

# VOLUBILIS

Revista de pensamiento

8

---

**La palabra del Desultor:** LUCES Y SOMBRAS / **Diego Sánchez Meca** EL CUERPO Y LA MUJER: DOS LUGARES PARA UNA CRÍTICA DE LA FILOSOFÍA MODERNA / **Cristina Marqués Rodilla** LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO GIDE / **Manuel Suances Marcos** INUTILIDAD DEL ESFUERZO Y DE LOS RESULTADOS EN LA VIDA MORAL / **Lee Morrissey** DERRIDA, ARGELIA Y "ESTRUCTURA, SIGNO Y JUEGO" / **Antonio Gómez Ramos** EL ACUERDO ORIGINARIO / **José Manuel Querol Sanz** LAS RUINAS DE PALMIRA / **Amador Palacios** PROCEDIMIENTOS DE ADECUACIÓN SEMÁNTICA EN LA TRADUCCIÓN / **Ana Zapata** EL TERROR Y LO FANTÁSTICO EN VILLIERS DE L'ISLE-ADAM / **Julio Seoane Pinilla** TIEMPO SENTIMENTAL Y TIEMPO LIBERTINO / **Domingo Hernández Sánchez** CÉZANNE Y LA ESTÉTICA DE LOS CONTORNOS

---

# VOLUBILIS

8



Las ilustraciones que aparecen en el presente número son del joven pintor José Román Ramírez, que tan amablemente ha preparado para *Volubilis*.

Esta revista está incluida en la base de datos ISOC, elaborada en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Marzo de 2000

DISEÑO Y PRODUCCIÓN EDITORIAL  
Manigua s.l.

EDITA Y DISTRIBUYE  
Servicio de publicaciones  
del centro UNED-Melilla  
c/ Lope de Vega 1, apdo 121  
Tel: 95 2681080, 95 2683447 y 95 2680831  
Fax: 95 2681468  
e-mail: info@melilla.uned.es

IMPRIIME  
Proyecto Sur de Ediciones s.a.l.  
Depósito legal: GR-67/95  
ISSN: 1134-8445

CONSEJO DE DIRECCIÓN  
Juan Carlos Caverio López  
Cosme Ibáñez Noguerón  
Juan Pedro Arana Torres

CONSEJO DE REDACCIÓN  
Juan Enrique López Cedeño  
Irene Asensio Moreno

TRADUCTORES  
Alberto Rubio Arribas (inglés)  
Gabriel Ter-Sakarian Arambarri (francés)

COLABORADORES  
Diego Sánchez Meca  
Cristina Marqués Rodilla  
Manuel Suances Marcos  
Lee Morrissey  
Antonio Gómez Ramos  
José Manuel Querol Sanz  
Amador Palacios  
Ana Zapata  
Julio Seoane Pinilla  
Domingo Hernández Sánchez  
Michel Lisse  
Sebastián Salgado  
Francisco Vázquez García  
Juan Merino Castrillo  
Raul Fornet Betancourt  
Mohamed Toufali  
Rachid Raha  
Francisco López Cedeño  
Ramón del Castillo  
José García Leal  
Manuel Barrios Casares  
Marina Gascón Abellán  
Blanca Acinas Lope  
José María Ripalda  
Cristina de Peretti  
Remedios Ávila Crespo  
Ofelia Ferrón  
Isidro Herrera  
Marina Cristina Ramírez Ros  
Francisco Vidarte Fernández  
Jose Francisco Zúñiga García  
Manuel Toscano Méndez  
José Bernal Pastor  
Patricio Peñalver Gómez  
Luis Sáez Rueda  
Jose Luis Molinuevo  
Antonio Castro Cuadra  
Julián Santos Guerrero

---

S U M A R I O
---------------

---

La palabra del Desultor: LUCES Y SOMBRAS	5	Diego Sánchez Meca	EL CUERPO Y LA MUJER: DOS LUGARES PARA UNA CRÍTICA DE LA FILOSOFÍA MODERNA	8	Cristina Marqués Rodilla
LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO	28	Manuel Suances Marcos	INUTILIDAD DEL ESFUERZO Y DE LOS RESULTADOS EN LA VIDA MORAL	42	Lee Morrissey
DERRIDA, ARGELIA Y “ESTRUCTURA, SIGNO Y JUEGO”	54	Antonio Gómez Ramos	EL ACUERDO ORIGINARIO	70	José Manuel Querol Sanz
LAS RUINAS DE PALMIRA	90	Amador Palacios	PROCEDIMIENTOS DE ADECUACIÓN SEMÁNTICA EN LA TRADUCCIÓN	107	Ana Zapata
EL TERROR Y LO FANTÁSTICO EN VILLIERS DE L’ISLE-ADAM	135	Julio Seoane Pinilla	TIEMPO SENTIMENTAL Y TIEMPO LIBERTINO	151	Domingo Hernández Sánchez
CÉZANNE Y LA ESTÉTICA DE LOS CONTORNOS	171				

---



## LUCES Y SOMBRAS

La tradición que nos salvaguarda nos ha presentado al reino de la luz —el mito solar— refiriéndose a él como lo bueno: bueno es el motor energético que genera la vida, bello es el Bien del Mito de la Caverna, bueno y bello en el sentido moral y estético de la palabra luz. El reino de las sombras recoge en el imaginario, por contra, los aspectos negativos y maléficos de la existencia humana.

He aquí el imperativo de la luz sobre las tinieblas. Pero esta red bipolar a fuerza de ser simple convención se deshace en los pueblos del sur ¿En qué lugar si no se disfruta realmente del placer de las sombras en verano? La oscuridad del zaguán en un cortijo andaluz o la penumbra del interior de un Ksar se convierten en un verdadero alivio en las horas más ardientes del estío. He aquí un asunto de bondad.

El reconocimiento de nuestro apóбата llega a la penumbra de los jardines y las laberínticas callejuelas, pues él, al llegar a los albores del nuevo milenio reconoce las enormes luces que han brillado por encima de las cabezas de los hombres y al lugar dónde nos han conducido. No es temeroso de la ciencia y de la tecnología, al contrario, no precisa reconocer o enumerar los enormes logros y avances de los humanos del siglo llamado XX. Pero sabe que en igual medida se han reproducido las sombras. No puede haber un bien absoluto sin un mal absoluto.

La capacidad de exterminio de la humanidad es semejante a la capacidad destructora de la naturaleza; hemos desvelado algunos secretos importantes: la energía atómica y la ingeniería genética. La razón industrial ha desarrollado medios para salvar y prolongar la vida de los seres humanos, son las aplicaciones pacíficas de la ciencia y de la tecnología, pero la otra cara son los medios de aniquilación masiva.

Las ideologías, entendidas como sistemas de actuación según la razón industrial de este siglo, se transformaron en máquinas de gestión de los pueblos. El integrismo religioso y los nacionalismos mal entendidos que, en nuestro país, llevan puestos los guantes rojos y los labios sangrientos de las películas de Almodóvar muestran, frente al horror de las muertes masivas, el terror del asesino que mata por azar en las calles sosegadas donde pasean nuestros hijos.

El alzamiento y la caída del Muro de Berlín simbolizan la ruptura con todo sistema ideológico centralizado y no democrático. Pero los países



democráticos encierran en su interior capacidad crítica suficiente como para reconocer las grandes lacras que se encierran en el sistema capitalista. En este sentido se puede decir que son nuevos paradigmas los que han venido de la mano de la cultura como la solidaridad, la tolerancia o el ecologismo; los nuevos paradigmas que diluyen al hombre masa.

Se trata de encontrar el verdadero respeto por el sujeto concreto: la persona, que había sido deshumanizada al masificarse o cosificarse y exterminada en el holocausto Nazi, reaparece como la única forma de acabar con los fanatismos y el resto de los negativos –ismos del pasado siglo. En el horizonte puede verse la caída paulatina de las fronteras, pues las barreras son siempre, en principio, económicas y culturales. La vuelta al individuo no es caer en otro ego –ismo o en el yo individualista, sino la supremacía del sujeto que pertenece a la especie humana y se identifica con ella de forma global: el sujeto solidario.

Había pensado que el mundo, aquello que acontece a los seres pensantes, se nos muestra como algo demasiado grande e inmenso para el sujeto que contempla. Desde Pascal el hombre había sido una pequeña caña pensante. Pero: ¿Qué significa entonces, una palabra, un verso, un pensamiento, en el conjunto del cosmos? Las ideas aparecen en las mentes de los sujetos pensantes como en un jardín particular. Ideas de vida y de muerte —Eros y Tanatos—. Las ideas más hermosas son aquellas que pueden compartirse o cuando desvelan algún nuevo secreto del cosmos. La fórmula más perfecta posee la belleza de las flores. El poeta es un cabalista mágico que abre nuestra mente al cosmos.

¿Para qué decir: te he escrito estos versos? ¡Míralos, son mis pensamientos! Pero este sentido de la nimiedad a más de ser una enfermedad es ser consciente de una realidad. No es el desprecio por lo poco que uno posee sino el reconocimiento de la insignificancia de un pensamiento que como viene igual se va y, para que perdure, en cierta medida, lo escribimos, como este pensamiento que acabo de escribir.

Las ideas más nobles, los sentimientos más sublimes afloran a la mente que los piensa como en un jardín prohibido al resto de los humanos. La filosofía se vuelve así una utopía: la escucha universal. Una vida completa posee ese mismo valor relativo que encierra un simple pensamiento, nada pues debe despreciarse. El encauzamiento general de las ideas y de los pensamientos individuales parece haber encontrado un espacio: la red de conexión global. En el *cyber* espacio nos esperan grandes sorpresas toda vez que deje de ser un medio de comunicación elitista y se produzca una auténtica globalización.

Se comprende que inevitablemente las nuevas utopías se escribirán sobre los renglones torcidos de la tecnología pues incluso antes de llegar a plasmarse en papel, como estas palabras que ahora leemos, deberán pasar primero por la pantalla de varios monitores de ordenador. Incluso algún día desaparezca el soporte vegetal y usemos únicamente un CD, lo que signi-

ficará, como siempre, un logro y una pérdida considerable. La estética de un papiro realizado a mano y la estética de un libro impreso. La estética de la pintura en la que primero se pintan cosas, luego sensaciones y por último las ideas. Es el precio que el hombre debe pagar por el avance en un universo en el que seguir un camino significa la supresión de otro.

Platón había relatado que bajo el reinado y mandato divino de Thamus —rey solar y padre de los dioses— Theuth, un hombre semi-divino, descubre los caracteres de la escritura con el fin de que los egipcios sean más capaces, pues la escritura es un *fármakon* para la memoria. Esta nueva técnica es en principio sospechosa pues se enfrenta al vivo *logos*. Sin embargo sabemos que la memoria es fundamental para el entendimiento y que sin ella no puede darse el pensar. De hecho el *fármakon* de la escritura se ha convertido en el soporte de todo el conocimiento de la humanidad hasta nuestros días. En los albores del milenio aparece un nuevo *fármakon* capaz de superar al anterior, la Inteligencia Artificial. Este es un remedio, una ayuda para la Inteligencia Humana.

La pregunta es si la metáfora generada por una Inteligencia cibernética conseguirá superar la maestría de los poetas. Posiblemente así ocurra. Pues de la misma manera que la mente humana y sus ideas han entendido que debían superar las obras maestras de la creación: buscar la inmortalidad, erradicar la enfermedad y el dolor, dorar el oro o echar perfume a la violeta... tanto si todo fue creado por una Inteligencia Divina como si fue fruto de una Voluntad Ciega, estamos en la situación en la que estamos y lo primero no nos incumbe demasiado. Quizá la I.A. venga a superar a la I. Humana en donde sea preciso para poner al descubierto los mecanismos de la I. Divina o de la Voluntad Ciega. Un medicamento si no definitivo al menos suficientemente activo para desvelar lo oculto bajo los “Velos de Maya”.

La estructura del *fármakon* requiere que sus elementos sean similares a los objetos que imitan: lo mismo da que sean letras, notas musicales, colores o impulsos eléctricos. Pero dicha semejanza no es real sino convencional, aquella que es admitida por la mente que la interpreta y que la entiende. Puedo imaginar sobre las laderas de Volubilis a un niño que, como el joven Velázquez, quiere pintar el viento: su intención es que sus colores amados y favoritos se extiendan por el aire sin fronteras y recorran las ciudades y toquen a las personas en sus manos y a los pájaros en sus alas. Pero *fármaca* son también los colores del pintor. Así que la representación de mi imagen sobre el lienzo es también un medicamento o un remedio para mi alma, como la música y sus notas, como la escritura y las palabras. El *fármakon* enmascara y oculta lo inerte, la música representa al mundo pero no su Voluntad y las palabras siguen guardando el secreto de las ruinas de Volubilis más allá de los albores del nuevo milenio.

EL CUERPO Y LA MUJER:  
DOS LUGARES PARA UNA CRÍTICA  
DE LA FILOSOFÍA MODERNA

Diego Sánchez Meca  
UNED





Para constituir su razón en una fuerza capaz de dominar el mundo, le fue necesario al hombre moderno liberarse de los llamados “impulsos” y “sentimientos”, reprimir la parte sensible–afectiva de su ser ligada al cuerpo. Es decir, le fue necesario, como lo expresa ejemplarmente el pensamiento de Descartes, aislar el yo pensante y calculador y separarlo de su propio cuerpo. Este yo cartesiano, convertido en pura *res cogitans*, contempla entonces y analiza su cuerpo como una forma externa, como un objeto similar a cualquiera de los demás objetos de su entorno.

Aquí hunden sus raíces el descrédito del sentimiento, el desprecio del sufrimiento, la represión de todo lo corporal, la ocultación de la muerte y, en definitiva, todo ese analfabetismo emocional que caracteriza a nuestra moderna civilización del *party*, en la que se vuelve algo de mal gusto referir o expresar sentimientos (1). En su empeño por convencerse de que sólo son reales los aspectos cuantitativos y funcionales de su vida, el hombre moderno avanza hacia una estupidización no sólo intelectual sino también emocional. Su ilusión prometeica, que le lleva a imaginarse capaz de equipararse a Dios, no es compatible con la constatación fáctica de su incapacidad de escapar a la dolorosa presión de su dependencia, de su fragilidad, de su vulnerabilidad, en definitiva de su mortalidad. O sea, de todo lo que le recuerda una y otra vez, desagradablemente, que él no es, como Dios, el fundamento de su ser. De ahí el desprecio del sufrimiento (que priva del éxito en la vida pública) o la invisibilidad de la muerte, a la que se somete cuidadosamente a un olvido táctico.

Probablemente, el paso más importante en este proceso de autoextrañamiento lo encontramos en Descartes, el padre del pensamiento moderno: “Pero, inmediatamente después —dice—, advertí que, mientras quería pensar de ese modo que todo es falso, era absolutamente necesario que yo, que lo pensaba, fuera alguna cosa. Y observando que esta verdad: *pienso, luego soy*, era tan firme y tan segura que todas las más extravagantes suposiciones de los escépticos no eran capaces de socavarla, juzgué que podía admitirla como el primer principio de la filosofía que buscaba. Al examinar, después, atentamente lo que yo era, y viendo que podía fingir que no tenía cuerpo y que no había mundo ni lugar alguno en el que me encontrase, pero que no podía fingir por ello que yo no existía, sino que, al contrario, del hecho mismo de pensar en dudar de la verdad de otras cosas se seguía muy evidente y ciertamente que yo era —mientras que, con sólo haber dejado de pensar, aunque todo lo demás que alguna vez había imaginado existiera realmente, no tenía ninguna razón para creer que yo existiese—, conocí por ello que yo era una sustancia cuya esencia o naturaleza no es sino pensar, y que, para existir, no necesita de lugar alguno ni depende de cosa alguna material. De manera que este yo, es decir, el alma por la cual soy lo que soy, es enteramente



1. Freud ha expuesto con todo detalle cómo estas respuestas no obedecen sino a la desazón psicológica que ha producido el auge del racionalismo. Cfr. FREUD, S., *El malestar de la cultura*, Madrid, Alianza, 1987.

distinta del cuerpo e incluso más fácil de conocer que él y, aunque el cuerpo no existiese, el alma no dejaría de ser todo lo que es" (2).

En su afán por lograr un conocimiento absolutamente cierto sobre el que edificar un sólido sistema de verdades que le permitiera actuar con seguridad en la vida, Descartes decreta que su auténtica naturaleza consiste en ser una sustancia cuya esencia o naturaleza toda no es sino pensar, y que, para existir, no tiene necesidad de cuerpo ni de lugar ni depende de ninguna cosa material. El atributo del pensamiento es independiente e irreducible al atributo de la extensión, propio del cuerpo. Con toda claridad y distinción puede concebirse el alma sin el cuerpo pero no desligada del pensamiento, al igual que el cuerpo puede ser concebido prescindiendo del alma pero no sin la extensión. Alma y cuerpo son, pues, dos sustancias realmente distintas, la una pensante (*res cogitans*) y el otro extenso (*res extensa*), que pueden existir separada e, independientemente. El alma no es ya ni forma del cuerpo ni principio de vida, pues la vida se reduce a puro movimiento mecánico y el movimiento del cuerpo no se debe al alma sino a él mismo (3). O sea que, para Descartes, no muere el cuerpo por escapar de él el alma, sino porque cesa en él mismo el movimiento. El cuerpo humano, como el del animal, es un puro autómatas cuyo comportamiento es semejante al de las máquinas y está regido por las leyes de la mecánica.

Todo el carácter forzado, artificioso y absurdo de esta concepción se pone de manifiesto cuando Descartes, molesto por las preguntas insistentes de su alumna la princesa Elisabeth, empieza a achacar la dificultad de explicar la unión y coordinación alma-cuerpo al hecho de tener que

hacerlo con nociones inapropiadas: "No tenemos para el cuerpo en particular más que la noción de extensión, de la que se siguen las de figura y movimiento; y para el alma no tenemos más que la de pensamiento, en la que están comprendidas las percepciones del entendimiento y las inclinaciones de la voluntad; finalmente, para el alma y el cuerpo juntos no tenemos más que la de su unión, de la que depende esa de la fuerza que tiene el alma de mover el cuerpo y el cuerpo para actuar sobre el alma causando sus sentimientos y sus pasiones" (4). Nada de esto parece convencer a Elisabeth, que sigue extrañándose de que alma-pensamiento y cuerpo-extensión sean sustancias tan diferentes y refractarias entre sí, y que, sin embargo, se

2. DESCARTES, R., *Discurso del método*, IV. Estudio preliminar, traducción y notas de E. Bello, Tecnos, Madrid, 1987, pp. 45-47.

3. "En primer lugar, puesto que ya sé que todas las cosas que concibo clara y distintamente pueden ser producidas por Dios tal y como las concibo, me basta con poder concebir clara y distintamente una cosa sin otra, para estar seguro de que la una es diferente de la otra, ya que, al menos en virtud de la omnipotencia de Dios, pueden darse separadamente, y entonces ya no importa cuál sea la potencia que produzca esa separación, para que me sea forzoso estimarlas como diferentes. Por lo tanto, como sé de cierto que existo, y, sin embargo, no advierto que convenga necesariamente a mi naturaleza o esencia otra cosa que ser cosa pensante, concluyo rectamente que mi esencia consiste sólo en ser una cosa que piensa, o una substancia cuya esencia o naturaleza toda consiste sólo en pensar. Y aunque acaso (o mejor, con toda seguridad, como diré enseguida) tengo un cuerpo al que estoy estrechamente unido, con todo, puesto que, por una parte, tengo una idea clara y distinta de mí mismo, en cuanto que yo soy sólo una cosa que piensa —y no extensa—, y, por otra parte, tengo una idea distinta del cuerpo, en cuanto que él es sólo una cosa extensa —y no pensante—, es cierto entonces que eso yo (es decir, mi alma, por la cual soy lo que soy), es enteramente distinto de mi cuerpo, y que puede existir sin él". DESCARTES, R., *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*, VI. Introducción, traducción y notas de V. Peña, Alfaguara, Madrid, 1977, pp. 65-66.

4. DESCARTES, R., *Oeuvres*, ed. Ch. Adam y P. Tannery, París, Vrin, 1996, vol. III, p. 664.

muestren tan coordinadas que hasta parezcan, a veces, formar una sola cosa. Así que Descartes tiene que aportar nuevos argumentos alambicados e inverosímiles: “Mientras que la concepción del alma y del cuerpo por separado se realiza por el entendimiento puro y por el entendimiento ayudado de la imaginación, respectivamente, el conocimiento de las cosas que pertenecen a la unión del alma y el cuerpo no es competencia ni del solo entendimiento ni del entendimiento auxiliado por la imaginación, sino que se conocen muy claramente por los sentidos... De donde resulta que quienes nunca filosofan y no se sirven más que de sus sentidos no dudan en absoluto de que el alma mueve al cuerpo y que el cuerpo actúa sobre el alma, sino que consideran a la una y al otro como una sola cosa. Es decir, conciben su unión; pues concebir la unión que hay entre dos cosas es concebirlas como una sola” (5).

Es decir, sólo los ignorantes, los no filósofos, que se fían de los sentidos y se atienen a sus vivencias y experiencias, se pueden creer eso de que alma y cuerpo tengan algo que ver entre sí, mientras que sólo quienes se dedican al estudio y a la meditación, apartando su mente de los sentidos, se forman ideas claras y distintas del alma y del cuerpo como dos realidades radicalmente divergentes. ¿No parece esta una respuesta dada para zanjar la insistencia de una mujer a la que Descartes no parecía dispuesto a dar más explicaciones? Porque, en realidad, el verdadero pensamiento de Descartes sobre este asunto está propiamente en el título del artículo XXXIV de *Las pasiones del alma*, destinado a exponer la interacción del alma y el cuerpo, y que está formulado en términos de *oposición*: alma y cuerpo actúan la una contra (*contre*) el otro. El dualismo antropológico cartesiano, por escindir al hombre en dos sustancias completas, haciendo del alma–pensamiento el elemento principal y activo en detrimento de un cuerpo–extensión pasivo y perturbador, hace casi imposible explicar la comunicación entre ambas, y así lo prueba el extraño recurso de Descartes a la glándula pineal, de la que dice ser “la parte del cuerpo en la que el alma ejerce inmediatamente sus funciones” (6).

## II

Naturalmente, este problema de la “comunicación de las dos sustancias”, según la denominación técnica de la época, no pudo dejar de suscitar las más curiosas respuestas ya entre los coetáneos de Descartes. Por ejemplo, Hobbes parece reaccionar con ironía cuando, rechazando el tal dualismo, se limita a invertir el planteamiento de Descartes y afirma que “puede suceder que una cosa pensante sea el sujeto del espíritu, la razón o el entendimiento, pero siendo el hombre algo corpóreo... debe inferirse que esa cosa que piensa es más bien material que inmaterial” (7). Pero incluso uno de los más fieles discípulos de Descartes, Male-

En su empeño por convencerse de que sólo son reales los aspectos cuantitativos y funcionales de su vida, el hombre moderno avanza hacia una estupidización no sólo intelectual sino también emocional.

5. DESCARTES, R., *Oeuvres*, ed. cit., vol. III, p. 665.

6. DESCARTES, R., *Las pasiones del alma*, ed. J. A. Martínez, Madrid, Tecnos, 1997, p. 27.

7. HOBBS, Th., *Del hombre*, en LYNCH, E. (ed.), *Hobbes*, Barcelona, Península, 1993, p. 56.

Desde las posiciones burguesas, ilustradas y cientistas, el romanticismo representó, en general, una nueva y peligrosa emergencia de instancias subjetivas, inconfesables e intolerables para esa tradición que se había propuesto disecar las partes del alma inclinadas a la emoción o a la expresión del *pathos* subjetivo.

branché se vio en la necesidad de recurrir a la voluntad omnipotente de Dios y a su intervención directa para explicar la acción recíproca de alma y cuerpo humanos. Al seguir la doctrina del maestro de que ni el alma influye en el cuerpo ni el cuerpo en el alma, Malebranche establece que los deseos surgidos en el alma y las impresiones que afectan al cuerpo son simple ocasión para que Dios produzca, respectivamente, los movimientos del cuerpo y las sensaciones del alma. Esta es pintoresca doctrina de las causas ocasionales que Malebranche extiende a todos los espíritus y cuerpos existentes. Y hasta Leibniz tendrá que verse abocado a concluir que, en el caso del ser humano, entre la mónada rectora de su alma y la multitud de mónadas que conforman su cuerpo hay una armonía que Dios preestableció en el momento mismo de la creación.

Hoy, la sensibilidad de nuestro tiempo, empieza a tomar conciencia de la extrañeza que todos estos análisis han producido entre la vivencia del sujeto respecto a su propio cuerpo. Una vivencia en la que los estudios fenomenológicos descubren como experiencia de la no-dualidad de alma-conciencia-sujeto y cuerpo-materia-objeto, puesto que “la unión del alma y del cuerpo no queda sellada mediante un decreto arbitrario entre dos términos exteriores: uno, el objeto, otro, el sujeto, sino que se realiza a cada instante en el movimiento de la existencia” (8). La fenomenología, sobre todo en los planteamientos (por ejemplo, de un Merleau-Ponty), es un claro exponente de cómo se reacciona con fuerza ante la escisión dentro del hombre entre su alma y su cuerpo, ante ese desgarramiento interior que parece que se fue viviendo, a medida que avanzaba la modernización-racionalización del mundo moderno, como un sentimiento de extrañeza respecto al propio cuerpo.

Hay muchos lugares donde esto se puede apreciar, y creo que uno de ellos, bastante significativo, lo constituye el lamento de Winckelmann cuando afirma que el artista moderno, abandonado a sí mismo, siempre resultaría indigno en comparación con la perfección que logran los artistas griegos al esculpir el cuerpo humano. Las *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, de 1755, nos describen el mundo griego y las condiciones privilegiadas que ofrecía a sus artistas. Si el arte griego ha culminado en la estatuaría y más precisamente en la representación de la forma humana es porque la naturaleza en general y la naturaleza humana en particular se ofrecían a la mirada del artista con la franca sinceridad de la unidad y del equilibrio que definen la belleza clásica: “En Grecia la belleza sensible ofreció al artista la bella naturaleza” (9). La mirada del artista se formaba sin esfuerzo porque la naturaleza que se le mostraba se ajustaba a lo que él pretendía crear: “La escuela de

los artistas se hallaba en los gimnasios, donde los jóvenes, a cubierto del público pudor, practicaban sus ejercicios corporales. Allí acudían el sabio y el artista:

8. MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1970, pp. 320ss.

9. WINCKELMANN, J., *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, trad. cast. V. Jarke, Barcelona, Península, 1987, p. 26.

Sócrates para instruir a Cármides, a Autólico, a Lisis; Fidias para enriquecer su arte con esas bellas criaturas. Allí mismo se aprendían los movimientos de los músculos, las posturas del cuerpo; se estudiaban los contornos de los cuerpos o la silueta de la impronta que los jóvenes luchadores dejaban en la arena” (10). Cualquier acontecimiento que tenía lugar era también un acontecimiento de la naturaleza: “Los más bellos adolescentes danzaban desvestidos en el teatro. Sófocles fue en su juventud el primero en ofrecer este espectáculo a sus conciudadanos. Friné se bañaba en los Juegos de Eleusis ante los ojos de todos los griegos, y proporcionaba ante los artistas, surgiendo de las aguas, el modelo de una Venus Anadiomene. Se sabe que, durante cierta fiesta, las jóvenes muchachas de Esparta bailaban completamente desnudas ante los jóvenes... De esta manera, incluso para los artistas, cada fiesta era entre los griegos una oportunidad de familiarizarse de la manera más exacta con la bella naturaleza” (11).

Esta apología de la Grecia festiva, en la que el cuerpo no suscita vergüenza ni mala conciencia, se acompaña inmediatamente de un juicio distinto acerca de la valoración del cuerpo en la época moderna: “La más bella desnudez de los cuerpos se mostraba aquí (en Grecia) en actitudes y posiciones tan variadas, tan naturales y tan nobles *como no las pueden adoptar los modelos contratados que se ofrecen en nuestras academias*” (12). Esta observación puede parecer sin importancia, pero no es así en el contexto teórico que hemos trazado. Lo que Winckelmann detecta con esta observación es hasta qué punto la decadencia que afecta a la apariencia del cuerpo humano a los ojos del artista revela que la naturaleza, como tal, no es ya tan favorable a su gesto creador, que ha dejado de ser el estímulo para su creación, y que, por ello, ha dimitido de su vocación de modelo. En otras palabras, el cuerpo humano que aparece ante los ojos del artista moderno ya no es el que resulta de la armonía entre lo corporal y lo espiritual tal como se daba entre los griegos, o sea, antes del desgarramiento, del autoextrañamiento y de la separación introducida por el pensamiento y la mentalidad moderno-burguesa.

