciocinio.

Y no ha terminado:

Concha Méndez tiene una visión personalísima de la vida y sabe plasmarla con una originalidad desconocida hasta ahora en las mujeres (págs. 106-107).

Unos sesenta años después encontramos a otro crítico estableciendo el contexto de la poesía de Angela Figuera del siguiente modo:

Estábamos acostumbrados a una cierta neurastenia cuando no a un deliquio inane y cursi de abanico. La Figuera vino a actuar como un viento paráclito.

Florencio Martínez Ruiz, **ABC literario** (25 de abril de 1987).

¿Será la delicadeza lo que nos oculta los nombres de las infortunadas mujeres así descartadas? En todo caso, se permite a la imaginación del lector las más desenfundadas conjeturas.

Una actividad natural (es decir, que no implica razón).

¿No es ésta una idea que cabe muy bien en el corazón de una amapola?

José Ortega y Gasset, *La poesía de Ana de Noailles*, pág. 33.

O mercado das poetisas cresce todos os dias, porque todos os dias aparecem livros de versos feitos e imaginados por senhoras nos momentos de liberdade entre os liçoses de piano e o tricot que está em moda...

Augusto D'Esaguy, *Poetisas portuguesas*, **La Gaceta Literaria** n.º 3 (1 de febrero de 1927)

Bajo esta rúbrica incluyo los métodos más burdos de descartar o descalificar la poesía escrita por mujeres. Pocos aventajan en esto a Ortega:

Si intentamos imaginar el alma de una planta, no podremos atribuirle ideas ni sentimientos; no habrá en ella más que sensaciones y aun éstas, vagas, difusas, atmosféricas. La planta se sentirá bien bajo un cielo benigno, bajo la blanda mano de un viento suave; se sentirá mal bajo la borrasca, azotada por la nieve invernal. La voluptuosidad femenina es acaso, de todas las humanas impresiones, la que más próxima nos parece a la existencia botánica.

La poesía de Ana de Noailles, pág. 32.

La *espléndida* (¿por vegetal?) calidad del verso de esta mujer, sin embargo, lleva a Ortega a formular una pregunta de más envergadura: *¿Hasta qué punto puede alojarse en la mujer la genialidad lírica? La cuestión es poco galante y corre el riesgo de suscitar en contra todas las banalidades del feminismo* (pág. 35) (o bien la cortés réplica de Victoria Ocampo, *Ana de Noailles y su poesía*, en **Testimonios**, Madrid, 1935). La cuestión será poco galante, pero, a juzgar por el hecho de que aparece en el número inaugural de la **Revista de Occidente**, despertaba no poco interés en los círculos intelectuales europeos. Reaparecerá dos años después en un ensayo de Georg Simmel sobre *Cultura femenina* (**Revista de Occidente** n.º 21, marzo de 1925 y n.º 23, mayo de 1925),



Amador 18/11/1909

donde se nos asegura que en la lírica y el drama *la rigidez de la forma es como una condición previa de masculinidad* (pág. 33). En un momento en que las mujeres reclamaban sus derechos por doquier, los más perspicaces podían sin duda prever que algún día las mujeres españolas se proclamarían, como Ana de Noailles, también poetas. Incluso Portugal tenía su Florbela Espanca.

Desde luego la redacción de **La Gaceta Literaria** se interesaba por el surgimiento de mujeres poetas tras el modernismo. Allí encontramos un *Mapa de poetisas* (n.º 7, 1 de abril de 1927), un *Mapa en rosa* (n.º 18, 15 de septiembre de 1927), un *Mapa en carmín* (n.º 29, 1 de marzo de 1928) y, esparcidos por otros números, reseñas y a veces artículos sobre mujeres por lo visto de buen ver (*Guapa, además...*, M. F. A., art. cit.). El tono adoptado por los reseñadores es en general irónico: ¡hay tantas! Es un auténtico fenómeno biológico:

El Uruguay es, en cierto modo, la cuna del lirismo femenino, el primer nidal de poetisas que luego se recrian con multiplicacionismo ovíparo en todas las repúblicas americanas.

Guillermo de Torre, *Panorama de la nueva poesía uruguaya*, **La Gaceta Literaria** n.º 3 (1 de febrero de 1927).

Por debajo de los matizados elogios —prefiere los *versos sanos* de Ibarbourou a los de Agustini, que rompe *las trabas del pudor cristiano*— ¿no detectamos el malestar que una especie hegemónica siente ante la reproducción incontrolada de otra?

Sea como fuere, no está nada claro que así se invitara al lector a tomarse en serio a mujeres que escribían como plantas, confundían el ganchillo con la pluma, o se reproducían como criaturas de un orden inferior.

Pero, claro está, todo esto ha cambiado en 1987.

POSTDATA

El número de marzo de 1986 de **Hispania**, órgano oficial de la Asociación Americana de Profesores de Español y Portugués, trae un artículo de Howard Mancing, de la Universidad de Purdue, llamado *A Consensus Canon of Hispanic Poetry*. Tras pasar revista a cien antologías de poesía española e hispanoamericana (empezó con 150), publicadas entre 1940 y 1980, el autor procedió a recopilar poetas y poemas *que se pretende representen un razonable grado de consenso contemporáneo en cuanto al contenido del canon institucionalizado de la poesía hispáni-*

Karl Schmidt-Rottluff, *Desnudo sedente*, 1909.

ca. Descartando antologías restringidas, tales como las de *grupos especiales*, entre los que incluye a las mujeres, da una lista de *todos los poetas que 1) aparecen en 24 o más antologías o 2) tienen un poema incluido en 12 o más antologías*. Reserva una segunda categoría (*otros poetas*) para los que recogen entre 12 y 23 antologías, pero que no tienen un poema único recogido por lo menos 12 veces.

No figura en la lista principal ninguna mujer española del siglo XX.

Carmen Conde está en la lista secundaria, con trece menciones.

Las mujeres de la lista hispanoamericana son Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral.

María E. Vaz Ferreira figura en la lista secundaria.



TRANSITAR FRONTERAS

Carlos Thiebaut

Como si se hubiera producido cierto hartazgo, una digestión pesada, un aburrimiento canicular ante lo excesivamente conocido, se empieza a percibir un creciente desapego hacia las obras de Jürgen Habermas. Ciertamente, esa sensación se produce acompañada de una cita abundante de ese autor, de un constante acudir a las nociones de la acción comunicativa en la prensa diaria o, por mayor exagerar, de una inusitada recurrencia de su nombre en los documentos de asesorías culturales de diversa laya. Habría que recordar ante tales excesos de amor y desafecto que una cultura ha perdido su medida cuando todos acuden en masa a las mismas referencias, como sucedía en aquellos partidos de fútbol infantiles en los que los veintitantos jugadores perseguíamos en gregario la pelota, apiñándonos sucesivamente por el campo y haciendo imposible el juego, pues todos perdíamos el lugar, la distancia y los papeles. Y quizá lo más llamativo es que ese hastío de la cita se produce cuando gran parte de las últimas obras de Habermas, las más pertinentes, quizá, en el debate filosófico contemporáneo, permanecen aún sin editar o cuando otras sufren traducciones que son de juzgado de guardia, como sucede, por ejemplo, con la de **Conciencia Moral y Acción Comunicativa**.

¿Cómo puede haberse hecho ya una escolástica de lo que aún no se alcanzó a entender? ¿Por qué esa apresurada necesidad de citar sin haberse tomado el tiempo de poner codos a la tarea de leer? Habrá que sospechar que ha nacido una nueva moda. Y, ante ello, se nos vuelve a hacer necesario repetir que, mientras continuemos afrontando nuestras relaciones con la filosofía contemporánea con el mismo criterio con el que acudimos a arrugar estéticamente nuestra vestimenta, seguiremos perdiendo tren tras tren y debilitando, si tal es el caso y el **motto**, nuestro pensamiento. Mas quizá no seamos especialmente más culpables en este campo filosófico que en otros, y tal vez lo único que suceda es que transportamos a él esa aburrida y espesa incapacidad cultural que va caracterizando esta segunda restauración borbónica, tan paralela en tantas cosas a la primera.

Viene esta dolida e hiperbólica reflexión al caso por la reciente publicación de una obra que podría ayudar a poner un poco de orden en tanta cita de Habermas, si es que éste no cae víctima de ese recurrente escolasticismo agostador. **La Teoría Crítica de J. Habermas**, de Thomas McCarthy, que acaba de aparecer entre nosotros en la Editorial Tecnos, y en traducción de Manuel Jiménez Redondo, es —sencillamente— una magistral exposición del pensamiento del autor de **Conocimiento e Interés**, situándolo en su contexto, en su tradición y en sus discusiones contemporáneas. (Comentaban algunos el asombro de nuestro Jürgen al descubrir lo que realmente pensaba...)

El intento explícito de la obra de McCarthy era esa presentación coherente del filósofo alemán, para evitar que la parcelación que se produce casi inevitablemente en la recepción de un pensamiento de tan acendrado polifacetismo impidiera ver el bosque. Mas el carácter de tal bosque —la pretensión global de reconstruir la teoría crítica, como pensamiento interesado en la transformación del presente— es, precisamente, la **quaestio disputata**, y es en torno a ella como habrá que abordar el sentido de las diversas obras de Habermas. En cualquier caso, y quizá como acaece con todo pensamiento con afanes globalizadores, la dificultad a la que se enfrentaba McCarthy era la de cómo presentar sistemáticamente lo que sólo genéticamente podía hacerse inteligible. Por eso, la obra adopta, a la vez, un cierto sesgo cronológico: desde los primeros trabajos en torno a *Ciencia y Técnica como ideología* de los años sesenta a la aproximación a una teoría de la comunicación desde la perspectiva de la pragmática universal a finales de los setenta y en los ochenta. (Es necesario decir aquí que lo que ha acabado siendo la obra principal de Habermas, su **Teoría de la Acción Comunicativa**, apareció con posterioridad al trabajo de McCarthy. Creo que se ha resuelto acertadamente el problema, y se ha conseguido presentar a este *último* Habermas sin distorsiones excesivas de ese planteamiento genético-sistemático, incorporando como Epílogo a la edición castellana lo que era la Introducción a la traducción inglesa de la mencionada *Teoría de la Acción Comunicativa*. Sobre ese Epílogo-Introducción volveré en un momento por lo que de significativo tiene).

Presentar es reinterpretar a la luz del presente, y esto, a su vez, equivale a caracterizar las relaciones entre aquello que se dice y el momento histórico y social que se vive. Probablemente siempre ha sido así (quizá no haya actividad humana tan *interesada* como el pensamiento especulativo), pero es obvio que esa tarea es más acuciante en momentos en los que la referencia temporal, histórica y cultural no puede darse por sobreentendida sin conflictos o en aquellos en los que no puede considerarse una constante despreciable sin el riesgo de una grave incompreensión. Por ello, presentar hoy la obra de Habermas es, por necesidad, establecer su ubicación en lo que hemos dado en llamar *el debate de la modernidad*.

McCarthy, en un texto posterior al que comentamos (*After Philosophy*, M.I.T. Press, 1987), ha presentado las disputas sobre el fin de la filosofía como variaciones sobre la temática de la racionalidad tal como la hemos heredado de Kant: disputar sobre la viabilidad de la filosofía es, sencillamente, volver a discutir si su objeto, su método y su carácter pueden seguirse pensando como *racionales*. La disputa sobre la modernidad es, entonces, la cuestión de qué es hoy comprensible como *racional* y por qué. Y, cuando de filosofía hablamos, es lógico que a renglón seguido apuntemos que *su* racionalidad o tiene algo que ver con la de las ciencias o, sencillamente, no es. Y puestas así las cosas, también es lógico que las respuestas empiecen a dispararse con relativa acritud: desde el *peor para las ciencias* hasta el *peor para la poesía* caben infinidad de posiciones. La de Habermas es que la filosofía debe dimitir de su posición de supremo árbitro y depositario de la razón y reconocer que aún le cabe la digna, ilustrada y racional tarea de ser el intérprete y el *lugarteniente* de las ciencias y, mientras, el conocimiento humano —y la humanidad— encuentran un procedimiento más llevadero de entender, y hacer, su presente y su futuro. Tal perspectiva —a la que hemos de reconocerle un básico interés práctico, es decir, moral— implica algo así como repensar el carácter mismo de la filosofía y no dar muchas cosas por sentado al hacerlo. McCarthy resume en el breve prólogo español que la obra de Habermas *puede considerarse en conjunto como un sostenido esfuerzo por repensar —a fondo— la idea de razón y la teoría de una sociedad democrática basada en ella*. En esa frase, a su vez, está resumido el hilo conductor de su libro: las formas de la razón, los modos del conocimiento, deben estar a la base de un nuevo entendimiento de la filosofía, de la Teoría Crítica, que no puede ser algo diverso de una comprensión de la sociedad en el momento presente.

Así, la presentación de la prolija producción de Habermas aparece, también, como la presentación de las cuestiones que deben abordarse para afrontar ese conjunto de tareas. El lector encontrará no sólo una síntesis de los trabajos del pensador alemán, sino también ese panorama de contextos y referencias que pueden hacer viva o inteligible una obra. Algunos tratamientos, además, tienen la característica añadida de la anticipación: véase, al efecto, el capítulo 4, dedicado a los rudimentos de una teoría de la comunicación de corte pragmático y piénsese en la fecha de su publicación, 1978.

