

FIN DE SIGLO: NOTAS PARA UNA TEORIA DE LA EPOCA

Valeriano Bozal

1

Varios son los motivos, no sólo los pregoneros, que inducen a hablar de una nueva época, fin de siglo adelantado. Además de aquellos, la propia autoconciencia de la época que se dice clausurada, que vuelve su mirada sobre el pasado tratando de delimitar lo más nítidamente posible el entramado, los ejes, de un tiempo que se dice terminado, el lugar que cada uno ocupa en ese entramado, su valor, si es que tiene alguno, los centros que al entramado dan sentido, e incluso los límites cronológicos que para la época pueden fijarse. Frutos de tales deseos han sido, por ejemplo, las exposiciones con que el Centro Pompidou fijaba en París uno de esos centros, quizá el centro, o su preocupación por determinar, ya, los clásicos del siglo XX (Pollock, Klein, Balthus, Bonnard...), únicos que restaban por fijar para cerrar la época, pues los del siglo anterior eran claros desde hace tiempo; en sentido similar, aunque con planteamiento diferente, las exposiciones con las que la Kunsthalle de Hamburgo planteaba histórica y críticamente los comienzos de la época que ha dado en llamarse moderna, o antológicas panorámicas, como **Tendenzen der Zwanziger Jahre** (Berlín, 1977), en las que podía apreciarse la preocupación por ordenar lo ya sido, la vanguardia, que difícilmente podía admitir crecimiento o desarrollo en una dinámica que parecía agotada y acotada. Incluso cuando en Venecia se pretendía, en 1976, ofrecer un resumen de la actualidad vanguardista, **Attualità internazionali, 72-76** (Bienal de Venecia, 1976), no se disponía de ejes nuevos y se tenía que recurrir al orden alfabético y la más radical singularización de lo presentado: cada uno disponía de un espacio igual y separado. La exposición se convir-

tió en una proclamación de lo discontinuo y fragmentario y, así, de lo postmoderno antes de tiempo.

Entre aquellas exposiciones y esta última hay diferencias tan considerables que es posible predicar la pertenencia de una y otras a épocas distintas. La de 1976 no acataba idea general alguna que pudiera relacionar lo presentado fuera del ámbito del propio mostrar o exponer. La suya sólo era pretensión histórica en el recoger de lo producido cronológicamente, sin apreciar en tal otro sentido que el de la actualidad: su argumento era la falta de argumento. En las otras exposiciones las cosas discurrían de modo bien diferente, su argumento era, en todas, preciso: analizar y mostrar, o analizar mostrándolo —como a una exposición cumple—, el sentido, o los sentidos, de un período histórico, ordenar una dinámica progresiva y situar adecuadamente sus puntos nodales. Frente a la parca demostración alfabética y espacialmente singularizada de una, las otras aceptaban la historia que hacían.

Intentar para ellas algo similar a lo que planteaba la de 1979 era arriesgado, cuando no imposible: ¿cómo mostrar, por ejemplo, el expresionismo recurriendo a un orden alfabético, prescindiendo de las relaciones estilísticas, los contextos ambientales, sociales, las líneas ideológicas, etc.? ¿Cómo hacerlo, en fin, con cada uno de los movimientos de la vanguardia y con la vanguardia toda en su conjunto?

Ello indicaba sensibilidades distintas, Sensibilidad es categoría que pertenece a la época que se dice clausurada, se puso en juego entre los filósofos, literatos y críticos del XVIII, en los comienzos de la época moderna, pero todavía hoy puede tener un uso efectivo. Quienes proclaman el fin de siglo lo hacen atendiendo tanto a las nuevas formas de la sensibilidad como al hecho de que formas antiguas, modernas, no pertenecen a la sensibilidad actual. Aquello que nos afecta es a lo que nuestra sensibilidad atiende, pero el fenómeno adquiere la forma del círculo, pues sólo aquello a que atiende nuestra sensibilidad nos afecta. Como quiera que sea, volvemos la mirada a nuestro más inmediato pasado y observamos muchos motivos que ya no nos son vigentes, no caen en la órbita de nuestra sensibilidad. Y este no caer les hace antiguos o viejos, les pone en otro tiempo ya pasado, historia. Hablar de una época pasada implica hablar de distancia, aunque el tiempo físico sea breve, y eso es lo que sucede habitualmente, pues la sensibilidad es bien distinta.

Mas, como hablar de época —¿y qué se dice al proclamar el fin de siglo sino que empieza una nueva?— implica determinar unos límites y un sentido, pero también un futuro y un pasado al

que remitirse, se busca una relación con el pasado diversa de la establecida, diferente a la que puede haber quedado fijada en aquella trama o determinada por aquellos ejes, una relación en la que el pasado adquiere una fisonomía no prevista¹. El expresionismo no se recoge por lo que de rebeldía ideológica y moral pudo tener, son las preocupaciones estrictamente pictóricas y expresivas las que ahora interesan, la capacidad expresionista de crear una figuración *primitiva* y directa, inmediata en su expresividad figurativa y gráfica, que pone en primer término la vitalidad de la grafía y la figura en y por sí mismas, una **pincelada bárbara**, que *chorrea*, elemento e instrumento de nuevos orígenes.