Alteración, pues, del fenómeno natural en la época moderna ¿Cómo se revela la naturaleza, según Winckelmann, al artista moderno para que éste se sienta incapaz de alcanzar por él mismo la belleza y tenga que limitarse a una resignada imitación de las obras maestras de los griegos? La belleza simple no se agota en una observación puramente exterior de los cuerpos bellos, sino que exige que el sentimiento interior dé vida a la forma sensible, que se encuentre en el principio de la tensión que informa la creación de la escultura: “Es el sentimiento interior el que confiere a la obra su carácter de verdad” (13). En efecto, y puesto que es precisamente ese sentimiento interior de unidad vital el que el modelo no ofrece ya al artista moderno, a éste no le queda otro remedio que suplir él mismo, de una manera imposible, con su esfuerzo creador la vida de ese

10. WINCKELMANN, J., o. c., p. 23.

11. WINCKELMANN, J., o. c., p. 24.

12. WINCKELMANN, J., o. c., p. 23.

13. WINCKELMANN, J., o. c., p. 24.

alma cuyo cuerpo percibe sin armonía y sin magia: “El dibujante que pretenda conferir tal carácter a sus ejercicios académicos no obtendrá ni la sombra de ello si no compensa él mismo, por su parte, lo que el alma del modelo, insensible e indiferente, no siente ni es tampoco capaz de expresar mediante la acción propia de un determinado sentimiento o pasión” (14). Winckelmann constata, en definitiva, una inadecuación fundamental del cuerpo del hombre moderno consigo mismo, una tensión —podríamos decir— esquizofrénica que permanece irresuelta entre la apariencia de la corporalidad, la materialidad de su carne, y su ser profundo replegado en el fondo de una interioridad que desafía la hostilidad del mundo o que permanece como inanimado en una inquietante indiferencia. Si, como es posible ver en la introducción a muchos diálogos de Platón que tienen lugar en los gimnasios de Atenas, los personajes que se presentan ofrecen la imagen de una nobleza interior que nos permite deducir la semejanza de actos y actitudes con las características y expresiones corporales, la carne del modelo moderno es materia sin sentimiento interior, sin esa fuerza de la que el cuerpo del hombre griego era manifestación o expresión. Por eso, en el hombre moderno, la encarnación del sentimiento es una falta, una torpeza que el artista caricaturiza mediante la exageración, la desmesura y el mal gusto que acompañan siempre a la representación de la distorsión.

### III

Desde las posiciones burguesas, ilustradas y cientistas, el romanticismo representó, en general, una nueva y peligrosa emergencia de instancias subjetivas, inconfesables e intolerables para esa tradición que se había propuesto disecar las partes del alma inclinadas a la emoción o a la expresión del *pathos* subjetivo. En realidad, de hecho, la pulsión del sentimiento y de lo subjetivo reemerge continuamente a lo largo de toda la tradición de lo moderno, tratando de minar las defensas levantadas contra ella. Pero las estrategias para combatir el cuerpo y los impulsos del cuerpo también son poderosas y eficaces. Entre ellas destaca la identificación de la mujer con lo subjetivo y lo emotivo y su exclusión de la *Bildung* y del proceso de emancipación. Eso explica la rebelión, sugerida

por el romanticismo, contra la institucionalización burguesa de las relaciones amorosas de la que Friedrich Schlegel lleva a cabo una ilustrativa tematización en su novela *Lucinde* (15). Lo que se rechaza es un orden que, en el marco de las convenciones sociales y culturales, separa y reparte las características y funciones de lo masculino y lo femenino, subordinando el equilibrio de los indivi-

14. WINCKELMANN, J., o. c., p. 25.

15. Para la discusión sobre esta controvertida novela de Schlegel, cfr. E. BEHLER, “Friedrich Schlegel: Lucinde” (1799), en P. LÜTZELER (ed.), *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik: Neue Interpretation*, Stuttgart, Metzler, 1981, pp. 98–124; R. MEYER, “Schiller in der Lucinde”, en *Euphorion* 1896 (3), pp. 108 ss.; K. POLHEIM, “Friedrich Schlegels Lucinde”, en *Zeitschrift für deutsche Philologie* 1970 (88), pp. 61–89; R. MÜNSTER, “Con hermosa anarquía”, en F. SCHLEGEL, *Lucinda*, trad. cast. B. Raposo, Valencia, Natán, 1987, pp. I–XXXIV; G. SCIMONELLO, “Lucinde: Estetica e romanzo nel giovane F. Schlegel”, en *Mito e Utopia nel romanticismo tedesco. Atti del Seminario Internazionale sul romanticismo tedesco*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1984, pp. 1–77.

duos a la condición egoísta de la posesión, la pertenencia recíproca y la coexistencia irreversible (16). Este orden, en el que —para la mentalidad burguesa— se “humaniza” y se “dignifica” la relación amorosa, se refuerza sobre todo por los prejuicios puritanos de la sociedad burguesa que disfraza los privilegios del varón bajo las reglas de la decencia, reprimiendo y sofocando la riqueza sutil y delicada del alma femenina.

Pero una subversión contra ese orden sólo puede proceder de una actitud y de un tipo de pensamiento que no estén motivados, en primera instancia, por el poder y el ejercicio de la dominación. En efecto, el pensamiento romántico aparece —frente al auge de la razón analítica y su empleo cada vez más depurado como instrumento de control y dominio del mundo en la época moderna—, como la primera gran perspectiva de un pensamiento que renuncia al poder y al *nomos* dominador, ligando todo *polemos* y toda instancia conflictual al juego de Eros. Concretamente, el nudo crucial del pensamiento de Novalis, su absoluta novedad y su legado más importante, consisten en el intento de pensar el mundo, la relación del sujeto con el mundo y la relación de los individuos entre sí, fuera de toda lógica de poder. De ahí que la ciencia más alta, para Novalis, sea la erótica, la cual, de modo muy significativo, empieza por el intento de volver intercambiables cuerpo y alma (contra la disociación a la que los había sometido el racionalismo moderno): “El cuerpo —dice Novalis— es el instrumento de la formalización y modificación del mundo. Por tanto, debemos desarrollar nuestro cuerpo como instrumento capaz de todo. Modificar nuestro instrumento es modificar el mundo” (17). O sea, adelantándose a algunas ideas contemporáneas (como las que desarrolla la teoría de la percepción de Merleau-Ponty), Novalis entiende el conocimiento como modificación del mundo y advierte que esta modificación se realiza, en realidad, en el cuerpo y a través de él, porque el cuerpo es el lugar en el que los objetos internos y externos *se tocan* para formar un mundo: “Donde interior y exterior se tocan es el lugar del alma” (18). El contacto abre así la dimensión de Eros. Entonces, las cosas (*Dinge*), ciertamente se presentan como algo que se opone al sujeto (*Gegenstand*), pero sólo se nos revelan como son y en lo que son cuando salimos de los límites del “intelecto habitual” y transfiguramos los objetos con el amor.

Friedrich Schlegel, el gran amigo y compañero durante años de Novalis, lleva a cabo, en su novela *Lucinde*, una aplicación de esta teoría romántica del eros en lo que respecta a las consecuencias revolucionarias que de ella se deriva para una nueva valoración de la mujer así como de la situación en la que le colocaban los movimientos del pensamiento social moderno. Por eso, dada esta intención crítico-subversiva, podría no resultar extraño que Schlegel calificara en una

En *Lucinde* había algo más que una simple apología del libertinaje. Se ocultaba cierto espíritu revolucionario que atentaba, por su carácter concreto, no ya contra los fundamentos convencionales de la institución familiar, sino contra la quintaesencia de los valores más propiamente inherentes a la visión burguesa del mundo.

16. Sobre esto véase ROSS, M.B., *The contours of masculine desire: romanticism and the rise of women's poetry*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1989.

17. NOVALIS, *Schriften*, ed. R. Samuel, Stuttgart, Kohlhammer, 1975, vol. III, pp. 276, 256 y 186.

18. NOVALIS, ed. cit., p. 233.

ocasión esta novela *Lucinde* como un libro “religioso” (19), una afirmación temeraria si se piensa en el escándalo suscitado por este *tractatum eroticum* y su filosofía del amor, publicado en Berlín en la primavera de 1799 (20). Ante él, la virtud puritana de la burguesía, a la que Schleiermacher llamaba *die Prüderie der deutschen Engländerinnen*, se retraía indignada frente a la ausencia de prejuicios con la que este “corruptor de costumbres” —como se empezó a calificar a Schlegel en el *Reskript des Hannoverschen Universitätskuratoriums* (21)— trataba la cuestión erótica sin hipócritas velos ni fingimientos.

Pero también *Lucinde* contrarió el gusto clásico de Schiller, que veía en esta novela, por lo demás incompleta, una obra informe, algo a medio camino entre el *Woldemar* de Jacobi y una novela francesa de tono licencioso (22). Incluso los propios amigos de Schlegel, Novalis y Tieck, se habían quedado un tanto desconcertados cuando la leyeron. Y es que, tras esta indignación moralista, se escondía, en realidad, algo más, y la prueba de ello es que esta misma sociedad no se escandalizaba por las obras eróticas —incluso de tono mucho más fuerte— de otros autores como, por ejemplo, las de un Louvet de Couvray. En *Lucinde* había algo más que una simple apología del libertinaje. Se ocultaba cierto espíritu revolucionario que atentaba, por su carácter concreto, no ya contra los fundamentos convencionales de la institución familiar, sino contra la quintaesencia de los valores más propiamente inherentes a la visión burguesa del mundo.

Schlegel denuncia, en esa obra, la contradicción existente entre la “aparente” idealización de la mujer y su “real” relegación en la vida pública y su sometimiento en la relación con el sexo masculino. No obstante, Schlegel no va a construir un modelo de emancipación social de la mujer al estilo del que se propaga y se defiende desde las contemporáneas corrientes feministas. No se trata de liberar a la mujer de ese destino que, “por naturaleza y condición” (23), la posiciona en el matrimonio, en el

cuidado de la casa y en la maternidad. El modelo de emancipación que se reclama para la mujer en este escrito sigue, como no podía ser de otro modo, la declinación romántica del ideal de cultura, del ideal de una “formación” (*Bildung*) en la que el caos y el eros acaban por constituir los elementos de base de un ejercicio de la libertad en el que se plantea una alternativa al productivismo y al utilitarismo burgués. Es más, frente a las concepciones burguesas de la educación y del ideal de realización individual, en la concepción schlegeliana de una *Bildung*

19. SCHLEGEL, F., *Ideen zu Gedichten*, cit. por Eichner, en su introducción a F. SCHLEGEL, *Dichtungen (Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, 22 vols., ed. E. Behler, Paderborn, Darmstadt-Zürich, 1958 ss. (citamos en lo sucesivo esta edición por las siglas KA), vol. 12, p. XXXV.

20. A partir de 1797 Schlegel trabaja en su *Lucinde*, y, al mismo tiempo, en los aspectos teórico-filosóficos de la poesía romántica. Del terreno común de estos estudios proceden, pues, *Lucinde* como su *Brief über den Roman* y el *Gespräch über die Poesie* (1800). Cfr. KLIN, E., “Das Problem der Emanzipation in Friedrich Schlegels *Lucinde*”, en *Weimarer Beiträge* 1963, p. 76 ss; PAULSEN, W., “F. Schlegels ‘Lucinde’ als Roman”, in *Germanic Review* 21, 1946, p. 173ss.; SHIMAYA, S., “Über die Androgyne beim jungen F. Schlegel”, en *Doitsu Bungaku* 53, 1974, pp. 65–75.

21. Cfr. *Briefe aus der Frühromantik*, 2 vols., ed. E. Schmidt, Leipzig 1913, 11, p. 3.

22. *Carta a Goethe del 19 julio 1799*.

23. SCHLEGEL, F., *Sobre la filosofía. A Dorotea*, en SCHLEGEL, F., *Poesía y filosofía*, ed. D. Sánchez Meca, Madrid, Alianza, 1994, p. 71.



eterna o infinita, tal como se esboza no sólo en su *Lucinde* sino también en todos los escritos schlegelianos en torno a 1800, es la figura femenina la que adquiere un papel preminente como “paradigma mismo de la humanización”. Y en este marco, el “libertinaje”, el ejercicio sin prejuicios de las relaciones amorosas se vislumbra, como en la transgresión de la norma en las Saturnales romanas, en cuanto algo que no constituye propiamente nada malo ni feo (24).

IV

“En el hombre más bello —había dicho Schlegel en *Sobre la filosofía*— se diferencian ampliamente la divinidad y la animalidad. En la figura femenina, en cambio, están enteramente fundidas ambas cosas como en la humanidad misma. Por eso encuentro también muy cierto el hecho de que la belleza de la mujer pueda ser realmente la más elevada, desde el momento en que la humanidad es lo supremo y es más elevado que lo divino. Esto es quizás lo que ha dado ocasión para que algunos teóricos de la femineidad exijan a los cuerpos femeninos una belleza inexpresiva como su deber más esencial y exhorten insistentemente a su realización” (25). Es decir, desde el punto de vista burgués, la educación del hombre en su humanidad no pasa, hegelianamente hablando, por la adhesión del individuo a la realidad existente, por lo que su héroe —que, a semejanza del *Wilhelm Meister* goetheano, llega a ser parte activa del organismo que es el mundo en virtud de la autolimitación y, por tanto, de la participación en la acción social—, no encontraría, en *Lucinde*, más que una forma opuesta, “religiosa” y no intramundana, de revolución contra el prosaísmo de la vida burguesa. Pues bien, por ello, precisamente, el lugar de esa revolución no puede ser otro, para Schlegel, que el eros: “¡Oh envidiable libertad de los prejuicios! —exclama Julius, el protagonista de *Lucinde*—. Arroja también tú, querida amiga, lejos de ti todos los restos del falso pudor, del mismo modo en que yo te arrancaba tantas veces los fastidiosos vestidos y los esparcía por doquier en una bella anarquía” (26). La reproducción puramente biológica, vista desde la perspectiva del mundo como lugar donde se producen, a escala industrial, bienes materiales —presidido por la división y la mecanización del trabajo, y en el que rige la regla de los negocios como fuerza activa de una ordenada forma de convivencia social—, representa, para Schlegel, la esfera de lo banal y de lo vulgar en la que “se fabrica la pequeña felicidad burguesa”. Esta es la constelación en cuyo contexto el burgués experimenta, en su vanagloria, todo el filisteísmo de su pequeño yo. De ahí que la condena de Schlegel no tenga término medio: “El hombre burgués es primero cincelado y torneado, ciertamente no sin penas y dificultades, para ser convertido en máquina. Se ha labrado su fortuna si ha conseguido ser una cifra en la suma

Esto es lo que explica que en 1795, en su escrito *Sobre Diótima* —primero en el que Schlegel aborda el tema de la liberación de la mujer—, se emplee por reconocer a la escuela pitagórica el gran mérito de haber concedido a la mujer un puesto eminente en la sociedad como *enseñante de la filosofía*.

24. SCHLEGEL, F., *Literary Notebooks 1797–1801*, ed. Hans Eichner, University of London, 1957, n° 1481.

25. SCHLEGEL, F., *Sobre la filosofía*, ed. cit., p. 76.

26. KA, V, p. 15.

El cuerpo es, pues, la imagen viviente de una totalidad que encuentra su perfecta prefiguración en la forma del andrógino.

política y puede considerarse realizado en todos los respectos si por fin ha llegado a transformarse de persona humana en personaje” (27).

Naturalmente, si así se condena el modo de vida del hombre burgués en una sociedad capitalista dominada por el culto al trabajo y la ganancia económica, Schlegel no puede defender una emancipación de la mujer que suponga la equiparación, en igualdad de oportunidades, de su modo de vida a este modelo burgués. Su defensa de la mujer, al hilo de una reivindicación de los aspectos sensibles y “naturales” de la existencia frente a su represión y su artificialización burguesas, tendrá que producirse en consonancia con ese otro modelo alternativo, más desligado del activismo utilitarista y funcional y más vinculado al ocio y al crecimiento espiritual, que el romanticismo plantea como contrapropuesta. En sus primeros escritos de los años noventa, el joven Schlegel se adhiere a los ideales democrático-republicanos y se posiciona, ya en estos escritos, claramente a favor de la emancipación de la mujer, cuya condición es comparada con la de los esclavos de la polis griega. La visión del mundo antiguo, en la que la poesía se presenta como una manifestación de la eticidad, se conecta así con la afirmación de la libertad política y de la igualdad. Es en esta perspectiva donde, según Schlegel, debe situarse la relación entre la aspiración filosófica a la autonomía y la libertad intelectual y su realización efectiva, por un lado, y el carácter sagrado del derecho de los hombres a la libertad que se condensa en la fórmula “santidad del pueblo” (*Volksheiligkeit*), por otro. En ello radica la fuerza regeneradora de toda *Bildung*, transformada por el Schlegel posterior en su potencialidad de liberación como *Bildungsevangeliem*. Esto es lo que explica que en 1795, en su escrito *Sobre Diótima* —primero en el que Schlegel aborda el tema de la liberación de la mujer—, se empiece por reconocer a la escuela pitagórica el gran mérito de haber concedido a la mujer un puesto eminente en la sociedad como *enseñante de la filosofía*. Porque, en el pensamiento de Schlegel, es justo gracias a la filosofía como la mujer logra expresar la virtud que le es congenial y más propia, o sea, la *religiosidad* justamente (28). Antes que el hombre, es la mujer, que mediante la filosofía (según el ejemplo de Diótima) se libera de su limitación reductiva al papel de madre y de cuidadora del hogar doméstico (o sea, se libera de su clausura como *ein häusliches Wesen*), la que encuentra en el recuerdo de su origen divino aquella sustancia religiosa de la vida que la eleva sobre el estrecho círculo de lo útil y de la necesidad puramente biológica y económica, ya que la religión es lo que religa al individuo con el infinito (29). No hay, por tanto, motivos para el escándalo, pues estas son las razones que explican por qué, para Schlegel, su novela *Lucinde* podía ser llamada una obra “religiosa”.

Pero la novela tiene además otros aspectos destacables, como queda apuntado. La mujer puede convertirse, en la perspectiva de Schlegel, en un paradig-

27. SCHLEGEL, F., *Sobre la filosofía*, ed. cit., p. 80.

28. Cfr. WEILAND, W., *Der junge Friedrich Schlegel oder die Revolution in der Frühromantik*, Stuttgart, Meltzer, 1968, p. 50.

29. KA, II, p. 117. Cfr. KA, II, p. 263: “Jede Beziehung des Menschen aufs Unendliche ist Religion, nämlich des Menschen in der ganzen Fülle seiner Menschheit”.

ma de humanidad porque de ella procede originariamente —y no del hombre— la revelación del amor en el que se expresa la suprema meta de la *Bildung*: “Sólo a través del amor y la conciencia del amor el hombre se convierte en hombre” (30). Si la *Bildung* verdadera está en el desplegarse orgánico de la pura humanidad desde aquel “núcleo esencial” (*Wesenskern*) en el que aún está latente la virtualidad infinita o de infinito del hombre, el amor y la conciencia del amor constituyen la potencia motriz de ese despliegue. Así como la *Bildung* no puede estar separada de la vida viviente —tampoco el amor, que es “vida de la vida” en cuanto “único pensamiento” e “indivisible sentimiento”— puede aspirar a otra cosa que a realizar ese cumplimiento de la humanidad a la que se dirige la *Bildung* misma: “El amor no es sólo el mejor, sino el único objeto de la poesía romántica” (31). De modo que la calificación de *Lucinde* como libro religioso no constituye sólo un aspecto de ese ensalzamiento de la “religión” al que se adhieren la generación de los entusiastas románticos, sino que es el tematizarse “religioso” del eros lo que determina la estructura iniciática de la *Bildung*, si es cierto que la religión es “el alma cósmica y dispensadora de vida de la *Bildung*” (32).

V

Por lo demás, la misma obra de arte romántica —tal como es tematizada y pensada por los componentes del primer romanticismo alemán— se presenta, bajo el perfil estético-trascendental, como la posibilidad de una representación que es propiamente experiencia de un benéfico y productivo intercambio de quietud y movimiento, de finito e infinito. La misma desmesura de lo individual lleva por sí misma a lo objetivo, mientras que lo interesante es la preparación de lo bello (33). Pero para comprender cómo se debe pensar la apariencia en cuanto realidad absoluta en la poesía objetiva, hay que atender a una especie de dimensión iniciática del significado que permita captarlo como una implicación recíproca de libertad y necesidad, de ausencia de objetivos y de rigurosa conformidad con el fin (*Zweckmässigkeit*). Por ello, es a través del arte como se presenta una visión del universo en la que lo infinito vive dentro de la misma finitud. En esta línea es comprendida la misma noción de “poesía trascendental”, cuyo producto poético no es disociable del acto productor. Ello es posible en virtud de esa progresiva reflexión por la cual la apariencia estética se constituye como tal, y la teoría de la novela se convierte ella misma en novela, como hablar de la poesía es también poesía. El mismo procedimiento, pues, de la escritura poética no es sino una modalidad iniciática de acercamiento a la manifestación y representación de lo divino como potencia transfor-

30. SCHLEGEL, F., *Ideas*, en SCHLEGEL, F., *Poesía y Filosofía*, ed. cit., p. 83

31. KA, XVIII, p. 453.

32. Cfr. *Philosophische Lehrjahre 1796–1806*, ed. E. Behler, 1963, KA, XVIII, p. 267.

33. SCHLEGEL, F., *Über das Studium der griechischen Poesie*, en F. SCHLEGEL, *Kritische Schriften*, ed. W. Rasch, München 1971, p. 148.

Si la acción ligada a un oficio pone de manifiesto la dependencia del individuo respecto a la sociedad, entonces el no actuar es una imagen de la liberación respecto de la división del trabajo, es la figura de un retorno a sí frente a la disipación del inútil afanarse.

mante y transfiguradora, como aquel “divino caos” del que pudo nacer un mundo (34).

Para Schlegel, pues, la potencia de la individualización orgánica encuentra su centro poético e iniciático en la figura femenina, la cual no tiene necesidad de iniciación alguna pues custodia enteramente en sí misma el misterio de aquella perfectibilidad humana que es el amor. A esta figura se debe el reconocimiento del cuerpo como órgano de la unión, como mediación sensible de aquella unidad trascendental, simbolizada por la relación amorosa, que reconduce al hombre al mundo de sus semejantes. Pero el cuerpo no es sólo esto. En él se realiza una mezcla y armonía de todos los sentidos y se refleja una intensiva infinitud constituida por el amor y celebrada por la fantasía. El cuerpo es, pues, la imagen viviente de una totalidad que encuentra su perfecta prefiguración en la forma del andrógino. Tanto la separación entre alma y cuerpo —en la que radica, para Schlegel, el pecado original de la moderna *Bildung*—, como la irresoluble ecuación entre masculino y femenino —esa diferenciación de sexos que debe ser superada—, remiten al ideal romántico del “andrógino”: “En realidad, la masculinidad y la femineidad, así como habitualmente son asumidas y practicadas, son los impedimentos más peligrosos de la humanidad que, según una antigua leyenda, es autóctona en su centro y, por tanto, puede ser sólo una totalidad armónica que no puede sufrir ningún tipo de división” (35).

Ya la separación misma de los sentidos constituye, para Schlegel, una cierta mutilación del ser humano en su esencialidad sagrada y originaria. Por eso, no está fuera de lugar recordar aquí cómo el carácter transexual de esta *Bildung*, presidida por el ideal andrógino, se distancia radicalmente de aquella representación antropomorfa del sexo de la que, según Deleuze–Guattari, también Freud y el psicoanálisis habrían quedado prisioneros: “Representación antropomórfica del sexo es tanto la idea de que somos dos sexos cuanto la idea de que no hay más que uno sólo... El freudismo está atravesado por la extraña idea de que no hay, al final, más que un sexo, el masculino, respecto del cual la mujer se define como carencia y el sexo femenino como ausencia... Pero la idea según la cual habría dos sexos después de todo no es mucho mejor. En este caso se intenta, con Melanie Klein, de definir el sexo femenino con caracteres positivos, aunque terroríficos. Si no del antropocentrismo, al menos se sale del falocentrismo. Pero esta vez, lejos de confundir la comunicación

de los dos sexos, se funda más bien su separación en dos series homosexuales. Por tanto, de lo que no se sale, en ningún caso, es de la castración” (36). En Schlegel se produce la inversión de eso que Deleuze llama la “ideología de la falta”, o sea, de la castración, sobre la

34. “Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der eine Welt entspringen kann”. KA, II, p. 263.

35. SCHLEGEL, F., *Sobre la filosofía*, ed. cit., p. 76.

36. DELEUZE, G.–GUATTARI, F., *L'Anti-Oedipe*. París, Minuit, 1972, p. 335; Cfr. sobre esto CLÉMENT, C., *Miroirs du sujet*, París, 10/18, 1975, pp. 163–182 (“L’incarnation fantasmatique”); MENGUE, PH., *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, París, Ed. Kimé, 1994; RELLA, F., *Il mito dell'altro: Lacan, Deleuze, Foucault*, Milán, Feltrinelli, 1978.

que se funda la definición freudiana del sexo femenino. Si, por un lado, la figura masculina aparece en Schlegel más rica, más autónoma, más artística y también más bella en cuanto no específicamente destinada a los fines de la procreación, la femenina es claramente más humana, se inserta directamente en la totalidad de lo humano, en cuanto en ella divinidad y humanidad, libertad y naturaleza no resultan diferenciadas como en el hombre, sino que aparecen compenetradas y mezcladas, determinando recíprocamente su esencia. Por eso, los modos de ser del sentimiento y de la comunicación amorosos pueden convertirse, para Julius y Lucinde, en los términos de una reciprocidad sexual caracterizada por el intercambio de los roles, como signo de una espléndida y significativamente importante alegoría de lo masculino y de lo femenino como símbolo conjunto de una plena y total humanidad: “Una entre todas es la más irónicamente bella situación: cuando intercambiamos nuestros papeles y disputamos con alegría infantil sobre quién de nosotros dos es más capaz de engaño en el imitar al otro, es decir, si la desenfrenada impetuosidad del hombre te cuadra mejor a ti o si consigo yo mejor el invitante ofrecerse de la mujer” (37).

Schlegel reconduce aquí su modelo andrógino como alegoría de una plena humanidad a aquella mística erótica y paulina de la unión que suprime escatológicamente la separación de los sexos en un único cuerpo místico formado por todos los hombres. De hecho, el primer artículo de fe del proyectado *Catecismo de la razón para nobles mujeres* dice así: “Creo en la infinita humanidad que existía antes de asumir la figura de la masculinidad y de la femineidad” (38). Por tanto, de nuevo, la originalidad decisiva de la *Bildung* romántica no es sólo su universalidad, vista como la nervatura dinámico-totalizante (*Potenzierung, Fülle*) de una síntesis hecha de combinaciones siempre nuevas y orgánicamente articuladas, sino su peculiar relación con lo que, para Schlegel, es la religión como aquello desde lo que el universo es absolutamente infinito en todos sus aspectos (39). Entre *Bildung* y universalidad existe, pues, una relación de recíproca pertenencia en la medida en que el elemento químico-combinatorio, que actúa como potencia sintetizadora, o sea como *Wechselsättigung aller Formen und Stoffe* (recíproca saturación de todas las formas y materias) (40) —y, por tanto, bajo el signo de aquel potenciamiento en el que consiste la verdadera universalidad—, constituye la estructura interna de la misma *Bildung*.

En resumen, para Schlegel es inconcebible un potenciamiento unilateral y separado de la personalidad como podría ser el que se produce en la vulgar unión de auténtico amor y auténtico egoísmo —presente en el modelo habitual del matrimonio burgués—, o sea, el que sólo está presidido por el proceso egoísta. Lo puramente ilusoria y

37. KA, V, p. 47.

38. SCHLEGEL, F., *Fragmentos del Athenaeum*, nº 364.

39. SCHLEGEL, F., *Philosophische Fragmente. Zweite Epoche. I*, 1299, KA, XVIII, p. 302 (*Philosophische Lehrjahre 1796–1806*, ed. E. Behler, 1963)

40. KA, II, p. 255.

engañoso que es esta unión, que se proyecta como *posesión*, se denuncia a través del vagabundeo erótico de Julius, estimulado por un amor sin objeto que arde dentro de él y lo corroe íntimamente, produciendo la disolución sin objetivo ni medida de su vida interior. Sólo cuando encuentra a Lucinde se le manifiesta esa vacía y falsa felicidad: “De cuanto su amiga le había revelado, el joven comprendió claramente que sólo una mujer puede hacer plenamente feliz e infeliz, y que son las mujeres los únicos seres naturalmente humanos que quedan como tales en medio de la sociedad, pues poseen esa infantil sensibilidad con la que se debe acoger el favor y el regalo de los dioses” (41). Antes de este encuentro sólo existía el engaño del egoísmo. Todos aquellos amores y aventuras sólo eran la recíproca acción de un egoísmo igualmente infinito. El proceso de emancipación romántico pasa por destruir el orden construido por este egoísmo en el que, a la avidez de la posesión por parte del varón, le corresponde, en la mujer, un olvido culpable de sí, y donde lo que rige en la intención de ambos no es fundamentalmente sino la egoidad acumuladora y dominadora del burgués.