La obra de McCarthy es algo más, no obstante, que una recensión-presentación a la que cabe atribuir las académicas virtudes de la claridad o la sistematicidad. Es el resultado de una actividad ahora casi inexistente en nuestros lares: traducir (que no introducir) o, si se prefiere, transitar las fronteras de dos culturas, haciéndolas permeables, mutuamente inteligibles. Tal tarea, en el caso americano, tiene espe-

cial alcance: al reputado desconocimiento o al menguado interés ante lo que pudiera suceder de este lado del océano (o, en todo caso, del canal de la Mancha) se añade que la filosofía *continental* allí practicada (una suerte de fenomenología de segunda generación académica en el mejor de los casos y un postestructuralismo devaluado en el más frecuente de ellos) se eleva como auténtico obstáculo epistemológico ante el necesario encuentro de, por ejemplo, las más sugerentes propuestas de la filosofía del lenguaje anglosajona y la pragmática universal de J. Habermas (piénsese en el todavía fallido encuentro entre éste y Davidson) o al no menos necesario entre la desorientada filosofía política americana y el no-lugar en que va concluyendo la europea, incluyendo la del mismo Habermas.

Si tenemos buenos y deslumbrantes ejemplos de traducción al continental de la filosofía analítica anglosajona (¿es necesario recordar que Ernesto Tugendhat, que ha realizado como nadie esa tarea, y que es, curiosamente, buen conocedor/conocido de España, no ha sido aún presentado editorialmente entre nosotros?, ¿qué extraño demonio interfiere en tal proyecto?) no han abundado los que han realizado una tarea de traducción inversa. Tom McCarthy se encuentra en una buena situación para realizar ese tránsito de fronteras: su trabajo anterior al libro que comentamos giraba en torno a la metodología de las ciencias sociales y sus trabajos posteriores han continuado en el campo de lo que más genéricamente cabría llamar filosofía social con intención práctica. Es desde esos lugares teóricos desde donde se acerca a la filosofía de Habermas y es desde ellos desde donde la ha *reconstruido*, complementado o criticado, según los casos. No es de extrañar ese acercamiento a la obra de Habermas y no sólo por la peculiar vocación explícita de ésta, sino porque, al fin, es desde la filosofía de las ciencias sociales desde donde cabe introducir en la cultura anglosajona el pensamiento teórico continental, como ya supieron ver los frankfurtianos al llegar a los Estados Unidos en el exilio previo a la Segunda Gran Guerra, o como supo hacer con inesperados resultados la aproximación fenomenológica de Alfred Shutz y como ha podido seguir haciendo la New School for Social Research, que es como un puerto de arribada de la filosofía *no sólo analítica* allende. Que la Teoría Crítica se presente hoy como actividad metacientífica (y, como *lugar-teniente* de las ciencias, tal es uno de los papeles que, por mor de un acercamiento militantemente no trascendentalista, Habermas le asigna) puede no satisfacer a muchos que quisieran revestir a la filosofía con una caracterización de mayor fuste; pero quizá sea precisamente ese rasgo de humilde contemporaneidad —tan poco europeo, tan poco en la onda de la soberbia de la razón que se acompaña del énfasis de la filosofía *clásica* germánica— el que haga posible un terreno común de trabajo entre tradiciones culturales alejadas (como la teoría crítica y la analítico-lingüística), pues más que recalar directamente y sin rubor en la rea-

lidad, en lo ontológico, quizá puedan así, con una provisionalidad más fructífera, dedicarse a solventar la relación misma de la filosofía con el presente.

No es el caso argumentar ahora, con la pasión y el tesón que serían menester, ni la necesidad ni las formas de tal encuentro. Algunos sentimos con tal agudeza esa necesidad que hubiéramos deseado que se hubiese producido en estas tierras, si hubiesen sido otros los dioses. Mas quizá, éstas tengan ya poco de frontera y mucho de tierra de nadie, y tal vez por ello más que traductores abunden entre nosotros quienes practican la muy pregonada y comodona actitud del espectador, que, como es sabido, si bien degusta lo que contempla, ni lo realiza ni tiene mucha posibilidad de intervenir en ello. (A los pocos que por aquí son transeúntes de fronteras se les añade la desconfianza general a su posible perplejidad personal: son seres imposibles). El traductor sabe lo ineludible del *otro* pensamiento, y por eso se lo apropia, lo hace suyo y quisiera, si es honrado, compartirlo. Tiene, así, un punto de vista más complejo que el de sus colegas —y por ende asume la tarea de traducir y es colocado en esa casi imposible posición de quien no acaba de ser comprendido del todo. Es sabido que las actitudes civilizadas no son moneda corriente.

Obras como la que comentamos ocultan tras su utilidad algo así como un rasero del presente: el salto que debiera ser dado por alguien, en algún momento. La fiebre de agotamiento de la filosofía postilustrada apunta a un profundo provincianismo; McCarthy ha querido urgir un poco en ese síndrome y suministrarle algún remedio. De ello es clara muestra el Epílogo-Introducción al que me referí de pasada antes. (O, por mencionar otra muestra de su trabajo editorial, concurren también similares virtudes, más agudamente ejercidas, en su presentación de **El Discurso Filosófico de la Modernidad**, versión sajona). Aquellas páginas son, a primera vista, un resumen, un excelente resumen, de la **Teoría de la Acción Comunicativa**. No obstante, hay que leer atentamente para entender que ese *Prólogo para americanos* plantea una reflexión sobre las fronteras: ¿de qué forma hay que complementar, reformular, rehacer la teoría social si es que hemos de alcanzar un entendimiento no devaluado de nosotros mismos? ¿De qué manera resultan todavía insuficientes la Teoría Crítica germana, el pensamiento funcionalista americano u otras elaboraciones, como las de Weber, Durkheim o Mead, a la hora de elaborar el análisis de los conflictos que hacen el presente? Esa apuntada reflexión fronteriza está encaminada a hacerle ver a la filosofía practicada en la metrópolis la necesidad y la posibilidad de incorporar las cuestiones que constituyen la teoría social, a recordarle a la sociología americana la existencia de tradiciones diferentes (las que arrancan de Marx, las que beben de Weber), a plantear, en fin y como conclusión, que en el juego del presente

hemos de contar con barajas más complejas que las que habitualmente manejamos.

La filosofía y la teoría social españolas están lejos de ocupar un lugar tan central en el panorama mundial, y de merecer más atención que la nuestra, pero no les debería ser ajeno algún recordatorio similar o paralelo al que se le dirige a la americana, aunque quizá por diferentes motivos. Se me ocurre que recuperar la Teoría Crítica (y ello es lo que está sobre el tapete) tiene **prima facie** para nosotros un carácter añadido: puede ayudarnos a resituar, también, nuestra relación con las tareas del presente. Esa referencia al común social, que aún en tiempos patéticamente oscuros fue el centro neurálgico del filosofar —y que como actitud teórica, prácticamente interesada, es el mensaje reiterado de las diversas generaciones de la teoría crítica—, se vuelve a percibir últimamente entre nosotros con desconfianza o desgana. Parece como si en una situación de resistencia y de interioridad hubiera de ser, de nuevo, el pensamiento interesado en romper las opacidades del presente el obligado a justificar su existencia, mientras aquel otro que habita el terreno exclusivo de una metafísica sin referencia alguna parece justificarse definitivamente y más allá de toda duda con un gesto estético de desgana ante la contemporaneidad. Mas esa justificación requerida en la formulación de toda aprensión crítica del presente se encuentra fracturada en su interior. Y, por desgracia, ya vamos sabiendo hasta el hastío cómo sólo el pensamiento que se interesa en aclarar las condiciones sociales de su posibilidad —y aun en tiempos oscuros persigue una mirada de diagnóstico que clarifique lo que sucede, en vez de rogarle a los dioses que acudan a salvarnos— es consciente de su fragilidad y de sus fracasos. El lenguaje de la eternidad, ciertamente poético, no lo fue nunca del presente, o sólo en estado de embriaguez.

Y quizá por ello, la todavía incompleta recuperación de la Teoría Crítica —la de la primera generación, a la que aún llamamos escuela de Frankfurt— que vamos realizando en los dos últimos decenios se hace si cabe más acuciante. Esa necesidad se concreta al apreciar el papel que tal teoría tuvo en la cultura de izquierdas del presente siglo (en su nacimiento, en su desarrollo y en sus callejones sin salida), por mucho que permaneciera institucionalmente segregada, como episodio de la historia intelectual, de la historia europea sufriente. Porque cuando la filosofía no se reconcilia con su propia imposibilidad puede revestir todavía un cierto carácter de barricada o de símbolo en torno al cual podemos interpretar todas las resistencias que se generan contra la opacidad del presente. Sí, quizá por suerte, no pueden reconstruirse ya aquel tiempo y aquella tradición definitivamente perdidos (por mucho que la imagen y la estética de esas décadas se nos vuelvan a imponer con la fuerza de lo reprimido) el recuerdo de antiguas resistencias pudiera evocar, al menos, que lo urgente sigue siendo enfocar con

certeza nuestro propio tiempo. Pues sólo sabiendo en relación a que hoy es pertinente puede algún ayer alcanzar sentido.

Mas, cabe argüir, la teoría crítica de Habermas no es ya la de aquella primera generación cuya lectura sigue planteándonos los interrogantes sugeridos. Son otros los problemas que añade. Además de una forma, sin duda discutible, de actualizar el programa de la Teoría Crítica, sugiere y casi impone un marco de discusión que a todos incomoda: no sólo hemos de dialogar con el programa normativo de una modernidad que aún mantiene su vigencia, hemos también de no reconocer parcelación alguna en el ejercicio de la reconstrucción racional de nuestra comprensión del presente y de sus aspiraciones. Ni hay visiones privilegiadas en el ejercicio filosófico de la racionalidad, ni ciencia alguna posee privilegios de comprensión e interpretación. Por ello, no es lo más importante que no nos satisfaga el sistema de respuestas que Habermas ofrece. Lo que debiera no escapárenos es ese marco ineludible de las preguntas que definen las tareas del presente.

No deja de ser curioso que estas cuestiones fronterizas se nos planteen, reflexivamente y como por persona interpuesta, a partir de una *traducción*. A lo mejor ese bucle tiene la virtud de hacer **transitivo el tránsito**, y nuestra tierra puede trocarse en frontera, como solía. Y más que nada quizá así llegue a ser un sitio más amable, más llevadero y, digan lo que digan, más tolerante.

LA LOTERÍA PRIMITIVA

Equipo **(A)**

*Los reyes a los cuentos*¹

En España funciona una lotería, llamada primitiva, organizada por el Estado, cuyos participantes pagan una suma de dinero y tachan una serie de cifras en una papeleta; semanalmente se celebra un sorteo y las personas poseedoras de una papeleta cuyos números tachados coinciden con los extraídos en el sorteo reciben una sustanciosa suma de dinero. Es un juego en el que todos pueden participar y resultar premiados y que goza de una enorme popularidad.

Existe otra lotería, a la que el adjetivo de primitiva conviene aún más que a la anterior, pues ésta sólo lo es en sentido cronológico, que goza también de una gran aceptación, a pesar de celebrarse con una periodicidad mucho mayor y de que en ella sólo un ciudadano puede ser agraciado con el premio. Además, el sorteo está amañado, pues antes de la celebración ya se sabe cuál va a ser el premio y cuál va a ser el premiado. El premio consiste en ostentar la Jefatura del Estado de modo vitalicio; el premiado es siempre el vástago varón de más edad de la persona premiada en el sorteo anterior.

La monarquía hereditaria, que es el nombre que suele recibir el segundo tipo de lotería primitiva, es una institución claramente irracional y abiertamente contradictoria tanto con los principios fundamentales de nuestro sistema político como con los más elementales dictados del sano sentido común. Ambos establecen que los puestos de responsabilidad de tipo técnico deben ser ocupados por las personas que demuestren estar mejor capacitadas, mientras que los de tipo político han de corresponder a los individuos que los ciudadanos o sus representantes han elegido.

¹ Pintada en Madrid, calle del Dr. Cortezo.

A los reyes, sin embargo, ni se les examina ni se les vota. ¿Son acaso los miembros de las familias reales portadores de un gen privilegiado que los hace especialmente aptos para afrontar las altas misiones que tienen encomendadas? ¿O sucede más bien que las misiones en cuestión, a pesar de su altura, son tan poco cualificadas que no es necesario preocuparse en buscar un mecanismo de selección o elección más riguroso? La primera posibilidad está rotundamente falsada por siglos de historia. La segunda debería conducir en buena lógica a la abolición de un cargo tan costoso e inútil. Dicho claramente, si la Jefatura de Estado no sirve para nada, procedamos con ella como con los Altos Hornos del Mediterráneo; si sirve para algo, permitir que siga siendo hereditaria es jugar a la ruleta rusa.

En el caso español, a la irracionalidad propia de la monarquía se añaden las peculiares condiciones en que ascendió al trono el actual monarca. La restauración monárquica reunía todos los requisitos para provocar la insatisfacción incluso de los propios monárquicos, ya que, al no ser Don Juan Carlos el heredero legítimo, no se cumplía ni siquiera la pseudológica interna de la institución.

A pesar de todo esto, está claro que la monarquía goza en España del fervor popular. Los monarcas recorren los pueblos y ciudades españoles entre cariñosas muestras de adhesión. Es ya un tópico la idea de que si España fuera una República, Don Juan Carlos sería elegido presidente por abrumadora mayoría y todo parece indicar que el tópico es una verdad como un templo.

¿A qué se debe tan curioso fenómeno? ¿Por qué ministros, diputados, jueces, rectores, periodistas o presidentes de clubes de fútbol están permanentemente en la picota mientras Sus Majestades reciben una adhesión sin límites? ¿Por qué la señora que comenta indignada que el sobrino de su vecina hizo la mili al lado de su casa sólo porque su padre es coronel, el padre de familia iracundo porque un ayuntamiento ha contratado como ujier a un militante del sindicato hermano del partido del alcalde o el estudiante enfurecido por el fantástico expediente académico del tonto de la hija del catedrático X no parecen alterarse en lo más mínimo por el hecho de que cierto ciudadano, por el mero hecho de ser hijo de su padre, vaya a ser nombrado nada menos que Jefe del Estado vitalicio?