La proclamación postmoderna de que no hay historia, o de que estamos en su fin, no supone negar la relación con el pasado. Es en el pasado, en Nietzsche y Heidegger, por ejemplo, donde se busca un anuncio de esa negación, que implica ante todo rechazar la existencia de un futuro. y este es el punto en el que las dos épocas más pueden diferenciarse, pues la moderna apostó siempre por el futuro en una ideología del progreso, lo nuevo, la modernidad. Lo que, según dicen filósofos e historiadores², distin-

¹ Y se busca lo no previsto en los esquemas. Tal es, por ejemplo, el caso de Chirico y la pintura metafísica. El italiano es el ejemplo evidente de un pintor *contra corriente* de la dinámica vanguardista convencional. Salvo en los momentos más identificados con el surrealismo y la pintura metafísica propiamente dicha, difícilmente se situará a Chirico en un movimiento de vanguardia, a la vez que, también difícilmente, se puede orillar o negar su modernidad. Ante sus pinturas siempre se ha tenido la sensación de que las categorías de la vanguardia resultan insuficientes para explicar el arte contemporáneo. Esa misma sospecha se produce con pintores de su ámbito, Carrá, Sironi, Morandi, muy especialmente a propósito de este último, para mi gusto el más valioso de todos.

² Autores tan diferentes como Vattimo y Bell insisten en estos aspectos. He aquí un texto bien preciso del primero: *... la modernidad se puede caracterizar, en efecto, como un fenómeno dominado por la idea de la historia del pensamiento, entendida como una progresiva iluminación que se desarrolla sobre la base de un proceso cada vez más pleno de apropiación y reapropiación de los fundamentos, los cuales, a menudo, se conciben como los «orígenes», de suerte que las revoluciones teóricas y prácticas de la historia occidental se presentan y se legitiman, por lo común, como recuperaciones, renacimientos, retornos (El fin de la modernidad, Barcelona, Gedisa, 1986, 10).*

Vattimo habla aquí en la perspectiva de Heidegger y Nietzsche que, en este punto, hace suya. Posteriormente, en un texto recogido también en el mismo libro, escribe: *La modernidad es aquella época en la cual el ser moderno se convierte en un valor, es más aún, en el valor fundamental al que todos los demás valores se refieren (...). La fe en el progreso, entendida como fe en el proceso histórico y cada vez más despojada de referencias providenciales y metahistóricas, se identifica pura y simplemente con la fe en el valor de lo nuevo (ibid., 91).* Sin negar ahora lo que de verdad hay en la definición de Vattimo, quisiera señalar que también quienes dudan de la bondad de ese progreso en sí mismo, de la bondad de tal modernidad, Nietzsche y Heidegger, por ejemplo, forman parte de la modernidad, y, en tal sentido, como me propongo mostrar más adelante, la época moderna no debe ser descrita unilateralmente.

Por su parte, D. Bell aborda estas cuestiones con una perspectiva y método

gue a la moderna de todas las demás épocas no es que ella fuese la única en prever un futuro, sino que ella ha sido la única que ha identificado el futuro con el progreso y la modernidad, convirtiéndolo así en un valor supremo.

Si bien este tipo de afirmaciones exige, aunque sólo sea por su globalidad, matizaciones a las que ahora y aquí no puede accederse, y aunque, como se verá más adelante, su verdad es más que cuestionable, démoslas inicialmente por buenas como tópico sobre el que reflexionar. No pretendo tando entrar en un debate y rechazo de la afirmación del fin de siglo, cuanto discurrir por las vías que la afirmación abre. Lo que no quiere decir, sin embargo, que se ignoren u olviden los aspectos polémicos de la afirmación. Hablar de época es representar, interpretar y darle, por así decirlo, un sujeto, sacar a la historia del anonimato de la facticidad. Sirve para calificar o descalificar, según se esté con el rumbo de los tiempos o no, pues, paradójicamente, la postmodernidad gusta de ser moderna, esto es, estar con lo nuevo y valioso que se presume es. Pero la polémica no tiene por qué conducirnos a una actitud explícitamente polémica.

2

El discurso sobre las nuevas tecnologías ha invertido el sentido de aquel otro que se dio sobre la revolución científico-técnica, y que algunos consideran su más directo antecedente, y, por ende, el de las afirmaciones clásicas de Marx en torno a la necesidad del desarrollo técnico para poder llevar a cabo la revolución, papel ese del desarrollo que correspondía al capitalismo.

La inversión a que aludo es bien conocida: el discurso sobre las nuevas tecnologías sustituye cualquier proyecto revolucionario por el bien conservador de la modernización, acompañándolo con un realismo sobre los objetivos a medio y corto plazo: no transformar la estructura de las relaciones sociales, y mucho menos la del poder —más realismo que nada en este punto—, sino en la medida en que tal modernización lo exija, esto es, en la medida en la que el desarrollo se extrae de ese argumento: el objetivo primero no es quebrar la apropiación de riqueza, asunto que no se pone en cuestión, sino destinar esa riqueza al desarrollo tecnológico en bien de la modernización.

Muchas y buenas son las razones esgrimidas en la fundamentación de este discurso, y lo son de muy diverso tipo y origen. Al-

diferentes en su conocida **Las contradicciones culturales del capitalismo**, Madrid, Alianza, 1977.

gunas pueden encontrarse en la misma argumentación marxiana, que parece haberse equivocado: la revolución estalló precisamente allí donde aquel desarrollo técnico que debía haberla auspiciado no se había producido, en países de reducido nivel técnico e industrial. Bien es verdad que la revolución desatada en esas sociedades tiene poco que ver con las expectativas de Marx —aunque es la real, cualquier otra es figurada—, quizá, precisamente, por el bajo nivel de desarrollo en que se produjeron. Como quiera que sea, la conciencia de esa inadecuación, momento en que empieza a hablarse de *socialismo real*, y de la imposibilidad de cambio futuro, es el momento de una crisis en la que se configura el discurso de las nuevas tecnologías.