## VI

Si la religión es concebida como el lugar donde convergen las dos fuerzas, la centrífuga y la centrípeta, pertenece a ella la virtualidad plasmadora de la *Bildung* que da forma al vacío caos anterior a la formación. El derecho a una libertad, que habrá de ejercerse contra el orden burgués constituye aquí el presupuesto revolucionario, y es a la filosofía a la que corresponde el objetivo de llevarlo a efecto. La misión de la filosofía, como crítica, es anonadar la apariencia de lo finito, o sea, el dominio intelectual de una subjetividad condicionada por su incardinación en el mundo externo, y consumir ese movimiento con el absoluto de la religión, que se inscribe a distancia del paradigma clásico de un sujeto aferrado a sus jerarquías y al orden inmutable e intangible de sus estatutos masculinos. El amor, que invierte estas jerarquías y estos estatutos, está fundado en la subjetividad, o mejor en la individualidad, pero está orientado a una totalidad en la que se encarna una plenitud viviente y polimorfa. Por ello se vuelve transparente a él aquel flujo de lo real que nunca descansa sino que siempre deviene. La sabiduría de esta totalidad abierta por el amor —y no ya por la inteligencia— constituye, para Schlegel, el contenido de la religión, que se relaciona con la naturaleza como imagen de la divinidad que deviene. El carácter antropológico–trascendental de este dinamismo es lo que explica la relación subterránea, existente en *Lucinde*, entre desorden (*Verwirrung*) y aquel divino arte de la indolencia que hace decir al escritor: “No se debería en realidad olvidar tan culpablemente el cultivo del ocio. Se lo debería, más bien, transformar en un arte y en una ciencia, e incluso en una religión” (42).

O sea, no es casual que el *Idylle der Müsiggang* se haga justamente en *Lucinde*, o sea, junto a la reivindicación de una liberación de la mujer

41. KA, V, p. 17.

42. KA, V, p. 28.

que es, en realidad, liberación del ser humano en su integridad, más allá de las mutilaciones y reducciones a las que lo somete el racionalismo capitalista. En la alabanza schlegeliana del ocio se ha solido ver, con razón, un motivo antitético al tema faustiano de la incesante actividad que, si por un lado es signo del entusiasmo ilustrado por el progreso, por otro resulta muy lejano de la *Sehnsucht* infinita de los románticos. No obstante, desde un análisis más atento, hay que preguntarse si el ocio schlegeliano puede ser aproximado o equiparado al ocio de la tradición clásica y al *theorein* contemplativo de los griegos, o expresa más bien —y casi exclusivamente— el rechazo de una forma específica del activismo moderno, condicionada por un mundo de cosas, de mercancías, de instrumentos, incluso de fetiches: el mundo generado por el mercantilismo, por la progresiva abstracción de las relaciones sociales y por la tecnificación y diferenciación de los roles. En este horizonte, la existencia humana ha perdido su centralidad vital y ha quedado reducida a un cúmulo de fragmentos funcionales sin conexión alguna, por lo cual el hombre busca en una industriiosidad febril y sin tregua una efímera satisfacción a su aburrimiento y a su náusea, a su inextinguible ansia de evasión, o sea, a su inextinguible sed de infinito (43). Los principios destructivos de la razón analítica han provocado el derrumbamiento de un antiguo orden. Ahora, a un tipo prometeico de actividad, que presupone un hombre solitario, separado de todo y dividido dentro de sí mismo, se opone la alegoría del ocio como referencia a una dimensión de la acción que, al no estar sectorializada ni dirigida a objetivos históricamente determinados, se presenta con el signo de la interioridad y, por tanto, como una condición de tranquila desimplicación y satisfacción en sí misma: “¿Qué significa el absoluto anhelo y progreso sin descanso y sin centro? ¿Qué fluido vital, qué figuras de belleza podría dar este ímpetu tempestuoso a la infinita planta de la humanidad que silenciosamente crece y se plasma por sí misma?” (44). Allí donde se realiza una perfecta mezcla de elementos, una *gleichförmige Mischung*, se tiene un estado de indiferencia (*Indifferenz*), de *Neutralisation* recíproca, una especie de compenetración y de mutua saciedad.

El optimismo del progreso se liga a un actuar degradado y funcionalizado. Cosa muy distinta es la *Tätigkeit* de la que hablan los románticos, una actividad que puede llamarse humana en la medida en que se inscribe en el marco del cumplimiento de un religar, de un unir y por tanto de un promover y de un incrementar. Se trata, ciertamente, de una actividad trascendental, pues trascendental es todo lo que mira a la unión o a la separación de lo real y lo ideal. Es la actividad contraria a esa separación moderna entre deseo y hecho que caracterizan la acción del hombre moderno. De esta fractura viene la falta de libertad. Si la acción ligada a un oficio pone de manifiesto la dependencia

El amor nos descubre una variedad infinita en el mundo, en las cosas y en el sujeto; y es lo que nos permite tener junta esta variedad en una figura del pensamiento que contiene una verdad distinta a todas las verdades de la razón analítica o dialéctica, pues es capaz de comprender en sí verdades que se contradicen.

43. F. Schlegels *Briefe an seinem Bruder August*, ed. O. F. Walzel, Berlin 1890, p. 18.

44. KA, V., p. 45; cfr. también KA, VII, p. 485.

del individuo respecto a la sociedad, entonces el no actuar es una imagen de la liberación respecto de la división del trabajo, es la figura de un retorno a sí frente a la disipación del inútil afanarse: “Sólo con la imperturbabilidad y la dulzura en la sagrada quietud de la verdadera pasividad se puede recordar nuestro yo entero y contemplar el mundo y la vida” (45). Este estado es ejemplificado por Schlegel con metáforas vegetales, como si quisiese hacer coincidir la tranquila plenitud de la perfección con la muda, elemental presencia de la naturaleza: “Cuanto más divinos son un hombre o una obra humana tanto más se asemejan a una planta. Entre todas las formas de la naturaleza esta es la más ética y la más bella. Por tanto, la vida suprema y más completa no sería más que un puro vegetal” (46). La *Musse*, la quieta imperturbabilidad, no es aquí ni más ni menos que la superación de la escisión entre deseo y hecho. Por tanto, en el ocio asume una configuración existencial precisa la nostalgia (*Sehnsucht*) por lo infinito que, tras la borrachera revolucionaria de los años noventa desencadenada, sobre todo, por la Revolución francesa, había adquirido, en el pensamiento de Schlegel, al mismo tiempo el valor de un rechazo radical de una realidad insostenible, pero también el sentido de una recuperación de esta realidad.

Schlegel supera, por tanto, el carácter normativo de la *Bildung* clásica, ejemplarmente propuesto en el *Meister* goetheano que eleva a modelo el impulso faustico del dominio del mundo, a través de la idea de una reformulación diversa, estética y ética, del progreso por el que el hombre se realiza. Ahora, en Schlegel, la esencia de la *Bildung* se transfiere a un lugar religioso concebido como ecuación de deseo infinito y quietud, como el presentimiento de la infinita plenitud que coincide con el recuerdo de la infinita unidad. El contenido ético-estético de la aspiración se transforma, pues, en la plasticidad del elemento “religioso”, que destruye esa cristalización en la que se basa toda inalterabilidad normativa de una determinada situación que se impone en términos estáticos.

En este horizonte no pueden, sin embargo, pasarse por alto los contrastes. Desde esta perspectiva “religiosa” desarrollada en *Lucinde*, Friedrich Schlegel comprende la *Humanität* como ideal de una síntesis absoluta que equilibra contrastes que, en realidad, no pueden resolverse, sino sólo armonizarse por el eros: “Y si esto es el amor, que hace de nosotros por primera vez verdaderos y completos seres humanos, si esta es la vida de la vida, entonces no nos es lícito temer el contraste, del mismo modo que no podemos temer la vida ni la humanidad. De la lucha de las fuerzas nacerá también su paz” (47). Pues el amor es lo que se proyecta fuera de los límites de lo acostumbrado. Y también lo que nos defiende del peligro de la dispersión en lo múltiple (sin que haya que recurrir a una compatibilidad de lo diverso de tipo lógico o dialéctico). El amor nos descubre una variedad infinita en el mundo, en las cosas y en el sujeto; y es lo que nos permite tener junta esta variedad en una figura del pensa-

45. KA, V., p. 38.

46. *Ibidem*.

47. KA, V, P. 90.



miento que contiene una verdad distinta a todas las verdades de la razón analítica o dialéctica, pues es capaz de comprender en sí verdades que se contradicen. Desde esta perspectiva, más novalisiana que schlegeliana, el modelo de esta erótica del saber no es el ágape cristiano, sino Eros, el demonio de la voluptuosidad: “En la base del ver, del oír, del tocar, está la voluptuosidad. Su función es la más mística, tendente a la totalidad de las uniones (mezcla), la más química” (48). Así, este amor une lo unificable, pero no lo concilia, pues no existe amor que no sea también división, pólemos.

He aquí otra de las virtualidades hermenéuticas que se deriva del modelo de la relación amorosa como parámetro interpretativo de esa *Bildung* cuyo símbolo es la mujer liberada. La naturaleza del amor es tal que su espacio está atrevesando por un límite que une y al mismo tiempo divide a los amantes. Para Schlegel, la unión erótica es unión de lo unificable y, al mismo tiempo, lugar propio de la diferencia, en cuanto “no es el odio, como dicen los sabios, sino el amor lo que divide a las criaturas históricas y plasma el mundo” (49). El amor es *complexio*, contacto y mezcla de lo diverso, compenetración, estre cruzamiento, pero no es una síntesis en la que todo reposa, pues la síntesis amorosa es voluptuosa. La voluptuosidad de la síntesis es la voluptuosidad misma del producir, y toda producción es una operación “polémica”. Toda síntesis es, por tanto, unidad conflictual, decisión que no puede ser resuelta porque es el modo mismo de la transformación del mundo, de su transfiguración. Para Schlegel, pues, el saber del amor también divide y distingue los seres y plasma el mundo (50). El amor distingue en el caos la individualidad (51). Por eso es atópico, capaz de transformar las verdades de la razón y de las leyes y costumbres en un “bellísimo caos de sublimes armonías e interesantes disfrutes”. Por ello Julins (el protagonista de *Lucinde*) reivindica su “inconfundible derecho al desorden”, implícito en la fuerza dislocadora del amor (52). La apuesta es altísima, pues lo que está en juego es la decibilidad misma de lo que ha sido considerado siempre indecible e irrepresentable y que, por tanto, se debería solo sentir. Para Schlegel, “lo que se siente se debe también querer decir, y lo que se quiere decir se lo puede también escribir” (53). Por eso, “Caos y Eros y su movimiento son la mejor explicación de lo romántico” (54). El amor, por su capacidad atópica de mantener, de producir la diferencia en la unidad, es lo absolutamente irrepresentable. Es luz oscura, lo positivo del hombre, la paradoja que constituye la historia humana en el dualismo de razón/irracional. Pensar atópicamente, vivir en todas partes, y, por tanto, en la ausencia de lugar, es vivir siempre en el límite, sobre la frontera de la duplicidad, en aquella dimensión *Witzig* que Novalis había calificado de tremenda. Es aquí donde emerge su fragilidad, su caducidad, un carácter del espíritu ligado a la naturaleza, que testimonia la actividad y universalidad de la sublime personalidad del espíritu, mientras la eterni-

48. NOVALIS, *Schriften*, ed. cit., vol. III, p. 666.

49. KA, V, p. 34.

50. KA, V, pp. 61 y 79.

51. KA, XVI, p. 668.

52. KA, V, p. 9.

53. KA, V, p. 21.

54. KA, XVI, p. 226.

dad es un signo de ser sin espíritu. La mortalidad y la mutabilidad son, de este modo, ahora signo de una naturaleza superior.

Al contrario de lo que lleva a cabo la razón analítica al convertirse en instrumento de disociación y de dominación, o sea, el extrañamiento entre hombre y mundo, entre alma y cuerpo dentro del individuo humano, y entre hombre y mujer, el pensamiento romántico se propone como pensamiento que reconduce la existencia extrañada dentro de la propia existencia. Novalis invita a recorrer los lazos, pasajes y figuraciones que rompen los confines con los que hemos buscado dominar y colonizar el universo (también el que está dentro de nosotros). Recorrer, pues, nuestro paisaje interior sobre el que se proyecta el universo externo para, con estas nuevas figuraciones, desplazar la vacía linealidad del tiempo. El presente, entonces, llegará a ser el lugar de contacto, de acción recíproca y de mezcla de pasado y de futuro. Sólo el presente completo, llevado a conflicto mediante el amor y la voluptuosidad, produce el futuro perfectamente libre y el pasado también libre. La filosofía va entonces, del futuro necesario —inscrito en el presente—, hacia lo real, y explica el pasado a partir del futuro. No es, por tanto, descripción de estados de hecho, sino una ciencia adivinatoria del pasado y del futuro, a partir del corazón mismo del presente. El lenguaje capaz de hablar de esta pluralidad interna-externa y de la voluptuosidad que la contiene es la poesía. La poesía es la posibilidad de resolver una existencia extraña en la nuestra, captar en sus límites lo cambiante, y descubrir la recepción del cambio —que se presenta a la mirada habitual como anonadamiento—, en una nueva visión de la infinita riqueza y pluralidad del mundo y del sujeto que se encuentra en sí mismo como en casa.

No podemos, sin embargo, llamar a esta poesía verdad, en el sentido fuerte del término. La filosofía nace como afirmación de una verdad necesaria que debe combatir y anonadar el discurso de la posibilidad y de la multiplicidad. Sin embargo, un discurso de lo posible comporta ya una transformación del concepto de realidad sobre el que se funda todo criterio de verdad y de verificación. La poesía se ha movido siempre en el ámbito de lo posible. Por eso su verdad ha sido relegada a lo innegable. Pero los hombres se han referido al mundo también mediante imágenes poéticas o peripecias narrativas y han comunicado con ellas lo inexpresable. La poesía aporta las palabras e imágenes para entrar en horizontes de sentido que antes no eran invisibles. El rigor con el que estas posibilidades son exploradas poéticamente nos lleva a ver diversamente lo que nos rodea.

RESUMEN DEL ARTÍCULO DE DIEGO SÁNCHEZ

*En este artículo se analiza el problema de la represión de la parte sensible y corporal del hombre, que avanza paralelamente a la modernización-racionalización del mundo moderno, produciendo ese sentimiento de extrañeza respecto al propio cuerpo en el que el psicoanálisis tanto ha insistido. Así mismo se estudia la prolongación de esta actitud en relación con la mujer. Hoy la sensibilidad de nuestro tiempo reacciona con fuerza ante la*

*escisión entre alma y cuerpo, y se busca el modo de tematizar la experiencia de la no dualidad de alma-conciencia-sujeto y cuerpo-materia-objeto. Entre los precedentes de estos intentos, no obstante, se pueden señalar algunas importantes observaciones de Winckelmann y de Friedrich Schlegel.*

*Palabras clave: represión, psicoanálisis, erotismo, Fenomenología, estética.*

RÉSUMÉ DE L'ARTICLE DE DIEGO SÁNCHEZ

*Au cours de cet article est analysé le problème de la répression de la partie sensible et corporelle de l'homme, répression qui avance parallèlement à la modernisation-rationalisation du monde moderne, produisant ce sentiment d'étonnement quant au propre corps, sur lequel la psychanalyse a tant insisté. De nos jours, la sensibilité de notre temps réagit fortement à la scission entre l'âme et le corps à l'intérieur de*

*l'homme, et l'on cherche la manière de thématiser l'expérience de la non-dualité âme-conscience-sujet et corps-matière-objet. Parmi les précédentes tentatives de ce genre sont cependant à signaler quelques remarques importantes de Winckelmann et de Friedrich Schlegel.*

*Mots clé: répression, psychanalyse, érotisme, phénoménologie, esthétique.*

SUMMARY OF DIEGO SÁNCHEZ'S ARTICLE

*The problem of the repression of the corporal and sensitive part of the man that advances at the same time to the modernization-rationalization process of the modern world is analysed in this article. Also is analysed the same problem in relationship with women. This process produces a feeling of strangeness respect to the own body as Psycanalysis has underlined. Today, the sensibility of our time reacts with force against*

*the interior division between soul and body, and is sought the manner of understanding the experience of a not duality conscience-subject and body-object. Between the precedents of these attempts is possible to indicate some important observations of Winckelmann and Friedrich Schlegel.*

*Key words: Repression, Psychoanalysis, eroticism, phenomenology, aesthetics.*

## LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO GIDE

Cristina Marqués Rodilla

Doctora en Filosofía

D.E.A. en Psychanalyse, Université de Paris VIII

Catedrática de Filosofía en Nador (Marruecos)



Plantearse la relación entre la filosofía y la literatura exige elegir la perspectiva desde la que establecer la articulación entre ambas. Por los motivos que fácilmente se irán desvelando he elegido el de la *persona* del escritor y filósofo Gide.

Gide reúne todos los tópicos requeridos por el psicoanálisis: homosexualidad, pedofilia, onanismo, un matrimonio “blanco”, una hija fuera

de él y numerosas relaciones con prostitutas, pero no fue esto lo que interesó a Lacan. Lo que interesó a Lacan fue el afán de Gide por representar en el escenario mundano.

De su afán de inmortalidad y de la construcción de su *persona* da cuenta su personaje *André Walter*, pero la encarnación de la decisión de “vivir la vida desde el punto de vista desde el que será escrita” toma cuerpo en la máscara gidiana. Ni la obra de Gide ni el contenido de sus escritos íntimos dejan ninguna duda sobre el designio del *homo litterarius* consumado que su psicobiógrafo Delay (1) reconoce en él.

Hacer de la ficción una realidad superior es su meta, el “lo he visto, lo he tocado” de Goncourt no da consistencia a lo real que tiene estructura de ficción. De esto se trata: de construir una realidad superior y Lacan tuvo que quedar prendado de este afán de composición literaria de su propia vida, como si de una novela se tratara.

La *persona* Gide, que en tanto que tal, produce la tentación de asomarse a lo que hay detrás, como si la máscara ocultara algo, cuando la verdad de la pantalla no está detrás, está encima y no tiene ninguna profundidad. Decepciona al que lo intenta y es verdaderamente víctima de la máscara el que busca un más allá sin darse cuenta de que la máscara significantiza lo que se quiere ocultar, que a la vez que disimula, desvela las relaciones del hombre con la letra.

Lacan, cuyo estudio vamos a comentar, sigue el hilo establecido por Delay, el elegido por Gide para dar fe de la fabricación del personaje Gide, según las pautas establecidas por el mismo Gide, que honró a Delay con su amistad, cuando ya anciano, vio propicio el momento de culminar su creación con unas conversaciones que dieran coherencia y credibilidad a lo que ya estaba escrito: novelas, cartas, diario íntimo (2), etc. Delay, psiquiatra, actuó como amigo, notario y psicobiógrafo de la *persona* Gide.

En 1958 cuando Lacan escribe *Juventud de Gide o la letra y el deseo* (3) su teoría sobre el sujeto está aún muy poco desarrollada, su labor tanto teórica como práctica continuará hasta el año ochenta y de ella dan cuenta sus Seminarios públicos que durante veinticinco años siguieron embelesados los intelectuales occidentales. En el texto objeto de este comentario no está hecha la distinción entre el deseo y el goce, tampoco se ha dado el paso desde la lógica del significante a la topología del sujeto y ello hace que Lacan utilice el concepto de *persona*. Más tarde, Lacan acuñará la noción de semblante, que le permite incorporar la máscara sin ser deudor de la filosofía de la que Lacan se alejaba paulatinamente. Estos años son los años hegelianos de Lacan, y no sólo de éste, pues si tenemos en cuenta lo afirmado por Merleau-Ponty (4) los años cincuenta son los de la sumisa devoción de la intelectualidad parisina por la fenomenología hegeliana.



1. Delay, J.: *La Jeunesse d'André Gide*, Paris, Gallimard, 1958.

2. “Y permítasenos definir lo privado con respecto a la obra misma, en cuyo **negativo** se convierte de algún modo, por ser todo aquello que el escritor no ha publicado de lo que le concierne”. Lacan, J.: *Écrits*, París, Seuil, 1966, p. 721.

3. Lacan, J.: *Écrits*, París, Seuil, 1966.

4. Merleau-Ponty.: *Sens et non sens*, París, Nagel, 1948, p. 109–110.

## GIDE Y EL PSICOANÁLISIS

Gide se interesó por el psicoanálisis e, incluso, comenzó un análisis con la vienesa Sokolnicka que se había instalado en París como representante de la ortodoxia freudiana. El análisis no pasó de seis semanas, pero Gide que no sentía gran respeto ni por Freud, al que calificó de imbécil de genio en su *Journal*, ni por el psicoanálisis, supo sacar de él el partido necesario para sus designios: *Les faux monnayeurs* (los monederos falsos), publicada en 1925, presenta a Sokolnicka bajo la máscara helenizada de doctora Sophroniska, sabia mujer que en Grecia se ocupaba de los efebos.

En la novela, la doctora Sophroniska trata a Boris Lapérouse, un niño en el que aparecen sabiamente compuestos tanto los rasgos del Gide niño, que en esta novela elabora su drama infantil, como los datos del caso de neurosis obsesiva infantil que Sokolnicka había tratado en Minsk y que, publicado en 1920, constituye el caso estrella de esta pionera del psicoanálisis.

Gide formó parte del grupo denominado “*Club de réfoûlés*” (*Club de los reprimidos*) que se reunía en el domicilio privado de Sokolnicka con más intereses literarios que psicoanalíticos, pero que dio a Gide la oportunidad de informarse sobre los principios teóricos y los casos prácticos que, como el que acabamos de citar, dieron a Gide la estructura de ficción que, como el bien sabía, es la estructura de la realidad.

No se trataba tanto de vivir para contar como de vivir desde el ángulo desde el que sería escrito y, ya anciano y durante una de las conversaciones mantenidas con su psicobiógrafo Delay, Gide sostuvo que de haber existido en su infancia la terapia psicoanalítica y de haber sido sometido a ella, las consecuencias para él hubieran sido irreparables, dado que consideraba que la *catharsis* del artista sólo se realiza a través de la propia obra.

## EL DESEO DEL SUJETO GIDE

Lo que Lacan afirma en su ensayo sobre Gide, en el que acepta el punto de vista de Delay, es que hay un mensaje de Gide para la posteridad; todos sus escritos y sobre todos, los íntimos, están escritos para ser leídos y utilizados por Delay que fue cuidadosamente elegido por Gide para evaluar y transmitir el particular mensaje gidiano a la posteridad.

Lacan habla, lo veremos, de un personaje “noble”, del rasgo de nobleza al que Gide se identifica. Lacan lo compara con Luis XIV y su negación burguesa. Los nobles no eran más que un adorno alrededor del poder absoluto que se enfrentaba al crecimiento de la riqueza, poder alternativo y mortal para la máscara feudal que subyacía en la sofisticada corte de Versalles. Entre el viejo y el nuevo personaje, Gide impelido por su medio familiar, en el que es decisiva la influencia de “las tres fatídicas magas”, en clara alusión lacaniana a los augurios de Macbeth, se identifica a los rasgos de la nobleza, aunque el dinero que le permitía dedicarse a

la literatura sin problemas, procediera de sus antepasados maternos, burgueses abnegados.

El deseo de Gide es el del nombre propio, el deseo de un designador rígido que exprese su originalidad y su personal diferencia frente al tribunal de la historia.

¿La biografía de Goethe fue el modelo elegido? Sobre la influencia ejercida por Goethe sabemos por la correspondencia de Gide con su madre y por sus propias declaraciones: descubre a Goethe con veintiún años y lo lee exhaustivamente durante cuatro años. Lacan se atreve a construir el caso Gide a partir de la afirmación de que Goethe supone para Gide nada más y nada menos que la metáfora paterna. Goethe pone el Nombre del Padre para el joven Gide que, con un padre cariñoso y del que Gide tiene un tierno recuerdo, no ejerció esta misión paterna de transmitir unos ideales para el naciente yo gidiano, no sólo por su temprana muerte, sino fundamentalmente por el carácter autoritario y puritano de la madre que no supo transmitir la palabra paterna como modelo idealizado.

Los Ideales simbólicos del yo vienen de fuera del ámbito familiar y la máscara gidiana se construye con el modelo de Goethe, que suple con su mensaje, no sólo literario, sino biográfico, la carencia del poder paterno frente a su esposa, e incluso, frente a su propio padre, al que Lacan cita recordando la “incubación” de la plaza de juez, que el abuelo de André hizo para su propio hijo Paul Gide.

La *persona* que se presenta al mundo como en el sueño de Descartes revestida del casco y la armadura, que en vano pretenden ocultar el vacío que rodean, la realidad agujereada que se manifiesta con el mismo artificio que pretende velar la oquedad, es el efecto de la incidencia de aquellas figuras familiares, pero también de fuerzas externas tan fuertes y violentas, que hacen a Lacan afirmar que el deseo de Gide tiene su origen fuera, más allá del deseo de su madre, lo que convierte al deseo en una violenta intrusión que divide a Gide entre la búsqueda de la nobleza, a través de la literatura, y el goce masturbatorio que rige sus contactos homosexuales.

El ángel y el demonio se alían a veces y otras luchan para construir la máscara en la que no cabe detenerse porque en vano se desplaza cuando se intenta mirar detrás de ella.

#### LA VERDAD Y EL SÍNTOMA

Gide es un hombre de verdad porque no renuncia a su deseo. Es sabido que en su Seminario sobre la *Ética* Lacan es inexorable respecto al mandato ético que debe configurar la conducta del sujeto: la afirmación del falo es el sí a la vida y a sus exigencias, su sustracción es la mortificación, El deseo es la afirmación vital misma en cuanto metonimia signifiicante que muestra el fluir incesante del sujeto, que sólo en ciertos

Gide reúne todos los tópicos requeridos por el psicoanálisis: homosexualidad, pedofilia, onanismo, un matrimonio “blanco”, una hija fuera de él y numerosas relaciones con prostitutas, pero no fue esto lo que interesó a Lacan.

momentos se “capitonea”, cerrando el bucle significante en una identificación, sustitución metafórica, que jalona, a modo de mojón, el transcurrir deseante del sujeto.

Gide vive dividido entre su amor angélico a una sola mujer, su prima y esposa Madeleine y su deseo por los niños, entre el amor por los ideales de nobleza y de amor cortés y el placer masturbatorio, pues tanto en solitario como en sus juegos pedófilos, su goce se reduce a la masturbación. Placer infantil que la castración simbólica no alcanza, goce que no queda gobernado por el Nombre del Padre que marca el camino del goce en el lazo social y no en el del idiota, como califica Lacan al goce masturbatorio, que no es el goce del sujeto sino el goce de un órgano fisiológico, dado que el goce de un sujeto exige un “partenaire”.

Lacan nos muestra a un Gide dividido en su deseo y en su goce. Más adelante veremos como Lacan compone la metáfora paterna que construye al sujeto Gide, pero ahora vamos a señalar sus efectos: la verdad masturbatoria del goce carnal y la verdad poética y filosófica del goce espiritual, noble y digno de ser recordado, se yuxtaponen articulando un peculiar sujeto, un hombre de verdad que sin renunciar a su deseo da solución a su síntoma.

No estamos hablando de sublimar mediante el arte, puesto que su homosexualidad masturbatoria estará siempre presente sino de dar respuesta a tan divergentes deseos. Las relaciones de André Gide son complejas. Si hubo una única mujer amada con la que tuvo un “matrimonio blanco”, no por ello renunció a sucesivas relaciones con mujeres, en general prostitutas, con las que al no respetarlas, podía tomarlas como objeto erótico. No se puede olvidar a la que llama “*la petite dame*”, con la que tuvo una hija. Relaciones todas ellas teñidas con el color del sexo, color que no podía articular con el amor y el respeto que sentía por su prima y esposa, ángel mortificado en aras del ideal inconsciente del yo.

Lacan descifra los textos de Gide siguiendo las huellas de Delay. Éste cita como Gide le habla del libro de Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, de la figura del trovador y de la fidelidad que no se ancla en el cuerpo, de una “borrachera” angélica, de la que Delay extrae el diagnóstico de disociación entre un objeto de amor angélico y un oscuro objeto de deseo encarnado en los niños argelinos que se bañan al sol y juegan en la playa con despreocupación.

Cuando Lacan compone la metáfora paterna de Gide considera que la disociación entre el amor como cosa del alma y el deseo como cosa del sentido, que ha establecido Delay, es correcta y, a partir de ella, aplica sus propias coordenadas distinguiendo entre los registros imaginario, territorio de yo, y simbólico, que sitúa la posición del sujeto.

Lacan acepta la tesis de Delay porque la disociación entre el amor y el deseo es susceptible de varias soluciones, siendo una de ellas la prevalencia del onanismo. Cuando el amor tiene que ser desencarnado, castigan-



do la carne, una de las soluciones posibles es el goce onanista. La sexualidad homosexual de Gide es ante todo una sexualidad masturbatoria, sin lazo social, sin *alter ego* en el que confluyan respeto, amor y goce sexual. Gide vivifica el calificativo de goce solitario dando vida a dos mundos divergentes, donde los ideales nobles del yo que aspira a la inmortalidad no podrán nunca articularse con los objetos rebajados que animan su vida sexual.