Nada, ni siquiera en el país, según dicen, del corporativismo a ultranza, osaría defender que plazas de ambulatorio, consejerías de ministerios, direcciones de empresas públicas o cátedras de instituto fueran hereditarias. En nuestro país, y supongo que en todos, basta que un pariente del presidente de un diputación consiga un puesto de trabajo público, que un antiguo alumno de uno de los miembros del tri-

bunal apruebe una oposición o que el hijo del amigo del decano de la Facultad obtenga una beca para que se escuchen por doquier las consiguientes murmuraciones más o menos escandalizadas. No deja en consecuencia de ser misterioso el que se acepte con tanta facilidad que la más alta magistratura de la nación se conceda automáticamente a quien la rueda de la fortuna ha tenido a bien convertir en el primer hijo varón de la familia real. Los enchufes y recomendaciones son en España una tradición, pero también lo son la crítica despiadada del enchufismo y la tendencia a ver enchufes por todas partes. Paradójicamente, el más descarado de todos ellos, el enchufe por excelencia, es decir, el Principado de Asturias, no provoca las iras que generan los enchufillos de poca monta.

Se han propuesto varias explicaciones de tan extraño fenómeno. Unas apelan a la simpatía del monarca; otras a su apoyo a la democracia; otras al pragmatismo del pueblo español. Ninguna de ellas es suficiente. Ningún hombre público goza de tan unánime admiración como Don Juan Carlos y alguno habrá (digo yo) que sea simpático; ya sería casualidad que la rueda de la fortuna hubiera señalado al más simpático de los españoles para que fuera rey de todos ellos. Por otro lado, hay hombres y mujeres en España que han sido detenidos, perseguidos, represaliados, encarcelados, torturados y asesinados por defender la democracia sin que se les profese una devoción tan acusada. (No deja de ser llamativo a este respecto que, salvo los grupos ultras, nadie comente el pasado político del rey con la ironía y en ocasiones dureza con que se analiza el de los centenares de políticos reconvertidos en demócratas a la muerte del sátrapa. Los demócratas españoles han sido, sin duda alguna, generosos con los antiguos políticos franquistas, pero nunca los han considerado *de los suyos*. Al rey, sin embargo, sí.)

Por último, puede ser cierto que la aceptación de la monarquía por parte de los demócratas españoles, mayoritariamente republicanos, se deba a que la monarquía constitucional era el mejor de los regímenes políticos con posibilidades razonables de supervivencia, ya que más vale monarquía constitucional en mano que república de trabajadores de todas clases volando. Pero esto no explica en absoluto la adhesión que los españoles parecen sentir hacia la corona. Una mujer sin recursos puede resignarse a convivir con un marido insoportable; un estudiante puede asistir a las clases de un profesor soporífero para conseguir el aprobado; una meritoria puede ceder ante el asalto de un director de cine repulsivo para conseguir un puesto de trabajo en la próxima película; una país puede aceptar bases militares extranjeras en su territorio para eludir las posibles represalias de su poderoso aliado. Pero lo que la prudencia y el pragmatismo no pueden lograr es que, ante la amenaza de la indigencia, el suspenso, el paro o el boicot in-

ternacional, la mujer se enamora apasionadamente del marido, el estudiante disfrute con las clases del profesor, la meritoria se derri- ta en brazos del cineasta o la población baile de júbilo frente a las bases extranjeras. Y los españoles, más que resignados a su monarquía, parecen mayoritariamente entusiasmados por ella. La prudencia polí- tica puede explicar la aceptación, pero no el entusiasmo.

El error de los politicólogos, sociólogos, periodistas e historiadores que han analizado la España de los últimos años ha consistido en buscar la raíz de este encantamiento en motivos políticos (el rey es muy demócrata, la monarquía es lo más viable y forma parte de nues- tra tradicional) o psicológicos (el rey es muy campechano, la reina muy cul- ta, el príncipe muy majito, una infanta muy formalita, la otra muy mo- derna y todos ellos muy sencillos). La tesis que queremos defender en esta nota es que la razón última del entrañable cariño que la mayoría de los españoles siente por sus monarcas es de tipo fundamentalmente estético.

En el número 3 de esta revista, Valeriano Bozal analiza las cate- gorías estéticas de la modernidad. Todas ellas pueden aplicarse a las familias reales, pero hay dos que desempeñan un papel esencial: lo su- blime y lo pintoresco. Nada hay, en principio, más opaco que el modo de ser de los miembros de las reales familias. Su actividad pública está dictada por un protocolo estricto. Un rey encarna la unidad de la pa- tria, el ordenamiento constitucional, la hermandad de los tres ejérci- tos y muchas cosas más, todas ellas muy elevadas, y eso tiene que no- tarse. Como no puede ser menos, el protocolo tiene que imponer a los monarcas un comportamiento que subraye lo sublime de su condición. Nada hay más imponente que una carroza y un amplio séquito dete- niéndose ante la fachada de Palacio, o que un monarca en uniforme de gala pasando revista a unas tropas impecablemente uniformadas, o que una reina apareciendo en el palco de un teatro mientras la orquesta in- terpreta el himno nacional.

Pero los reyes, a pesar de serlo, son, por supuesto, seres humanos. El éxito de la monarquía contemporánea se debe al abandono por par- te de la realeza del intento de disimular su humanidad. Por su realeza, son sublimes, pero, por su humanidad, los miembros de las familias reales son, como todo hijo de vecino, potencialmente pintorescos. Sa- car a la luz ese lado pintoresco, poner de manifiesto que, en el fondo, son personas *como las demás*, es el gran hallazgo de la realeza de este siglo, pues un rey protocolario impone respeto, mas no la cariñosa de- voción que los españoles de bien sienten por sus monarcas.

En efecto, ¿hay algo más entrañable que los miembros de la fami- lia real reunidos en paz y armonía en torno al fuego en la Nochebuena,

o que una reina visitando un centro de atención a niños minusválidos, o un monarca dando la mano a un labriego emboinado esquivando las cabezas del cordón policial que lo protege, o una infanta sacando al recreo a un grupo de simpáticas chiquillas? Sólo un republicano fanático puede dejar de emocionarse ante todo un rey que ve los toros desde una barrera, como un aficionado más, en lugar de encaramarse a un palco; y sólo un punki degenerado evita una sonrisa cariñosa al advertir que una infanta ha asistido, como una joven española más, a un concierto de rock nenuco.

La realidad es que, como es obvio, los miembros de una familia real pueden hacer lo que quieran, pero hagan lo que hagan, lo que queda fuera de su alcance es hacerlo *como uno más*. Los toros inválidos no pueden ser devueltos a los corrales para que no se eternice la lidia y los conciertos se retrasan debido a las medidas de seguridad que acompañan necesariamente al acomodo de la ilustre joven espectadora. No obstante, la ficción de que sus Altezas y Majestades son, en el fondo, como los españolitos de a pie es, pese a su absurdo manifiesto, demasiado tentadora. La vilipendiada jet-set es parasitaria, ociosa, frívola, dispendiosa. Los reyes son imprescindibles, trabajadores, responsables, austeros. No vamos aquí a defender la jet-set, pero no creo que su nivel de vida sea muy superior, en la mayor parte de los casos, al de los monarcas. La diferencia es que aquéllos viven todo lo bien que pueden mientras que éstos pueden vivir todo lo bien que quieran y, como el límite lo ponen ellos, lo pongan donde lo pongan siempre será inferior al que podrían alcanzar. Los monarcas son siempre sencillos, puesto que siempre podrían tener dos Rolls Royce en lugar de uno, ser atendidos por el doble de criados o vivir en un palacio el triple de grande que el que ocupan. Un rey derrochador es, en consecuencia, una imposibilidad metafísica.

El cariño que los españoles de bien sienten por sus reyes se nutre de esas pequeñas escenas en las que sus Majestades y Altezas tienen ocasión de sacar a la luz, en los entreactos de las ceremonias, banquetes y discursos solemnes, su lado humano y pintoresco. Los españoles de bien nos emocionamos con lo que el ceremonial, el protocolo y la propia institución en sí tienen de sublime, y nos enternece ante el delicioso pintoresquismo de un rey que intercambia un chiste con el conserje del Ayuntamiento que visita, de una reina a la que se le cae un canapé al suelo, de una infanta comprando un cartón de leche en un supermercado, o conduciendo su propio automóvil, o un príncipe haciéndose la cama de la habitación de su internado. Esta constante síntesis entre lo sublime y lo pintoresco que representan los reyes es el secreto de su popularidad. Y la síntesis de lo sublime y lo pintoresco tiene un nombre técnico: el *kitsch*.

Hemos dicho más arriba que la clave de la aceptación apasionada de la monarquía por parte de la mayoría de los españoles se explica por razones estéticas. La principal crítica que queremos hacer de ella es también de tipo estético. Estamos dispuestos a tolerar su tufillo reaccionario y antidemocrático, por resignación, posibilismo o como se le quiera llamar. Pero el *kitsch* es superior a nuestras fuerzas.

ALGUNAS REFLEXIONES A PROPOSITO DE LA LEY DE REFORMA UNIVERSITARIA

V. Bozal

A las nueve de la mañana he tomado el tren. Iba completamente lleno, como siempre. Me he fijado en algunas chicas que ya no llevaban cara de sueño. Algunos jugaban a las cartas, pero, en general, todos deseaban llegar.

Nada más entrar en la Facultad me he dirigido al bar para tomar un café. El bar estaba lleno y, como es pequeño, hacía un ruido ensordecedor. Olía ya al aceite frito de las patatas de la tortilla.

Me ha encontrado a Carmen, Jesús, Javier, Carlos, María Engracia, Pepe, Alberto... Cuando salía, entraba el decano; también algún be-del me ha saludado.

Al salir he notado el frío de los pasillos y he pensado —temido y presentido— que ni el despacho ni la clase estarían más calientes. En efecto, así ha sido.

En el despacho he leído el periódico, después he bajado a clase.

No había muchos alumnos, tampoco pocos para la hora que era, y algunos más han entrado mientras empezaba a explicar. Han sacado papeles y cuadernos y han apuntado lo que decía, pero no se han quitado los abrigos.

El tema de hoy era la mimesis en Aristóteles. A mí me interesa mucho, pero no he logrado contagiar mi interés a los estudiantes, aunque han apuntado cuidadosamente todo lo que he dicho.

Ha habido dos preguntas; no eran muy pertinentes pero me he esforzado en contestarlas.

Al salir he pasado por el despacho, pero allí no había nada que hacer, ningún estudiante me esperaba y he ido al bar a tomar café.

Lo he tomado con croissant. Me han facilitado un tenedor y un cuchillo para tomarlo, otros se sirven de una servilleta y lo comen a bocados.

El bar estaba atestado y olía mucho más a aceite frito.

He vuelto al despacho y he ojeado algunos de los libros que llevaba de casa. En el despacho no tengo libros porque la única estantería de que disponemos —es un despacho compartido— está llena de papeles y trabajos, ya antiguos, de los alumnos.

Cuando el frío empezaba a hacer mella, un alumno ha venido a hablar conmigo, me ha preguntado sobre las becas a que puede optar y sobre mi sistema de evaluación. Cuando me disponía a volver sobre el periódico, otro alumno ha entrado a preguntarme qué trabajo podía hacer para final de curso. Le he orientado sobre lecturas y le he sugerido que el tema concreto debía fijarlo él.

Después he bajado a clase. Como hace mucho frío en las aulas de la derecha, nos hemos ido a una sala de reuniones que recibe algo de sol. Durante dos horas he hablado de Kant —*Crítica del Juicio*, características del juicio de gusto, rasgos del placer estético—. Creo que sin leer la *Crítica* mal se puede comprender eso que los periódicos llaman modernidad.

Los estudiantes han anotado lo que he dicho y han pedido algunas aclaraciones.

Después he recogido el periódico y los libros y he ido al bar. Me he encontrado a Carmen, Jesús, Javier, Carlos, María Engracia, Pepe, Alberto... y hemos tomado una cerveza, nos han puesto unos panchitos y he pedido algo de jamón para picar. Eran lonchas muy finas y comiéndolas hemos hablado de la Universidad, los concursos que se están celebrando, los horarios, etc. Hemos hablado algo de política y yo he ironizado sobre el interés que puede tener. Quienes están en el poder me producen repulsión física.

Me he ido a coger el tren, era corto, de tres unidades, aunque a las dos y cuarto es cuando hay más gente. Nos hemos amontonado. Los es-

tudiantes no podían jugar a las cartas. Las conversaciones eran variopintas, las he escuchado.

Al salir he procurado evitar las goteras del apeadero.

Cuando he llegado a casa tenía pocas ganas de comer.

Octubre, 1987

LA Balsa de la Medusa

NÚM. 1

1987

Presentación. J. A. Ramírez, *El jardín de las máquinas (tríp-tico veneciano)*. V. Bozal, *Fin de siglo: notas para una teoría de la época*. C. Peña-Marín, *La informatización de lo humano*. D. Romero de Solís, *De una imaginación reflexiva (Kant y la transgre-sión de lo imaginario)*. F. Pérez Carreño, *Los peligros de leer un cuento de Cortázar*. J. Arnaldo, *Lectura de C. D. Friedrich. «El monje junto al mar», según Kleist*. R. Warshow, *El gánster como héroe trágico*. C. Piera, *Sontag: para cualquier día de la semana*. G. Abril, *Figuras de la libertad*. A. Martín, *Consideraciones in-tempestivas sobre el príncipe no ilustrado*. V. Bozal, *Monstruos, enanos y bufones*. P. Fabbri, *La pasión de la verdad*. M. Hernández, *Ayer sobre Wittgenstein*. M. Pozas, *Dos libros sobre Veláz-quez*. J. L. Zalabardo, *Novedad y emancipación*. Equipo Crónica, *La balsa de la Medusa*.