Con él se arrumban muchas categorías que, calificadas de obsoletas, podían ofrecer dificultades a su marcha triunfal: alienación y objetualidad son dos bien conocidas, y quizá las más notables en este proceso. La enajenación de la máquina, la objetualización de la fuerza de trabajo, que nunca llegaría a ser realización de la propia capacidad creadora (salvo en actividades marginales), alcanza en el proceso real de las nuevas tecnologías niveles a los que el discurso que las consagra no alude para nada. Las razones que esgrime son distintas y sólo convincentes porque se ha estado sometido a la ideologización del desarrollo de la sociedad industrial avanzada: la modernidad que promete es necesaria para competir con los otros y no caer en el dominio de la pobreza, es decir, en el desarrollo y el tercermundismo (de nuevo aquí, invertido, un pensamiento de raíz marxiana). Nada se indica de las posibilidades de realización, incluso personal, que tales nuevas tecnologías permiten, al menos en algunos de los campos en que han penetrado.

Pero el discurso que las ensalza no dice nada de lo que quizá es su efecto más claro, también el que permite hablar, si no de una época nueva, sí de una que queda clausurada. Su desarrollo ha cambiado el sujeto de la historia alterando sustancialmente la problemática del poder. Ya no es una clase quien lo detenta, es el grupo que ejerce la dirección y exige el movimiento en un sentido u otro en nombre del cambio tecnológico, que, a su vez, permite fácticamente un más claro y contundente ejercicio del poder. El poder es legitimado por el crecimiento del desarrollo tecnológico, modernizar, y el crecimiento, la modernización, legitima así al poder. Los términos moral o justicia abandonan el vocabulario como antes lo hicieron aquellos otros que señalamos. Aquella diferencia entre fines y medios que había garantizado la existencia de un discurso moral se pierde. Los medios y los fines son la misma cosa en la aludida autolegitimación, y el discurso moral, basado históricamente en la necesidad de hacer esto o aquello para obtener un fin determinado —en cuya virtud no pue-

de hacerse, por tanto, cualquier cosa—, deja de tener sentido o queda restringido a pequeños grupos de utopistas, políticos e intelectuales que se preguntan obstinadamente a dónde vamos —como si esa pregunta *no estuviera ya contestada* en la propia dinámica del realismo— y cuál es la legitimidad de los procedimientos seguidos (o seguibles) para alcanzarlo.

Si no anulación del tiempo, sí de la historia. Sí hay una transformación importante de su condición, pues el futuro se ha traído al presente, está en el presente, eliminándose, dando a las cosas el sentido de que la actualidad, el hacer cotidiano, las dota. Este es uno de los rasgos de la época nueva y un contenido apropiado para la ideología del realismo.

Se llama realista a quien se ajusta a lo que hay y es realista la actitud del que reconoce lo que hay como el valor supremo, proclamando la inutilidad de oponerse a ello en nombre de falsas e irrealizables utopías. Realista es quien atiende al presente y, así, elimina la historia. No acepta la incertidumbre que toda historia lleva consigo al proyectarse, también, desde un futuro. El futuro se identifica punto por punto con el presente que está creando, sin desviación alguna respecto de él, en la más absoluta identidad. El realismo es el dominio de la identidad, convierte al sujeto de la historia en un sujeto sin diferencia, sin horizontes. No apuesta por esto o aquello, lo que es consustancial a la historia, pues en su afirmación de la realidad de lo que dice, a lo que se ha apuntado, elimina la diversidad de esto y aquello: sólo hay esto, la realidad en que está y que proclama.

En ese sentido, el realismo es un fin de la historia, siendo él mismo histórico, con fuertes implicaciones colectivas: todos deben esperar la palabra del realista para saber cual es el buen camino, pues de hecho él se ha puesto en su lugar, en lugar de la historia. Pero ese *ponerse en su lugar* revela aspectos de la nueva actitud que deben ser aclarados: sólo se pone en lugar de la historia quien puede ponerse, es decir, quien tiene poder, sólo puede identificar lo que dice con lo que sucede quien tiene poder para conformar el uno al otro y acallar las discrepancias que tal conformación suscite. Ese sujeto sin horizontes que funda el realismo es el poder en sí y por sí mismo considerado: legitima lo dicho con su producción de historia, legitima la historia producida con lo dicho. Pero la historia producida no es sino facticidad. Del horizonte ha quedado expulsada cualquier disensión, no porque no se pueda hacer, porque es inútil, tan lejos está quien disiente del poder.

Los proyectos de futuro se han sustituido por la modernidad que se está haciendo, inexorablemente, y las críticas se singula-

rizan, adquiriendo cierto aire moralista y antiguo, pre-moderno o tradicional, en los comportamientos individuales. No tiene sentido contraponer un proyecto concreto a quien defiende la ausencia de cualquier proyecto y cumple esa defensa con el poder, que anula cualquier futuro y da visos convincentes al realismo. La crítica se aísla en lo personal y singular y recurre a conceptos ya usados muchas veces, honestidad, dignidad, sinceridad, autenticidad, etc., conceptos que pertenecen a la época pasada y que, no obstante, insisten sobre la condición del sujeto, es decir, indican la necesidad de un sujeto que no se haya disuelto en el entramado del realismo. Al proceder de este modo, la crítica, aunque sea de la época pasada, pone en duda que el sentido del futuro —ahora ya presente— esté inscrito en la historia, confía en que el sujeto lo encuentre, y en ese hallazgo se encierra la posibilidad de una equivocación, la posibilidad de debatir sobre varios futuros posibles, descubrir y construir la historia.