Si volvemos nuestra mirada hacia la ortodoxia freudiana no nos queda más remedio que hacer una crítica de su noción de sublimación: el arte no absorbe toda la libido del sujeto, el resto de goce irreductible no para en su insistencia. La mitológica noción de pulsión como empuje constante, que no distingue la noche del día, se verifica no sólo por su persistencia, sino también por su irreductibilidad por los principios civilizatorios. Que hay malestar en la cultura nadie lo duda, pero que hay un resto de goce que se escapa a la domesticación, incluso, o quizás con mayor motivo, en los hombres y mujeres de “principios”, es algo que reduce los alcances de la sublimación. Si hemos calificado a Gide de hombre de verdad es precisamente porque se las arregló para “hacer pasar” a su entorno social por la pasión más denostada. Pagó por ello su precio, el más caro que podía exigírsele a un hombre de letras, su entrada en la Academia Francesa, que si era tolerante con la homosexualidad no estaba dispuesta a compartir el elogio al uranismo que se expresa en *Corydon*.

#### EL YO IDEAL Y LOS IDEALES DEL YO

Antes de desplegar la metáfora paterna que Lacan compuso para la construcción del sujeto Gide quiero recordar que no se trata de un caso clínico. No hay aquí práctica psicoanalítica sino pura teoría: aplicación de los conceptos a la lectura de textos. Sólo hay práctica analítica entre un sujeto, el analizante, que habla, y un analista que escucha. La técnica analítica tiene en Gide un caso textual y no un caso clínico, dado que aunque Gide se sirvió del psicoanálisis no fue en tanto que curativo. Hay más, Lacan se ocupó repetidamente de textos literarios, como es el caso del *Ulises* de Joyce, que le interesaba especialmente en función de sus investigaciones sobre la psicosis. Shakespeare fue sin duda la fuente más utilizada. Entre las obras estudiadas está Macbeth, cuya lectura será utilizada en el caso Gide, Hamlet, etc.

Por tratarse de la reconstrucción teórica del edipo gidiano debemos articular, siguiendo los significantes de Lacan, la relación del triángulo padre-madre-hijo, pero desde los dos registros, tanto desde el registro imaginario como desde el simbólico.

Es sabido que el yo ideal pertenece al registro imaginario que es el efecto de una primera identificación, la que se da ante el espejo que ese otro privilegiado que es la madre, o quién desempeñe esa función, constituye.

Gide sostuvo que de haber existido en su infancia la terapia psicoanalítica y de haber sido sometido a ella, las consecuencias para él hubieran sido irreparables, dado que consideraba que la *catharsis* del artista sólo se realiza a través de la propia obra.

El deseo de Gide tiene su origen fuera, más allá del deseo de su madre, lo que convierte al deseo en una violenta intrusión que divide a Gide entre la búsqueda de la nobleza, a través de la literatura, y el goce masturbatorio que rige sus contactos homosexuales.

Los ideales del yo son simbólicos, pertenecen a la autoridad paterna, o en su defecto, a la de la persona o personaje que encarne para el sujeto los valores dignos de ser incluidos en el propio proyecto vital, lo que no implica que sean conscientes, al menos en su totalidad.

Con estos materiales simbólicos e imaginarios construye el sujeto su máscara, envoltura que cubre y significa la falta ontológica que no cesa de escribirse como síntoma que dice el goce del sujeto a través de un deseo indestructible. Sobre el deseo dividido del sujeto Gide no cabe duda, la pregunta se refiere a ¿por qué ese deseo y no otro?, ¿por qué puso Gide su deseo en la instancia de la letra y en el cuerpo de los adolescentes?

A fin de responder a la pregunta, Lacan formula otra: ¿qué supuso para el niño Gide su madre (5)? La madre de Gide era una mujer puritana, movida por el deber, que anteponía la obligación al deseo. Lacan dice de ella que, al igual que su hijo y que su sobrina Madeleine, carecían de la coloración del sexo; de ahí que Lacan hable de la madre del amor como disociada de la madre del deseo. Gide no fue un niño deseado, que no quiere decir, todo lo contrario, que no fuera amado y protegido por una madre que, sobre todo después de la prematura muerte del padre, se consagró totalmente a su cuidado, “envolviéndolo” (6).

El falo es el significante del deseo, significante sin significado, presentificación misma de la metonimia en la que se desplaza el sujeto, pero es ante todo el significante de la vida, de la afirmación de la vida; sin la apuesta por la vida que es la afirmación del deseo no hay objetos deseables. El falo mortificado por las órdenes del superyo que encarna la madre de Gide dejan a éste sin el calor vital del deseo, que cuando llegue lo hará desde fuera, como un intruso que encontrará difícil acomodo entre un padre cariñoso que le lleva al parque y juega con él, pero que no representa ni la autoridad ni el prestigio en el seno de su familia, y una madre autoritaria y esclava del deber.

La relación con su padre fue tierna y el recuerdo entrañable que Gide guardaba de él no deja lugar para calificarlo de ausente. Paul Gide fue un padre presente, pero sin la autoridad ni el prestigio necesarios para transmitir a su hijo los ideales, los valores que sirvieran al joven André para fabricar su *persona*. Estos ideales vendrán también de fuera del entorno familiar, burgués y acomodado, pero en ningún caso artístico ni en consonancia con la instancia de la letra. El intruso que aportará los ideales del yo será Goethe, que una vez descubierto se convertiría para él en una constante fuente de inspiración, sobre todo su diario.

El encuentro con Goethe desde la encrucijada familiar marcará el destino de Gide. El amor estará por siempre aso-

5. “¿Qué fue para ese niño su madre, y esa voz por la que el amor se identificaba con los mandatos del deber? Se sabe bien que para querer sobremanera a un niño hay más de un modo, y también entre las madres de los homosexuales”. Lacan, J.: *Écrits*, París, Seuil, 1966, p. 729.

6. “... en el momento de morir su padre, cuando él tenía once años, nos dice haberse sentido súbitamente envuelto por aquel amor que de allí en adelante se cerraba sobre él”. Delay, J.: *La Jeunesse de André Gide*, París, Gallimard, T.I., p. 165.

ciado a un falo mortificado y el deseo a uno vibrante, pero rebajado moralmente y separado de la pasión literaria y filosófica, encarnado en las prostitutas y en los niños.

El triángulo hasta aquí descrito es simple e insuficiente, le falta un elemento intermedio que marca no sólo una suplencia sino su destino posterior. Se trata de su tía, la hermana de su madre, que le seduce introduciendo así el objeto de deseo prohibido y pecaminoso. Es esta “madre del deseo”, la madre de su prima y esposa Madeleine, la portadora de un más allá del goce masturbatorio, del que ya hay constatación anterior, hasta el punto de haber sido expulsado del colegio por dedicarse al placer solitario en el aula.

Las tres magas fatídicas de Gide, su madre, su tía y su esposa, sellan el destino de un “débil nervioso” según el diagnóstico de Delay, que en este punto no hace más que seguir la tipología de Janet, con tendencia a la introversión y a reflexionar en exceso, dejándose absorber por la filosofía y por la lectura.

El destino es una palabra querida de Gide que Lacan retoma indicando que, respecto a su destino, son las figuras femeninas las que marcan su posición de sujeto. Y lo hacen porque las tres constituyen las distintas caras de la figura materna. La disociación entre el amor y el deseo esta encarnada por la madre y por la tía, que ejerce a modo de suplente, el papel que la genitora no supo desempeñar. Madeleine, la esposa, sustituyó, no a su propia madre, pues es de sobra conocido que su matrimonio era “blanco”, sino a la genitora de Gide, en una clara metáfora de la mortificación y de la muerte.

Partiendo de un lugar común en psicoanálisis, como es el tan traído y llevado complejo de Edipo, Lacan lo que aporta con su lectura es una clara polimerización de la figura de la madre. Lo que hace Lacan es, al modo de Aristóteles, decir que la madre se puede decir de muchas maneras, pues, no en vano la madre es una función simbólica que no siempre, quizás sería mejor decir pocas veces, coincide con la genitora.

No obstante, no se pueden olvidar las relaciones del hombre con la letra que desplegaremos más adelante, pero ahora vamos a seguir ocupándonos de las mujeres, que en gran cantidad, sirvientas, la gobernanta inglesa Anna Shackleton, la madre, etc., rodearon a Gide en su infancia y adolescencia. Mención especial se merece la tía, mujer caprichosa, que Lacan toma como elemento mediador para que el deseo hiciera su entrada por esa “puerta estrecha” que la abnegada genitora, con su impronta mortífera, había dejado prácticamente cerrada.

Hay una expresión lacaniana del caso Gide especialmente chocante: “el niño Gide entre la muerte y el erotismo masturbatorio” (7) que expresa el reparto, la escisión, de la función fálica entre su mortificación a manos

Si hubo una única mujer amada con la que tuvo un “matrimonio blanco”, no por ello renunció a sucesivas relaciones con mujeres, en general prostitutas, con las que al no respetarlas, podía tomarlas como objeto erótico.

7. “El niño Gide, entre la muerte y el erotismo masturbatorio, del amor no tiene más que la palabra que protege y la que prohíbe; la muerte se ha llevado, con su padre, la que humaniza el deseo. Por eso el deseo está confinado, para él, a la clandestinidad”. Lacan, J.: *Écrits*, París, Seuil, 1966, p. 732.

El falo es el significante  
del deseo, significante  
sin significado,  
presentificación misma  
de la metonimia en la  
que se desplaza el  
sujeto, pero es ante todo  
el significante de la vida,  
de la afirmación de la  
vida; sin la apuesta por  
la vida que es la  
afirmación del deseo no  
hay objetos deseables.

de la madre y su liberación solitaria como un goce fuera de todo lazo sexual y social.

La provocación de la tía no se continúa en la relación sin sexualidad que Gide establece con su esposa Madeleine, que no en vano es hija de la seductora. ¿Qué hizo que éste fuera un matrimonio blanco? Varias son las razones que pueden darse.

#### LA COLORACIÓN DEL SEXO

Se dice tanto de André como de Madeleine que eran poco atractivos, sin encantos eróticos, lo que desde esta perspectiva los hacía hermanos. Ninguno de los dos tenían color de sexo, pero según Delay, Madeleine intentó, con una feminidad inhibida, seducir a su cónyuge sin éxito. Lacan asegura que Madeleine deseaba que su matrimonio fuera blanco y que jamás pretendió otro destino que el previsto, lo que estaría de acuerdo con la tesis según la cual Gide ya la había sustituido inconscientemente con su madre, igualmente poco atractiva y con la misma impronta mortal.

Ciertos o no los intentos de Madeleine por “despertar” a su marido, tuvo una actitud totalmente femenina de cara a la tan querida posteridad del personaje Gide: quemó todas las cartas que su marido le había escrito. Por el contrario la madre de Gide no sólo había guardado todas las cartas sino que las había clasificado y dejado bien dispuestas para que su destinatario, según Lacan el psicobiógrafo Delay, pudiera cumplir con su misión sin dificultad.

Se ha hablado de la tendencia al plagio de Gide, pero de lo que no cabe duda es de su intención de perdurar, de escribir para un más allá de su vida. La correspondencia con su madre aclara puntos tan importantes como la influencia decisiva que el encuentro de Gide con Goethe supuso para el joven escritor, que envuelto en un aire fúnebre, Mauriac afirmaba que estaba desprovisto de gracia, buscaba en la filosofía los ideales de nobleza con los que presentarse ante el mundo.

La castración simbólica exige una pérdida de goce, pero sólo en aquello que concierne a la ley paterna, el deseo debe cambiarse de objeto, pero no renunciar a él. La castración es una articulación entre la incidencia negativa y la incidencia positiva del deseo, una cierta conjunción entre la muerte, renuncia y mortificación, y el goce del Otro. El goce dentro del marco de la ley es un goce que establece un lazo social, que renuncia al goce solitario del órgano. ¿Por qué no pudo Gide renunciar a ese goce infantil?

Lacan afirma que el envolvente amor de su madre devoró su deseo. La plaza del deseo es la de un vacío; a un sujeto colmado de amor de nada le falta, pero lleva el sello de la muerte. Gide llama a su amada Madeleine, *Morella*, joven de la muerte. Sin embargo, toda la vida de Gide muestra que es un hombre de deseo, aunque éste aparezca siempre del lado de lo que no hace lazo social: su caprichosa tía, las prostitutas y los niños.

La madre de Gide no era una mujer deseante y André no fue un hijo deseado, fue una madre abnegada que le transmitió la impronta de la muerte. La renuncia a todo goce, la negación del erotismo y del sexo hace que estos irrumpen con violencia y como unos intrusos que invaden y dividen la *persona*.

Deseo de un deseo: ese es el juego de la seducción. La suplencia de la madre del deseo se produjo en la figura de la tía que buscó el deseo de André. Ella fue la incitadora, ante ella Gide sentía un escalofrío, un singular malestar. Así, aunque Gide colocó a Madeleine en el lugar del ángel, si ella hubiera podido aportar la coloración del sexo, el milagro producido por la pecaminosa tía se hubiera reproducido, cambiando la orientación de la vida de Gide. No merece la pena intentar saber si Madeleine no quiso o no pudo, lo que es cierto es que él nunca renunció al goce de su órgano, bien sólo o bien con algún niño, su placer era puramente masturbatorio.

#### LA IMPRONTA DE GOETHE

El mensaje de universalidad que Gide lanza a la posteridad a través de su obra, que es más amplia que sus escritos, que es su vida misma en cuanto modulada para un destinatario que dará testimonio, Jean Delay, que dará fe publica de su *persona* fabricada con los mimbres del clasicismo alemán y del espíritu de nobleza. Respecto al trabajo desarrollado por Delay, Lacan afirma (8): “La lección es sobrecogedora, ya que vemos ordenarse en ella, en todo su rigor, la composición del sujeto”.

Ya hemos afirmado la importancia de Goethe, considerándolo como el portador de los ideales del yo, del modelo vital cuyos valores merece la pena reproducir y continuar. Para construir tal afirmación, Lacan se sirve del psicoanálisis freudiano y de sus propias innovaciones producidas en su retorno a Freud, cuya recreadora lectura ha aportado originalidad a la técnica y al diseño psicoanalítico.

No obstante, y aunque no es el momento de desplegarlo en toda su amplitud, Lacan se sirvió de la dialéctica hegeliana no sólo para fabricar la metáfora paterna del sujeto Gide, sino para construir su propia teoría psicoanalítica. Su concepción de la alienación estructural del sujeto al Otro está constituida siguiendo las pautas fenomenológicas.

¿Y de qué otra cosa que de alienación podemos estar hablando cuando decimos que un sujeto, cualquier sujeto, tiene que salir a buscar en el lugar del Otro sus significantes? El Otro es el lugar de los significantes para cualquier mortal. Si la metáfora paterna funciona, el Nombre del Padre se ejerce dentro del seno familiar, donde la madre transmite con su palabra y con su actitud, la autoridad paterna y los valores que la sostienen. Lo más frecuente, podríamos decir que lo normal, atendiendo a su frecuencia estadística, es que la metáfora funcione de forma incompleta y la castración simbólica que ella debe producir, no sea completa. No se renunciará, entonces, a la parte del goce prohibido por el Nombre del

8. Lacan, J.,: *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 725.

Padre y en lugar del goce que debe ser aparecerá el goce sintomático. De ese goce sintomático y su disociación en el caso de Gide hemos tratado aquí. Hasta ahora hemos analizado el goce uranista y onanista y ahora nos disponemos a hacerlo con su deseo de gozar de un nombre propio, de una insignia que le catapultara hacia la eternidad literaria.

Lo que nos proponemos analizar es el lugar que ocupó Goethe en la *persona* Gide.

Lacan se ocupa de la alienación gidiana a los significantes de la gloria de Goethe, de su alienación a las insignias de la letra y de su universalidad. No otro es el significado de la expresión: “en esta máscara se ofrece el secreto del deseo y de toda nobleza (9)”.

¿Qué ocurrió en la fabricación de Gide? Goethe presta su sello simbólico al “cocinamiento” de los personajes gidianos. Cuando Lacan afirma: “la máscara abierta a un desdoblamiento cuya repercusión al infinito agota la imagen de André Walter (10)”, nosotros recibimos la noción de un imaginario hundido en las raíces familiares, que se funde con lo que Lacan llama el mensaje de Goethe que le transmitía un Ideal universal.

Gide ha encontrado en Goethe la palabra que humaniza. En su entorno familiar sólo había encontrado la palabra que prohíbe y la que protege, pero en el encuentro con Goethe, que le mantiene absorto durante cuatro años, de los veintiuno a los veinticinco años, encuentra un cierto restablecimiento de la metáfora paterna al atisbar una promesa de universalidad en la instancia de la letra.

Lacan investiga, tanto en sus orígenes familiares para establecer, al más puro estilo dialéctico, el proceso de instalación del espíritu de nobleza en la *persona* de Gide, como en las cartas que con tanto cuidado administraban Gide y su madre, la impronta de Goethe, pero también su lucha con el agujero que de forma continua apareció en sus sueños (11). La falta en ser y su envoltura se ponen de manifiesto en el afán gidiano por taparla, por poner en ese lugar vacío del deseo, las cartas que dan testimonio de su paso por el mundo, del existir del hombre superior que renuncia al deseo para lograr un lugar en la inmortal universalidad.

La máscara de Gide muestra el amor y sus heridas, el intento desesperado por velar la hiancia entitativa con el poder de la letra y, también, su afán por ser, al fin, admitido por unos semejantes ante los que se sentía extraño y rechazado. Extrañamiento y rechazo que procedían de su aspecto fúnebre y de sus escasos encantos sociales, pero también de su vida erótica marginal, jalonada por pequeños escándalos que lo dejaban en los márgenes del lazo social.

Lacan, siguiendo la investigación de Delay, analiza sus orígenes burgueses y los compara con su espíritu de nobleza. Ello le permite, dado que su genealogía es rastreada por Delay hasta el tiempo de Luís XIV, incluir a la *persona* Gide en el devenir dialéctico de la lucha revolucionaria entre la riqueza burguesa y la nobleza versallesca, empleada en servir, como puro ornamento, a

9. *Ibid.*, p. 737.

10. *Ibid.*, p.737.

11. “Una pesadilla... siempre lo dejará desolado la aparición en la escena de una forma de mujer, que, caído su velo, no deja ver más que un agujero negro”. *Ibid.*, p. 730.

la *persona* de Luís XIV. El significante insignia del poder absoluto rodeado de los significantes ornamento, y en lucha a muerte con el poder de la riqueza burguesa e individualista, son el exponente a partir del cual Lacan compone la figura del héroe Gide, que reprime su deseo en nombre de los nobles ideales del amor cortés y de los universales valores del clasicismo artístico.

Los significantes del individualismo y de la riqueza le acompañarán toda su acomodada vida, pero siempre en perenne oposición con los ideales del amor cortés y de la gloria literaria, propias de un clasicismo cuyas raíces se hunden en la protección y el mecenazgo del poder aristocrático. El poder ilimitado del monarca absoluto es lo que le proporciona un nombre propio tan rutilante como el mismo sol. Por esa insignia el rey está separado de los otros, exclusivo y solitario, no tiene pares y los nobles están agrupados para servirle de puro ornamento.

No parece impropio señalar, sólo como indicio del ornamento que rodea al gran sol, el papel de testigo y testimonio en el que Gide colocó a su esposa, aunque no calculara que en ella se escondía una Medea capaz de quemar, en 1918, las cartas que durante tantos años le escribió su “chevalier servant”, produciendo así un hueco insustituible en la composición del personaje tan cuidadosamente preparado. Aunque algo falló en el proceso de elaboración, los testigos fueron fieles y, tal como ha quedado dicho, dieron el testimonio esperado: tanto Delay como su madre transmitieron el mensaje gidiano para la posteridad gloriosa de su máscara.

Pequeño rey sol para su madre, ese primer espejo fue para este narciso impenitente un lugar recurrente al que volvió desdoblándolo en otras aguas estancadas: la esposa angélica, los ideales literarios.

Las cartas son la clave de la *persona* de Gide: las que llegan a su destino y las que son quemadas en el camino. No hay que olvidar que carta y letra son la misma palabra en francés. Tampoco podemos dejar de subrayar la importancia de la instancia de la letra para Lacan: el resto de goce que arroja la castración simbólica, siempre insuficiente, es la letra que no cesa de escribirse como goce sintomático.

La castración simbólica alcanza a la aparente renuncia de la madre, a la que recupera de forma metafórica, doblándola en Madeleine, en una sustitución que hace perdurar su halo mortífero. En nombre de esa renuncia y sometimiento a las exigencias sociales construye su careta de uranista, y escribe el extraordinario elogio a la homosexualidad que es Corydon. Pero no renuncia a sus prácticas, no es un hombre ni santo ni casto. El goce prohibido y asocial, ese que se ha quedado fuera de la castración simbólica, inalcanzado por los significantes paternos, se presenta como un intruso violento al que hay que aplacar corporalmente, pero viviéndolo desde su representación, disfrazándolo con los nobles ropajes significantes de la literatura. En ese caso, ¿qué mejor forma de velar ese goce, que no debe ser, que poniéndolo de manifiesto en unos escritos que le sobrevivirán? ¿Cuál es la verdadera máscara?, ¿Cómo saber quién, de entre los titiriteros tiene al verdadero Polichinela?

La fabricación de la máscara con los mimbres que el destino brinda no es plagio ni renuncia a la radical diferencia, sino el intento de lidiar con el agujero, con la falta de rostro de la que todos partimos y que en el caso gidiano le acosaba en el sueño cada noche, mostrándole el vacío que él, durante el día, se empeñaba en velar con la letra de sus escritos.

## EL MOMENTO DE CONCLUIR

¿Cuál es el secreto del deseo gidiano, que según Lacan, es el secreto de la nobleza? Lacan responde al más puro estilo freudiano: el secreto es el Ideal de yo (12).

La represión primaria es el oculto secreto que hay en la erección del Ideal del yo. En el concreto caso del ideal de la nobleza, se pasa de la negación de la propia individualidad en nombre de “el heroísmo del servicio”, que andando el tiempo se volverá en el “heroísmo de la adulación” del cortesano versallesco.

¿Renuncia Gide a la propia individualidad en nombre de los ideales del clasicismo artístico? ¿Composición de la *persona* a partir de los elementos simbólicos e imaginarios encontrados? Lacan califica a Gide de hombre de verdad que no renuncia a su deseo. La fabricación de la máscara con los mimbres que el destino brinda no es plagio ni renuncia a la radical diferencia, sino el intento de lidiar con el agujero, con la falta de rostro de la que todos partimos y que en el caso gidiano le acosaba en el sueño cada noche, mostrándole el vacío que él, durante el día, se empeñaba en velar con la letra de sus escritos.

Se puede, pues, descifrar el enigma de la máscara: las marcas del ideal se corresponden, punto por punto, con cada deseo reprimido del sujeto. La adopción de las figuras del Otro, da igual quién sea ese otro —¿Goethe?— del deseo no hacen más que significantizar la alienación estructural del sujeto al Otro. Basta con seguir la construcción metonímica de la *persona* para descifrar la forma humana del deseo, dado que el imaginario está hecho de tal forma que cree fabricar una máscara

con las marcas simbólicas que, si supuestamente disimulan, ponen en evidencia los deseos reprimidos.

12. “El *ideal del yo*, de Freud, se pinta en esa máscara compleja y se forma, con la represión de un deseo del sujeto, por la adopción inconsciente de la imagen misma del Otro, que tiene de este deseo el goce con el derecho y los medios”. *Ibid.*, p. 732.

## RESUMEN DEL ARTÍCULO DE CRISTINA MARQUÉS

*El artículo analiza el contexto en que Lacan estudió la composición de la persona Gide de acuerdo con la psicobiografía escrita por el psiquiatra, y amigo de Gide, Delay. Lacan acepta el punto de vista de Delay y, a partir de ahí, aplica sus coordenadas teóricas: castración simbólica, deseo y máscara. Lo más llamativo es que Lacan no utiliza en ningún momento el concepto clínico de perversión. Lo que hace es considerar la disociación entre el objeto del amor*

*y el objeto del deseo, lo que conlleva una particular castración, insuficiente, y que deja fuera un deseo y un goce que no debe ser. Gide vive dividido entre un amor angélico y un deseo pedófilo que tratará de incluir en su persona con la publicación de Corydon, brillante exaltación del uranismo.*

*Palabras clave: Gide, Lacan, falo, deseo, castración simbólica, máscara y persona.*



## RÉSUMÉ DE L'ARTICLE DE CRISTINA MARQUÉS

*Cet article analyse le contexte au sein duquel Lacan a étudié la composition de la personne Gide d'après la psychobiographie écrite par un de ses amis, le psychiatre Delay. Lacan accepte le point de vue de Delay et applique à partir de là ses propres coordonnées théoriques: castration symbolique, désir et masque. Le fait le plus frappant réside en ce que Lacan ne fait jamais appel au concept clinique de perversion: il considère la dissociation entre l'objet de l'amour*

*et l'objet du désir, ce qui comporte une castration particulière, insuffisante, et laisse en dehors un désir et une jouissance qui ne doivent pas exister. Gide vit écartelé entre un amour angélique et un désir pédophile qu'il cherchera à inclure dans sa personne par la publication de Corydon, brillante louange de l'uranisme.*

*Mots clés: Gide, Lacan, phallus, désir, castration symbolique, masque et personne.*

## SUMMARY OF CRISTINA MARQUÉS'S ARTICLE

*The article analyses the context in which Lacan studied the composition of the Gide person following the biography written by Delay, a psychiatrist and Gide's friend. Lacan assumes Delay's point of view and from this perspective he applies his theoretical premises: symbolic castration, desire and mask. The most striking feature is that Lacan never uses the clinical concept of perversion. Instead, he considers the dissociation between the object of love and the object of*

*desire. This implies a peculiar and insufficient castration, and leaves out a desire and a pleasure which should not be. Gide lives divided between an angelic love and a pedophilic desire which he tried to include in his person with the publication of Corydon, a brilliant exaltation of passive male homosexuality.*

*Key words: Gide, Lacan, phallus, desire, symbolic castration, mask and person.*

INUTILIDAD DEL ESFUERZO Y  
DE LOS RESULTADOS EN LA  
VIDA MORAL

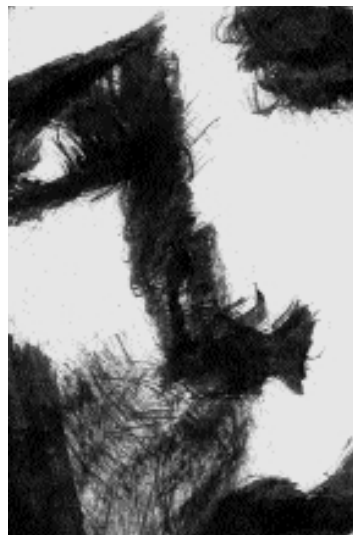
Manuel Suances Marcos



INTRODUCCIÓN

Si echamos una mirada de conjunto a la historia de la ética occidental, una de las cosas que aparecen con claridad es el valor que la mayoría de los pensadores han dado al esfuerzo en orden al progreso y consecución de metas en la vida moral. Y ello tiene que ver con el grado de autonomía y

valoración que el hombre tiene de sí mismo; en la medida que éste se considera un ser independiente, capaz de forjarse y orientar su propio destino, en esa misma medida, entiende que el esfuerzo personal y colectivo es la herramienta más eficaz de su autoperfeccionamiento. En cambio, cuando se percibe a sí mismo como un ser dependiente, sometido a poderes divinos, cósmicos, sociales o políticos, entonces se convierte en un esclavo que se deja arrastrar por la corriente y permite que otros hagan por él lo que él tendría que hacer por sí mismo. Esto, en el orden moral, tiene una especial relevancia. Diseñado por el propio hombre el conjunto de valores, normas e ideales que configuran la ética, no queda otro camino para acceder a él que el esfuerzo en medio de la lucha. Si no nos esforzamos, creemos que nos estancamos y que dependemos de los demás. Para transformarnos moralmente y operar un cambio radical, el esfuerzo se presenta como el instrumento más adecuado. Por medio de él, pensamos romper viejos hábitos y dominar los impulsos, adaptándolos al paradigma moral elegido. Esta idea es recurrente en la historia de la ética. Valgan como ejemplos meramente indicativos el ideal estoico del desarraigo de las pasiones para acceder al orden moral, la renuncia kantiana a la sensibilidad como condición de la voluntad pura del deber, la eliminación del deseo y de la voluntad, en Schopenhauer, para llegar a la compasión universal o la negación del estadio estético en Kierkegaard para alcanzar el estadio ético.