NÚM. 2

1987

J. Munárriz, *Equis se escribe sin equis*. T. Llorens, *De Chiri-co y los límites de la modernidad*. J. Miguel Marinas, *Figuras del animal de tren*. A. García Calvo, *El tren puede más*. C. Solís, *Una vida de naufrago*. C. Thiebaut, *De la ética y el presente*. J. García Blanco, *La agonía del juego o no es griego todo lo que reluce*. C. Piera, *Unas cuantas quejas para Derrida*. A. Martín, *Conside-raciones intempestivas sobre el príncipe no ilustrado, 2*. J. I. Ol-mos, *Algunas observaciones sobre Rorty*. M.^a J. Bueno, *La archi-tectura española de la ilustración*. Francisca Pérez Carreño, *R. Arnheim*. M. Hernández, *Metáfora, significado y teoría del cono-cimiento*. El Espectador, *Filosofía de la acción y psicodrama*.

NÚM. 3.

1987

J. A. Méndez, *Para un manual de supervivencia*. Charo Cre-go, *Mondrian, Blancanieves y el jazz*. Jean Beaufret, *De camino con Heidegger*. I. Gil Díez Usandizaga, *Bestias pardas*. A. Elena, *El infierno tan temido: sobre cine militante y cine pornográfico*. V. Bozal, *Categorías estéticas de la modernidad: sublime y paté-tico*. C. Piera, *Raza*. I. Escudero, *El sexo hablado*. V. Bozal, *La huella de Cy Twombly*. P. Folguera, *Usos amorosos de la post-guerra española*. J. Arnaldo, *Der Blick nach Innen*. P. Pedraza y J. López Gandía, *La arquitectura en el cine*. Werner Henze, *Das Floss der Meduse*. Tomás Segovia, *Explicación sobre el exilio*.



Angel Rivero, Agnes Heller.
Beyond Justice. Basil Black-
well, Oxford, 1987

I

Beyond Justice, *Más allá de la justicia*, hasta ahora último libro de Agnes Heller, la prolífica discípula de Lukács, constituye algo más que un rico análisis del concepto de justicia. Para quien haya seguido el ya largo desarrollo de la obra de Heller el libro presenta una evidente continuidad, pero a la vez incluye gratificantes novedades. La continuidad estriba en la prosecución de los análisis sectoriales que inició con el libro programático **Por una filosofía radical**. Esta obra puede ser considerada el punto de inflexión de su producción por cuanto retoma la primera etapa de su trabajo, la obra lukacsiana de Heller, dedicada a la ontología del ser social en sus manifestaciones históricas y concretas (vida cotidiana, valores, necesidades radicales) para sobre esta base epistemológica fundamentar sus propuestas normativas. De todos modos, la preocupación ética no dejó de estar presente en esta primera parte de su obra. En muchas de las secciones de sus primeros libros aparecen prefigurados los desarrollos normativos de esta segunda etapa, incluso algunos tempranos trabajos de ética, aunque allí primara sobre todo lo antropológico u ontológico social.

La *filosofía radical* constituye una apuesta por un modelo normativo que garantice la pluralidad de formas de vida. Es una filosofía práctica y radical en el sentido de que plantea imperativos para la acción tomando como raíz (radical en el sentido de Marx) la naturaleza social del hombre. En **Beyond Justice** aparece como fondo toda esta primera parte de la obra de Heller, lo que ella denominaría el núcleo sólido de la teoría. Aquí de lo que se trata es de analizar el concepto de justicia, pero desde esta perspectiva particular. La *filosofía radical* es el intento de fundamentar una propuesta normativa desde los valores de la modernidad que son, a juicio de Heller, la libertad y la vida.

Sin embargo, estos valores son susceptibles de interpretaciones diversas, debido al carácter mismo de nuestra época, de modo que la fundamentación adquiere el sentido normativo de un mundo plural a través de la *discusión de valores* como procedimiento, concepción explícitamente deudora de las propuestas de Habermas y Apel.

A **Por una filosofía radical** ha seguido una serie de libros que lo complementan y desarrollan, constituyen lo que llamamos segunda etapa de su obra. Parte de éstos están formulados como *teorías*; la **Teoría de los sentimientos** y la **Teoría de la historia**, a los que seguirá el enunciado bajo el título **A theory of morals**. Otros están dedicados a análisis críticos para fundamentar y aclarar la propia teoría. Así, sobre el concepto de racionalidad en

The power of shame. Este carácter tiene **Beyond Justice**: la mayor parte del libro está constituida por un análisis sincrónico y otro diacrónico del concepto de justicia para terminar retomando, al final del libro, el problema de la justicia al hilo de sus propuestas normativas.

II

Es precisamente en la riqueza y en la abundancia de análisis, tanto conceptuales como históricos, donde reside la novedad de esta obra respecto a las anteriores. La discusión y la crítica de otras propuestas trae como consecuencia la apertura de la teoría y su enriquecimiento. Heller discute aquí con las concepciones de la justicia de los clásicos del pensamiento político y jurídico en conexión con la emergencia de la modernidad. Así, se ocupa de Hobbes, Hume, Rousseau, Kant, Hegel, Diderot, continuando con Marx, hasta llegar a los teóricos contemporáneos de la justicia: Rawls, Nozick, Dworkin, Walzer y Foucault.

El libro parte del hecho paradigmático, siguiendo en esto el diagnóstico de Hegel, de la separación de ética y política en la modernidad. Heller persigue a lo largo de la obra una reconciliación meramente tentativa de ambas a través de un concepto ético-político de justicia incompleto.

Si esta obra no deja de tener un indudable interés en el ámbito de la comunidad filosófica internacional, debido a su crítica de los teó-

ricos de la sociedad justa, no lo tiene menos para nuestro propio ámbito filosófico español al que añade además de lo dicho una útil perspectiva nueva que podría terciar en la reciente polémica sobre la obligación moral de obedecer el derecho, que de otro modo corre el peligro de quedar estancada en la propia escisión moderna entre burgueses y ciudadanos. Ya prime para unos la conciencia individual ya en otros la colectivización uniformizadora de las reglas. (Un resumen de esta polémica entre F. González Vicén, Elías Díaz, J. Muguerza y Atienza se encuentra en el libro de E. Fernández, **La obediencia al derecho.**)

III

Beyond Justice está dividido en seis capítulos: dos de carácter analítico, dos de carácter histórico y otros dos de carácter normativo. Los capítulos analíticos están dedicados a la anatomía del concepto de justicia. Comienza examinando su concepción formal en polémica con Perelman. Para Heller, nuestras apelaciones a la justicia no se dirigen principalmente a su formalidad sino que remiten a factores externos al propio concepto formal de justicia. El concepto formal, por su carácter abstracto, nos resulta útil como *máxima* de la justicia, pero presupone una sociedad completamente justa tan irreal como indeseable. Por ello nos propone Heller un *concepto dinámico* que sin renunciar regulativamente a la formalidad contemple el objetivo de la buena vida para todos.

Lo que intenta, así, es una aproximación de las concepciones procedimental y sustantiva, siguiendo el léxico de Weber, que no su espíritu, que tome como fundamento nuestras apelaciones cotidianas a la justicia, lo que denomina nuestro *sentido de la justicia*.

Los apoyos en los que basamos nuestras demandas, cuando no son formales, trascienden a la propia justicia y se encuentran ligados a objetivaciones axiológicas. En Occidente son los ya mencionados valores de libertad y vida los que dan sentido y hacen racionales estas reclamaciones (*racionalidad del intelecto* la denomina Heller, recuperando el sentido de la *energeia* aristotélica) pero por su carácter universal, al margen de la pluralidad de culturas, es también tendencialmente cierto para toda la humanidad.

La diferencia simbólica entre la justicia formal y la justicia dinámica queda ejemplificada en dos formas distintas de representación: *la alegoría de la justicia es una mujer con los ojos vendados sosteniendo los platillos de la balanza, en ocasiones sujetando una espada. Esta es la típica representación gráfica del concepto formal de justicia. La alegoría de la justicia tal como la pinta Giotto en la capilla de Arena es, por el contrario, una representación del concepto dinámico de justicia, no de la justicia estática. La justicia aparece aquí como una reina sosteniendo una estatua en cada mano, el ángel de la guerra y el ángel de la paz, el último más pesado que el primero. Y la figura no tiene los ojos vendados; sus ojos miran al frente, al futuro.*

El segundo capítulo, primero de los de carácter histórico, está dedicado a mostrar la emergencia del concepto ético político y su disolución con la llegada de la modernidad.

Este concepto tiene a la base una definición ética de la justicia que Heller caracteriza del siguiente modo: *la idea de que los buenos serán felices porque ellos son dignos de la felicidad y que los malvados serán desgraciados porque ellos son indignos de la felicidad es la fundamentación del concepto ético de justicia.*

El concepto ético de justicia no tiene por qué llevar pareja una concepción política, pero históricamente ha dado lugar, al menos, a dos modelos de carácter ético-político: uno sería la idea profética de justicia y el otro la idea filosófica de justicia. Ambos intentan probar que es mejor padecer la injusticia que cometerla como vía para la instauración de la sociedad justa. Cada uno de los modelos posee su ciudad; una en el cielo y la otra en la tierra, y ambos caen en sendas paradojas, el primero en la paradoja de la fe, y el segundo en la paradoja de la razón. La primera muestra su insuficiencia en el fatalismo bíblico de la imposibilidad de conocer los designios de Dios, se puede creer y esperar pero no hay posibilidad de articulación política alguna.

El segundo modelo defendería que a los justos les corresponde crear la ciudad donde los demás se volvieran también justos. La para-

doja de este modelo radica en pensar que lo justo sea algo sustantivo objeto de conocimiento por la razón, es la paradoja de la razón.

La quiebra de este paradigma vendría ejemplificada por la protesta de la Ilustración contra el *abuso* de la propia razón ilustrada y su imposible revolución antropológica.

Para Heller, nuestros contemporáneos defensores de la *sociedad justa* serían herederos de esta última concepción. Los que ella llama de modo genérico teóricos del concepto socio-político de justicia sostendrían en última instancia que de la instauración de la sociedad justa se derivarían la protección de la vida y la libertad. Para ella, por el contrario, sólo una sociedad que pueda garantizar la buena vida puede ser llamada justa, pero ésta va más allá de la justicia.

El capítulo cuarto del libro está dedicado a la crítica del concepto socio-político de justicia con especial referencia a la teoría del castigo de Foucault, a las teorías de la justicia distributiva de Rawls y Nozick y a la distinción de Walzer entre la guerra justa y la injusta.

La paradoja de la modernidad, aquella que hace imposible sostener el concepto ético político de justicia, es la libertad tal como aparece en el Fausto de Goethe y el hecho básico, del que parte Heller, de la fractura entre razón teórica y razón práctica: *Diderot llegó a la distinción histórica de razón práctica y razón teórica. Nosotros no podemos*

y no debemos aceptar la separación de las dos actitudes, pero debemos vivir con esta separación. Debemos actuar como agentes morales a pesar de la ambigüedad de la razón teórica. Pero no podemos renunciar a reclamar la reunificación de la razón práctica y la teórica. Si Diderot hubiese conocido a Kant, le habría rechazado. Si hubiese conocido a Hegel, le habría rechazado también. Continuar formulando y discutiendo los problemas. Continuar viviendo una vida honesta (...). Filosofía como un «diálogo» (entretien) perpetuo dirigido desde el punto de vista de la razón práctica, éste es el legado de Diderot. Es este legado el que he denominado «el concepto ético político de justicia incompleto».

IV

El título de libro resume por igual, como nos dice Heller en el prefacio, el tema y la perspectiva desde la que está escrito. En él se critican en primer lugar las nociones tradicionales y modernas de justicia. A continuación se argumenta que todas las reclamaciones a la justicia están basadas en valores distintos a la justicia misma, en la *libertad* y en la *vida*. Y por último sostiene que si la justicia puede ser una precondition para la buena vida, la buena vida es algo más allá de la justicia. La buena vida es definida como la meta adecuada a un procedimiento universal justo y por tanto está más allá del procedimiento justo. El lugar de la buena vida sólo puede ser la Tierra y su tiempo está amenazado por el peligro de la autodestrucción, *tomando todo esto en cuenta, el concepto éti-*

co-político de justicia incompleto sostiene la promesa de la Ilustración, la cual no ha fracasado, aunque puede fracasar. Hay sólo dos alternativas a esta posición: la profecía del día de la destrucción, y la profecía de

Santiago Echandi, Agustín García Calvo. Razón Común. Edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito. Madrid, Lucina, 1985.

Ne te diriges pas vers des permanences; elles ne sont ni sur terre ni au ciel.