El discurso y el hacer de las nuevas tecnologías han puesto en primer plano la cuestión del poder, y lo han hecho de modo diferente a como hasta ahora venía sucediendo. Empieza a carecer de sentido la discusión sobre si el poder es bueno para esto o aquello y se afirma una dinámica en la que el poder es bueno en sí mismo, porque poder es ser. Aquel viejo asunto marxiano de la objetivación en el entramado social, que remitía a temas complementarios, como el problema del valor, la realización de la fuerza del trabajo, la alienación, etc., aparece ahora en un contexto diferente: la realización, objetivación, valor en una palabra, depende de la inclusión en una lógica que sólo el poder legitima, pues sólo él tiene capacidad para decir lo que es presente (y, por tanto, historia, pues no hay otra historia que ese presente). Eso se aprecia bien en las actividades culturales, valoradas por el acto social en que el poder está presente, no, por continuar con las viejas categorías marxianas (que, sin embargo, la postmodernidad gusta o se ve obligada a usar), por el valor de uso, cultural en este caso ³.

3

Si entre producción y lenguaje hay tal identidad, el rasgo que había caracterizado a la época que se dice clausurada desa-

³ La problemática marxiana de la realización de la capacidad creadora como realización libre de la fuerza de trabajo, es decir, la problemática de la felicidad, fue abordada por Marx en sus **Grundrisse**. No es este momento adecuado para recordar el debate que, en el seno mismo del marxismo, produjo esta obra.

La utilización de los conceptos *valor de uso* y *valor de cambio* en clave post-moderna se hallará en el texto de Vattimo **Apología del nihilismo**, capítulo 1 de su citado **El fin de la modernidad**.

parece, no tiene ya razón de ser. Muchos definieron la época moderna como aquella en que se pretendió *tender un puente* entre el lenguaje y el ser al que se refería. Frente a quienes la han visto unilateralmente como época de seguridad, me parece necesario señalar que desde su principio puso de manifiesto una radical inseguridad y que es en el tenso diálogo de ambas donde se trama la modernidad. Dos crisis, la del lenguaje poético y la de la representación, avisan de esa tensión.

Las tesis que Hugo von Hofmannsthal expone en su **Carta de Lord Chandos** son la más radical recusación de lo que luego había de llamarse *lingüística del ser*⁴. Lo que Hofmannsthal pone en duda, a la vez que reclama su imperiosa necesidad, es que el lenguaje sea un acontecimiento del mismo ser, transparencia para la que, por su misma naturaleza de signo no está dotado. Ahora bien, la problemática de la *lingüística del ser*, que Rilke aborda también, es uno de los rasgos que denotan a la época moderna desde sus comienzos y, en concreto, a partir del instante en que Kant pone en cuestión la posibilidad de conocer la cosa en sí. El acercamiento a la cosa ha de llevarse a cabo a través de un intermediario, la intuición, el concepto, el lenguaje, que pone a la cosa como objeto frente a un sujeto y a toda aproximación sólo en las condiciones que el sujeto, a su vez, pone. Situación, por cierto, bien diferente de la que presume el empirismo, para el que la cosa es dato al que la palabra puede, sin más, referirse: aquí la posición del sujeto no implica condiciones de mediación que alteren la naturaleza del objeto, que es ser siendo objeto.

El remitirse al ser-objeto como ser pleno ha sido una, pero sólo una, de las constantes de la época moderna. Ha fundamentado la narración como aproximación adecuada a las cosas y da cuenta, mejor que ningún otro sistema, de la convencionalidad del naturalismo, tomada, valga la redundancia, como natural. Mas, para quienes rechazan esa remisión, porque ella supone aceptar y ocultar la dificultad, la incognoscibilidad que la posición de objeto introduce, la problemática del conocimiento narrativo convencional se contempla en toda su crítica radicalidad. Frente a una narración de las cosas, su **mímesis**, se vislumbra una propuesta: **mímesis** de la cosa referida al sujeto, posición

⁴ Hugo von Hofmannsthal, **Carta de Lord Chandos**, Murcia, Arquitectura, 1981. En un seminario impartido el pasado curso en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, Francisco Jarauta analizó la problemática planteada por la **Carta** de Hofmannsthal con extraordinaria lucidez. Me remito aquí a sus comentarios, mucho más precisos que los míos.

Lingüística del ser es expresión que emplea Vattimo al hablar de la hermenéutica gadameriana y de su relación con el pensamiento de Heidegger. Cfr., G. Vattimo, **Las aventuras de la diferencia**, Barcelona, Península, 1986, en especial el capítulo 1, **Razón hermenéutica y razón dialéctica**.

de éste en cuanto correlato determinado de un concreto objeto. Tal ha sido, tal es, por otra parte, en buena medida, la propuesta de la narrativa contemporánea, en especial la que surge fecundamente en la crisis del naturalismo, pienso ahora, pero no sólo, en Proust y Joyce. Si el primero desborda al narrador empírico en la construcción del sujeto virtual del relato, el segundo nos ofrece la cosa misma, Dublín, en el lenguaje literario, como si no hubiera nadie, sujeto alguno, del que el relato dependiese, aproximándose así a la lingüística del ser que es propia de la hermenéutica⁵.