#### 1. FENOMENOLOGÍA DEL ESFUERZO

Pero dejemos la historia y vayamos directamente a la experiencia. ¿Qué es el esfuerzo? ¿Por qué nos esforzamos? ¿Adónde nos lleva realmente el esfuerzo? La vida se basa en él, en el acto de voluntad. Valoramos a un hombre por su empeño en transformarse y evolucionar; y, en el fondo, estimamos más el esfuerzo que la inteligencia. Schopenhauer lo dice muy claro: las cualidades morales de un hombre son las que le configuran como tal y las que determinan nuestra opinión sobre él; en cambio, su inteligencia y conocimientos los percibimos como algo añadido de lo que el propio individuo no es responsable. A un hombre no se le valora como tal por su coeficiente intelectual, sino por el esfuerzo que ha hecho en transformar las cualidades que ha recibido de la naturaleza. Nuestra vida moral, profesional, económica, espiritual, etc., se reduce a una serie ininterrumpida de esfuerzos con vistas a conseguir éxito, resultados, virtud, fama, dinero..., en una carrera sin término; luchamos para conseguir algo o para alejarnos de algo. Es un proceso continuo por adquirir en diversas direcciones, por llegar y marchar; una vez conseguido un objetivo, se mira a otro y así sin descanso. Este constante forcejeo por llegar a metas es el entramado de nuestra existencia. Nos cansamos de buscar en una dirección y vamos a otra sin parar. Por tanto, el esfuerzo se convierte en un proceso acumulador de conocimiento, virtud, experiencia, posesión...; es un incesante devenir de expansión y crecimiento.

Sin embargo, constatamos que, por mucho que nos esforzamos, no llegamos a la tranquilidad completa, a la felicidad. Si comprendiéramos lo que significa el esfuerzo, comprenderíamos el significado de la vida. La felicidad no llega con la represión ni el control. Al final de estas cosas, siempre hay una lucha en lo recóndito. La felicidad no es fruto del esfuerzo: tratamos de dominar una pasión o un impulso y así encontrar calma, pero ésta no llega; no conseguimos lo que nos proponemos y parece que esas fuerzas se rebelan a nuestro control dejándonos el sabor amargo de la impotencia. Y es que el esfuerzo es una actividad egocéntrica que, lejos de calmar nuestros apetitos o resolver nuestros problemas, lo que hace es añadir más confusión y conflicto. Pero seguimos esforzándonos. No nos detenemos a pensar esa fuerza mecánica y así comprenderla en su esencia y orientarla en el conjunto de la vida moral. Preferimos seguir ciegamente adelante sin hacer luz alrededor.

¿Cuál es la causa de ese descontento, de ese luchar por obtener algo sin conseguirlo? La idea central es que el esfuerzo, en el ámbito psicológico y moral, intenta cambiar lo que somos por algo que no somos y deberíamos ser. Es una lucha por cambiar lo que es en lo que no es, en lo que debería ser o en lo que se quisiera llegar a ser. Luchamos para evitar lo que somos; intentamos huir de ello, alejarlo, trasformarlo, modificarlo. Y así, lo que hace el esfuerzo es apartarnos de nuestra propia realidad y situarnos en una lucha sin fin contra nosotros mismos. No nos gusta como somos y deseamos ser otra cosa; y para esta transformación se nos ofrece enseguida el esfuerzo; por eso éste es esencialmente destructor. A tenor de lo dicho, el hombre cabalmente ético es el que comprende lo que es y no trata de llegar a ser algo diferente de eso que es. Esta comprensión viene cuando no se trata de modificar lo que somos; como dice ese magnífico pensador de fondo oriental y expresión occidental, Krishnamurti, el esfuerzo es el afán de transformar lo que es en aquello que deseamos que sea. Cuando aceptamos lo que somos, entonces cesa la lucha. El esfuerzo es coacción para llegar a ser algo: no soy aquello y debo llegar a serlo; en el hecho de llegar a ser algo, hay desasosiego, conflicto. Queremos progresar psicológica y moralmente y así lograr los fines propuestos. Pero el deseo de realizarnos surge de la percepción de que no somos nada y de que, en el fondo, estamos vacíos, desesperados, y, entonces, luchamos por llegar a ser algo. Se trata de llenar ese vacío con supuestos valores morales, con personas o ideas que llenen nuestras expectativas. Al constatar ese vacío interno, luchamos desesperadamente por llenarlo, acumulando virtudes, conocimientos, relaciones, posesiones, etc. Pero esta actitud, en su origen, queda patente que es una huida y, por tanto, una reacción. No obramos moralmente de modo directo, sino reactivo, para así llenar un vacío que nos asusta. Nuestra acción moral, por consiguiente, no es tal acción, sino una reacción, o sea, una actividad que consiste en negar, tapar, huir, en definitiva, evitar lo que es, lo que somos. Pero cuando hay una clara percepción del vacío, sin condenación ni justifi-

cación, sin rechazo ni aceptación, sin vituperio ni alabanza, en esa comprensión de lo que es, se da verdadera acción. La auténtica percepción es acción. Se trata de ser consciente de la propia insuficiencia moral o psicológica y vivir, estar con ella como si fuera un tercero; no tratando de rehuirla ni fomentarla; es entonces cuando adviene la comprensión de lo que es, de lo que somos, de la propia realidad. Y esto es suficiente.

¿Qué sucedería si en todo este proceso no nos esforzásemos? Que uno viviría con su propia soledad y vacío y, al aceptarlos, vendría un estado creador que no tiene que ver con el esfuerzo. Es lo que les ocurre a los artistas y a los genios. Nada más lejos de ellos que el esfuerzo; sencillamente han roto barreras y, enfrentándose cara a cara con su propia realidad, han dejado que ésta operara. Echamos mano del esfuerzo para alejar esa realidad nuestra que no nos gusta. Cuando comprendemos lo que somos: nuestra finitud, nuestras limitaciones, y convivimos con ellas, entonces surge una realidad creadora que trae la felicidad.

Lo dicho hasta ahora, ¿quiere decir que el esfuerzo es perfectamente inútil y hasta perjudicial en cualquier orden? No. En el ámbito material, tecnológico, profesional y científico, el esfuerzo es absolutamente necesario. Para construir un canal, para producir alimentos, para diseñar un automóvil, para curar a un enfermo, para dar bien una clase o para dirigir una asamblea son necesarios el conocimiento acumulativo y el esfuerzo; ambos no deben cesar. Pero bien diferente es la cuestión de cómo se hacen esas cosas, con qué miras se producen, cómo se manejan y distribuyen. Si se utilizan para un fin distinto a su naturaleza, como puede ser un ideal privado o público, social o político, entonces el esfuerzo en conseguir las sólo producirá dolor, confusión. Cuando un ingeniero pone el empeño en sacar adelante su proyecto, cuando un médico emplea su energía en diagnosticar y combatir tal enfermedad, entonces su esfuerzo se canaliza en la acción correcta. Pero cuando el móvil principal de esas acciones es el propio crecimiento, la fama o el lucro, entonces dejan de tener un fin en sí mismas para ponerse al servicio del interés egótico, sea éste del individuo o del grupo que representa. Cuando, mediante nuestras mejores obras, tratamos de ser más, avanzar, conseguir, triunfar, ganar en una dirección..., entonces el esfuerzo conduce a la desdicha y al caos. Queda pues clara la ambivalencia de aquél: en el orden tecnológico y profesional, el esfuerzo es necesario para satisfacer las necesidades materiales; pero, en el ámbito psicológico y moral, resulta pernicioso por ser un medio de autoengrandecimiento. Una obra bien hecha tiene fin en sí misma, sin necesidad de ninguna proyección egótica; pero puede ser utilizada para fines ajenos a ella, como el cultivo del yo o tapan el propio vacío.

## 2. FUTILIDAD DE LOS RESULTADOS

¿Quiere todo esto decir que los resultados y adquisiciones de nuestro esfuerzo son perfectamente inútiles? Teniendo en cuenta esa ambivalencia

El esfuerzo es una actividad egocéntrica que, lejos de calmar nuestros apetitos o resolver nuestros problemas, lo que hace es añadir más confusión y conflicto. Pero seguimos esforzándonos.

La idea central es que el esfuerzo, en el ámbito psicológico y moral, intenta cambiar lo que somos por algo que no somos y deberíamos ser.

Es una lucha por cambiar lo que es en lo que no es, en lo que debería ser o en lo que se quisiera llegar a ser. Luchamos para evitar lo que somos; intentamos huir de ello, alejarlo, trasformarlo, modificarlo. Y así, lo que hace el esfuerzo es apartarnos de nuestra propia realidad y situarnos en una lucha sin fin contra nosotros mismos.

de la que se hablaba antes, es preciso hacer una distinción: una cosa es tener cubiertas las necesidades materiales y otra muy distinta es la cualidad adquisitiva. La adquisitividad en nombre de ideales del propio yo, del grupo, partido, nación, raza, religión, etc., es lo que impide el modo eficiente y sensato de organizar y proveer las necesidades materiales. Cuando tenemos éstas satisfechas, surgen esas otras que son psicológicas. Schopenhauer tuvo a este respecto una buena intuición: luchamos denodadamente para satisfacer las necesidades de nuestra subsistencia; pero, una vez cubiertas éstas, surge la vaciedad y el hastío de la vida. Y éste tratamos de llenarlo con la fama, el prestigio profesional, ético, político, científico, religioso... Intentamos adquirir poder o dinero no para sobrevivir dignamente, sino para satisfacer ciertas necesidades psicológicas como son el ser alguien, descollar sobre otros o tener sensación de dominio. Quizá sea ésta última una de las formas más atractivas de llenar el vacío, pues el sentimiento de poder sobre otros seres humanos es quizá la expresión más completa del ego. Y eso lo lleva a cabo tanto el político como el empresario, el asceta como el líder moral y religioso. Poder subyugar a otros, dirigirlos, intervenir en sus vidas, sentirse imprescindible en su camino, es algo extraordinariamente seductor. Pero también existen otras formas de satisfacción egótica como son la acumulación de conocimiento, virtud, riqueza, honores. Hay quien busca el sentimiento de poder en la adoración, en la bebida o en el sexo; depende de la idiosincrasia de cada uno.

Nos esforzamos por obtener mayores y más sutiles variedades de satisfacción que unas veces llamamos experiencia, otras amor, búsqueda de lo divino, afán de ser moralmente intachable o eficaz agente de una ideología. A ese deseo de formas cada vez mas rebuscadas de placer, lo llamamos progreso, cuando en realidad es un incesante conflicto. Esa búsqueda de satisfacción no tiene fin. Tenemos una experiencia gratificante, pero una vez deleitada, se nos agota, nos hastiamos de ella y corremos en pos de otra nueva y así sin interrupción. De nuevo la intuición schopenhaueriana penetra en la futilidad de todo deseo. Schopenhauer entendió que toda esta corriente de deseos satisfechos que vuelven a renacer cubiertos de otras formas es una manifestación fenoménica y efímera de esa eterna e incandescente voluntad que nos acucia sin saciarse; de ahí la necesidad de embarcarnos en continuos deseos aunque estemos hastiados de experimentar su vacuidad. ¿Qué hacer? ¿Desarraigar los deseos? Eso fue lo que intentó el estoicismo, pero ahí está el resultado: un hombre sin vida, rígido, imparable ante el vivir y el morir. Schopenhauer dio otra alternativa: cuando el deseo sea suprimido por la luz de la inteligencia, y no por la represión, surgirá entonces un estado de compasión que, lejos de desinteresarse por la suerte y los dolores ajenos, llevará a compartirlos como si fueran propios. Y esa es la plenitud de la ética y de la vida. Pero el mismo Schopenhauer fue consciente de que esta no es una conquista definitiva. También el asceta o el místico, tan admirados por él, porque han llegado a la

quietud y a la compasión, vuelven a sentir el zarpazo del deseo aunque sea bajo la forma de mayor perfección o de huida del hastío. La realidad es testaruda y se impone. Aunque hayamos llegado al apaciguamiento del deseo, éste, pasado cierto tiempo, brota de nuevo con toda su frescura y otra vez hay que ponerle el yugo de la inteligencia y la compasión; con lo cual, la lucha sigue intacta. Somos como los niños que se divierten con un juguete, se cansan de él y buscan otro nuevo. Vamos de una satisfacción a otra queriendo encontrar una definitiva, última, perdurable, en la cual instalarnos.

¿Por qué la mente sigue buscando a pesar de la experiencia de la inanidad de los resultados? ¿Podría plantearse la actitud de no perseguir ninguno de éstos? El problema es que vemos la futilidad de un resultado concreto, pero no la de todo resultado. En el mejor de los casos, cuando tenemos éxito, esa experiencia positiva nos ata, nos determina. Y es que nos aferramos a nuestros logros, queremos que se repitan una y otra vez; pero el éxito es algo tan escurridizo como la vida misma y hemos de dejarlo escapar. Vamos buscando resultados, metas, propósitos y, una vez conseguidos, tratamos de hacer con ellos un entramado de seguridad para lanzarnos a nuevas conquistas. Se trata de ver la provisionalidad y, en el fondo, la futilidad de todo resultado y no de uno en particular. Si comprendiéramos la vacuidad de uno solo, descartaríamos todos. Por ejemplo: si percibiéramos la inutilidad de una evasión, veríamos la inutilidad de todas.

Pero, para liberarse del deseo de resultados, hay que agotar, hay que quemar cada una de las experiencias vividas. Lo importante es la vivencia actual, presente...; esa es la corriente de la vida. Pero cuando tenemos una experiencia feliz, un buen resultado, tratamos de atesorarlo, de engrandecerlo con la imaginación; queremos repetirlo en el futuro de forma más segura y consistente. Al hacer esto, al intentar prolongar más de lo debido una vivencia, la convertimos entonces en experiencia, es decir, en algo útil y manejable, o sea, en un resultado. Pero la experiencia es sólo el recuerdo de la vivencia y cuando prolongamos aquélla, impedimos ésta. La vivencia es algo tan frágil, resbaladizo y lábil como la vida misma. Nuestro empeño es agarrarla, cosificarla, para apoyarnos en ella y así poder taponar el agujero de nuestra inseguridad. Cuando el estado de vivencia desaparece, no nos resignamos, y entonces aparece la experiencia, es decir, el resultado. No somos conscientes de que la vivencia, como la vida, es inagotable, brota continuamente, renace de nuevo; pero nosotros estorbamos ese continuo renacer cosificándolo en los moldes de la experiencia. Tengo una vivencia, la vivo intensamente, pero he de dejarla pasar. Si no, detengo la corriente de la vida. Tal es el continuo morir psicológico y moral que es condición para que la vida se renueve con su natural frescura. Cuando lo inagotable, que es la vivencia, es estorbado por el recuerdo o la experiencia, entonces comienza la búsqueda de resultados. La mente quiere, pues, fines, experiencias, resultados. Pero éstos son objetos muertos que impiden la corriente de la vivencia.

¿Qué sucedería si en todo este proceso no nos esforzásemos? Que uno viviría con su propia soledad y vacío y, al aceptarlos, vendría un estado creador que no tiene que ver con el esfuerzo. Es lo que les ocurre a los artistas y a los genios. Nada más lejos de ellos que el esfuerzo.

Se trata de ver la provisionalidad y, en el fondo, la futilidad de todo resultado y no de uno en particular. Si comprendiéramos la vacuidad de uno solo, descartaríamos todos.

Por ejemplo: si percibiéramos la inutilidad de una evasión, veríamos la inutilidad de todas.

### 3. POSIBILIDAD DE UNA ACCIÓN SIN PROPÓSITO

Dicho esto, una cuestión viene gestándose a lo largo de todo lo anterior. ¿Cabe no perseguir ningún fin? ¿Puede la mente renunciar a todo resultado? ¿Es posible una acción que sea tan libre que no tenga motivos ni propósitos? ¿Una acción sin dirección? ¿Qué sentido tendría esa acción? ¿En qué ámbito tendría validez? Este planteamiento se da de bruces con lo que hoy entendemos por acción. La acción que nosotros perseguimos es una acción agresiva, eficaz, persistente, útil, realizadora de planes. Valoramos a los hombres de acción, no a los contemplativos o a los soñadores. La acción se considera esencial a la vida. Pero ¿de qué acción estamos hablando? ¿En qué consiste la verdadera acción y su proceso? En realidad, ¿por qué actuamos? La mera actividad no es acción; mantenerse ocupados no es acción. Hoy llamamos acción a la ocupación en asuntos importantes que requieren capacidad, eficiencia, agresividad, superación de las dificultades, esfuerzo organizado, fines señalados, resultados brillantes. Pero estas acciones —como otras muchas posibles— están separadas del proceso total de la vida humana; están orientadas en una única dirección con olvido del resto; son unidimensionales y, por tanto, ciegas con respecto a ese conjunto caleidoscópico que es la realidad humana. No hay verdadera acción cuando no hay integración del proceso total de la vida; sin esta integración, la mera actividad es destructiva. El hombre es un proceso total y la acción es necesariamente la resultante de esa totalidad. La acción parcial no es en absoluto acción pues trae la desintegración.

La verdadera acción es la que no tiene un fin concreto, ni dirección, ni búsqueda de resultados. En este sentido, se asemeja a la acción creativa; ésta, como aquélla, no es fruto del esfuerzo. Uno crea, piensa, escribe y obra mejor cuando no tiene un fin concreto que le ate; es moralmente mejor, cuando no intenta serlo y es virtuoso cuando no piensa en la virtud. En la creatividad, como en la verdadera virtud, no hay esfuerzo ni propósito, sino olvido del yo; entonces no hay confusión y uno es inconsciente de su propio valor. El yo, que es quien pone fines y direcciones, desaparece y entonces surge un ser completo, exuberante. Nosotros llamamos acción a lo que tiene un motivo, un propósito; pero esto, como se dijo antes, vale para el ámbito físico y tecnológico, no para el orden ético y espiritual; aquí, los motivos o propósitos se llaman ideales morales, políticos, sociales... ¿Cómo surgen esos ideales? Volvemos al principio: un ideal nace como evasión respecto a lo que somos. Pero ¿es realmente distinto de nosotros un ideal que emerge de nosotros? ¿No es de fabricación propia? ¿Una autoproyección? La idea central es que el recto conocimiento de nosotros mismos, sin ánimo de cambiarnos, nos conduce a una realidad autosuficiente y pletórica; para que ésta se manifieste, basta con remover los obstáculos; y éstos son los ideales, los proyectos, los propósitos.

Por otro lado, el intento de cambiar el sustrato profundo de nuestra realidad resulta vano y, quizá, contraproducente. También esto lo vio



Schopenhauer. Nuestra voluntad no cambia; sólo la inteligencia, es decir, el conocimiento, puede orientar la fuerza ciega hacia unos nobles objetivos; pero querer transformar esa fuerza es una lucha absurda contra nosotros mismos; conduce hacia una paulatina autodestrucción. Esto, proyectado al orden ético, es de especial relevancia: no importa nuestro progreso moral, ni que avancemos en la virtud, ni en la conquista del bien. Lo que importa es ser consciente de lo que uno es en cada momento sin tratar de cambiarlo o de reorientarlo. Déjate de querer transformarte a ti mismo, de intentar ser justo y honrado, de querer transformar el mundo con tus inmejorables ideas; límitate a conocerte y a entregarte a los quehaceres y circunstancias que te rodean. No intentes manipularlos, sino procura sencillamente que sean motivo de conocerte a ti mismo, espejo de tu realidad. Y con esto basta, la vida hará el resto. Frente a lo que hoy creemos, lo importante no es progresar ni evolucionar, sino conocernos tal cual somos y aceptarlo. El ideal de cambio y progreso espiritual es una huida de lo que somos ¿Si hubiese comprensión de nosotros mismos, surgirían los ideales? Es el pensamiento el que crea éstos; y nuestro trabajo en la realización de ellos es lo que llamamos acción; pero ésta es una autoproyección que queda encerrada en nosotros. ¿Es posible actuar sin propósitos, sin ideales? Sí, si somos capaces de ver esa acción que persigue un propósito, pues entonces nuestra percepción alerta desconecta el interés de nuestro yo sobre la acción y entonces ésta surge limpia y libre. Comprender lo que es nuestra actividad es la verdadera acción.

#### 4. EL PARADIGMA SOCRÁTICO

Lo dicho hasta ahora, podría quedar en el aire como un conjunto de ideas sugestivas que no han pasado por la prueba de la experiencia. Pero veamos un ejemplo histórico que las confiere realidad práctica: Sócrates. La acción socrática es una acción sin dirección, sin propósito. Por eso Sócrates resulta un tipo desconcertante: no tiene oficio, no funda academias como otros, no se tiene por maestro, ni guía, ni reformador político. Se presenta a sí mismo como un ignorante que está profundamente interesado en buscar la verdad en diálogo con otros. La verdad —para él— no está en resultados u objetivaciones; está en un continuo preguntar sin poder llegar a respuestas claras, definitivas. Una verdad objetivada es un peso muerto que impide la movilidad y frescura de ese hálito vital que es estarse siempre cuestionando. Atenerse a los resultados es una forma de seguridad frente a la ardua tarea de investigar. Quien acumula resultados y les confiere un valor intemporal y metafísico es Platón; éste prefirió dogmatizar, en vez de dudar, categorizar en vez de inquirir. Ahí están los resultados: Platón fundó una academia, eligió discípulos doctos, configuró un sistema e influyó con una doctrina monolítica en el pensamiento griego y en el posterior. En cambio Sócrates va al ágora a hablar con todo tipo de gente, no tiene escuela, no exige que quien le escucha sepa geome-

La verdadera acción es la que no tiene un fin concreto, ni dirección, ni búsqueda de resultados. En este sentido, se asemeja a la acción creativa; ésta, como aquella, no es fruto del esfuerzo. Uno crea, piensa, escribe y obra mejor cuando no tiene un fin concreto que le ate; es moralmente mejor, cuando no intenta serlo y es virtuoso cuando no piensa en la virtud.

La idea central es que el recto conocimiento de nosotros mismos, sin ánimo de cambiarnos, nos conduce a una realidad autosuficiente y pletórica; para que ésta se manifieste, basta con remover los obstáculos; y éstos son los ideales, los proyectos, los propósitos.

tría, se presenta como un ignorante, no sólo no tiene sistema sino que tritura sin piedad aquellos que sus oyentes le presentan tímidamente. Pero he aquí que de su diálogo surgen infinidad de escuelas “menores”, pero plurales, fruto de la libertad de pensar; a él acuden entonces y ahora no sólo filósofos, sino, políticos, poetas, psicólogos, sociólogos, teólogos...; en su fuente puede inspirarse libremente quien quiera.

Sócrates no simulaba tener la verdad bajo la apariencia de ignorante; se tenía por tal y así actuaba queriendo hallar aquélla en coloquio con sus conciudadanos. Pero, al exponer sus dudas, caían como castillos de naipes las supuestas verdades de sus interlocutores. La docta ignorancia socrática echaba involuntariamente por tierra las supuestas verdades de sus oyentes invitándoles a inquirir de nuevo sin presupuestos previos. Esto resultaba muy molesto a sus contertulios: a nadie le gusta que le desmonten sus convicciones, sus creencias, sus acariciadas verdades y que le inviten a vivir sin apoyos, cuestionándolo todo día a día. Esta actitud tiene también su correlato en la vida moral. Si Sócrates no acumula conocimientos ni verdades, si se tiene a sí mismo como un ignorante que busca, eso mismo le ocurre con respecto a la virtud. Cuando aquel oyente le dice: “oye, Sócrates, tu tienes cara de tener todos los vicios”, el maestro responde: “es verdad, lo único es que soy consciente de ello”. Sócrates, pues, se tiene a sí mismo no por un tipo virtuoso, sino por un sujeto capaz de todos los vicios, con un solo medio de afrontar éstos: el conocimiento de sí mismo. Basta con percibirlos, con tener conciencia de ellos; no se requiere esfuerzo alguno suplementario contra las inclinaciones. Sólo, con ser consciente de ellas, basta. Ese conocimiento de sí es el que mantiene a raya al yo y con eso es suficiente. La vida misma se encarga de llegar a buen puerto la fuerza que hay en los instintos sin necesidad de doblegarla con contrafuerzas de la voluntad. Es así como aparece más claro el llamado intelectualismo socrático que identifica conocimiento y virtud. En la larga lista de virtudes socráticas, aparece como ingrediente esencial el conocimiento. Basta tener conciencia de que uno no es justo, ni prudente, ni atemperado para que comience a serlo; el conocimiento de sí, de lo que quiere el ego acumular, es lo que hace posible el acceso a la virtud; basta con remover los obstáculos; no es necesario hacer algo positivo, pues esto vendría del yo. Esto mismo es lo que le ocurre a Sócrates: la única cosa que el “daimon” le sugiere es lo que no debe hacer; él debe contentarse con conocer la situación y evitar lo que no debe hacer.

Pero, a su vez, este conocimiento de sí que presenta Sócrates como tarea interminable, tiene un doble efecto aparentemente paradójico: por una parte interrumpe la función del yo, no dejando que éste atesore conocimiento y virtud; pero, por otra, potencia extraordinariamente la conciencia individual. Este continuo vigilar sobre sí mismo dota al individuo de una libertad extraordinaria que le hace inmune a los condicionamientos familiares, políticos y religiosos. Sócrates no invita a romper con la familia, la polis y la religión, sino que reclama la independencia del individuo por encima

de ellas; el hombre ha de vivir en medio de esos condicionamientos, pero sin aceptar la pretendida autoridad de éstos en la propia búsqueda individual. El hombre no puede aceptar autoridad o supuesto alguno cuando se decide libremente a inquirir, a buscar. Por eso Sócrates es visto como una amenaza de disolución de los valores políticos, morales y religiosos; y de ahí la triple acusación contra él: corruptor de la juventud, ateo y enemigo de la polis. Corruptor de la juventud, porque enseñaba a los jóvenes a pensar por sí mismos y esto traía inevitablemente un cuestionamiento de la autoridad familiar. Era enemigo de la polis porque invitaba a sus oyentes a trascender su condición de ciudadanos y acceder a la condición de hombres libres. Ambas cosas no iban reñidas, pero la autonomía frente al poder político fue tomada como una potencia subversiva. Finalmente, fue tenido por ateo porque también los dioses y su papel en la polis fueron objeto de su indagación. Y eso era remover el suelo bajo los pies. Pero la insobornable libertad individual tenía también que encarar ese problema. Buena muestra de ello fue la actitud socrática que describe minuciosamente el Fedón, momentos antes de que el maestro bebiese la cicuta. Sócrates se mostró libre frente al deseo de vivir y morir. No hizo nada ante el tribunal por salir inocente, sino que más bien echó leña al fuego. ¿Qué es mejor —decía él— que yo siga viviendo o que muera? Y fríamente iba esgrimiendo los pros y los contras de esta alternativa, quedando —como siempre— el asunto en tablas. Esta aparente frialdad era el fruto de ese conocimiento que no admite excusas por muy sublimes que éstas sean. Sócrates se mostraba libre ante cualquiera de las dos salidas, invitando a los demás a tomar una postura semejante. La aparente arrogancia era el signo de la suprema libertad: ni la posible vida futura se resistía a ésta. El individuo es libre ante ella.

A la luz de estas consideraciones, adquiere singular relieve el supuesto nihilismo achacado por Nietzsche a Sócrates. Nihilismo que, según aquél, consiste en una indiferencia ante la vida y un desmontar afirmaciones y valores sin tomar partido por ninguno; todo esto es síntoma inequívoco de decadencia. A Nietzsche se le hace insoportable esa ironía socrática que todo lo reduce a la nada; le exaspera la dialéctica que tritura cuanto encuentra a su paso dejando inermes y desconcertados a los oyentes. Además, Sócrates se retira con actitud socarrona como el que ha hecho una travesura. ¿A esto se reduce el magisterio socrático? Lo que Nietzsche no tolera es esa pasividad de Sócrates ante el valor supremo de la vida. Pero es que las posturas de ambos son irreconciliables: Nietzsche hace una afirmación dionisiaca y sin fisuras de la vida ante la amenaza del sinsentido y del vacío; a esa recia afirmación debe cooperar el conocimiento y, en esa función, se agota el cometido de éste. Sócrates, en cambio, enseña a enfrentarse a ese vacío tratando de no taponarle con afirmaciones o creencias; y, para eso, es imprescindible el instrumento del conocimiento desinteresado. No hay que apresurarse a llenar el vacío; es preciso sentirse libre ante él y esa libertad la da el conocimiento. Sócrates

Sócrates, pues, se tiene a sí mismo no por un tipo virtuoso, sino por un sujeto capaz de todos los vicios, con un solo medio de afrontar éstos: el conocimiento de sí mismo. Basta con percibirlos, con tener conciencia de ellos; no se requiere esfuerzo alguno suplementario contra las inclinaciones.

La enseñanza socrática no perseguía ningún fin político ni democrático; iba dirigida al corazón del individuo para que éste, por el conocimiento de sí mismo, tuviese autonomía sobre toda la autoridad política, moral o religiosa; sin destruir éstas, invitó a aquél a estar sobre ellas.

no niega la vida; la ve en su inestable devenir e inseguridad y, ante eso, no valen refugios ni afirmaciones entusiastas fabricadas por el propio hombre. Nietzsche no entendió el conocimiento socrático que era un “estar alerta” y dejar hacer al fugitivo soplo de la vida. Sócrates hizo del conocimiento de sí el instrumento más poderoso de la afirmación de la libertad del individuo, incluso frente al valor de la vida. Nietzsche potencia el ego humano que fabrica soluciones; Sócrates, en cambio, promueve la insobornable libertad individual frente a la vida y los dioses.