M. Schwob

Convengamos en que aún parece osadía invitar a una lectura común —pero que salga de los anaqueles de la parapsicología— del **Lao Zi**, el genérico **Tao te king**, siendo que es un libro próximo, o al menos tan próximo como los reportajes sobre las tropas de arcilla, las crónicas sobre la guerra del opio y los fervores maoístas. Comparemos esto con la promiscua permisividad que goza la lectura del remoto y fragmentario Heráclito y ello hará oportuno reiterar la cuestión de en qué sentido **Grecia** es realmente **nosotros**. Fue consagrada la opinión de que este sentido se instaura como Origen, pero el fundamento de este sentido es meramen-

la salvación, y ambas son frívolas. Frivolidad y filosofía no mezclan. Quizá sea algo pasado de moda hacer un alegato de la persona honesta. Pero al menos no cometemos ningún mal al hacerlo.

te arqueológico. Importa menos una supuesta continuidad desde los Orígenes hasta nosotros que la continuada interpretación que, por cierto, no es tanto de Grecia como de los Documentos. Y es esta tradición arqueológica —que no tradición clásica y menos tradición racial— la que nos confort/ma a familiaridades con Grecia y a pudorosas enajenaciones con otras culturas pre y protofilosóficas.

Hay cierta legitimidad en este confort. Puede ser una equívoca asunción no advertirse —es habitual— que, con un **tempo** histórico más parsimonioso que el de nuestras épocas, la cultura griega fue, en conjunto, bastante más duradera que la cultura europea, pasándose en ese lapso temporal de la prehistoria ágrafa al imperio desmembrado y erudito. Pero para la tradición europea ninguna otra cultura ha sido centro de tan prolongada atención.

Y aunque sólo sea por mera labor mecánica una tan laboriosa tradición está más entrenada para aplicar adecuadamente el pegamento reparador entre los diez mil

fragmentos de una copa con escenas de banquete del taller de Duris que si comenzamos la misma tarea frente a los diez mil fragmentos de una ¿urna?, tal vez Han. Y donde pone *copa* y *urna* léase *papiro* y *bambú*. Lo que decir quiere: no se trata exclusivamente de labores mecánicas: lectura en el ensamblaje. Y ante estos abismos del documento en blanco abono de disparates es confort de la Ciencia. Porque las rutinarias seguridades del pegamento dan ocasión a muchos vicios. Aunque no viene al caso ni mencionar la más histriónica de sus consecuencias porque ya no estamos en el siglo XIX como para volver a achacar a la Filosofía clásica la naturaleza moral de unos disparates que no sean, ante todo, de la Episteme general.

Sea dicho todo esto para ir resaltando la importancia del propósito contenido en el largo, y necesario, subtítulo del libro que nos convoca, un libro, hay que advertirlo ya, que quiere no ser de A. García Calvo. Pero, incluso, ni del propio Heráclito, sino de razón común. Porque frente a este propósito de recomponer el libro se presenta una opción que si bien no está generalizada tiene importantes valedores —ejemplo, Diels y Kranz, los editores de los presocráticos—. Y es ésta la de negar la existencia de un libro al que reiteradamente se refieren los antiguos y que, por historia haciendo significativo guiño (que visión fragmenta y signa envite y advertencia) no traspasó el umbral de la última Antigüedad. Y frente a esta toma de postura nacida de las seguridades mecánicas —que aún

se hace más radical en un buen conocedor de los presocráticos como Kirk— AGC nos propone que no se trata —y se trata— de juego de puzzle el restituir el libro depositado en el templo de Efeso, bajo *el terrible cono de tetas erectas*, que fantasiosamente escribiera un sutil lector de Heráclito, M. Schwob.

No me interesa sobreabundar en argumentos que permiten aventurar la efectiva existencia del libro de Heráclito —con rigor e ingenio A. G. C. aporta suficientes—, pero merece traer a la palestra algunas cuestiones implicadas en la argumentación. Hace ya tiempo (por ejemplo, desde el propio Heráclito) sabemos que el Lenguaje no es tanto una posesión del Hombre como algo que lo posee. Pero sólo hasta fechas muy recientes —y quizás como necesario reflejo de las transformaciones mediales en las que estamos comprometidos— hemos comenzado a percibir que la Escritura no es una mera posesión pasiva. En ello está el proyecto gramatológico de Derrida, pero la cuestión tiene una especial relevancia en la interpretación de la cultura griega y estudios como los de Havelock, Goody o Detienne, entre otros, vienen haciendo especial hincapié en la reflexión sobre el papel de la escritura en la conformación de la Episteme griega, papel no en la constitución de los documentos leídos por nosotros, sino como textura que pudo activar y moldear a los propios autores. Una filosofía de la Historia que tiene su esencial *aquavit* en el documento escrito ha propiciado soterradamente la asunción de que la griega es una cultu-

ra de escritura que, eso sí, caracterizada por un desinteresado y *humanista* amor a la palabra viva. Hoy esto queda bastante relativizado. Y no se trata sólo de tomar conciencia de que al margen de la imprenta el texto escrito tiene una entidad semejante a la de una escultura afamada —y copiada todo lo que se quiera— (es decir, para la Grecia clásica: sema funerario y fármaco de la memoria; para nosotros: documento), sino del hecho más fundamental, que Grecia funda —con todas sus limitaciones— la oficialización del Logos por la escritura partiendo de una oralidad que aún no era marginalidad o alternativa.

Hoy sabemos que, a pesar de iniciar este proceso, la real textura comunicativa de la cultura griega es oral, pero sin que en ello haya voluntades *humanistas*. Y esto mismo nos sirve para circunscribir los rasgos de la tan favorita oralidad del pensamiento de Heráclito. La cuestión discutida viene a ser la siguiente: evidentemente son numerosas las fuentes, sobre todo tardías, que nos hablan de la existencia de un libro que Heráclito habría *publicado* depositándolo en el templo de Efeso (al que posiblemente él estaba adscrito). Ante lo cual se declara que el tal libro no pasó de ser un pastiche erudito pergeñado en Alejandría y que ingenuamente consultaron San Clemente y San Hipólito, quienes nos aportan como la tercera parte de los fragmentos más relevantes. Pero tenemos noticias anteriores a la fundación de la Biblioteca que hablan de la existencia del libro, ante lo cual se opta

por despacharlas como insignificantes o por plantear supuestas soluciones que poco solucionan. Es fantasear demasiado con los poderes de la transmisión oral el adquirir que la doctrina heraclitana haya tenido una tan rápida e impactante difusión —lo atestimonia Platón expresamente— con la simple ayuda de unos casuales o fervorosos pregoneros que, por lo visto, transmitían al tiempo que ya confesaban la incompreensión del enigma que trenzaban.

Dado lo cual se admite que ya muy pronto pudo haber una colección de sus sentencias, sin más orden que el casual de la lista del supermercado. Pero como Aristóteles nos ofrece un largo párrafo señalando que era el comienzo del libro se concede, finalmente, que esa colección debió ser ya confeccionada en tiempos de Heráclito, quien *habiendo alcanzado fama de sabio* (Kirk) aceptó realizar un prólogo. Con lo cual llegamos nuevamente al libro, pero excluyéndole lo que A. G. C. trata de recomponer: un orden necesario entre sus partes.

En definitiva, lo que más ha propiciado esta suposición del carácter ocasional de los enunciados de Heráclito es la misma forma de los fragmentos, su característica formación aforística y sentencial. Y no se trata de rechazar esta característica, sino de indagar la interrelación continua de tales aforismos. Porque de hecho unos cuantos de ellos, dejados en contexto oral y circunstancial, no pasan de ser lugares comunes que difícilmente hubieran dejado atónitos a sus oyen-

tes. En última instancia hay que tener en cuenta que en tiempos de Heráclito está creándose la prosa y los componentes orales son tan sustanciales a su pensamiento como el hecho de que, en definitiva, éste sea un pensamiento prefilosófico. Y en este sentido sería igualmente ingenuo establecer que por estar compuestas en hexámetros las obras de Parménides o Empédocles hayan sido realmente entonadas en un arrebatado de inspiración para luego haber sido piadosamente fijadas por unos tales Zenón y Pausanias.

Pero dejemos a un lado, momentáneamente, la disputa de si los fragmentos atribuidos al efesio pertenecen a una oralidad gnómica o a un libro de cuidadosa estructura; en cualquier caso se admite que algunos de ellos —la aceptación varía entre los especialistas— nos permiten acceder directamente al **logos** de Heráclito (por muchas interpretaciones que de él se han hecho ya desde la Antigüedad). Esto contrasta radicalmente con el caso de Sócrates, de quien sí conocemos con certeza su grafía. Para bien o para mal, Sócrates señorea el momento fundacional de la Filosofía, especialmente de la más *correcta*, la que toma por asco profundo el sí a la tierra. Y esto en un momento y en un lugar en los que había suficientes medios para fijar el canon práctico de un pensamiento destinado a tan alados designios históricos; en todo caso había más que en los tiempos de un Heráclito oral, tiempos de prehistoria asistiendo a la invención de la Escritura (que no del alfabeto...). Sin embargo a nadie se le ocurre intentar una anto-

logía o colección de *fragmentos* de Sócrates. Y si bien no es el mismo el Heráclito de Platón/Cratilo que el de los estoicos o el de los santos padres, esto no es comparable con el hecho de que uno sea el Sócrates de Platón, distinto el que se adivina en los cínicos, *terrenal* el de Jenofonte.

De cualquier forma, A. G. C. advierte reiteradamente que discutir esta cuestión no se debe simplemente a un afán de hacer picapleitos en los infiernos de Babel; apostar por la existencia de tal libro implica el propósito de reconstruirlo y esta tarea de hilar fragmentos tan diseminados presupone perseguir los sentidos de las respuestas juntas y de la estructura resultante tanto como los de elementos **sólidos** conocidos. Se adivina en los **libros** presocráticos —cada uno a su modo— una constitutiva estructura totalizadora, **esférica**, que diríamos con Parménides. El libro de Anaximandro de Mileto —con bastante probabilidad, la primera obra de la Escritura— pudo haber sido el discurso de razón geo-gráfica de la Naturaleza precedido por una audaz razón geo-lógica. Este carácter total se nos ofrece más evidente en el libro de Parménides, cuidadosamente articulado en tres partes: revelación propedéutica, razón de sí y razón de lo otro. (Por lo cual sería más conveniente lamentar la pérdida de esta tercera parte; el desinterés de los antiguos al respecto parece merecer más el análisis que la aceptación de que se trata de un fiable testimonio de la insignificancia del texto ausente).

Es comprensible que este ca-

rácter totalizador perdure en obras posteriores que quieran mantener algo del espíritu presocrático, caso de las de Empédocles o la de Lucrecio y que se prolonga incluso en una obra como las **Metamorfosis**, cuyo libro XV revela cuánto debe a Heráclito, aunque sea de modo indirecto y hasta mal consignado (puesto que un muy reconocido Heráclito queda convertido en Pitágoras, equívoco que no sólo protagonizó Ovidio).

Pero esta necesidad de totalidad discursiva nos la hace bien patente A. G. C. en un libro que, aunque de modo menos inmediato que el teoísta **Lao Zi** (*el dao que puede expresarse con palabras no es el dao permanente*), va a enunciar la imposibilidad de nombrar al Todo y la imposibilidad de que el Todo deje de nombrarse, porque *uno y solo lo inteligente no quiere y quiere que se le diga nombre de Zeus*. (trads. de J. I. Preciado y A. G. C., respectivamente).

El sentido total del libro de Heráclito no es precisamente enciclopédico, *polímata*, y probablemente no sea chirriante una comparación con otro libro que aspiró a la totalidad y no a la acumulación. Nada es lo mismo, pero si bien desde el punto de vista *científico* las comparaciones son odiables una sospecha que en los pliegues de la historia de la Filosofía el logos común da voces corales. Sea pues la **Ética** de Spinoza. Y a pesar de las insinuaciones no pienso en las coincidencias formales en las distribuciones de ambos libros y en sus propósitos; no se trata de comparar los pa-

ralelismos entre la doxografía pergeñada —sin conocimiento de la obra— durante un extenso período posterior a la muerte del recogido judío errante con la doxografía que aún sigue elaborándose a partir de unos fragmentos dejados en fragmentos citables; ni de abusar de la coincidencia de destinos entre un pensamiento catalogado de oscuro y enigmático a pesar de que siempre —no sólo Nietzsche— se sospechó su luminosidad y un pensamiento calificado de enteco y entelarañado a pesar de su vibración diamantina. De lo que se trata es que, a pesar de la geométrica maquinaria del libro, de la **Ética** pueden extraerse *fragmentos* citables y encajables en cualquier centón. Se puede, incluso, resumir en un manual la filosofía de un libro que fue maldito. Pero con ello se sustrae lo que para Spinoza era fundamento central, el de que la **Ética** es un espejo, modal pero virtual, del orden necesario de la Naturaleza.

Algo semejante viene a restituirnos la edición de A. G. C. del libro de Heráclito; que el Logos no habla a través de simples, esporádicas y desdeñosas sentencias, sino a través de su propia ley constitutiva, que es discurrir oponiéndose entre sus partes. Dicho con Heráclito; que un arco o una lira no son una reunión casual de cuerdas y cuernos. Y esto es lo que marca las virtudes y las diferencias de esta obra frente a los estudios heraclitanos de Heidegger y Fink recientemente publicados en España o frente a la reconocida investigación de la Ramnoux. **Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots**, la una

porque se desborda sobre Heráclito, la otra porque se ciñe en los márgenes contemporáneos a Heráclito. De aquí una de las significativas peculiaridades de la obra, que siendo una edición de **Razón común** su responsable ha evitado las concesiones en una tarea que instrumentalmente es compleja pero sin cerrarse a la lectura común del paciente lector no especializado. Es innecesario resaltar en rigor en la instrumentalidad filológica del que puede hacer cómodo uso A. G. C.; destaquemos, frente a las fáciles imaginaciones sobre el autor, la noble y desprejuiciada lectura de aquellos pasajes en los que los santos padres tratan de interpretar al efesio desde un sentido apologéticamente cristiano. Y, junto a esto, algo que no es menos característico del autor; la invitación a la lectura del remoto Heráclito a través de una toma de conciencia de nuestro propio lenguaje, del más cotidiano y próximo lenguaje, algo en lo que, precisamente, ya estaba comprometido el sabio del río.