La distancia entre el signo y la cosa se cubre al hacer del lenguaje un *acontecimiento del ser*. Aquel deja de ser signo, estar en lugar de algo, para ser la cosa misma. De esta forma se da salida a la dificultad kantiana y se alcanza una seguridad, bien que no la del empirismo, que se afianza sobre el conocimiento posible de la cosa, asumido ahora como un interpetrar indefinido, un indefinido diálogo sobre ella, ¿con ella? quizá porque no hay nada más allá de tal diálogo.

También la crisis de la representación estalla por caminos y en tiempos similares, pero también se viene arrastrando desde el comienzo de la época. *La naturaleza*, decía Cézanne, *he querido copiarla y no lo he conseguido. Pero me sentí orgulloso cuando descubrí que el sol, por ejemplo, no podía reproducirse, sino que había que representarlo por otra cosa, ... por el color*⁶. No se puede reproducir la naturaleza, hay que representarla mediante otra cosa..., esta afirmación pone en tensión la condición propia de la imagen pictórica, aquello que puede ponerse en lugar de la naturaleza para representarla. Extenderé la idea diciendo que las cosas no pueden verse directamente, reproducirse directamente, sino a través de otras que las representan, las imágenes pictóricas, y que, por tanto, la realidad constituida por el conjunto de todas las cosas es conocida por las imágenes pictóricas, en y a través de ellas, de tal manera que esas imágenes constituyen parte de la realidad misma.

Esta crisis de la reproducción, manifiesta en la tesis cézanniana de la representación y la consideración de la pintura como signo, se encontraba ya, como he indicado, en los comienzos de la época. Goya que comenzó aceptando en sus cartones la imagen empírico-costumbrista de lo cotidiano —una construcción que se había ido elaborando a lo largo del siglo XVIII—, se aproxima a lo real en los primeros dibujos de Sanlúcar y Madrid y en

⁵ He analizado la obra de Proust con esta perspectiva en **Proust: imágenes de tiempo perdido**, Cuadernos Hispanoamericanos, 1985, 424, 49-70.

⁶ M. Doran (ed.), **Sobre Cézanne**, Barcelona, G. Gili, 1980, 227.

los **Caprichos**, pero, cuanto más se aproxima, más alcanza lo paródico y lo patético, tal es lo humano. Goya nos enseña a mirar la época desde la sensibilidad que el naturalista procura olvidar narrando y objetivando lo que el pintor busca ofrecer directamente. Pues la objetivación es la manera de proclamar la entidad de la cosa narrada neutralizando el papel del sujeto, que, por el contrario, en aquel ofrecimiento directo es evidente. Incluso un pintor como Friedrich desliza en sus imágenes *objetivas* la inquietud de lo distinto, obligando a superar el límite de la reproducción en pos de la representación⁷.

Uno y otro, Goya y Friedrich, de formas más bien distintas, adelantan la condición de signo que es la imagen pictórica, condición que se explicita críticamente en los finales del siglo XIX, acompañando ya definitivamente a los movimientos de vanguardia. Que tal explicación adquiriera en la pintura unos tintes drásticos no tiene nada de extraño: siempre se había considerado que, a diferencia del signo lingüístico, arbitrario y convencional, la imagen pictórica era un signo natural, es decir, capaz de reproducir la cosa tal como esta era sin que la intervención del artista supusiese transformaciones inverificables. Si éste deformaba, introducía algo propio, eso podía apreciarse contemplando el referente, pero tal introducción no respondía a ninguna exigencia estructural del signo. Incluso los cambios motivados por problemas técnico-materiales podían ser controlados en esa comparación. La naturalidad del signo pictórico o, si se quiere, del icono, era la garantía de la verdad de la cosa reproducida o pintada. La no naturalidad del signo pictórico que Cézanne ponía en pie, con sus observaciones y su pintura, exigía revisar prácticamente toda la teoría de la representación y distinguir entre reproducción y representación. Como el lenguaje poético, el pictórico se convertía en un intermediario entre el sujeto y las cosas y, así, en un impedimento para su conocimiento directo. Representación y lenguaje evidencian su doble condición: sólo a su través es posible el conocimiento, pero por ello mismo lo ponen en duda.

4

El XIX fue por excelencia el siglo de la representación y la narratividad. El papel de la literatura y de los incipientes medios

⁷ La bibliografía sobre Friedrich ha crecido en los últimos tiempos de forma considerable. La reciente exposición **Gaspar David Friedrich. Le tracé et la transparence** (1984, París, Centre Culturel du Marais) ha vuelto a poner de relieve la complejidad de su pintura y, ya en el título de la exposición, la posibilidad de una transparencia de la imagen que, en mi opinión, es equivalente a una eventual transparencia del lenguaje, buscada en ambos casos por la época moderna.

He estudiado la obra de Goya con el enfoque señalado en el texto en mi **Imagen de Goya**, Barcelona, Lumen, 1983.

de comunicación de masas, el periodismo, fue decisivo. La novela es narración, narración es la crónica periodística, el folletón por entregas y el cuento, narración es la sucesión de viñetas que componen la aleluya, narraciones son los romances lacrimosos y las historias políticas y sociales. La imagen es la representación que ilustra un momento de esa narración y que, por tanto, en cuanto momento, forma parte de la narración misma, la corrobora. Sólo necesita animarse para ser, ella también, narración.