En esta misma línea, un último punto hace discernir entre el nihilismo sofista y el socrático. Se ha dicho que Sócrates era tan disolvente como los sofistas y que por eso fue tomado por uno de ellos. Pero también aquí hay una diferencia esencial. El subjetivismo sofista relativizó los valores referidos a la ética, la cultura, la religión y la polis. Su enseñanza tenía un fin utilitario: la educación de la juventud para el ejercicio de la democracia y el poder; éstos últimos fueron el ariete que derribó el ensamblaje de la vida griega. El ejercicio de la democracia requería un orden nuevo. En cambio la enseñanza socrática no perseguía ningún fin político ni democrático; iba dirigida al corazón del individuo para que éste, por el conocimiento de sí mismo, tuviese autonomía sobre toda la autoridad política, moral o religiosa; sin destruir éstas, invitó a aquél a estar sobre ellas. Esa fue la revolución que tan caro pagó. Y este fue el núcleo esencial de su mensaje: que el individuo, mediante el conocimiento, se despojase de toda verdad, virtud, autoridad y costumbre y, en ese libre despojamiento, dejase pasar el hálito de la vida.

#### RESUMEN DEL ARTÍCULO DE MANUEL SUANCES MARCOS

*Una idea fundamental en la ética, corroborada a través de la historia, es que nuestro progreso moral se consigue sobre todo a través del esfuerzo. Por éste, creemos dominar los impulsos y conquistar los valores. Pero bien mirado, esto no es así. El esfuerzo es una coacción que nos impulsa a dejar de ser lo que somos para ser otra cosa; no contentos con “el ser”, aspiramos al “deber ser”. Con lo cual, el esfuerzo instala en nosotros una lucha autodestructiva sin término. La verdadera meta moral es comprender lo que somos y no tratar de ser algo diferente. Al aceptar lo que somos, sobreviene un estado creador —semejante al de los*

*artistas— que es el que trae la felicidad. Y en todo este problema, el conocimiento de sí mismo juega un papel importante. Basta con percibirnos a nosotros mismos, el resto se encarga de hacerlo el hábito mismo de la vida. Un ejemplo fehaciente de esta actitud es Sócrates. Él percibía en sí mismo la capacidad de todos los vicios. Pero le bastaba la conciencia de ello y la ayuda negativa del “daimon”.*

*Palabras clave: Esfuerzo, ser—deber ser, resultados, acción verdadera, conocimiento de sí mismo, conciencia, autonomía moral.*

## RÉSUMÉ DE L'ARTICLE DE MANUEL SUANCES MARCOS

*Une idée fondamentale dans le domaine de l'éthique et corroboré au cours de l'histoire, c'est l'affirmation que le progrès moral s'obtient surtout au moyen de l'effort. À travers l'effort, on croit maîtriser ses élans et conquérir les valeurs. Mais en y regardant de plus près, il n'en est rien. L'effort est une contrainte qui pousse à cesser d'être ce qu'on est pour devenir quelque chose de différent: non satisfait de "l'être", on aspire au "devoir être". Moyennant quoi, l'effort installe chez l'homme une lutte autodestructive sans fin. Le vrai but moral est de comprendre ce qu'on est et non pas de chercher à devenir quelque chose différent. En*

*s'acceptant comme on est, il survient un état de créativité —semblable à celui des artistes— apportant le bonheur. Et la connaissance de soi-même joue un rôle important dans tout ce qui concerne ce problème. Il suffit de se percevoir soi-même, c'est l'habitude de vivre qui se charge du reste. L'attitude de Socrate en fait foi: il percevait en lui-même la capacité pour tous les vices, mais la conscience de cette perception et l'aide négative du "daimon" lui suffisaient.*

*Mots clés: effort, être / devoir être, résultats, action vraie, connaissance de soi-même, conscience, autonomie morale.*

## SUMMARY OF MANUEL SUANCES'S ARTICLE

*History corroborates the basic idea in ethics that our moral progress is mainly achieved through effort. By means of effort we think we can control the impulses and conquer the values. But, considered closely, this is not right. Effort is a coercion which compels us to stop being what we are in order to be something else. Unhappy about our "being", we aspire to a "should be". Therefore, effort puts an endless and self-destructive struggle into us. The true moral aim is to understand what we are and not trying to be something else. When we accept what*

*we are, a creative state —similar to that of artists— follows and brings happiness. And self-knowledge plays a major role in the whole problem. To perceive ourselves is enough, the rest is sorted out by the simple habit of life. Socrates is an irrefutable example of this attitude. He perceived in himself the capability for all vices. But being conscious of it and the help of the daimon sufficed him.*

*Key words: effort, being-should be, results, true action, self-knowledge, consciousness, moral autonomy.*

DERRIDA, ARGELIA Y  
" ESTRUCTURA, SIGNO Y JUEGO "

Lee Morrisey\*  
Clemson University

Traducción: Alberto Rubio Arribas



Más de treinta años después de que Jacques Derrida leyera por primera vez su ensayo "Estructura, signo y juego en el discurso de las Ciencias Humanas" en la conferencia John Hopkins sobre "El lenguaje de la crítica y las ciencias del hombre", pudiera parecer superfluo volver al momento "originario" de su recibimiento en América, que fue espectacularmente

\*Este artículo ha sido publicado en la revista electrónica PMC 9.2.

exitoso al tiempo que extraordinariamente simplificado. Sin embargo, ahora que se dice que “la deconstrucción... está hoy muerta en los departamentos de literatura” —como Jeffrey Nealon afirma en *Double Reading: Postmodernism after Deconstruction*— puede que tengamos la posibilidad de reconsiderar su “nacimiento”, particularmente la noción comúnmente aceptada de que el trabajo de Derrida evita, pasa por alto o impide una relación con la historia o la política (22). Aunque el enfoque historicista de este artículo se hace posible en parte por el creciente tratamiento explícito de cuestiones históricas o políticas en el trabajo reciente de Derrida, por ejemplo *Spectres of Marx* y *Jacques Derrida*, se hace también posible por una segunda interpretación del concepto de interpretación propuesta por “Structure, Sign and Play”, aquella que “afirma el juego” (“Structure, Sign and Play” 292). Si, como “Structure, Sign and Play” mantiene “el ser debe ser concebido como presencia o ausencia desde la base de la posibilidad del juego y no al revés”, yo estoy revisando este temprano ensayo para “jugar” con la posibilidad de que el reciente interés por la política, (presencia), aunque fue obviado (ausencia), es parte de su ser (juego), al haber estado allí desde el “comienzo”. Concretamente, considero el ensayo “Structure, Sign and Play” de Derrida en lo que respecta a las relaciones entre París y Argelia o el norte del África francófona, lo que la reciente obra *History of Structuralism* llama “la divisoria continental del estructuralismo” (Dosse 264). Al jugar con el ensayo de Derrida en términos de la “liberación” de Argelia (c.1962), lo que emerge es una visión de Derrida mucho más consciente política e históricamente de lo que su trabajo es considerado, especialmente sus primeros ensayos.

Durante la discusión inicial tras la lectura de “Structure, Sign and Play,” Derrida afirmó “Yo no destruyo el sujeto; Yo lo sitúo... Es una cuestión de saber de dónde viene” (Macksey y Donato 271). Como él ha manifestado con mayor frecuencia en su trabajo reciente, Derrida, casualmente, proviene de Argelia, donde vivió hasta los 19 años. Él ha descrito últimamente su experiencia en Argelia, al menos parcialmente, en términos de “Vichy, antisemitismo oficial, el desembarco de los aliados a finales de 1942, la terrible represión colonial de la resistencia argelina en 1945 cuando los primeros disturbios serios anunciaban la guerra de Argelia” (Derrida y Attridge 38–9). Una guerra que duró ocho años, “derribó a seis primeros ministros e incluso acabó con la Cuarta República”, y cuyas víctimas “se estiman aproximadamente en un millón de musulmanes argelinos y la expulsión de sus hogares de alrededor del mismo número de colonos europeos” (Horne 14). Derrida volvió y vivió en Argelia dos años durante la guerra. “Structure, Sign, and Play” afirma comedidamente que “quizá algo ha ocurrido en la historia del concepto de estructura que podría llamarse un acontecimiento” y responde a la pregunta obvia —“¿Entonces, cuál sería este acontecimiento?”— con



Aunque el enfoque historicista de este artículo se hace posible en parte por el creciente tratamiento explícito de cuestiones históricas o políticas en el trabajo reciente de Derrida, se hace también posible por una segunda interpretación del concepto de interpretación propuesta por “Structure, Sign and Play”

una críptica afirmación: “su forma exterior sería aquella de una **ruptura**” (278), este ensayo, por un lado trata la liberación argelina como esa ruptura, mientras que por otro hay que considerar el tono críptico y comedido de “Structure, Sign, and Play” como sintomático.

El hecho de que este contexto no haya formado parte de las reflexiones más típicas sobre “Structure, Sign, and Play” a lo largo de los últimos treinta años probablemente tiene más que ver con la escasa familiaridad de los Estados Unidos con el África francófona, que con la famosa opacidad de la escritura de Derrida. Por ejemplo, cuando los editores de la influyente antología *Yale Critics: Deconstruction in America* (1983) sacaron la publicación “para estimular una valoración seria y cuidada [de la deconstrucción] en relación con la reciente crítica americana y la tradición crítica” ellos argumentaron que “para lograr esta pretensión inicial tenemos que abstenernos de introducirnos en otras preocupaciones actuales tales como feminismo, semiótica y estudios étnicos y regionales” (Martin ix). No está muy claro que es lo que queda cuando uno excluye tantos campos que atañen a tantos temas. Esta lista tan exhaustiva de exclusiones resulta que incluye temas que el trabajo más reciente de Derrida, la figura fundamental en el enfoque que los editores de *Yale Critics* estaban intentando seguir, señala que han sido de importancia fundamental. Pasar por alto lo que ellos llaman “estudios regionales” significa que puede que hayan prescindido precisamente del contexto transmediterráneo que el trabajo reciente de Derrida trata de modo tan directo.

Jean Hyppolite, la primera persona que hizo una pregunta sobre “Estructura, signo y juego” cuando fue leído por primera vez, señaló lo que permanece como la cuestión “central”. Al darse cuenta de que el “punto de partida técnico de la exposición” es la argumentación de Derrida sobre el centro, Hyppolite preguntó: “¿qué puede significar un centro?” (Mackesey y Donato 265). Hyppolite se planteó: “¿es el centro el conocimiento de las reglas generales que, tras una moda, nos permiten entender la interacción de los elementos; o constituyen el centro ciertos elementos que disfrutaban de un particular privilegio con el ensamblaje?” (256). La respuesta de Derrida —“no pretendo decir que considere que acercarse a una idea del centro sea una afirmación”— nos recuerda el argumento de su ensayo “esta afirmación define, pues, el no-centro de un modo diferente a una pérdida del centro” (“Estructura, signo y juego” 292). Sin embargo, al hacer con la palabra “centro” lo que Derrida dice que hace el centro —hacer una “sustitución del centro por el centro” de modo que “el centro recibe diferentes formas o nombres”— “Estructura, signo y juego” puede describir la complejidad de la descolonización de Argelia (292).



Así pues, las definiciones que Derrida da sobre "el centro" constituyen definiciones abstraídas de un centro político: "El centro, que es por definición único, constituye esa cosa concreta dentro de una estructura que al tiempo que gobierna esa estructura escapa de la estructuralidad" (279). El centro "gobierna" y está "constituido"; las implicaciones políticas de los términos de Derrida que aparecen aquí son importantes. Todos estamos familiarizados con la forma en que los centros escapan de la estructuralidad. Consideremos, por ejemplo, la afirmación del Partido Nacional Sudafricano ante el Comité por la Verdad y la Reconciliación de que sus líderes no tenían conocimiento de lo que los miembros de el ejército ("la estructura") le estaban haciendo a los Sudafricanos negros. Cuando se le presiona, el centro siempre dice que el poder estaba en otra parte. En este sentido, pues, "el centro no es el centro" (279); o como Derrida dice también "el centro está, paradójicamente, **dentro** de la estructura y **fuera** de ella" (279). Como centro gubernamental, el "centro de una estructura permite el juego libre de sus elementos dentro de la forma total" (278–279) incluso si "clausura el juego libre que el mismo abre y hace posible" (279). Algunas posibilidades no pueden ser consideradas incluso por el más libre de los centros.

Según "Estructura, signo y juego", esta relativa escasez de posibilidades es el resultado de la centralización: "La estructuralidad de la estructura... ha sido siempre neutralizada o reducida, y esto se consigue por el proceso de darle un centro o referirla a un punto de presencia, un origen fijo" (278). El centro, de este modo, controla, en el sentido de que "contiene", la estructuralidad de la estructura reduciéndola; los extremos son neutralizados por el centro. Para mucha gente (a pesar de lo que "Estructura, signo y juego" pueda decir sobre "la estructura"), esta "contención" es una cosa buena: "el concepto de estructura centralizada es, de hecho, el concepto de juego basado en un principio fundamental, un juego constituido sobre la base de una inmovilidad fundamental y una certeza reafirmante" (279). Limitar el juego libre es estabilizador, "y basándose en esta certeza la ansiedad puede ser controlada" (279). El centro, que gobierna, permite ciertas libertades, e incluso, si al permitir éstas, cierra otras, esto es preferible a la ausencia de centralidad porque con ello queda implícita esa seguridad reafirmante, a través de la cual la ansiedad puede reducirse.

"Estructura, signo y juego" recalca que el centro es "no un lugar concreto sino una función" (280). Así pues, en algún sentido, la función gubernativa no tiene que ser colocada en un lugar; la función puede estar distribuida por toda la estructura. Éste es otro modo de entender que el centro no es el centro; el centro de poder no tiene que estar en el lugar central necesariamente. Incluso el poder descentralizado funciona como

Derrida ha descrito últimamente su experiencia en Argelia, al menos parcialmente, en términos de "Vichy, antisemitismo oficial, el desembarco de los aliados a finales de 1942, la terrible represión colonial de la resistencia argelina en 1945 cuando los primeros disturbios serios anunciaban la guerra de Argelia"

Las definiciones que Derrida da sobre “el centro” constituyen definiciones abstraídas de un centro político: “El centro, que es por definición único, constituye esa cosa concreta dentro de una estructura que al tiempo que gobierna esa estructura escapa de la estructuralidad”

poder. Es más, si el centro es una función, no un lugar, entonces es enormemente variable, no sólo la función puede ser realizada desde diferentes lugares, sino que diferentes centros pueden realizar la misma función. Según “Estructura, signo y juego” “si esto es así, la historia completa del concepto de estructura, anterior a la ruptura de que estamos hablando, debe ser concebida como una serie de sustituciones del centro por el centro” (278). En lo que se refiere al gobierno, lo que quiera que realice la función de centro es en sí mismo un sustituto de un (anterior) centro. La función sigue siendo la misma incluso si el centro se ha trasladado, en otras palabras, no es un lugar fijo.

Las condiciones “estructurales” en Argelia provocaron que estos asuntos fueran aún más complicados e importantes. Los decretos Crémieux de 1870 convirtieron automáticamente a los judíos argelinos en ciudadanos franceses y dejaron a los musulmanes argelinos como “súbditos” franceses, con la opción de solicitar la ciudadanía. Sin embargo, la legislación que permitía a los musulmanes argelinos permanecer bajo la ley islámica en lugar de la francesa “se convirtió de hecho en una prisión, ya que los musulmanes que desearan adoptar la ciudadanía francesa tenían que renunciar a esos derechos [islámicos], cometiendo, en consecuencia, un acto de apostasía,” según Alistair Horne (35). Además, el francés fue convertido en esos momentos en lengua oficial del país, el árabe fue considerado extranjero, y con las escuelas coránicas cerradas, las personas que aspiraban a una educación tuvieron que asistir a una escuela francesa donde aprenderían “su” cultura francesa. En consecuencia, David y Marina Ottaway señalan que “hacia 1946 alrededor de cuarenta y seis mil argelinos de una población de siete millones y medio tenían la nacionalidad francesa completa” (30). Esto es, en mi opinión, un ejemplo de la estructuralidad de la estructura.

Según la obra *Jacques Derrida*, en 1942, cuando Derrida tenía doce años, el gobierno francés en Argelia, que no había sido ocupada por Alemania, revocó los decretos Crémieux. En consecuencia, como se describe en una de las tres alusiones a ello en *Jacques Derrida*, “expulsaron a un judío muy árabe y algo negro que no entendía nada de todo aquello” (Bennington 58). Además de ser expulsado de la escuela, Derrida perdió también su ciudadanía francesa. De la noche a la mañana el era judío y no era francés. Ser ambas cosas era, al parecer imposible desde ese momento. Un maestro dijo ese día que “la cultura francesa no estaba hecha para pequeños judíos” (236). En los términos de “Estructura, signo y juego”, Argelia había sufrido una sustitución del centro por el centro, y en 1942 este nuevo centro neutralizó una posibilidad de juego libre, dominando una cierta ansiedad; pero el centro, la estructura había desplazado a Derrida: “expulsado de este modo, me convertí en el exte-

rior” (289). Desde el punto de vista de Argelia (quizá especialmente desde el punto de vista de un alumno expulsado por ser judío), se podría decir que París gobierna al tiempo que escapa a lo que se aplica al resto de la estructura, los gobernados.

Desde 1870 el que uno fuera “musulmán” o “judío” tenía un impacto significativo en las relaciones que uno podía tener con el centro; pero, puesto que “musulmán” podía incluir una variedad de orígenes —Cabileno, Chaoïa, M’zabita, mauritano, turco y árabe, por ejemplo— referirse simplemente a todas estas gentes como “musulmanes” era, en sí mismo, una distorsión que dice algo sobre las posibilidades estructurales de juego libre en el centro. La marca de la diferencia era el Islám, al cual todas las demás diferencias estaban relegadas. Incluso la frase “*pieds noirs*” podía referirse a inmigrantes franceses, españoles, italianos o malteses. Por lo que respecta a cómo estas cuestiones funcionaban en la práctica, consideremos la siguiente transcripción de la asamblea argelina de 1947, siete años antes de la guerra:

M. Boukaboum: “¡No olvide que yo soy argelino, primero y ante todo!”.

M. Louvel: “¡Eso es una declaración!”.

Desde algunos bancos del centro: “¡Usted es francés, primero y ante todo!”.

M. Boukaboum: “¡Yo soy un musulmán argelino, primero y ante todo!”.

M. Musmeaux: “¡Si usted considera a los argelinos musulmanes franceses, déles todos los derechos de los franceses!”.

M. Louvel: “Entonces permítanles afirmar que son franceses”.

A través de este ejemplo, podemos observar que se entendía que la estructura demandaba o pedía a la gente “ser” una cosa y luego les trata de modos diferentes una vez que lo “son”.

Este argumento puede ser relacionado con un famoso pasaje de “Estructura, signo y juego” según el cual “la historia de la metafísica, al igual que la historia de Occidente, es la historia de estas metáforas y metonimias” (282). Aunque “Estructura, signo y juego” se lee normalmente en términos de “la historia de la metafísica”, esta analogía entre la metafísica y la historia de Occidente funciona en las dos direcciones, tanto en relación con la historia de Occidente como con la historia de la metafísica. Después de todo, tal como señala “Estructura, signo y juego” “no tenemos lenguaje —ni sintaxis ni léxico— que sea ajeno a esta historia” de la metafísica (280). En afirmaciones tales como “yo soy argelino” y “yo soy musulmán” son las metáforas y las metonimias las que plantean la existencia o en términos de “Estructura, signo y juego” parecería que son

“Estructura, signo y juego” recalca que el centro es “no un lugar concreto sino una función” (280). Así pues, en algún sentido, la función gubernativa no tiene que ser colocada en un lugar; la función puede estar distribuida por toda la estructura

En los términos de  
 “Estructura, signo y  
 juego,” Argelia había  
 sufrido una sustitución  
 del centro por el centro,  
 y en 1942 este nuevo  
 centro neutralizó una  
 posibilidad de juego  
 libre, dominando una  
 cierta ansiedad; pero el  
 centro, la estructura  
 había desplazado a  
 Derrida: “expulsado de  
 este modo, me convertí  
 en el exterior”

la “determinación del ser como **presencia** en todos los sentidos de esta palabra” (279). Aunque las metáforas afirmen la constatación de que esto es aquello o mientras las metonimias, como su raíz indica, hagan posible cambios de nombres, de hecho, no son sino descripciones con referencia a algún centro. Su poder es retórico y, asumido, tal poder es real y considerable. Pero las palabras no establecen necesariamente lo que un objeto es, por el contrario participan en “una historia de los significados” (279). Además, como el decir que uno es alguien o algo toma la forma de una metáfora ( $x=y$ ) y de una metonimia (un cambio de nombre, “yo” soy “algo diferente”), lo que uno es puede todavía ser distinto de lo que o bien la metáfora o la metonimia pueden sugerir. “Vivimos en y de la diferencia,” según Derrida (“Violence and Metaphysics” 153). No somos lo que decimos (que somos). De hecho, no podemos ser porque cuando decimos quién somos utilizamos únicamente metáforas y metonimias.

En tanto en cuanto hay una diferencia entre ser y una metáfora, vivimos en la diferencia. Esas metáforas sólo tienen significado en relación a algún centro que contiene el juego libre de la estructura para dominar una cierta ansiedad, probablemente la ansiedad de la diferencia, que es también la ansiedad de la similitud. La “ruptura”, con la que comienza “Estructura, signo y juego”, “surge cuando la estructuralidad de la estructura tuvo que empezar a ser pensada” (278). Una vez que la gente comienza a reconocer que la estructura es una estructura, y nada más, puede ocurrir una ruptura; antes de eso, cuando la gente piensa que la estructura es algo distinto de una estructura (por ejemplo “que las cosas son así”), han caído, por el contrario, engañados, en la metáfora. Una vez que la gente se vuelve consciente de como la estructura los estructura, entonces puede ocurrir un acontecimiento, que, considerado externamente, puede llamarse ruptura. En alguna medida, hacia mediados de los sesenta, este pensar la estructuralidad de la estructura había empezado a ser concebido en Argelia, suspendiendo temporalmente la habitual sustitución del centro por el centro y resultando lo que se llama una “ruptura”. El vocablo “ruptura” de “Estructura, signo y juego” es utilizado por otros para describir los resultados de la guerra civil argelina: Jacques Soustelle, por ejemplo, se refiere a la “ruptura entre el Sahara y Francia” (126), y la entrada “Algerie: Les Intellectuels Avant La Decolonization,” in *Dictionnaire des intellectuels français: Les Personnes, Les Lieux, Les Moments*, se refiere varias veces a “les ruptures” (Yacine 51–2). Mientras los dos ejemplos sugieren un uso “argelino” y de los años sesenta de la palabra “ruptura”, “Estructura, signo y juego” afirma que es únicamente “antes de la ruptura de la que estamos hablando” cuando la historia completa del concepto de estructura debe ser considerada como una serie de sustituciones del centro por el centro (278). La ruptura, que podría “ser llamada un ‘acontecimiento’, (‘event’) si esta palabra cargada no

conllevara un significado del cual la función del pensamiento estructural —o estructuralista— es precisamente sospechar o atenuar” (287), ha cambiado ese modelo de sustitución.

Según “Estructura, signo y juego”, **“esta afirmación determina, así pues, el no-centro de otro modo que como una pérdida de centro”** (292). Por un lado, el no-centro (bien los “márgenes”, bien “la ruptura”) no es necesariamente una pérdida. Quizá en el caso de Argelia, la ruptura de la descolonización no sea una pérdida. Pero, por supuesto, por otro lado, el tono extraordinariamente moderado y atenuado de esta afirmación calma frente a la celebración de la ruptura que “Estructura, signo y juego” sugiere que ha ocurrido. Hay varias razones para una apreciación tan reservada de la ruptura. En primer lugar no está claro que ocurra alguna vez tal cosa que podamos considerar una “ruptura”, una quiebra radical. Por ejemplo, como explica Said, “el imperialismo no termina, no se convierte de repente en ‘pasado’, una vez que la descolonización ha puesto en marcha el desmantelamiento de los imperios clásicos” (*Culture and Imperialism* 282). Describir el cambio como una ruptura o una quiebra sugiere que todo lo que hubo antes se ha detenido, que ha habido un final o un nuevo comienzo, una afirmación que, por supuesto, tiene que pasar por alto continuidades o vestigios. Por ejemplo la afirmación de Lyotard —hecha en fecha tan temprana como 1958— de que “ya no hay una *Algérie Française*, puesto que ‘Francia’ ya no está presente en forma alguna en Argelia” (Lyotard 202) reproduce la lógica “dicotomizadora” del centro al no tener en cuenta lo que persiste (incluyendo obviamente la lengua francesa, aunque esto se ha convertido últimamente en un tema polémico). En palabras de “Estructura, signo y juego”, “se puede describir lo que es característico de una organización estructural sólo si no se tiene en cuenta... el problema de la transición de una estructura a otra, esto es, poniendo a la historia entre paréntesis” (“Structure, Sign, and Play” 291).

En relación con su propia experiencia en Argelia, Derrida ha hablado recientemente sobre lo que persiste a pesar de (o a través de) el cambio, sobre lo que sobrevive a los “paréntesis”. Aunque Derrida “siempre (al menos desde 1947) condenó la política colonial de Francia en Argelia”, durante la emigración de los judíos de Argelia “incluso presionó a sus padres para no dejar Argelia en 1962. Enseguida reconoció sus falsas expectativas o ‘ilusiones’ sobre este asunto” (Bennington 330). Aunque el describe estas “ilusiones” como “su ‘nostalgeria’” (Bennington 330), para ver hasta que punto Derrida era “nostalgérico” y/o hasta que punto es controvertido afirmar que la ruptura no fue una ruptura, es importante señalar que de 140.000 judíos estimados en Argelia antes del estallido de la guerra en 1954, sólo 10.000 permanecían en 1962 y para 1970 ese

Una vez que la gente se vuelve consciente de como la estructura los estructura, entonces puede ocurrir un acontecimiento, que, considerado externamente, puede llamarse ruptura.

Describir el cambio como una ruptura o una quiebra sugiere que todo lo que hubo antes se ha detenido, que ha habido un final o un nuevo comienzo, una afirmación que, por supuesto, tiene que pasar por alto continuidades o vestigios.

número había caído hasta 1.000 con una única *talmus torah* en todo el país. Esta caída se precipitó, en la mayoría de los casos, al irse aproximando la independencia: “mientras que en 1961 hasta 22.000 judíos vivían en Orán, durante el verano de 1962 sólo quedaban entre 1.000 y 5.000” (Laskier 334, 344, 338). Además las circunstancias sociales en “el escenario de la Argelia judía [eran] totalmente diferentes de las de Marruecos o Túnez”, según el estudio de Michael Laskier sobre *El judaísmo norteafricano* (40). Los judíos argelinos eran francófilos, sólo 10.000 emigraron a Israel entre 1954 y 1962, la mayoría de los demás fueron a Francia. Por supuesto que en su ambivalencia afectiva sobre como responder a la descolonización, Derrida no estaba solo: Francine Camus, por ejemplo, admitió, “Me siento dividida... medio francesa y medio argelina y en realidad desheredada en los dos países los cuales ya no reconozco, puesto que nunca los imaginé separados” (Horne 542).

Si es posible entender “Estructura, signo y juego” en términos de este “acontecimiento” histórico, es, todavía, una cuestión de

“¿Por qué, a pesar de la retórica revolucionaria de sus escritos de alrededor de 1968, y a pesar de la asumida y ampliamente extendida idea de que él es ‘de izquierdas,’ Derrida evita el tema de la política de forma tan consistente, deliberada y hábil? ¿Por qué, por ejemplo, ha bailado tan ágilmente alrededor de los tenaces esfuerzos de los entrevistadores para enclavar dónde se sitúa respecto al marxismo?” (Fraser 127).

Precisamente porque esta relación vacilante con el comunismo se piensa que representa la incertidumbre de Derrida con la izquierda en general, es importante recordar cómo los partidos comunistas tanto argelino como francés respondieron a la guerra de Argelia. En Argelia, el Partido Comunista, “que tendía a apoyar a los *petits blancs* más que a los musulmanes,” “condenó enérgicamente el levantamiento de Sétif, y se informó que había tomado parte en las represalias” (Horne 136). El Partido Comunista Francés “al garantizar al gobierno Guy Mollet–Lacoste plenos poderes para su política norteafricana, el voto del Partido Comunista Francés no sólo causó la escalada de la guerra colonial, sino que provocó un cisma en la izquierda tradicional” (Marx–Scouras 34). “Sabiedo de dónde viene” la desconfianza de Derrida hacia el Partido Comunista de Argelia parece políticamente progresista (Macksey 271).

Sea como sea, Thomas McCarthy no está solo al pensar que “me parece que el discurso de Derrida vive de su enorme elasticidad, por no decir vaguedad y ambigüedad de sus términos fundamentales” (McCarthy 118). Pero esa elasticidad lleva a sus escritos más allá de imperativo categórico que podría colocarse sobre ellos por una “metafísica de la presencia”

(“Estructura, signo y juego” 281). Derrida ha afirmado recientemente: “Me gustaría escapar de mis propios estereotipos”; queriendo decir, en algún sentido que le gustaría sustituir una ausencia por una presencia (Derrida y Attridge 34). Con su “elasticidad” “Estructura, signo y juego” puede ser tan híbrido, tan múltiple como su trabajo sugiere que es la identidad. “Rechazo rotundamente”, escribe Derrida, “un discurso que podría asignarme un único código, un único juego del lenguaje, un único contexto y una única situación, y reclamo este derecho no simplemente desde el capricho o porque sea de mi gusto, sino por razones éticas y políticas” (Derrida, “Remarks” 81). Los lectores se han preguntado durante largo tiempo como puede ser “ético”, por no mencionar “político”, rechazar un único código. Ernesto Laclau señaló recientemente que “esto no suena demasiado como una ley ética, sino como nihilismo ético” (Laclau 78).