En el interior estarían las cuestiones *doctrinales*. A estas alturas tendría que ser obsoleto discutir la escasa pertinencia que tiene considerar al efesio como un físico, ni siquiera en el modo tan tangencial en el que debió ser lo propio de los milesios, aunque, por poner un ejemplo duro, aún llegan a la Universidad los estudiantes con la idea de que Heráclito era una especie de

herrero decantado en filósofo. Ofrece más interés la resolución de dos cuestiones fundamentales en la comprensión de la **Razón común**. Una es la muy cuidadosamente señalada adscripción de Heráclito ya no en una equívocamente cómoda agrupación de *presocráticos*, sino bajo el más revelador lugar de representación del pensamiento prefilosófico. Noción sobre la que tanto tendríamos que rescatar, despojándola de implicaciones cronológicas, aunque sólo fuera para apreciar el valor de obras como **El príncipe**. La otra cuestión tiene enjundia filosófica muy característica y en ella no dejó de enzarzarse Nietzsche, como es la valoración heraclitana del conocimiento sensible; nunca mejor dicho que A. G. C. **resuelve** el falso problema de que Heráclito haya actuado de inquisidor de los sentidos.

Pero después de todo A. G. C. no se empeña dogmáticamente en que éste no sea también un libro que llega **desde** él. No hay una pretensión de haber acertado rigurosamente con la arquitectura del libro original, sino de haber concordado armónicamente con su Logos. Una pretensión de larga elaboración si oímos que ya en el **Sermón del Ser y no Ser** estaban los ecos de este libro; así los sentidos de los versos 156 ss., 775 ss. y 809 ss., nos guiñan los que ordenados fragmentos numeran 77, 79 y 67. Corales.

V. Bozal, Svetlana Alpers, El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII. Madrid, Herman Blume, 1987.

Vermeer descubre que el artista es un voyeur que hace a una mujer objeto de su mirada (pág. 277). Esta consideración de Svetlana Alpers a propósito de la pintura de Vermeer de Delft **Dama leyendo una carta**, que se conserva en el Museo de Dresde, pone de relieve algunas de las tesis centrales de su obra y, también, algunos de los problemas que a su propósito pueden suscitarse.

El artista, el pintor, es un mirón que observa y que al observar convierte el motivo —la mujer que lee la carta, pero también los otros motivos del cuadro— en un objeto. A primera vista podría parecer una afirmación contradictoria, pues el artista sólo mira y al mirar, sin embargo, **convierte en objeto** la cosa mirada, es decir, actúa. El artista holandés, tal como indica la autora en otro momento, es *testigo del mundo* (pág. 250), pero ser testigo —añado por mi parte— no es permanecer inerte ante el mundo, es **hacerlo** mundo. Las cosas, las mujeres, las frutas, los tapetes, las ventanas, las cortinas, el enlosado del suelo... no son objetos sino para una mirada que les convierte en tales, como podría convertirlos en algo distintos. Describir es atenerse a lo dado, pero lo dado para un sujeto es el objeto que miramos y representamos.

Svetlana Alpers distingue entre dos orientaciones fundamentales de la pintura: la que posee un carácter narrativo, propia de la pintura italiana, y la que muestra un carácter descriptivo, propio de la pintura holandesa. La primera se atiende fundamentalmente a la imitación de las acciones —en lo que sigue las propuestas aristotélicas de la **Poética**—, la segunda fija su atención en la superficie de la realidad descrita, en la realidad visible. La primera ha dado origen a la mayoría de las teorías del arte y de las consideraciones críticas e historiográficas, la segunda carece de una formulación precisa y habitualmente ha sido estudiada bajo el punto de vista de aquella otra. Los análisis de Svetlana Alpers, especialmente los muy brillantes de Vermeer y Rembrandt pero también de problemas específicos como el de la cartografía y el bodegón en la pintura holandesa, ponen de relieve la necesidad de atender a esa segunda orientación: *lo que hace falta, y lo que los historiadores del arte no tienen, es un concepto de representación* (pág. 319; nota 17 a la **Introducción**).

Como suele ser habitual en los mejores libros de historia del arte, y este es uno de ellos, podemos hacer dos lecturas: una se limita a los problemas concretos estudiados en el texto, otra desborda esa limitación, muchas veces por invitación de la autora, y enlaza con cuestiones más generales. La anterior afirmación de Svetlana Alpers sobre la representación y la carencia de un concepto de tal entre los historiadores del arte, parece una invita-

ción a esa lectura más general, inscrita en los estudios particulares. Pues no sólo los pintores holandeses representan en sus descripciones, también representan los italianos en sus narraciones y toda imitación de acciones ha de hacerse en el marco de la representación y a partir de ella: no hay **mímesis** sin representación.

Esto se aplica a unos y a otros. Como el libro pone de manifiesto, la *opción* por la descripción es una **opción cultural**, no natural, tal cultural como la opción por la narración. Aislar el ojo, tal como hacen los pintores holandeses (pág. 74), no al hombre, es una forma de aislar a un sujeto, es decir, una forma de concebir al hombre. Atender ante todo a la superficie de la realidad visual, a la superficie de la realidad descrita es poner de relieve una preferencia cultural que tiene significados precisos. El pintor **deja ser visualmente** a la realidad convirtiéndose en testigo del mundo; ese dejar ser es una forma de acercarse al mundo, de construirlo visualmente¹: una forma distinta a la de la narratividad, pero forma también. De la misma manera, aquellos que se lanzan a la construcción narrativa del mundo han de hacerlo pictóricamente, sirviéndose de representaciones, no al margen de ellas, incluso cuando desean olvidarlas (¿lo desearon alguna vez o sólo es una perspectiva que han abierto los iconologistas?). Por eso una teoría de la representación es necesaria para todos, no sólo para los historiadores del arte holandés.

El arte holandés ha puesto esta cuestión en el centro mismo de sus imágenes. Lejos de rehuir la representación, la tematiza en sus descripciones. *Rembrandt rechaza la idea de conocimiento y de experiencia humana que domina la figuración holandesa, mientras que Vermeer hace de la meditación sobre su naturaleza la médula de su obra* (pág. 302). Pero el rechazo de Rembrandt no le conduce a la idea de la pintura italiana, de pintura narrativa al modo italiano (pág. 305), es un rechazo *desde dentro*, que no puede olvidar lo rechazado, que ha de hacer algo por ello, y por lo pronto tenerlo presente, incluso como hueco y como negatividad, como ausencia: las superficies de las obras tardías de Rembrandt no nos ayudan a ver mejor, *son las superficies de un artista figurativo que desconfiaba profundamente del testimonio de la vista. Este punto se convierte en el tema mismo del arte de Rembrandt en su fascinación por la ceguera* (pág. 308). *Se viene a la memoria, en particular, su tratamiento del Homero ciego en el fragmento que queda de una de sus obras tardías. El anciano Homero está representado en el acto de dictar a un joven escriba: un hombre invidente pronunciando palabras que no vemos. Por paradójico que pueda parecer, Rembrandt hace imágenes en la realidad visible, donde se encuentra la verdad* (pág. 309). Ahora bien: Rembrandt lo muestra en la realidad visible, que se afirma incluso en su negación.

¹ En este punto, el magnífico ensayo de Gilles Aillaud *Voir sans être vu*, en G. Aillaud, A. Blankert y J. M. Montias, **Vermeer**, París, Hazan, 1986.

Construir el mundo como realidad visible fue la gran tarea de la pintura holandesa, pero no sólo de ella. Contaba con *apoyos* importantes que Svetlana Alpers estudia con detenimiento y brillantez: el modelo nórdico de representación visual,

las técnicas de representación y la cartografía..., es decir, los elementos centrales de la cultura holandesa que se articulan con la actividad pictórica, introduciendo una tensión que está en la base misma de su dinámica evolutiva.

DEL LAZARILLO Y LOS FILOLOGOS

Cristina Peña Marín, Lazarillo de Tormes. Edición de Francisco Rico. Madrid, Cátedra, 1987.

1. El terror del lector ante la edición crítica

Al tomar en las manos el volumen del *Lazarillo de Tormes* en la edición de Francisco Rico se advierte enseguida que se trata de una «edición crítica», pues el texto del *Lazarillo* no aparece por ninguna parte. Pero sí está: perdido entre las mucho más voluminosas páginas de introducción, apéndices, etc., achicado, reducido a unas pocas líneas en las páginas centrales que le están destinadas, de las que la mayor parte está ocupada por las notas que en muy menuda letra deberían cumplir la tarea de «acercar el texto al lector de hoy». Pero el texto, el del «Lazarillo», no sólo se achica, también se aleja del lector por efecto de la distancia que las menudas notas interponen entre ambos. Entre el «Lazarillo» y nuestra lectura algo muy grueso ha

ocurrido: se ha generado en muy diversos lugares un enorme volumen de saber cuya presencia se impone como la de una autoridad que apareciese revestida de todos los ropajes y símbolos de su poder y su prestigio. Un Saber que aparece como una de las más imponentes instituciones de nuestro tiempo.

Pero ¿acaso no es necesaria esa aproximación del texto a nuestro tiempo?, ¿negará alguien utilidad a la labor del filólogo, a su adentrarse en el conocimiento de la lengua del texto, de su época, sus circunstancias, etc., con el fin de hacer comprensible a los lectores de un tiempo distante de aquel en que fue escrito lo que para sus contemporáneos era evidente y no precisaba ser explicitado? La labor de estos especialistas es no sólo necesaria —como son necesarios los museos, los historiadores y los que se dedican a la conservación del patrimonio—, sino hasta fascinante en sus resultados: gracias a su minucioso trabajo venimos a saber qué significa que al padraastro de Lázarro «azotaron y pringaron» (*el tormento de pringar a uno consistía en*

derrétirle tocino a la llama de un hacha sobre las heridas causadas por los azotes, aclara una nota) y que a su madre pusieron de pena «el acostumbrado centenario» (se trata de los cien azotes también prescritos por la ley para las mujeres que, como Antonia Pérez, «cohabitaban» con hombres de otra religión e incurrían, así, en herejía). El lector de hoy se encuentra en una posición casi privilegiada respecto al contemporáneo de la obra pues, por esta traducción y explicitación de implícitos, al placer de la lectura de la jocosa obra se añade el de llegar a conocer tantos aspectos de la vida de un tiempo distante del nuestro.

El lector, entonces, agradecido con el especialista que así le ilumina el texto y su tiempo se dispone a acompañar la lectura del «Lazarillo» con la de las notas, la introducción y demás, avisado ya de que toda lectura directa de aquel texto es equivocada, cuando no una muestra de pretenciosa ignorancia y de burda colonización del texto y de la cultura de que es mensajero. Sin embargo, apenas intente aproximarse al mundo del texto se dará cuenta de lo iluso de pretender agotar el mundo en una edición crítica. ¿Es posible abarcar toda la enciclopedia de una cultura?, ¿es posible suprimir la distancia temporal y cultural, llegar a entender con las ideas, las imágenes, los sentimientos de los habitantes de otro tiempo?

Pero si tal ilusión, por desmesurada y errada que nos parezca, serviría para justificar las abundantísimas informaciones sobre el

léxico, el contexto, etc., no parece de ningún modo ser el objetivo al que tiende la presentación de otras series de datos de cariz muy distinto. Por ejemplo, donde se nos señala, a propósito de la frase del lazarrillo «confesando yo no ser más sancto que mis vecinos», la aparición de frases similares en Hernán Núñez, en el *Libro del buen amor*, en Luis de Averçó, Bartolomé de Pisa y Bernat Metge, citando, claro está, cada una de estas frases en sus respectivas lenguas con la consiguiente referencia completa de la edición, etc. Tras estas citas se nos remite a otra nota de la introducción, donde a su vez se reenvía a otras tres notas sitas en diferentes partes del libro, amén de a una larga serie de autores que discuten, entre otras cosas, si este «giro de humildad», «documentado desde los mismos orígenes de las lenguas románicas», es o no un asidero para interpretar el *Lazarillo* como una parodia de las *Confesiones* de San Agustín o de otra meditación autobiográfica (nos encontramos, al fin, tras tan largo y tortuoso camino, ante una cuestión no carente de interés para la interpretación de la fórmula autobiográfica con que se presenta el «Lazarillo» que interesa particularmente al autor de esta edición).

El «aparato», como comúnmente se le llama, de la edición crítica desalienta la lectura por su tozuda exclusión del lector no interesado en saber en qué otras obras se habla de mujeres que crían gallinas (como hace, por extenso, la nota 16 del tratado I) o se encuentran frases similares a alguna aparecida en el texto. Y si nuestro lector recono-

ce que no encaja con el lector previsto por la obra, tal vez se pregunte cuál es este lector.

Las ediciones críticas se pretenden capaces de atender a todas las lecturas posibles: la del lector curioso, la del especialista, la del estudioso, etc., que han de ser todas lecturas fragmentarias. No prevén un lector que leyera continuamente todo el «paratexto» (como llama Genette a todo lo que acompaña al texto: introducción, notas, etc.). Por tener tantos, no tienen un sólo lector posible, en el sentido de un «lector modelo» o una estrategia de lectura inscrita en el texto. Cada lector debe establecer su propia topografía del texto.