Narrar es representar al mundo en el tiempo: **un** modo de verlo, aunque se piense que es **el** modo de verlo. Cuando Corot, primero, y el impresionismo, después, empiezan a problematizar la modalidad de esa visión, no hacen más que profundizar en el fundamento que ha dado al siglo su fisonomía: la realidad vista y comprendida como acontecimiento temporal posee una trama de componentes más amplia de lo que podía parecer. Si dejamos de pensar en ella como una forma natural, podemos comprender toda su riqueza específica. El mirar es una modalidad que puede ser tematizada, las imágenes creadas por los pintores no son la representación de la naturaleza, son modos determinados de aproximarnos a ella, de construirla visualmente y, por lo tanto, constituyen el patrimonio visual del que podemos dotarnos. También la mirada del empirismo es una modalidad de la mirada, una construcción, no un dato.

A finales del ochocientos, la época toma visualmente conciencia de sí misma, se descubre a sí misma como visualidad y en la visualidad: las pinturas, los grabados y los dibujos, las esculturas que ha alumbrado no son la representación de las cosas sino la representación de la época, modos históricos de mirar que toman conciencia de tales, la época se autorrepresenta a sí misma. El repertorio de imágenes que constituyen la historia del arte deja de ser aproximaciones más o menos adecuadas a la naturaleza, son modos de mirarla que deben contemplarse en el mismo plano: no hay ninguno preferente, unos no se aproximan más que otros, todos se aproximan igual porque el aproximarse, el adecuarse, es sólo uno de los componentes semánticos que no se resuelve en la adecuación. Esa autoconciencia de la época tiene un **notario**: en 1876 Konrad Fiedler escribe un texto central para la teoría de la visualidad que posteriormente recibirá el nombre de formalismo, **Sobre la valoración de obras de artes plásticas**. Años después, un segundo trabajo desarrolla los temas iniciados en el primero, **Sobre el origen de la actividad artística** (1887)⁸, si en aquel se pregunta por lo específicamente artístico, sin limitarse a actitudes que se satisfacen con el goce estético o el interés por el contenido, en éste analiza la índole de conocimiento que es la visualidad.

⁸ K. Fiedler, **Schriften zur Kunst**, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1971, 2 vols.

A partir de ese instante, la historia de las imágenes adquiere una configuración distinta. Si cada una de ellas es un modo de ver, un modo de la visualidad, no hay razón alguna para que no se produzcan otros modos. Tampoco la hay para no analizar prácticamente, plásticamente, la naturaleza de la visualidad pictórica y escultórica, que hace posible esos modos y cualesquiera otros. La historia del arte se ofrece como *campo de juego* en el que los modos de mirar son posibles en cuanto que constituyen la historia: una historia, pues, que no está dada de una vez por todas, que no está hecha, que hay que hacer con modalidades nuevas. La época pasa su ecuador al tener conciencia de sí misma: se inicia la que conocemos con el nombre de historia de la vanguardia, una interrogación radical y concreta sobre la condición de la imagen pictórica y escultórica, sobre la naturaleza y sentido de la actividad artística. Nunca habían olvidado los artistas que cada una de sus obras replanteaba desde el principio esa actividad y aquella condición, pero lo que se había vivido empezaba ahora a ser tematizado, convirtiéndose en asunto de cuadros y esculturas (aunque no fuese, salvo en algunos casos, su tema). Ese es rasgo central de la época, concepto que la define.

Los primeros años de nuestro siglo se abren con una profunda crisis de la narración, y ello es tanto más llamativo cuanto que la pintura y escultura dominantes a finales del XIX se apoyaban decisivamente sobre la narración. El tremendismo y la pintura de historia parecían estar seguros de sus fundamentos pictóricos y centraban todo su interés en la elaboración de asuntos más sorprendentes y complejos, incluso el naturalismo courbetiano había apostado con decisión por la capacidad narrativa de la imagen: narración de asuntos son **Buenos días, Sr. Courbet** o **Entierro en Ornans**. Las cosas cambian de forma llamativa ya en la primera década del novecientos: la narración, no el asunto, desaparece de los cuadros, que empiezan a preguntarse, en su propia *reflexión plástica*, por la naturaleza pictórica de los elementos que la hacen posible. A imagen y semejanza de lo que sucedió en la historia de la filosofía con el pensamiento kantiano, el cubismo es una verdadera *revolución copernicana*. Se pasa de la etapa pre-crítica a la crítica, si antes se preguntaba por los asuntos narrados, por la variedad de las pinturas, ahora se hace una pregunta *trascendental*: ¿cómo es posible la pintura?

Pero existe una diferencia considerable entre pintura y filosofía: la pintura no puede retirarse, aunque insista y profundice en la pregunta, de la inmediatez de lo concreto, puede interrogarse en el representar, pero ha de hacerlo en lo representado. Picasso o Gris, cubistas, pueden reflexionar plásticamente sobre la construcción del espacio y la segmentación de los planos, sobre la naturaleza de la ilusión en la bidimensionalidad, la utilización de