Sin embargo, la cuestión no es que no fuera a tomarse una posición, sino más bien que el código que marca las posiciones iba a ser rechazado, a causa, precisamente, de la forma en que había sido centrado. Una cuestión que cobra más sentido al ser considerada en la situación post-colonial representada por Argelia. Por ejemplo, Samuel P. Huntington afirma en su influyente artículo y el libro subsiguiente que “la cultura y las identidades culturales... están dando forma a los modelos de cohesión, desintegración y conflicto en el mundo posterior a la Guerra Fría” (20). La afirmación de Huntington de que “las civilizaciones del mundo” previas a los bloques de la Guerra Fría están redefiniendo el mundo es el tipo de idea que “Estructura, signo y juego” amenaza por razones éticas. A un nivel, Huntington y otros reducirían la complejidad de la identidad a un solo código, un solo juego de lenguaje, etc., a otro nivel, realizarían la misma operación centralizadora en la estructura que describe el ensayo de Derrida. Estarían, como Huntington llega a admitir “tanteando en busca de agrupamientos” (125). “Estructura, signo y juego” nos pide examinar cómo esos “agrupamientos” son peticiones de identidad, más que identidad misma (1). (Con “Estructura, signo y juego” se puede ver que los argumentos recientes sobre la llamada “tercera vía” también corren el riesgo de recentralizarse simplemente dentro de una nueva estructura).

Derrida ha declarado no hace mucho: “Como adolescente sin duda tenía la sensación de que estaba viviendo en condiciones en las que era difícil, y por lo tanto necesario y apremiante, decir cosas que no estaban permitidas” (Derrida y Attridge 38). En su “elasticidad” o su “rechazo a un código único”, “Estructura, signo y juego” implica estas dos ideas: las condiciones difíciles y la interdicción contra el lenguaje. Este ensayo puede ser entendido

Porque esta relación vacilante con el comunismo se piensa que representa la incertidumbre de Derrida con la izquierda en general, es importante recordar cómo los partidos comunistas tanto argelino como francés respondieron a la guerra de Argelia.

1. Homi K. Bhabha apunta algo similar en *The Location for Culture*: “La toma de cualquier posición, dentro de una forma discursiva específica, en cualquier conjetura histórica, es, así pues, problemática —el lugar tanto de la certeza como de la fantasía. Proporciona una “identidad” colonial que finaliza —como todas las fantasías de originalidad y origen— ante una disrupción y amenaza desde la heterogeneidad de otras posiciones” (77).

“Estructura, signo y juego” puede ser considerado una autobiografía. Pero “autobiografía” es el nombre menos inadecuado porque hay más en ese ensayo de lo que dice sobre la biografía de Derrida.

como parte de lo que Hal Foster describe como “un cambio de concepción” “partiendo de la realidad y considerándola un resultado de la representación de lo real como asunto traumático”, como la respuesta traumática a un acontecimiento (Foster 146). En *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Cathy Caruth describe trauma “en términos de su relación indirecta con la referencia” (7), según lo cual, tanto el acontecimiento violento, como la violencia de ese acontecimiento no pueden ser totalmente conocidos. Esta relación traumática e indirecta con la referencia puede que explique la tan repetida elasticidad, oscuridad, generalización y el “anhistoricismo” del trabajo de Derrida y podría ser el resultado de una incomprensión traumática o de la imposibilidad de comprender el acontecimiento traumático; puesto que el problema de la referencia, que pervive al conocer el trabajo de Derrida, es, en realidad, el problema de la referencia que es indicativo de una respuesta a un trauma, esto es, tener la sensación de vivir en condiciones en las que era a la vez difícil, y en consecuencia, necesario, apremiante decir cosas que no estaban permitidas. La reciente argumentación de Derrida sobre el querer “resultar a la vez accesible e inaccesible” podría, de este modo, ser interpretada como el deseo traumatizado de hablar, pero de no hablar mucho o de forma muy directa, sobre el trauma.

Últimamente Derrida ha afirmado: “lo que me interesa... no se llama en sentido estricto ni literatura, ni filosofía”, “sino algo para lo cual “autobiografía” es, quizá, el nombre menos inadecuado” (Derrida y Attridge 34); y de alguna manera, al tratar de “leer a los filósofos de una cierta forma” (como “Estructura, signo y juego” describe), “Estructura, signo y juego” puede ser considerado una autobiografía (288). Pero “autobiografía” es el nombre menos inadecuado porque hay más en ese ensayo de lo que dice sobre la biografía de Derrida. Al leerlo con “juego”, “Estructura, signo y juego” es como la reciente definición que Derrida ha dado a la literatura: “en principio le permite a uno decirlo todo” (Derrida y Attridge 36). Del mismo modo que esa estrategia retórica mediante la cual uno dice más de lo que ha dicho, la literatura (y, quizás más concretamente, la metáfora) le permite a uno decir una cosa e implicar muchas. Como la literatura, “Estructura, signo y juego” no necesita decir todo, y no dice todo para transmitir más de lo que de hecho dice —sobre metafísica, sobre la historia de Occidente o, quizás, sobre la “nostalgia”.

En *La Mésestante*, Jacques Ranciere proporciona un nombre para la paradoja de decir más de lo que una ha dicho: “un determinado tipo de situación lingüística donde uno de los hablantes, al mismo tiempo, tiene una intención y no la tiene” (12). No se trata de un error de lectura o una mala interpretación —“pues el concepto de “malinterpretar” implica



que uno u otro hablante, o ambos, ... puede no saber lo que uno u otro dice" (12)— en *la méseñtente* los conversadores saben lo que se está diciendo incluso si les sorprende por contradictorio. Para Ranciere este saber la contradicción convierte a *la méseñtente* en la imagen de la política: *la méseñtente* "trata, hasta el máximo nivel, de la política" (14), lo que él también describe como "el arte de la construcción local y singular del caso universal" (188). Aunque "Estructura, signo y juego" pueda describir la experiencia descolonizadora de Argelia, esta palabra, "Argelia", no es más que una metonimia de una confluencia de factores, mayores y también más visibles, más allá de Argelia. Como en literatura o en *la méseñtente*, se dice más aquí de lo que se refiere a la metafísica o a la historia de Occidente. Lo que Derrida dice en *Spectres of Marx* a propósito del "Apartheid" podría también aplicarse a su propia experiencia en Argelia: "se podrían descifrar, a través de su singularidad, tantos tipos de violencia ocurriendo en el mundo" (*Spectres of Marx* XV). Argelia, como el "Apartheid" es un ejemplo de lo que está ocurriendo en muchos lugares; es un ejemplo local y singular del caso universal.

Aunque Derrida ha afirmado que si "alguien tiene interés en ello, es muy sencillo saber cuales son mis preferencias y mis lealtades sin la menor ambigüedad" ("Almost Nothing" 84), la ambigüedad, la traumática elasticidad de sus términos, dan a "Estructura, signo y juego" su carga política. Como una "*méseñtente*" "Estructura, signo y juego" es intrínsecamente político, aunque no en el sentido de términos como liberal o conservador, sino más bien en el mucho más significativo de lo que Slavoj Žižek llama "la lucha de la voz propia por ser oída y reconocida" ("Leftist Plea" 999). El hecho de que, en esta lucha literario-política por ser reconocido, toda injusticia podría representar potencialmente un mal universal significa que "Estructura, signo y juego" es relevante sin referencias a su contexto originario. Esta pícara universalidad ha sido usada para afirmar que el trabajo de Derrida no es político o en la frase memorable de Eagleton: "hace tanto daño como la munición de foguero" (*Literary Theory* 145).

Sin embargo, al mismo tiempo, con una lectura más "universalizadora" o con lo que Žižek describe como "la posibilidad de una elevación metafórica de su error específico", la unicidad y singularidad pueden ser obviadas ("Leftist Plea" 1002). Puede simplemente ser recentralizada dentro de una nueva estructura, más que ser reconocida en sí misma. Si, como afirma Žižek, "la política como tal designa el momento en el que una demanda concreta no es simplemente una negociación de intereses, sino que apunta a algo más" (1000), en ese caso la elasticidad de la terminología de "Estructura, signo y juego" apunta a algo más. El juego consiguiente, al facilitar "el movimiento del significado", "excluye la glo-

"Estructura, signo y juego" es intrínsecamente político, aunque no en el sentido de términos como liberal o conservador, sino más bien en el mucho más significativo de lo que Slavoj Žižek llama "la lucha de la voz propia por ser oída y reconocida"

balización” (Estructura, signo y juego). Como señala “Estructura, signo y juego”, “siempre hay más” (289). Este “algo más” representa la singularidad que se perdería al reestructurarla como universal. En lugar de tal estructura polarizada, universal —y después “recentralizada”— “Estructura, signo y juego” puede ser visto como parte de la argumentación continuada de Derrida de que “para relanzar, si no volver a fundar, el discurso sobre el ‘sujeto’... uno debe atravesar la experiencia de la deconstrucción” (Derrida y Attridge 34).

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996.
- Derrida, Jacques, and Derek Attridge. “‘This Strange Institution Called Literature’: An Interview with Jacques Derrida.” *Acts of Literature/Jacques Derrida*. Ed. Derek Attridge. Trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby. New York: Routledge, 1992. 33–75.
- Derrida, Jacques, and Geoffrey Bennington. *Jacques Derrida*. Trans. Geoffrey Bennington. Chicago: U of Chicago P, 1991.
- . “The Almost Nothing of the Unrepresentable.” *Points: Interviews, 1974–1994*. Ed. Elizabeth Weber. Trans. Peggy Kamuf, et al. Stanford: Stanford UP, 1995.
- . “Remarks on Deconstruction and Pragmatism,” *Deconstruction and Pragmatism: Simon Critchley, Jacques Derrida, Ernesto Laclau and Richard Rorty*. Ed. Chantal Mouffe. New York: Routledge, 1996. 77–88.
- . *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, & the New International*. Trans. Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994.
- . “Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences.” *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, 1978. 278–293.
- . “Violence and Metaphysics: An Essay on The Thought of Emmanuel Levinas.” *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, 1978. 79–153.
- Derrida, Jacques and Jean–Luc Nancy, “Eating Well.” *Who Comes After the Subject?* Eds. Eduardo Cadava, Peter Connor, and Jean–Luc Nancy. New York: Routledge, 1991.
- Dosse, François. *History of Structuralism, Vol. I: The Rising Sign, 1945–1966*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: A Critical Introduction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.
- Foster, Hal. *Return of the Real: The Avant–Garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT P, 1996.
- Fraser, Nancy. “The French Derrideans: Politicizing Deconstruction or Deconstructing the Political?” *New German Critique* 33 (1984): 127–154.
- Horne, Alistair. *A Savage War of Peace: Algeria, 1954–1962*. New York: Viking Press, 1977.
- Huntington, Samuel P. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon and Schuster, 1996.
- Laclau, Ernesto. *Emancipations*. New York: Verso, 1996.

Laskier, Michael M. *North African Jewry in the Twentieth Century: The Jews of Morocco, Tunisia, and Algeria*. New York: New York UP, 1994.

Lyotard, Jean-François. "Algerian Contradictions Exposed 1958." *Political Writings*. Trans. Kevin Paul. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993. 197–213.

Macksey, Richard, and Eugenio Donato, eds. *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1972.

Martin, Wallace. "Introduction." *The Yale Critics: Deconstruction in America*. Eds. Jonathan Arac, Wlad Godzich, and Wallace Martin. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983. ix–xiii.

Marx-Scouras, Danielle. *The Cultural Politics of Tel Quel: Literature and the Left in the Wake of Engagement*. University Park, PA: Pennsylvania State UP, 1996.

McCarthy, Thomas. *Ideals and Illusions: On Reconstruction and Deconstruction in Contemporary Critical Theory*. Cambridge: MIT P, 1991.

Nealon, Jeffrey T. *Double Reading: Postmodernism after Deconstruction*. Ithaca: Cornell UP, 1993.

Ottaway, David and Marina. *Algeria: The Politics of a Socialist Revolution*. Berkeley: U of California P, 1970.

Ranciere, Jacques. *La Mésestante: Politique et Philosophie*. Paris: Galilée, 1995.

Ross, Kristin. *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*. Cambridge: MIT P, 1995.

Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1994.

Yacine, Tassadit. "Algerie: Les Intellectuels Avant La Decolonization." *Dictionnaire des intellectuels français: Les Personnes, Les Lieux, Les Moments*. Eds. Jacques Julliard and Michel Winock. Paris: Editions du Seuil, 1996. 51–52.

Zizek, Slavoj. "A Leftist Plea for 'Eurocentrism.'" *Critical Inquiry* 24 (Summer 1998): 988–1009.

## RESUMEN DEL ARTÍCULO DE LEE MORRISEY

*Ahora que, según informes recibidos, “la deconstrucción... está muerta hoy en los Departamentos de Literatura” —como Jeffrey Nealon escribe en Double Reading: Postmodernism after Deconstruction— puede ser posible revisar su “nacimiento”, en particular la noción normalmente aceptada de que el trabajo de Derrida evita, descuida, o impide una relación con la historia y/o la política.*

*Considerando el trabajo de Derrida Estructura, Signo y Juego (1966) en los términos de la relación entre París y Argelia o el Norte del África francohablante —que la reciente historia del estructuralismo ha llamado “la división continental del estructuralismo”—, este ensayo sostiene que el mencionado enfoque en política ha*

*estado allí desde el “comienzo”. ¿Puede ser que Estructura, Signo y Juego haya planteado que “quizás algo ha ocurrido en la historia del concepto de estructura que podría llamarse un “acontecimiento” a lo que cabría preguntar por “lo que sería este acontecimiento entonces?” —con la afirmación secreta de que “su forma sería la de una ruptura”.*

*“Jugando” con este trabajo de Derrida en términos de “liberación” de Argelia, obtenemos una visión histórica y políticamente mucho más consciente de lo que generalmente se piensa que es.*

*Palabras clave: Deconstrucción, postmodernismo, estructuralismo, Derrida.*

## RÉSUMÉ DE L'ARTICLE DE LEE MORRISEY

*Maintenant qu'aux dernières nouvelles “la déconstruction... est morte à l'heure actuelle dans les Sections de Littérature” —tel que l'écrit Jeffrey Nealon dans Double Reading: Postmodernism after Deconstruction— on est en mesure d'en réviser la “naissance” et, tout particulièrement, cette notion couramment acceptée que l'oeuvre de Derrida évite, néglige ou empêche une relation avec l'histoire et/ou la politique.*

*Si l'on considère l'oeuvre de Derrida Structure, Signe et jeu (1966) du point de vue de la relation entre Paris et l'Algérie ou le nord de l'Afrique francophone —que la tout récente histoire du structuralisme a nommée “la division continentale*

*du structuralisme”— cet essai soutient que le point de vue politique a été présent dès le “début”. Se peut-il que Structure, signe et Jeu ait établi qu'il est peut-être survenu, dans l'histoire du concept de structure, ce qu'on pourrait appeler un “événement”?, quitte à affirmer secrètement que “la forme en serait celle de la rupture”.*

*En “jouant” avec ce travail de Derrida moyennant des termes de “libération” de l'Algérie, on obtient, des points de vue historique et politique, une vision beaucoup plus consciente qu'on ne le pense généralement.*

*Mots clés: Déconstruction, postmodernisme, structuralisme, Derrida.*

## SUMMARY OF LEE MORRISEY'S ARTICLE

*Now that, reportedly, "deconstruction... is dead in literature departments today" —as Jeffrey Nealon writes in "Double Reading: Postmodernism after Deconstruction"— it may be possible to reconsider its "birth," particularly the commonly accepted notion that Derrida's work avoids, overlooks, or prevents a relationship with history and/or politics. By considering Derrida's "Structure, Sign, and Play" (1966) in terms of the relationship between Paris and Algeria or Francophone North Africa —what the recent History of Structuralism calls "the continental divide of structuralism" (Dosse 264)— this essay argues that the recent focus on politics has been there from the "beginning." "Structure, Sign, and Play" tentatively claims that "perhaps something has occurred in the history of the concept of*

*structure that could be called an event," and answers the obvious question —"what would this event be then?"— with the cryptic claim that "its exterior form would be that of a rupture". This essay, on the one hand, treats the Algerian liberation as that rupture, while on the other, considers the cryptic, tentative tone of "Structure, Sign, and Play" as symptomatic. By "playing" with Derrida's "Structure, Sign, and Play" (1966) essay in terms of the "liberation" of Algeria (c. 1962), what emerges is a Derridean argument much more politically and historically aware than his work is generally thought to be, especially in the earlier essays*

*Key Words: Deconstruction, Postmodernism, structuralism, Derrida.*

EL ACUERDO ORIGINARIO:  
ALGUNOS PARALELOS ENTRE GADAMER Y ARENDT  
SOBRE POLÍTICA E HISTORIA, CON UN  
COROLARIO (1)

Antonio Gómez Ramos  
Universidad Carlos III (Madrid)



1. ¿POR QUÉ HABLAMOS Y POR QUÉ HACEMOS POLÍTICA, Y EN QUÉ SENTIDO AMBAS COSAS SON LO MISMO?

Allí donde está en juego la relevancia de la palabra, el asunto se vuelve político por definición, pues la palabra es lo que hace del hombre un ser político (2).

“Todo sujeto cree saber que lo que él considera verdadero es efectivamente verdadero. Pero sólo persuadir de ello a los otros es lo que constituye la realidad política” (3). Las referencias directas de Gadamer a la política son escasas, a pesar de la insoslayable trascendencia política de su pensamiento y de los notables malentendidos —sobre todo de conservadurismo— a que ha dado lugar. Ésta que acabamos de presentar, formulada fugazmente en el curso de una entrevista, sugiere una aproximación, sin duda más prometedora que efectivamente cumplida, a la relación entre palabra y política. Al margen del contenido que aun hayamos de descubrir en esa relación, hay un punto de nuestra cita en el que casi cualquier teoría política actual estaría de acuerdo: la organización de la vida comunitaria —o si se quiere, los modos de distribución del poder, sin querer decir con ello nada de lo que éste signifique— trasciende las verdades particulares de los individuos o de los grupos. Se constituye, en verdad, trascendiéndolas, pero sólo por una cierta competencia entre ellas. Tal competencia se suele entender como un conflicto de intereses, más o menos encubiertamente violento, o como un proceso comunicativo de búsqueda del consenso, más o menos mediatizado —o desvirtuado— por la fuerza de los participantes y sus intereses. En la medida en que la competencia supone un proceso de juegos de significado, la persuasión será un elemento constituyente de la realidad política.

Lo que podría parecer que se desprende directamente de la respuesta de Gadamer, y en efecto, subyace a gran cantidad de las concepciones de lo político, es una escisión originaria, una alteridad primitiva entre los humanos. Se entiende la política como la solución al problema del encuentro entre personas que tienen que en-contrar-se. En ese “*contra*”, representado, según los casos, como estado de naturaleza, lucha de intereses socio-económicos, pacto necesario para la supervivencia, se sitúa el nacimiento de la política, sobre todo a partir de la Edad Moderna. Tal como ha sido entendida, la política trataría, más que nada, de curar, o de hacer soportable, la herida originaria que supone el ser diferentes, ser otros. No por otra razón, la supresión de la diferencia, de la alteridad, ha sido una tentación frecuente de respuesta al problema de lo político, tanto en la filosofía como en la efectiva historia humana.

Es fácil pensar que ello ocurre porque la filosofía —la tradición filosófica occidental— sería incapaz de dar cuenta de



1. Durante la redacción de este escrito, el autor estuvo disfrutando de una ayuda postdoctoral de la Fundación Caja de Madrid.

2. ARENDT, H. *The Human Condition*. Chicago press, Chicago, 1989, p. 3.

3. *Gespräch mit H.-G. Gadamer*, en GROSSER *Verfall der Philosophie*, Hamburgo, 1971, p. 220.

lo político, en la medida en que es incapaz de tratar con la alteridad, la diferencia pura (4). Mientras que al comienzo de lo político se halla, como su condición (*conditio per quam*, no *conditio sine qua non*) (5) una pluralidad de seres humanos, una “diversidad originaria” (*ursprüngliche Verschiedenheit*) (6), la filosofía (o la teología, añade Arendt) no puede tener una respuesta a la pregunta de qué es política porque ella se ocupa de “el hombre, de modo que sus enunciados también valdrían si hubiera un hombre, o dos, o todos idénticos” (7). El impulso casi mecánico del artículo determinado es borrar toda efectiva diversidad. (Y, a la inversa, el impulso de quien quiera salvar la dignidad de la filosofía es eliminar el artículo determinado y tratar de construir una filosofía que niegue todo artículo determinado, y se exprese como diferencia, pluralidad, diversidad sin más).

También el habla, al igual que la política, parece que invita a ser concebida como una especie de fármaco de la alteridad. El mismo uso lingüístico parece habernos enseñado a dar por sentado que *hablamos para entendernos*. Lo cual, en una aproximación algo simple, pero cotidiana, se interpreta como que el entendimiento alcanzado por medio del lenguaje sería algo así como un acuerdo de las dos partes en litigio, que vendría a remediar alguna escisión o desacuerdo de partida. Una escisión, se supone, extralingüística. La palabra sería el instrumento que permite sustituir la violencia; y el lenguaje, el campo donde se mitiga el estado de naturaleza (8); si la política se entiende como el lenguaje, sería una búsqueda del consenso por medio del diálogo.

Ahora bien, con toda la obviedad que pudieran tener las afirmaciones precedentes, no es obvio, sin embargo, que la palabra surja de una escisión previa, y que surja para curarla: que el disenso sea previo a la búsqueda de consenso, que haya una diferencia o contraposición, antes de empezar a hablar, entre individuos irreductibles, que la política haya de partir de lo Otro, de una especie de “otredad” salvaje anterior que haya de ser curada por la creación de comunidad... Palabra, lenguaje, *logos*, hace referencia a algo común: no tanto crea comunidad cuanto brota —habla— en el seno de una comunidad ya existente, de una

solidaridad anterior. Antes que hablar para entendernos, podemos hablar —y podemos pelearnos— porque ya nos entendíamos, porque ya estábamos de acuerdo desde el principio. “El acuerdo (*Einverständnis*) es más originario que el malentendido, de tal modo que la comprensión siempre vuelve a desembocar en el acuerdo restablecido” (9).

Es importante advertir que no se trata primariamente de una dialéctica, —más o

4. ARENDT, *Was ist Politik*, Hamburg, Piper Verlag, 1995, p. 5.

5. ARENDT, *Human Condition*, p. 7 insiste particularmente en este matiz.

6. ARENDT, *Was ist Politik*, p. 5.

7. *ib.*

8. En realidad, el lenguaje es condición suficiente para superar el estado de naturaleza. Más aún, la simple existencia del lenguaje hace imposible pensar un estado de naturaleza.

9. Gadamer *Gesammelte Werke II* (en adelante *GW II*), p. 189. Preferimos traducir *Einverständnis* por “acuerdo”, y no “consenso”, como es habitual, incluso si el mismo Gadamer utiliza a veces *Konsens*. Este término, tiene ya unas connotaciones muy determinadas en la filosofía actual, y se entiende inevitablemente como un resultado, aquello en lo que se viene a sentir conjuntamente. Mientras que el acuerdo pretende ser un punto de partida, en cierto modo interior.



menos apañada o vertiginosa, según los gustos—, donde el acuerdo y el desacuerdo, el consenso y el disenso se alternan como las preguntas y las respuestas, o como el huevo y la gallina, en la que la filosofía hubiera de resolver qué fue antes. No es un “turnismo” en el que se decidiera un primado ontológico de una de las dos partes, que a su vez fuera la que determinase lo que “hay que hacer”. Si así fuera, consenso o diálogo serían meramente imperativos derivados de la aseveración de la hermenéutica filosófica según la cual, el acuerdo es anterior al desacuerdo, y que el lenguaje une. (De modo semejante a como si la primacía de la escisión y la “diferencia” exhortase a la actividad puramente “crítica”). Visto así, es casi inevitable leer la propuesta de Gadamer, expresiones suyas como “la conversación que somos”, como irenismo y voluntad de apaciguamiento, incapaz, por ello, de dar cuenta de la realidad de lo político, la violencia y la escisión.

El acuerdo (*Einverständnis*) requiere, sin embargo, otra lectura, más atenta a los textos en que juega, y posiblemente más fructífera. Pues el acuerdo, el *Einverständnis*, es originario (*ursprünglich*) (10), portador (*tragend*) (11), suelo (*Boden*) (12) de todo posible entendimiento (*Verständigung*). Ni el origen, ni lo que porta, ni menos aun el suelo, admiten la alternancia con su “opuesto”, como si desapareciese por un instante para ser relevado por su contrario, antes de reaparecer de nuevo, cuando le llega el turno. El *logos* heraclíteo no forma pareja con ningún otro opuesto, siendo él el que gobierna todo. Se trata más bien de un fondo que posibilita todo lo demás, tanto los acuerdos ocasionales como la existencia misma del disenso.

En tanto que *logos*, este *Einverständnis* de fondo es, desde luego, lingüístico. Pero en la medida en que el lenguaje sólo se hace efectivo como diálogo, como la conversación del hablar unos con otros, el *Einverständnis* originario es, a la par, político. Es, más exactamente, el punto donde se engarzan el lenguaje y la política. No es que ésta cree algún tipo de comunidad, sino que lo político es la expresión de la comunidad ya existente (13). Mas ello muestra, a la vez, la política como origen, y no como resultado. El hombre es el único animal político porque es el único que tiene palabra (14). Y tener palabra supone estar ya involucrado en un diálogo anterior donde el lenguaje se ha ido realizando y del que el individuo-ciudadano ha bebido. Se ha formado como tal individuo únicamente en tanto que bebía de él. Supone un pasado desde y por el que se habla. Por eso añade Aristóteles que la ciudad es anterior “a la casa y a cada uno de nosotros” (15). Y, cabría añadir, en tanto que espacio lingüístico común, la ciudad —una cierta ciudad que aun está por determinar— es anterior a cada acontecimiento y a cada declaración. De

Se entiende la política como la solución al problema del encuentro entre personas que tienen que en-contrar-se. En ese “contra”, representado, según los casos, como estado de naturaleza, lucha de intereses socio-económicos, pacto necesario para la supervivencia, se sitúa el nacimiento de la política, sobre todo a partir de la Edad Moderna.

10. Entre otros lugares, GW II, 189, GW II, 456.

11. GW II, p. 317.

12. GW II, p. 189.

13. Lo cual vale incluso por encima de la hipótesis —de origen platónico, y que Ar. conserva en parte— de que el origen de la ciudad está en la necesidad de agruparse para sobrevivir. cf. Arendt, *La condición humana*, p. 13 “[...] the Greek understanding of polis life, which to them denoted a very special and freely chosen form of political organization and by no means just any form of action necessary to keep men together in orderly fashion”.

14. ARISTÓTELES *Política* 1253a.

15. *ib.*

Palabra, lenguaje, logos, hace referencia a algo común: no tanto crea comunidad cuanto brota —habla— en el seno de una comunidad ya existente, de una solidaridad anterior.

algún modo, hay una “comunidad ideal de diálogo”, un “Estado universal”, dados ya desde el principio, como condición de posibilidad del hablar y de la acción política.

Esta vinculación de política y palabra requiere una consideración especial en una época que tiende a confundir el poder con el contenido de la política, la política con una técnica del poder, y que ha acabado por integrar el lenguaje en una mecánica de medios y fines (16). Propiamente, si el hombre es político porque tiene palabra, la política sólo puede definirse como “la libertad de palabra para la discusión entre ciudadanos iguales” (17). Es el diálogo de sujetos diversos —sobre el fondo de una comunidad en lo lingüístico (18)— lo que constituye la realidad política, según expresaba la cita inicial de Gadamer. Y como el lenguaje del diálogo, también la política es exterior a los hombres, “surge entre los hombres” (19), en el espacio que media entre ellos, *fuera* de ellos: corresponde a la exterioridad del lenguaje hablado. Ocurre que mientras que el lenguaje tiene una dimensión interior, que le otorga su universalidad y que es la que permite definir al hombre como animal que tiene logos, la política sólo es exterior, sólo tiene lugar en un “afuera”, en cierto modo extraño —como lo es toda palabra una vez pronunciada—, cuya forma última acaba siendo la acción. El espacio de apariencia donde tiene lugar la *pólis* (20) es realmente un espacio de desnudez, de desprotección, de exposición despiadada que contrasta con el cobijo del ámbito privado (21). Es más bien un antiespacio, un no-lugar carente de límites, sostenido únicamente por las acciones y las palabras de quienes actúan en él. Ello explica que, para Arendt, volver a lo político en toda su pureza exija a la vez afirmar que no existe una substancia política en cuanto tal (22), que el hombre no es de por sí un *zoon politikon* (23) —ya que la política tiene lugar fuera de él—, aunque sólo pueda ser hombre, y no una bestia o un dios (24), dentro de una ciudad. Es la misma exterioridad que la del lenguaje del diálogo: un (campo de) juego donde los hablantes-jugadores se ven involucrados y llevados por el lenguaje mismo en la medida en que tienen libertad de movimientos. Como todo juego, la realidad de la política exige un espacio abierto (*offen*) y

público (*öffentlich*), un ágora; y exige también la libertad de la espontaneidad (25). Se concluye entonces que la libertad no es realmente el objetivo de la acción política, tal como se ha tendido a ver, sobre todo, a lo largo de la Edad moderna. La libertad “de tratar con muchos por medio del habla, de experimentar lo mucho que el mundo es, cada vez, en su totalidad, no es, en modo alguno, la meta de la política, aquello que pudiera ser alcanzado por medios políticos; es, antes

16. Arendt *Was ist politik*. loc. cit. p. 79.

17. ARENDT *ib.* p. 39.

18. Que no es, necesariamente, una comunidad de idioma. La lengua es más que los idiomas nacionales.

19. ARENDT *ib.* p. 9.

20. *Human Condition*, 198–199.