Algunas de las informaciones que incluye son aportadas en apoyo de alguna hipótesis de interpretación del texto, otras aclaran el significado o el contexto de algún pasaje del texto. Pero hay otras cuya inclusión no responde a ninguna de estas razones, o habría que decir a ningún intento de razón ni de análisis. Nadie trata de justificar su presencia (de hecho ningún sujeto se responsabiliza de su introducción, aparecen precedidas por el habitual «Cfr., por ejemplo» u otra expresión impersonal similar). Parece bastar que tengan «alguna relación» con el *Lazarillo*. Dado que son informaciones que no tienden a la resolución de alguna cuestión, a la respuesta a una pregunta, pueden únicamente ser consideradas como un depósito de información, no como un saber, que debe siempre poder ser cuestionado. Pero se trata de un depósito formado según lo que el autor de la edición consi-

dera que es «relacionable con» el texto que edita. Un criterio incontestable, de tan subjetivo, pues entre todas las cosas, como entre todos los textos, pueden establecerse relaciones. Tal vez la era de la informática aporte algún procedimiento que permita clasificar toda esta información conforme a criterios reconocibles y públicos para hacer su recuperación, en el caso de que sea necesaria para algo, más sencilla que lo que es hasta ahora para los estudiosos de los textos.

El lector elude plantearse cuestiones insolubles acerca de las pretensiones del autor (porque el lector también se hace inevitablemente una representación del «autor modelo» a partir de la estrategia de escritura inscrita en el texto) por el procedimiento de abandonar al autor del aparatoso paratexto donde su sentido del deber y del placer diverjan de los de aquél. Una muestra de tales cuestiones insolubles podría ser: ¿Qué se pretende al incluir tales informaciones? ¿Qué tipo de lectura del texto hacen los especialistas, o qué especialidad es la que persigue desde los giros gramaticales hasta la aparición de cualquier tema en cualquier texto, del nacimiento de la escritura hasta hoy? ¿Se trata del conocimiento del texto, del conocimiento del mundo de Los Textos, en general? ¿De almacenar toda la información relacionable con el *Lazarillo*? O quizá no haya que preguntarse por el contenido de esa información. Si esos conocimientos no tratan de orientarse hacia la resolución de ninguna cuestión, no tratan de cumplir ninguna función, entonces

el ritual del saber en que se arropan vale por sí mismo, independientemente del contenido, de lo sabido. Como ocurre a los grupos o actividades que han perdido la seguridad de cumplir la función que distinguía a sus miembros, que exageran y refuerzan sus aparatos rituales de modo que la fachada se convierte en fin en sí mismo, éste sería un saber que no cumpliría otra función que la de distinguir a los que de él están investidos.

¿O son éstas descabelladas elucubraciones en que se escuda un lector perezoso para evitar someter su ignorante testuz ante un saber que está fuera del control de su razón o para eludir el tomar a su cargo toda la cultura de un tiempo, o, potencialmente, la de todos los tiempos?

2. La verdad del *Lazarillo* según Francisco Rico

La edición está introducida por un largo estudio sobre el «*Lazarillo*» en el que Rico polemiza con otros estudiosos por defender lo que considera el auténtico valor de la obra: «la suprema originalidad del *Lazarillo* está en haber urdido una extensa narración en prosa con un sostenido diseño realista», y su gran novedad reside en «haber ganado para la ficción narrativa un dominio que hasta entonces le era ajeno y que luego resultaría el más característicamente suyo».

El centrar el valor de la obra en su realismo le lleva a disentir, en primer lugar, de Marcel Bataillon, quien escribió: «toda interpreta-

ción ingenuamente realista del *Lazarillo* queda excluida por el hecho de que el autor se vale de una materia folklórica, y que él mismo identifica a su héroe con una figura del folklore español». Al profesor Rico le «duele disentir de un maestro como Bataillon», pero parece decidido a hacerlo y por muy buenas razones: el hecho de que una situación, motivo o personaje de los que aparecen en el *Lazarillo* se encontraran en alguna comedia o algún chascarrillo anteriores a 1550 no significa que quepa incorporar a esta obra entre el material folclórico ni le resta nada de su posible realismo. No cabe echar mano del folklore como «panacea exegetica», cuando además, argumenta Rico, el autor puede usar un motivo folclórico para darle un tratamiento profundamente novelesco y, por lo que toca al realismo, aporta ejemplos de situaciones tomadas de fuentes literarias anteriores que, una vez introducidas en el *Lazarillo*, podrían pasar por sucedidos en algún pueblo castellano.

Como esta toma de posición se realiza en nombre de «datos literarios esenciales en el *Lazarillo*», esperamos encontrar en adelante una atención mayor a los «datos literarios» en detrimento de la persecución de antecedentes e influencias como panacea exegetica. Cabe también esperar algún desarrollo del concepto de «realismo» al que con tanto empeño adscribe Rico la obra. Pero este estudio nos depara muchas sorpresas.

En primer lugar, una, sin duda, marginal. Resulta que el pro-

pio Bataillon opina exactamente lo mismo que el profesor Rico. El hispanista francés, en el mismo libro de donde toma Rico la cita con la que se ve obligado a disentir, se propone estudiar «por qué singulares transmutaciones una materia tradicional de burlas y de historietas dispersas cambia de estructura y de razón de ser (...). Y asistimos al nacimiento de una variedad de novela "realista" según un proceso aún mal estudiado». Proceso que analiza de forma brillante*.

Poco se ha añadido en los estudios posteriores en lo que respecta a los procedimientos, propiamente «literarios», por los que el anónimo autor crea una novela realista a partir de historietas o tipos de origen diverso (si bien ha habido interesantes desarrollos de la función de la forma autobiográfica, del recurso de la carta, etc., por ejemplo, en C. Guillén y F. Lázaro). Se diría que Bataillon, el «maestro», hace el papel de *alter ego* (pido excusas)

* La fórmula autobiográfica, la insistente, y muy persuasiva, afirmación del «yo»; la ubicación de los episodios en un espacio y un tiempo reconocibles por los lectores, su conexión y transformación en momentos de una duración individual, partícipe del tiempo histórico; la memoria de Lázaro, que recuerda y compara, creando así una unidad, que se logra también por procedimientos como los paralelismos y analogías de la composición y por una vena humorística especial, que asegura una «unión profunda entre las diversas partes». (En M. Bataillon (ed), *La vie de Lazarillo de Tormes*, Paris, Aubier-Montaigne, 1958; trad. esp. *Novedad y fecundidad del «Lazarillo de Tormes»*, Salamanca, Anaya, 1973, págs. 47-55.

proyectado como adversario imaginario, pues en realidad Rico se ve obligado a disentir una y otra vez de sí mismo por fidelidad a un método que se empeña en contradecirle.

Veamos la cuestión de la ficción realista. Rico empieza afirmando que «un libro del corte del *Lazarillo*, hacia 1552, no se dejaba leer como "ficción" de buenas a primeras: en el marco del relato en prosa, la categoría de ficción —en virtud de la cual se cuentan *como si* fueran verdaderos hechos que no lo son— no se había aún conjugado con la realidad humilde y familiar». La ficción estaba dominada por las novelas caballerescas, las pastoriles, etc. Claro que ya estaba traducido Boccaccio, *La Celestina* había generado múltiples imitaciones y continuaciones, están el Aretino, Pedro de Luján, etc., etc., y, sobre todo, la *Trapesonda*, extravagante versión hispana del *Baldus*, donde se cuentan muchas peripecias que luego aparecerán en el *Lazarillo*, con el que comparte «la primera persona, el antihéroe, el talante "realista" (ya sin metamorfosis, ungüentos mágicos y demás prodigios), los episodios dispuestos en sarta, el desfile de tipos, los bocetos costumbristas...» (todas las citas son de Rico).

Hasta la perspectiva llevaba décadas propugnando una poética de la verosimilitud, próxima a la experiencia común (Nebrija, Vives), de tal modo que «no es hipótesis, sino evidencia, que en los alrededores de 1550 la dimensión realis-

ta se hace presente en la narrativa castellana unida a los planteamientos autobiográficos y a los dechados de Apuleyo y Luciano». El *Lazarillo* ya no es, sólo unas páginas más allá, la sorprendente innovación donde no existían relatos de ficción sobre la realidad humilde y familiar, sino que «nuestra novela aparece en indudable confluencia con otros relatos en prosa en los cuales la imitación de la vida diaria y la imitación de los modelos clásicos son las dos caras de la misma moneda». Dicho lo cual, Rico se dedica a precisar en qué aspectos va el *Lazarillo* más allá que sus semejantes.

Tal vez debería haber empezado por ahí, como hizo Bataillon. Pero la propia tarea que se ha impuesto le impone acumular todos los argumentos que acabarán por negar sus tesis. Lo que para Rico importa es «discernir qué entra en el libro gracias a una previa elaboración tradicional —popular o no—, que en tanto eco directo del entorno social (necesariamente con reflejo en otras formas expresivas) y cómo la invención del anónimo recrea unos y otros elementos». Así pues, por una especie de ilusión realista, lo que entra en el *Lazarillo* proviene de otras fuentes literarias y lo que toma del entorno social —con «reflejo» en otras (?) formas expresivas— forman dos conjuntos distintos que se trata de «discernir» (el entorno social de una parte, la palabra culta o popular, el habla de los hombres, de otra). Lo cual significa, para un esforzado filólogo, rastrear todos los textos, incluyendo dichos, cantares, refranes, etc.,

susceptibles de ser considerados como antecedentes de alguna cosa que aparezca en el *Lazarillo*. Y, lógicamente, a medida que el celo de los filólogos penetra más profundamente en el conocimiento de los textos de nuestro pasado, lo que puede ser considerado como «eco directo del entorno social» va quedando reducido a minúsculas insignificancias (puesto que han llegado a saber lo que los hombres se decían unos a otros acerca del mundo en que habitaban).

Pero Rico posee una pasión por esta obra tan fuerte como la que le liga a las rutinas de su gremio: desea mostrar que ésta es *original*, que son naderías lo que toma de la inspiración ajena o, en cualquier caso, son menos significativas que su capacidad de elaborar la materia «bruta» proveniente directamente del entorno social. Así trata una y otra vez de dar con el hallazgo que haga del *Lazarillo* el primero en introducir alguna novedad, al tiempo que no deja de documentar los orígenes de todo elemento que aparezca en el texto. Como en el caso de la imitación de la vida y la imitación de los modelos clásicos, ambas son las dos caras de una misma moneda: el método de trabajo del filólogo-historiador para el que la obsesión por los orígenes es otra forma de la obsesión por la novedad absoluta, aquella de la cual no fuera posible encontrar ninguna huella en el pasado.

Mientras, el «cómo» el texto da forma a su mundo, tome de donde tome sus materiales (de los objetivos que se plantea Rico dilucidar,

el único que implica algún tipo de análisis textual), es un aspecto desatendido o despachado por medio de encomiosas adjetivaciones. A pesar de que Rico presenta el *Lazarillo* como una gran broma que invita al lector a entender como falso lo que se presenta como verdadero, esta concepción, que enmarca el texto en una clave humorística, no es aplicada como criterio analítico a lo largo del mismo.

Y sin embargo, ¿qué hace posible la perfecta integración de géneros tan dispares, de textos de procedencia tan diversa que resulta tan difícil detectar si se trata de invenciones del anónimo autor o de inclusiones de textos preexistentes? Rico, en una frase, comenta una posible interpretación: «un rasgo de estilo (un juego de “intertextualidad”)». Desafortunadamente, se ha puesto de moda en los estudios literarios hablar de intertextualidad cada vez que un texto cita o alude a otros textos, y nombrar el mágico vocablo parece evitar la necesidad de analizar las modalidades de esas alusiones, al tiempo que se esquivan su posible radicalidad. Pero, aplicado como categoría analítica, el fenómeno de la intertextualidad cuestiona precisamente la concepción tradicional de la autoría: el sujeto productor del texto ya no puede ser entendido como esa autónoma unidad a la que sólo cabe ser original o plagiarlo. Por la voz, o por la pluma, del autor hablan los grupos, los guetos, los círculos sociales. Una palabra expresa siempre una pluralidad de voces; la sociedad y la cultura de la que forma parte hablan por ella (enseña Bajtin). Y en la tradición de lo cómico,

este procedimiento ha servido para amalgamar y confundir los tipos de discurso: elevado, vulgar, culto, popular, sacro, profano... ¿No es ésta una de las razones del tardío pero duradero éxito del *Lazarillo* y de su influencia en la novela moderna?

Se ha insistido tanto en la función unificadora del personaje protagonista en esta obra —la unidad del punto de vista, etc.—, que se ha perdido de vista la disolución que realiza de la unidad retórica del sujeto. El, dice Bajtin, «está más allá de la defensa y de la acusación, de la exaltación o del desenmascaramiento, no conoce ni arrepentimiento ni autojustificación, no está ligado a ninguna norma, a ningún imperativo o ideal, no es unitario y coherente desde el punto de vista de las presentes unidades retóricas de la personalidad. El hombre está aquí (en la novela picaresca) como liberado de todos los vínculos de estas unidades convencionales y, sin determinarse ni realizarse en ellas, las burla».

Como dice el profesor Rico en otro texto *, la ambigüedad y la ironía son tan consustanciales al *Lazarillo* que se explican sólo como provenientes de un amplio escepticismo sobre las posibilidades humanas de conocer la realidad. En esta perspectiva, el análisis de los procedimientos por los que los órdenes de la sociedad, sus principios, sus leyes, sus retóricas son replicados no desde otro lugar —no

* F. Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1969, pág. 53.

desde la «marginalidad» social—, sino desde fuera de toda pretensión de una verdad unificadora, de una palabra unívoca, llámese sujeto, norma, bien, o de cualquier otra

forma, nos pondrían en el camino de comprender no sólo este texto, sino también algunas claves por las que toma forma una de las vetas del pensamiento moderno.