objetos reales en la configuración de la obra, etc., pero han de hacerlo con un espacio concreto: no pueden preguntarse por **el** objeto si no es en **un** objeto, no pueden investigar sobre **la** representación si no es en **una** representación. La pintura es siempre la manifestación de esa tensión y sólo puede ser en ella, pues la imagen, a diferencia del concepto, siempre es imagen de un singular, cualesquiera que éste sea. Desde la representación de lo singular ha de hacerse la pregunta, y cuando se hace se pone en duda aquella representación. Ello implica que lo singular, este o aquel objeto, acontecimiento, figura, no es representado en y por sí mismo, es **pintado como**: Picasso **pinta** los fruteros **como** objetos en el espacio y **pinta** ese espacio (empírico en cuanto representación del espacio en que el frutero se encuentra) **como** espacio pictórico de naturaleza materialmente bidimensional, no tridimensional. Giacometti representa a la figura humana **como** la pavesa que empíricamente no es, pero desde la que, a partir de su escultura, puede verse lo empírico. En la pintura y la escultura se da un doble proceso: se representa una cosa como algo, y al hacerlo, sin dejar de hacerlo, se presenta un valor nuevo que la representación en sí misma no exige, pero que la representación artística hace necesaria. La distancia entre presentación y representación establece la tensión que *alimenta* los movimientos de la vanguardia.

Los primeros años del siglo asisten a una investigación radical sobre la condición de ese lenguaje. Brancusi analiza en sus esculturas la capacidad significativa del volumen en sí mismo, rasgo que la escultura narrativa del siglo anterior había perdido casi por completo. El volumen no es ya el soporte de una pintura en tres dimensiones, es el componente semántico fundamental, mientras que descripción y narración figurativas pasan a un segundo plano. Klee y Kandisky, también Mondrian, investigan sobre la naturaleza de esa doble referencia, para la que aíslan los elementos más simples de la imagen pictórica: la superficie del soporte, el punto, la línea, el color..., la estructura de relaciones que su articulación organiza, las fuerzas plásticas que desata, el dinamismo que provoca. Sólo tras esa labor casi ascética de la vanguardia clásica puede recogerse de nuevo la figuración expresionista o realista, pero ahora no es ya una mirada inocente: la imagen recoge aquello que el sujeto *pone de su parte* en toda representación, en su condición de imagen misma. La imagen abandona la pretensión de representar un mundo dado y plasma la relación entre lo dado y aquel para quien es tal, pone en primer plano la interpretación del objeto en su representación. Enseña a ver mejor y descubre, por debajo de la rutinaria convencionalidad de la percepción cotidiana, objetual, un mundo de formas, colores, paisajes y fenómenos que el relato había postergado. Empezamos a ver el cielo desde las estrellas y lunas de Miró, los guijarros des-

de sus esculturas. Empezamos a ver la realidad cotidiana como una realidad construida, no dada o recibida: Hopper nos abrió los ojos. *El cielo es azul, ¿no? Pues resulta que fue Monet el que lo descubrió*⁹, dijo Cézanne.

5

Desde el Empédocles hölderliniano, primitivo y clásico han sido tentaciones constantes de la época moderna¹⁰. Latentes durante el dominio de la narración, estallan en la crisis del lenguaje poético y la narración para ya no acallarse. En ese momento se entremezclan como si no pudieran separarse, a pesar de que habitualmente se les considera opuestos.

En el primer decenio de nuestro siglo, Matisse, Derain, Vlaminck, Friesz y Picasso pintaban una serie de cuadros de tema tradicional, las bañistas. Braque pintaba algunos de sus mejores desnudos. Maillol había hecho ya su escultura mediterránea. Derain y Picasso, esculturas de corte primitivista. Matisse esculpía algunos de sus desnudos femeninos y Brancusi, **El beso**. De los dos últimos años de la década son los paisajes de Sitges y Garraf de Sunyer, e inmediatamente posteriores, 1910 y 1911, sus **Mediterránea** y **Pastoral**. De todas las obras las más conocidas son las de Matisse: **Lujo, calma y voluptuosidad** (1904-5), **La alegría de vivir** (1905-6), **Desnudo azul** (1907), **El lujo** (1907), etc., Derain: **La edad de oro** (1905), **Danza báquica** (1906), **La danza** (1906), **Bañistas** (1908), etc., y Picasso: los diversos estudios para **Las señoritas del carrer Avinyó** (1906-7). Estas pinturas suelen relacionarse con algunas de Ingres, cuyo **Baño turco** (1862-3) estuvo expuesto en el parisino Salón de Otoño de 1905, también con las **Bañistas** de Cézanne, que expuso treinta pinturas en el Salón de 1904, volvió a exponer diez en 1905 y fue reconocido póstumamente en una retrospectiva de cincuenta y seis obras en el Salón de Otoño de 1907. Como se ha indicado tantas veces, el tema de Ingres no se olvidó. Academizado se difundió profusamente a lo largo del siglo, secularizado, fue tema de Manet, Seurat y Renoir. Puvis de Chavannes acentuaba la alegría de vivir en ámbitos idílicos, literariamente clasicistas, **País agradable** (1882), y Matisse devolvía el tema a un mundo ideal, pero obviaba el estilo clasicista académico y narrativo que a tal idealización solía acompañar. Matisse reunía dos rasgos que Gauguin había mantenido claramente separados cuando dijo: *Puvis de Chavannes es un griego, yo soy un sal-*

⁹ M Doran, *ob. cit.*, 127.

¹⁰ Félix de Azúa ha analizado, a propósito de Diderot, el problema del primitivo y el ilustrado en los orígenes de la época moderna, cfr., **La paradoja del primitivo**, Barcelona, Seix Barral, 1983.

vaje ¹¹. El primitivismo de uno, el clasicismo neogriego de otro, se fundamentaban en el mismo postulado, aunque los caminos para satisfacerlo fueran muy diferentes: la relación directa, inmediata, con la naturaleza. En el ecuador de su trayectoria, cuando la época se volvía sobre sí misma, presentaba proyectos equivalentes a los que, en el siglo XVIII, alentaron su inicio.