VOLVER A GABRIEL FERRATER

Adolfo García Ortega

Después de quince años del suicidio del poeta catalán Gabriel Ferrater, ocurrido el 27 de abril de 1972, su figura ha tomado proporciones complejas, aumentando el interés por su poesía singular y aumentando también el atractivo que como erudito y vividor pudiera tener. Traerlo a cuento ahora necesariamente ha de exceder el solo cumplimiento necrológico —la caza de las fechas— para ahondar un poco en el criterio poético con el que escribía y leía, una reflexión sobre el arte de la poesía que hoy pervive con más fortaleza y desarrollo, si cabe.

Nacido en Reus en 1922, fue un poeta que no siempre y no sólo fue poeta. Matemático, traductor, crítico de pintura, director literario de una editorial y lingüista generativista al final de su vida, fue poeta un corto período de tiempo, el comprendido entre 1958 y 1968, y no antes y puede que ya no después. Pero en esos diez años aportó a la poesía catalana (y a las letras hispánicas en general) una flexibilidad de la lengua que no sería incorrecto decir que, en la lírica, puede acompañar a las cimas de sus muy queridos Riba y Carner como la tercera línea de un triángulo equilátero.

Sin embargo, no es un gran poeta; sí, en cambio, un poeta importante. Como la de todos los poetas de su generación —el 50—, su obra no posee la grandeza inimitable de cierta poesía anterior española y extranjera (al menos aún no se puede decir), pero es notorio el regalo que él y algunos de sus coetáneos nos han dado en cuanto a proporcionarnos un punto de mira parcial de la tradición, y un inicio para desarrollar la inteligencia en los poemas, es decir, un puñado de ideas claras. De aquí su importancia, porque no es lo mismo atender directamente, por ejemplo, a la poesía anglófona, como él hacía, que atender a esa tradición filtrada y dispuesta en la propia lengua. El aprovechamiento, así, de tal tradición es doblemente alimenticio.

Confluyen en Ferrater dos aspectos que, tal vez motivado por su muerte en una edad significativa, los cincuenta años, son inseparables al recordarlo hoy. Por una parte está lo que se podría llamar cierto aire **legendario**, y por otra, el despliegue teórico y poético de una razón de la **sensatez** literaria. Esa leyenda se ha ido construyendo encima del personaje que fue en la Barcelona de los cincuenta-sesenta, ciudad entonces que bullía intelectualmente en salsa **snob** y que debió de ser, por lo menos, pintoresca. Ferrater, que había pasado unos años cruciales de su juventud en Francia e intentaría luego establecerse en Alemania, representaba a un tipo de hombre de letras semihumanista, inquieto, interesado por porciones del saber muy dilatadas, empapado de poliglotismo, de frase brillante y certera; pero también mostraba una sabiduría *muy de novela*, nada resignada, acerca de lo existencial de la vida práctica, las mujeres, el alcohol, la lucidez, el instante presente, vivirse en fin como protagonista de una historia no narrada que va a acabar mal, igual que en esas bellas películas que nos ponen la condición humana en la garganta. Las leyendas no añaden ni restan más que una fantasmagoría. Vienen bien para crear **falsas imágenes**, pero no son las imágenes suficientes que el lector precisa.

Más necesario hoy se hace revisitar sus razones de sensatez poética, releer y fijar su obra. Cuando en 1960 aparece su primer libro de poemas, **Da nucs pueris**, Ferrater tiene treinta y ocho años (!) y es un hombre maduro y un poeta formado por entero, lo cual significa que es ya el poeta que quiere ser. De hecho, en sus dos libros posteriores, **Menja't una cama** (1962) y **Teoria dels cossos** (1966) sólo va a perfilar con más grueso trazo lo que esbozara en aquel libro. Allí acompañó sus poemas con un epílogo que, aunque breve, es un texto de una gran densidad y define perfectamente su poética y las ramas de las que ha salido. Porque en Ferrater, y también en Gil de Biedma, cercado por fuentes similares, se da esa clase de poeta de aprendizaje consciente, autor cabal de poemas **uno a uno**, que es la manera de hacer, a la postre, unos cuantos poemas muy buenos.

La poesía de Ferrater, al surgir de improviso en el panorama catalán entonces tambaleado por la muerte de Riba, tiene tanta seguridad y dominio que desconcierta. Allí estaban asumidos sus gustos primeros, desde Catulo hasta los trovadores y March, toda la poesía del medievo, y una preferencia sintáctica que recordaba a los ingleses, de Hardy a Graves, en cuyos versos quería medirse. Este caudal, modificado por el propio talento, vino a quintaesenciarse en pocos años en el volumen cerrado, que no admitía ni un poema más, de su poesía completa, titulado justamente **Les dones i els dies** (1968), un libro antirromántico, que habla de la vida moral de un hombre, de un buscador de la felicidad que es, entre otras cosas, un poeta.

Se ha dicho que Ferrater hacía *poesía de la experiencia*. Este término está hoy de moda, siendo como es francamente inocuo. *Poetas de la experiencia* lo son todos, no hay ningún poeta que no parta de su propia manera de ver y de sentir. Ahora bien, Ferrater buscaba clarificar en sus poemas y en su reflexión crítica la controversia siempre candente entre la objetividad y la subjetividad. En este punto, su pervivencia actual es notable, ya que por vías similares transita hoy la poesía. Toda su obra tiende a contar la experiencia subjetiva de un modo objetivo, en y desde la realidad. La subjetividad, es decir, las angustias del poeta o su farragoso empecinamiento en un lenguaje oscuro, indescifrable y suyo, no tiene sentido como poema para Ferrater. Esto es, tienen un sentido privado que no responde a la baraja de leyes que hay en el arte de la poesía. De ahí que no todo poema sea literatura.

Hoy que tantos poetas hablan sólo *de sus propias estupefacciones*, es necesario volver a la máxima wittgensteiana que usaba Ferrater de que un poema, como mínimo, debe de ser tan claro como una carta comercial, ha de tener su misma sensatez. Volver a Gabriel Ferrater, en definitiva, es volver al sentido común, a los poemas *claros, sensatos, lúcidos y apasionados, en una palabra, divertidos*.

EPÍLOGO A DA NUCES PUERIS

Gabriel Ferrater

Nací en Reus, el 20 de mayo del 22. Los demás hechos de mi vida son de más incierta descripción y más difíciles de datar. Me gusta la ginebra con hielo, la pintura de Rembrandt, los tobillos jóvenes y el silencio. Detesto las casas donde hace frío y las ideologías.

La poesía medieval tiene en mí a un buen lector, y no le cuesta nada persuadirme. En Bertran de Born, Chaucer, Villon, Skelton, encuentro una copia de la verdad enjuta y ágil, vista con ojos limpios y sentida con cordialidad, que no me deja añorar las grandes masas de líquido verbal que el Renacimiento puso en ondulación. Catulo es el único poeta antiguo que he llegado a conocer bien, y de los recientes, he intentado hacerme un rincón a la sombra de la rama de la poesía inglesa que sale de Thomas Hardy y se alarga con Frost, Ransom, Graves, Auden. Pero fue Bert Brecht el primero que me dijo que la poesía se puede vivir con muchos lujos. Los poetas catalanes que más a menudo recuerdo son March y Carner; también Jaume Roig, del que constantemente me reprocho no haberlo leído aún.

Estas poesías han sido escritas durante el año 58, salvo cuatro que son del 59. Tengo la impresión de que el libro sería un poco mejor si las poesías no hubieran salido todas apretadas en un tiempo más bien corto. Entiendo la poesía como la descripción, momento a momento, de la vida moral de un hombre cualquiera, como lo soy yo. Algunas de las cosas que mis poesías consiguen no tienen ningún valor eminente, y la complicación y el equilibrio de los temas son lo único que puede dar al conjunto un interés de verdad sostenida. Pero realmente a mí en un par de años me pasan pocas cosas por la cabeza, y aunque la memoria me ha ido trayendo pasado, y aunque he procurado que cada una de las poesías vaya por su camino sin obligar a las otras, el resultado con toda seguridad es parcial, no lo bastante verídico. Ahora bien, tampoco me hago ilusiones, y sé que por muchas imágenes y por muchos sentimientos que llenen mi vida, siempre habrá habido muchos más posibles. El mundo no es para nadie lo suficientemente sugestivo, y toda vida es parcial aunque la tomemos en su máxima latitud.

Hago lo posible para que las ideas teóricas no me distraigan demasiado, pero quizá pueda decir que he llegado a alejarme mucho de la estética romántica, en la que nació mi tiempo. Ahora veo que es absolutamente legítimo distinguir el fondo de la forma de un poema, y no sé por qué me he de obligar a confundir un viaje por el infierno con el patrón estrófico de la terza rima. Pienso que es el fondo lo que hace el poema, y que, como vino a decir Goethe, las cuestiones de estilo sólo preocupan a las señoritas aficionadas. Hemos de tener poco estilo: sólo realizar el que nuestra educación nos ha dado y que es, pues, impersonal, y nos hemos de guardar mucho de hacer juegos con el sentido de las palabras de la tribu. Bien poca cosa es un poeta si no es capaz de redactar sin angustias, paso a paso y en cualquier momento, con una segura eficacia estilística, cualquier motivo que haya llegado a concebir claramente. De un modo ideal, todo poema debería de ser claro, sensato, lúcido y apasionado, en una palabra, divertido. Se puede perdonar que un poeta sea deficiente en algún aspecto, pero no encuentro perdonables a los muchos poetas actuales que reservan para la poesía sus propias estupefacciones, dando su poesía una imagen de ellos tan simple que es imposible que responda a la de una persona viva, pues una vida no se conserva sino ateniéndose a las leyes del dinero y a los movimientos de los hombres y de las mujeres.

Cuando escribo una poesía, lo único que me preocupa y me cuesta es definir bien mi actitud moral, o sea la distancia que hay entre el sentimiento que la poesía expresa y lo que podríamos llamar el centro de mi imaginación. Una de las razones que nos llevan a escribir poesía es el deseo de ver hasta dónde podemos levantar la energía emotiva de nuestro lenguaje, y esto nos lleva a escoger temas insidiosos, muy aptos para sobornarnos y obtener de nosotros un exceso de participación.

Pero no hemos de consentirlo, y la obligación primera de un poeta ante un tema es dejarlo en su sitio, sin contemplaciones.

No cabe decir que la frase que da título a este libro (**Da nuces pueris**) la tomo sin referencia a la circunstancia que la motiva, según el epitalamio de Catulo. Yo la entiendo como un precepto ético, y lo es muy alto, pues tiene que ver con el hecho de que a los niños les gustan las nueces. Es una frase que habla a favor de la felicidad.

(Trad. Adolfo García Ortega)

LA Balsa de la Medusa

Colección de libros de filosofía, estética, historia y teoría de las artes, que edita obras clásicas inaccesibles al público de lengua castellana, y estudios contemporáneos de carácter monográfico, con especial atención al rigor y novedad de sus aportaciones.

1

I. Kant

Primera introducción a la «Crítica del Juicio»

2

K. Fiedler

Escritos sobre arte

3

V. Bozal

Mímesis: las imágenes y las cosas

4

P. Valéry

Escritos sobre Leonardo da Vinci

5

F. Martínez Marzoa

Desconocida raíz común (Estudio sobre la teoría kantiana de lo bello)

6

F. M. Cornford

Principium Sapientiae

7

A. Riegl

El culto moderno a los monumentos

8

Galvano della Volpe

Historia del gusto

9

F. Antal

Rafael entre el clasicismo y el manierismo



TARJETA POSTAL

FRANQUEO

VISOR
EDICIONES ANTONIO
MACHADO

Tomás Bretón, 55.
28045 MADRID.

Los suscriptores de *La balsa de la Medusa* recibirán uno de estos libros de regalo:

- * Francisco Franco, *Tratado de la nieve y de uso de ella*
- Alberto Corazón, *La evolución de un pictograma alfabético*
- Anónimo, *Historia de Nicolás I, Rey del Paraguay y emperador de los Mamelucos*
- A. Rodríguez, *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Madrid*

Libros de tirada limitada y numerada, ampliamente ilustrados que *La balsa de la Medusa* regala a sus suscriptores.

* Marcar con una cruz el que se desee.

SUSCRIPCION

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

FORMA DE PAGO

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

Domiciliación bancaria para lo cual ruego al Banco/Caja _____

_____ Ag. n.º _____ Domiciliada en _____

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

Don/Doña _____

Domicilio _____ Teléfono _____

Cod. Postal-Población _____ Provincia _____

País _____

Fecha _____

FIRMA

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

LA Balsa de la Medusa

REVISTA TRIMESTRAL

Núm. 4/1987

Gabriel Ferrater, *Fragmento de «La poesía de Carles Riba»*. J. Muguerza, *La sinrazón de la razón patriarcal: feminismo y filosofía en Celia Amorós*. F. Pérez Carreño, *Los placeres del parecido*. S. Narotzky y J. A. Millán, *La naturaleza como factoría*. E. Gabi-londo, *Monstruos y fósiles: diferencia e identidad en Michel Foucault*. L. Casado, *Erik Satie: ...satírico, ...esotérico, ...amnésico*. R. Quance, *Entre líneas: posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres*. C. Thiebaut, *Transitar fronteras*. Equipo A, *La lotería primitiva*. V. Bozal, *Algunas reflexiones a propósito de la Ley de Reforma Universitaria*. A. Rivero, A. Heller, *Beyond Justice*. S. Echandi, A. García Calvo, *Razón común*. V. Bozal, S. Alpers, *El arte de describir*. C. Peña Marín, *La edición del «Lazarillo» de Fco. Rico*. A. García Ortega, *Volver a Gabriel Ferrater*. G. Ferrater, *Epílogo a «Da nuce pueris»*.