El primitivismo se presentaba como una vivencia sin perjuicios de la naturaleza; el clasicismo neogriego la idealizaba para vivirla humanamente, ligado todavía, en Puvis de Chavannes, a una concepción excesivamente narrativa y neoclásica, muy del siglo XIX. Se atendiese a las fuerzas vitales o a la convencionalidad idílica de los bosques y las playas, las pinturas de unos y otros eran la manifestación de ese anhelo. Un anhelo que, al decir de la historia convencional del siglo XIX, es decir, de la concepción empirista del conocimiento, carecía de problemas, podía ser satisfecho: la naturaleza estaba ante nosotros como lo dado.

El origen de la conexión entre primitivismo y clasicismo ha sido situado por algunos autores en la pintura de Cézanne ¹², pero no interesa tanto aquí buscar sus orígenes históricos, cuanto señalar su carácter de rasgo de época, razón por la cual, a pesar de su diferencia, no pueden escapar el uno al otro. El primitivo busca la expresión directa e inmediata de la naturaleza, impregnando su paleta y su grafía de fuerza y simplicidad, aquella que elude los intermediarios, presenta en la tela a la naturaleza misma en acción, extremo al que llegará Pollock: en sus cuadros, el sujeto, embebido por la fuerza vital del correr irreflexivo, asume la naturaleza y la pintura en el mismo gesto. El primitivo lucha por un dominio en el que no haya intermediarios lingüísticos, pero esa lucha, de ahí su dificultad, se hace en el medio del lenguaje, de la imagen, y no puede hacerse, a pesar de sus deseos, en ningún otro ámbito. El clásico construye el equilibrio entre «la vista y el cerebro», como decía Cézanne, entre la sensibilidad y la reflexión, para dar forma a esa naturaleza que desea escaparse. El clásico ha asumido el medio del que el primitivo se impregna cuando intenta zafarse de él, y construye en él lugar para el dominio, casa que puede ser habitada, dirá el poeta, pero esa morada es, como ha mostrado Picasso en la **Suite Vollard**, la morada del monstruo, quizá porque nunca dejó de serlo y porque nunca podía ser de otra manera.

Frente a quienes ven en la modernidad una época de proyectos y seguridad, la apuesta por el valor de lo nuevo, del progreso,

¹¹ Maurice Molingue (ed.), *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, París, Grasset, 1976, núm. CLXXIV.

¹² John Elderfield, *El fauvismo*, Madrid, Alianza, 1983, 132-133.

la imagen que perfila ese debate y esos intentos, el del primitivo y el clásico —imagen que atraviesa toda la época hasta nuestros días, organizándola con un sentido que no es prestado—, es mucho menos tranquilizante. El sujeto que crea, la sensibilidad que se pone, no están exentos de angustias ni en los más felices momentos: la angustia de un futuro que puede no cumplirse, como no se ha cumplido, mas por el que se apuesta. Al hacerlo, la época afirma su sentido histórico, pero éste es un sentido diferente del unilateral que proclaman los que la consideran clausurada.

vivir la humanidad, desde todavía en favor de Clavdian, a una concepción excesivamente narrativa y nostálgica. En el siglo XIX se atribuyen a las novelas vitales a la convencionalidad del ícono de los bosques y las playas, las pinturas de una época eran la manifestación de un mundo. En cambio, para el arte de la historia convencional del siglo XIX, es decir, de la concepción empírica del conocimiento, existen de problemas, podía ser satisfactorio la naturaleza estaba representada como la de un ser serojem sus el conglua están en el mundo.

El origen de la conexión entre primitivismo y clasicismo ha sido señalado por algunos autores en la pintura de Cézanne. Pero no interesa tanto aquí buscar sus orígenes históricos, cuanto sea nacer su carácter de rasgo de época. Tal vez por lo que a pesar del su carácter, no pueden escapar el uno al otro. El primitivo dice en la expresión directa e inmediata de la naturaleza, más que en do su belleza y su gracia de formas y colores, apunta por una de los intermediarios, presentes en la vida a la naturaleza misma. En acción, extremo al que llegaba, en sus cuadros, él está pero, empujado por la fuerza vital del color reflexivo, se vuelve a la naturaleza y la pintura en el mismo grado. El primitivismo, por un dominio en el que no haya intermediarios, ingenuos, pero esa lucha, de un su carácter, se hace en el hecho del lenguaje de la imagen, y no puede hacerse, a pesar de sus desventajas, más que en un sentido. El clásico construye el equilibrio entre la vida y el espíritu, como decía Cézanne, entre la sensibilidad y la reflexión, para dar forma a esa naturaleza que se escapa. El clásico ha asumido el medio del que el primitivo se impugna cuando intenta escapar de él y conectar con el lugar para el que tanto casi que puede ser hablada, que el hecho de ser una forma es, como ha mostrado Picasso en su serie voladora, la materia del monstruo, que se porque nunca de ser y porque nunca se podía ser una materia.

Después de esto, como alabó Gauguin, que cogas los años, frente a quienes ven en la modernidad un signo de progreso, los y seguridad, la apuesta por el valor de lo nuevo, del progreso,

127. M. Doron, op. cit., 127.
 128. John Richardson, El lenguaje, Madrid, Alianza, 1972, 133-134.
 129. John Richardson, El lenguaje, Madrid, Alianza, 1972, 133-134.