21. *Human Condition*, 35 ss. Por eso mismo es, también el espacio donde se revela la individualidad, donde cada hombre puede mostrar quién es. Pero no es ese el tema ahora.

22. Ricoeur, en la introducción a *Hanna Arendt*, en la revista *Debats*, Editions Alfons el Magnanimo, p. 6.

23. ARENDT *Was ist Politik* p. 9.

24. ARISTOTELES, *Política*, 1252a.

25. ARENDT, o.c. p. 51.

bien, el contenido más propio y el sentido mismo de lo político” (26). Libertad, libertad de palabra, palabra, y política son expresiones de lo mismo. Por eso, el individuo, en su aislamiento como individuo, no es libre nunca: “sólo llega a ser libre cuando pone el pie en el suelo de la *pólis* y actúa en ella” (27). Actuación que sólo lingüísticamente, por la palabra, tiene sentido, es propiamente una acción.

Lo expuesto supone, desde la perspectiva de Arendt, a quien hemos venido siguiendo hasta ahora, una enorme y provocadora restricción del ámbito de lo político. Como tal, dice ella, la política no ha existido casi nunca en la historia humana. Sólo en los griegos, o en breves momentos revolucionarios, y por un período de tiempo muy determinado —y para un grupo de seres humanos igualmente muy restringido (28). Pues ese libre diálogo entre sujetos iguales presupone la liberación del trabajo, y comienza allí donde tiene su término el reino de las necesidades materiales y de la violencia física. En las dictaduras no habría política; y los griegos —¿también nosotros hoy?— sabían que la tiranía era quizá mejor para las condiciones materiales, pero que con ella se acababan la libertad y la política. Propiamente la violencia es “prepolítica”. Y lo económico, por su parte, es algo ajeno a la política; pertenece al ámbito de la casa particular, no de lo común (29).

La restricción, sin embargo, es más aparente que real. La observación de Hanna Arendt para justificarla —la política no es una necesidad de lo humano, sólo una posibilidad ocasionalmente realizada (30)— tiene que ser reconsiderada cuando se considera qué clase de posibilidad es. Pues no es una más entre otras muchas, sino la posibilidad de lo más esencialmente humano, la posibilidad de la palabra. Como tal, una posibilidad necesaria, que necesita constantemente su realización (31). Que está siendo constantemente realizada en tanto que haya mundo. La misma autora observa (32) que si la libertad de la conversación (*Miteinanderreden*) sólo es posible en el intercambio con los otros, ello no ocurre porque así uno pueda decir

lo que quiera, sino porque “sólo en la libertad del hablar unos con otros se alza el mundo como aquello sobre lo cual se habla”. El mundo, la realidad, es exactamente “la presencia y las palabras de los otros” (33). Decir que hay mundo porque hay lenguaje supone admitir que hay mundo porque hay libertad de palabra en la que los otros se manifiestan.

Si no es preciso insistir ahora en qué medida la palabra es creación y apertura de un mundo —baste recordar nombres como Heidegger, Rilke, o el propio Gadamer—, sí deben señalarse las implicaciones que ello tiene, una vez que

26. *ib.* p. 52.

27. *ib.* p. 98–99.

28. Así, según la propia Arendt, en algunos momentos de la Revolución francesa, la americana, o la húngara de 1918. Y, sin embargo, no deja de afirmar en *Human Condition*, p. 7, que los romanos son “quizá, el pueblo más político que hayamos conocido nunca”.

29. pp. 50–51. También, *The human condition*, loc. cit. p. 28ss., donde se afirma que también es prepolítica la economía; y el gran malentendido de nuestra época, creer que la política se reduce a economía. Nada más contradictorio para la mente de un griego que el término “economía política”.

30. pp. 38–39.

31. Tanto más cuanto que no está efectivamente realizada. El que las tiranías sean antipolíticas, o apolíticas, no niega tanto la política cuanto afirma su necesidad. Y precisamente como palabra. Es el ágora, el espacio de *libre* circulación de la palabra, lo que primero cierra la tiranía; y lo que primero se intenta abrir en la lucha contra ellas. No deja de ser notable que sea justo en las dictaduras donde más en serio se toman las palabras.

32. p. 52.

33. RICOEUR en loc.cit. p. 15.

En las dictaduras no  
habría política; y los  
griegos —¿también  
nosotros hoy?— sabían  
que la tiranía era quizá  
mejor para las  
condiciones materiales,  
pero que con ella se  
acababan la libertad y la  
política.

hemos puesto de manifiesto la recíproca correspondencia de palabra, política y libertad. Ello supondría, desde luego, resituarse algunas categorías tradicionalmente centrales en el pensamiento de lo político, tales como poder, dominación o violencia, tarea a la que se ha dedicado la propia Arendt y en la que no vamos a entrar aquí. Pero también, algo que sí nos va a interesar más en estas páginas, mostrará cómo la caracterización de lo político que hemos sugerido de la mano de Arendt y Gadamer no supone una restricción a algún ideal raramente realizado. Y aclarará, además, cómo ese fondo originario del acuerdo no suprime toda posibilidad de pluralidad y diferencia: más bien la exige.

El último punto es el que más directamente resulta de una consideración adecuada del lenguaje. Así como al ser lingüístico le pertenece esencialmente la confusión babélica de las lenguas y la imposibilidad de un lenguaje universal único, del acuerdo político originario sólo puede brotar la multiplicidad de las formas de vida y de configuraciones éticas (34). Ésta no se deriva de algún “relativismo, historicismo o fragmentarismo —o como quiera que queramos caracterizar los innegables rasgos de nuestro propio mundo” (35), ni es irracional, o prueba de alguna derrota o fracaso de una Razón omnívora y “x-céntrica”. Lo que pasa es que ese fondo común que es el lenguaje o la razón “universal” debe concretizarse cada vez de modo diferente. La lectura gadameriana de Aristóteles se esfuerza por poner de manifiesto, en primer lugar, que no hay ni puede haber *logos* sin *éthos* (36), pero que va ínsito en el *logos* universal el que el *éthos* se concrete de modo diferente, según las situaciones, los momentos, o los lugares. Pues, “todos podrán decir que lo sabio es siempre lo mismo, pero lo prudente varía” (37). Por eso, el pluralismo de las formas y configuraciones del *éthos* corresponde esencialmente a la constitución fundamental del ser humano. Aquello a lo que se enfrentan el relativismo y el historicismo de hoy estaba ya pensado de este modo en los griegos.

Y lo estaba porque pertenece a la cosa misma. La diversidad de la que, según recordaba Hanna Arendt, nace la política, expresa propiamente la unidad de una raíz común, un acuerdo inexpressado de solidaridad que es, a la vez, lingüística y política. Precisamente, la posibilidad misma de la crítica, la propuesta de un *éthos* nuevo, diferenciado y mejor, nace de esa raíz común, de esa solidaridad originaria. La crítica, la disidencia, puede incluso pretender la negación total de lo existente y la instauración de un mundo nuevo. Pero sólo se sostiene en un *oikeios logos*. “Sólo quien tiene por sí mismo un lugar ‘en la sociedad’ —esto es, en su *pólis*—, está en condiciones de percibir la inconsistencia de argumentaciones ajenas al asunto. Sólo él puede aprender a hacer eso y llegar a ser un *pepaideyménos*,

evitar la *apaideía*: esto es, sólo él puede ser ‘crítico’ (*krinein kalos*). [...] Quien no haya formado su racionalidad [o su prudencia (*Vernünftigkeit*) A.G.] política

34. cf. GADAMER, *Vernunft und die praktische Philosophie*, en *GW X*, p. 263.

35. *ib.* *GW X*, p. 264.

36. *Die Idee der praktischen Philosophie*, en *GW X*, p. 239.

37. ARISTÓTELES *EN* 1140 a 25 p. 276.

como ciudadano de una *pólis* no puede aplicar racionalmente el saber de lo universal: por ejemplo, el ideal de una constitución estatal” (38). Deberá ahora quedar claro por qué la afirmación de una comunidad de fondo, de un acuerdo originario, no supone ninguna defensa del conservadurismo o sacralización del orden —social o del tipo que sea— existente. Más bien describe la posibilidad misma de la crítica.

Es más, en la medida en que el acuerdo de fondo que es el *logos* exige la diversidad de sus configuraciones éticas —que no es otra cosa que sus realizaciones políticas históricas—, permite, a la vez, reconocer la diversidad y la fragmentación sin tomar la vía del “todo vale” en que se dice que cae la llamada “postmodernidad” cuando reclama la validez de lo múltiple y lo particular sin más. Porque hay una raíz común, no todo vale de cualquier manera, y la crítica se hace precisa. Y esta no se sostiene, entonces, en algún ideal regulativo desde el que medir el presente, o en un orden político futuro que es imperativo alcanzar, sino, —he aquí lo escandaloso— en un indefinido comienzo, en un cierto pasado. La crítica nace de la tradición.

Intentar dar cuenta de este escándalo nos devuelve al punto que señalábamos arriba acerca de la restricción de lo político por parte de Arendt, y nos exige, a la vez, aproximarnos con más profundidad a eso que hemos venido llamando el acuerdo originario. Pues si la radical lectura de los griegos que propone Hanna Arendt nos ha permitido definir la política en el actualizarse mismo del lenguaje, extender la política más allá del momento histórico de la *pólis* griega en que unos ciudadanos libres de necesidades consagraban su vida a discutir pluralmente supone dar cuenta de por qué toda la historia nace de ese mutuo engarce de lenguaje y política, de un acuerdo mutuo originario que, desde luego, no ha estado nunca efectivamente realizado: supone dar cuenta de la razón de todas las otras formas de organización humana; incluidas las más antipolíticas, aquellas en las que el diálogo aparece anulado.

Se trata, entonces, de la historia, o mejor, de la historicidad.

## 2. ¿POR QUÉ TENEMOS QUE HACER HISTORIA SI LO QUE INTENTAMOS ES HACER POLÍTICA?

Cada vez que la Edad Moderna ha tenido razones para esperar una nueva filosofía política, se ha encontrado, en lugar de ello, con una filosofía de la historia (39).

Hay una cierta incompatibilidad entre política e historia. Parecería, incluso, que cuanto más perfecta sea la realización política menos historia tiene que haber. O bien, desde un punto de vista estrictamente moderno, la meta de la historia (en el doble senti-

El “historicismo” del pensamiento occidental, su debilidad por la historia, (y por la Historia) es fruto, a juicio de Arendt, de su incapacidad para pensar la política.

38. GADAMER *Die Idee der Praktischen Philosophie*, loc. cit. p. 241. El punto de referencia de Gadamer en este pasaje es la *Ética eudemia* de Aristóteles, A6 39. *Human Condition*, 298.

do de acabamiento y finalidad) significaría la plena realización de la política. Y a la inversa, a modo de coartada, como sugería Arendt más arriba, la carencia de una verdadera filosofía política se suple con una filosofía de la historia. En cualquiera de los dos casos, lo notable es ese reflejo propio de todas las ideologías políticas, consistente en hacer coincidir el momento de su triunfo con el fin de la historia: escenifican el gesto de las grandes visiones utópicas, pero, como ellas, no tienen su imagen en algún futuro proyectado o hecho presente, sino en aquellos raros momentos —en cualquier caso históricos— en que todo parecía ir bien y haber sido definitivamente estabilizado. “Es extraño”, observa María Zambrano, “que las personas que gozan de eso que se llama ‘sabiduría’ reducen la historia, la disuelven y, en ocasiones, hasta llegan a anularla” (40). El ejemplo que aduce la pensadora española es el de Marco Aurelio o Adriano, en cuyo reinado pasaban las menos cosas posibles, y lo tenían además como un honor (41).

Al fin y al cabo, la historicidad, el modo de nuestra finitud, es lo propio de lo humano, mientras que la actividad política, como la calificaba Aristóteles, es algo “hermoso y divino” (42): ¿por qué no iba a darse el cuerpo político los atributos de la inmortalidad —en la medida, más que discutible, en que lo inmortal pueda pretenderse ahistórico? Por supuesto que, una vez más, lo que se busca al final estaba ya dado desde el principio. Según un antiguo tópico que no entraremos a discutir aquí, los griegos, en quienes hemos buscado, con Arendt y Gadamer, el ser de la política como diálogo, no llegaron a concebir la historia como libre acontecer de lo contingente, y no podían por ello sentirse históricos. El “historicismo” del pensamiento occidental, su debilidad por la historia, (y por la Historia) es fruto, a juicio de Arendt, de su incapacidad para pensar la política. “Por medio de la representación de una historia universal, la multiplicidad de los hombres queda amalgamada en *un* individuo—hombre al que se da en llamar humanidad (*Menschheit*). De ahí lo monstruoso y lo inhumano de la historia, que se presenta al final de ésta y se impone brutalmente en la política misma” (43).

Parecería que queriendo hacer política en el sentido más genuino que hemos venido explicando, conversación libre de sujetos plurales en el seno de la comunidad de la *pólis*, alguna imperfección diera al traste con el juego y dejara irrumpir la brutalidad de lo histórico, lo temporal, acumu-

lación de ruido, desorden y furia. O si se quiere, que es la finitud propia de lo humano lo que impide a eso mismo humano realizar la ilusión de la política, que brota, a la vez, de algo que no es menos propio suyo: su condición lingüística. Al fin y al cabo, como se dice en *Verdad y método*, “el lenguaje es la huella

40. *Persona y Democracia*, Barcelona, Siruela, 1996 p. 63.

41. *ib.* p. 64 “Se han dedicado diligentemente a llevar a su término aquellas cuestiones bélicas [...] en un intento de establecer un tiempo ahistórico” Recuérdese, a este propósito, el famoso *dictum* hegeliano de que las “épocas en las que no pasa nada carecen de interés”. Y obsérvese, en cualquier caso, que los ejemplos de Zambrano no coinciden con la política en el sentido de Arendt que hemos discutido más arriba.

42. EN 1094b.

43. *Was ist Politik*, p. 12.

de nuestra finitud” (44). Pero basta atender al ser mismo del lenguaje, y por ende, de la política, para ver como reside en él la condición histórica.

Y este ser es, propiamente, a juicio de Gadamer, el de la conversación, como el de la política es el enfrentamiento persuasivo de las diferentes verdades subjetivas de los individuos. Lo cual conlleva que ninguna palabra, ninguna proposición, tiene valor o significado por sí misma, sino sólo en la situación en que es proferida, y como respuesta —o contestación— a todo un complejo de palabras previas que planteaba una interrogación y reclamaba una respuesta. Cada posición política, proferida lingüísticamente, se constituye dentro de un complejo de otras posiciones a las que pretende dar respuesta. A la vez, este amarre de la palabra a la situación en que es proferida, su carácter siempre ocasional y contingente, señala, no sólo la finitud de la palabra, sino la insuficiencia del lenguaje mismo, su carácter indigente. La palabra pronunciada en una determinada ocasión, por la que el lenguaje se hace efectivamente real, se actualiza, no deja de presentar a la vez toda su multivocidad, de despertar toda una fuerza evocativa que despierta a los participantes más allá de a situación misma. A lo dicho en la proferencia de la palabra acompaña toda una nebulosa de no-dichos, queridos o no, que descolocan la conversación y la impelen hacia un espacio abierto. Incluso si uno nunca dice todo lo que quiere decir, acaba diciendo más de lo que hubiera querido. Hay una brecha entre lo que se dice y lo que se quiere decir por la que discurre, no sólo la interpretación, sino la conversación misma. Todo esto son ya casi lugares comunes de lo que, en la literatura hermenéutico-filosófica, también se ha llamado excedente del sentido sobre el signo.

La íntima trabazón entre acción y lenguaje, tal como la expone Arendt, permite ver igualmente esta brecha, este inacabamiento, en el obrar humano. Esa actividad que transcurre “directamente entre los hombres sin el intermedio de las cosas o de la materia” (45), y que corresponde a la condición humana de la pluralidad alcanza también sentido únicamente al actualizarse de modo concreto en una situación. La acción consiste en “encontrar la palabra adecuada en el momento adecuado, independientemente de la información o comunicación que pueda transmitir” (46). Por eso mismo, está igualmente sujeta a las acciones de los otros, y no puede darse aislada: “Acción y discurso están rodeadas por y en continuo contacto con la red de actos y palabras de otros hombres” (47). De ahí que sea impredecible e independiente de las voluntades individuales de los agentes, y que, como la conversación, la acción tienda por sí misma a desbordar y sobrepasar todos los límites, es por definición imprevisible (48). Hay una brecha de la acción, una brecha entre lo que se actúa y lo que resulta por las acciones combinadas de los otros, que Arendt expresa como “la fragilidad de los asuntos humanos”, una fragilidad que corresponde a la propia indigencia del lenguaje. Esta fragilidad es la que abre el espacio de la historia: no sólo como acon-

La pronunciación de la palabra y la encarnación de Cristo tienen en común su carácter de acontecimiento único, ajeno a todo plan u orden cósmico, y de imposible repetición. Esta unicidad de la venida de Cristo, esta irrupción de lo imprevisto en el orden del mundo a partir de la cual se empieza a contar linealmente el orden del tiempo y se abre la perspectiva al futuro, es lo que, como se ha señalado a menudo, inaugura la historia como acontecer singular y único.

44. *Wahrheit und Methode*, 461.

45. *Human Condition*, p. 7.

46. *ib.* 28.

47. *Human Condition*, loc. cit.

188. Entiéndase aquí discurso (*speech*) como intervención en la conversación, en el sentido de Gadamer.

48. *ib.* 190.

Pues lo que ocurre es que ese acuerdo originario que sostiene la conversación es por sí mismo un acuerdo tácito: no ha sido nunca escrito o pronunciado en una fórmula de una vez por todas. Y como no lo ha sido, es al intentar pronunciarlo donde surge el malentendido, la escisión y la crítica.

tecer imprevisible en el que, en virtud de la natalidad propia de la condición humana, “la capacidad de empezar siempre algo nuevo” (49), por esa inquietud, *a-skholia* propia de la vida activa, sino también, por su carácter lingüístico, como la posibilidad del recuerdo, del relato histórico donde lo acontecido queda conservado.

En el planteamiento de Gadamer, la brecha del lenguaje, o la fragilidad de la conversación, lleva a la historia sirviéndose de una curiosa metáfora teológica. El excedente del sentido que impulsa indefinidamente el diálogo anula la posibilidad de algún principio o final último, y marca la condición histórica de la política; la fijación de la palabra a la situación señala la finitud y temporalidad del hablante o agente político. Pero, ¿cómo explicar la relación entre la universalidad inherente al lenguaje y esta concreción particular de la palabra pronunciada en los límites de cada situación? Gadamer recurre a un pensamiento —muy poco griego, se apresura a añadir— de carácter teológico, que nos permitirá poner de manifiesto la afinidad estructural del lenguaje con la historia.

Se trata del pensamiento de la encarnación tal como lo intentaba explicar Agustín de Hipona (50). La actualización del lenguaje como palabra que acontece en la ocasión del diálogo es comparable al acontecimiento por el que el Verbo se hace carne, lo infinito entra en la particularidad concreta. La pronunciación de la palabra y la encarnación de Cristo tienen en común su carácter de acontecimiento único, ajeno a todo plan u orden cósmico, y de imposible repetición. Esta unicidad de la venida de Cristo, esta irrupción de lo imprevisto en el orden del mundo a partir de la cual se empieza a contar linealmente el orden del tiempo y se abre la perspectiva al futuro, es lo que, como se ha señalado a menudo (51), inaugura la historia como acontecer singular y único. Podría añadirse, además, que el pensamiento de la historia es tan extraño para un griego como el de la encarnación de Dios, y felicitarse entonces de la inesperada

necesidad que se encuentra en la coincidencia conceptual entre nuestra incapacidad de no griegos para la política en sentido genuino y nuestra irremisible condición histórica, o entre la perfección política de los griegos y su carencia de sentido histórico (52). Pero no parece necesario para el argumento que estamos siguiendo aquí.

Pues, independientemente de lo que toque en ello a los griegos, queda claro que historia, lenguaje y política —entendida como acción y conversación— tienen en común, su apertura a un futuro por-venir, su incompletud que obliga a

49. *ib.* p. 9.

50. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, en *GW I* p. 422.

51. Y se ha discutido, también. Sería darle vueltas un tópico extenderse ahora en ello. Véase, por ejemplo, para una detenida explicación DUQUE, *El sitio de la Historia* Madrid, Akal, 1995. pp. 22 ss Más lapidariamente lo afirma Schelling: “Donde no hay cristianismo no hay historia. Quien no comprende al Cristianismo tampoco comprende la historia”. *Philosophie der Offenbarung*, Hamburgo, Meiner, p. 5.

52. De hecho, es posible que Gadamer se resistiera a trazar una divisoria estricta entre unos griegos “ahistóricos” y los herederos del cristianismo y del judaísmo, y a seguir a Schelling en su identificación de cristianismo e historia. Ya hemos visto más arriba cómo tiende a descubrir en el pensamiento griego del *lógos* y el *éthos* lo que nos planteamos como problema del relativismo y el historicismo, resultado justamente de nuestra condición histórica. También Arendt, por su parte, se resiste a situar el origen de la conciencia histórica en el Cristianismo; inclinándose, como casi toda la historiografía alemana, por el último tercio del siglo XVIII. Véase “Historia e inmortalidad”, en *De la historia a la acción*, Barcelona, Paidós, 1995. pp. 47–73.



los hablantes y agentes históricos —el agente político es ambas cosas a la vez— a arrojar en un espacio por rellenar. En la conjunción de lenguaje y política que habíamos bosquejado inicialmente va inscrita la condición histórica, la contingencia y el azar del cambio, la pérdida y lo nuevo. Se objetará, sin embargo, que habíamos fundado esa conjunción en un pasado, un acuerdo ya previo que constituía la posibilidad del diálogo y de la comunidad política, mientras que ahora resaltamos su historicidad en virtud de su carácter futuro, su inacabamiento, por el que la palabra y la *pólis*, ocurriendo una sola vez, saltan hacia lo nuevo. Se hace preciso examinar, más de cerca ahora, ese pasado.

Lo habíamos denominado acuerdo originario, primigenio, anterior a los hablantes y agentes políticos, que se sostienen sobre él. Obviamente, el carácter de pasado que le atribuimos al acuerdo no se refiere a un punto cero, una suerte de comienzo absoluto donde se cerrase el acuerdo y a partir del cual se comenzara a hablar y hacer política, una Edad de Oro perdida, cronológicamente localizable. El lenguaje entendido como diálogo excluye la posibilidad de una primera palabra tanto como una última. Pero la anterioridad que le atribuimos al acuerdo respecto a nuestras palabras y actos es también temporal en el sentido más vulgar. Para decirlo claramente: el acuerdo se da como pasado histórico, como el pasado hecho historia. Algo que se hace evidente con sólo observar que el primer requisito para que un pueblo se constituya en comunidad política es la aceptación por sus miembros de una historia común —un relato común, o alguna suerte de mito fundacional—, igual que el sentido de una proposición proferida en el curso de un diálogo se construye sobre el reconocimiento por los hablantes de lo hablado hasta ese momento. Siempre se busca un antes ya acordado: un antes en el que (y del que) acordarse.

Para ser precisos: es la búsqueda del acuerdo anterior lo que constituye el presente de la política, y su orientación al futuro. En la medida en que la identidad de una comunidad, como la de una persona, se constituye narrativamente, y en que la acción presente —esto es, la proyección hacia el futuro— se determina por esa identidad de la narración posterior, la reconstrucción del acuerdo originario —claro es que reconstrucción narrativa— resulta ser propiamente el fin y el sentido de la actividad política. El argumento que subyace siempre a todo diálogo es el del recuerdo o memorización del acuerdo originario sobre el que el diálogo se constituye. Por eso toda lucha por el poder político es, también, —y quizá lo es sobre todo— una lucha por escribir la historia. Escribir la historia, conservar el recuerdo es, incluso, el sentido último de la existencia de la comunidad política, como señala Arendt recordando la oración fúnebre de Pericles por los caídos en la Guerra del Peloponeso (53). La *pólis* ofrece una garantía a los hombres, frente a la fragilidad de sus asuntos, de que sus actos no quedarán sin

testigos, de que no necesitarán de un 53. *Human Condition*, 197. La oración de Pericles en *Tucidides*, II, 41.

Homero para ensalzarlos y para sobrevivir en tiempos futuros. La convivencia en la *pólis* asegura que las actividades humanas serán imperecederas. “La organización de la *pólis*, [...] es una especie de memoria organizada. Le asegura al actor mortal que a su efímera existencia y su fugaz grandeza no les faltará la realidad que viene de ser visto y oído, de aparecer ante una audiencia de otros hombres” (54). La *pólis* asegura que lo que pasa, lo que se hace pasado, no se pierde. Porque la actividad política se vuelve, en última instancia, discusión por la conservación del pasado.

Esa es la razón por la que el peso del pasado no supone en modo alguno la inmovilidad del acontecer histórico, ni el reconocimiento de un acuerdo originario significa el bloqueo de todas las posibilidades críticas y comunicativas. “No permanece el pasado porque haya conservadores o tradicionalistas” (55), sino que la existencia de estos resulta contraproducente al ocultar un hecho mucho más radical que una simple opinión o postura: el hecho de que “el pasado no desaparece” (56), mientras haya política, libre uso de la palabra. Ni ha de existir más acuerdo porque se acallen o anulen las divergencias, como si éstas negaran tal acuerdo y no lo pusieran al descubierto. Son ellas las que lo afirman, y lo hacen poniendo de manifiesto su carácter de no formulado, no definitivamente pronunciado. Pues lo que ocurre es que ese acuerdo originario que sostiene la conversación es por sí mismo un acuerdo tácito: no ha sido nunca escrito o pronunciado en una fórmula de una vez por todas. Y como no lo ha sido, es al intentar pronunciarlo donde surge el malentendido, la escisión y la crítica. Puede ser ilustrativo el ejemplo de los amantes: realmente, discuten por disentir en la expresión y concreción de un amor en el que ya de partida están de acuerdo, pero del que, por la propia indigencia de su naturaleza, pareja a la indigencia del eros socrático, no puede haber una expresión suficiente. O bien, las guerras civiles (en alguna medida, todas las guerras lo son): estallan únicamente gracias al acuerdo entre los contendientes de pertenecer a la misma comunidad política, y por el desacuerdo en la fórmula por la que tal comunidad ha de constituirse. Cabe, por supuesto, redactar el acuerdo; no otra cosa ocurre en los regímenes constitucionales. Pero ello significa sólo un desplazamiento. La política, y la historia, giran ahora en torno a la interpretación de lo redactado, y su deficiencia última.

Son, pues, las variaciones en torno a la formulación de ese acuerdo implícito, la imposibilidad de explicitarlo en una sola y definitiva fórmula, lo que desata la historia y hace históricos a los hablantes o agentes políticos. Lo cual es otro modo de decir que el pasado no pasa porque no ha sido definitivamente escrito (57). El pasado nos pasa, más bien, en tanto que somos históricos y lo escribimos. Hacer historia es escribir Historia. En la obra de Gadamer, esta apertura e incumplimiento del pasado que hemos identificado como la no formulabilidad última del acuerdo originario corresponde exactamente a la *tradición*. A pesar de las críticas de

54. *ib.* 198.

55. ZAMBRANO *Persona y democracia*, loc. cit. p. 162.

56. *ib.*

57. Podría muy bien definirse al reaccionario como aquel que da la historia por escrita de una vez por todas, atada y bien atada.

conservadurismo a que el uso de este concepto a dado lugar, la primacía del pasado que la tradición designa no es “la defensa de lo recibido de antes” (58), sino tarea de una vivificación de la memoria que prolonga la configuración de la vida social. Reconocer la tradición es reactualizar lo transmitido, recogerlo cada vez de modo diferente porque la situación del que recibe es cada vez distinta (59); saberse involucrado en un proceso de transmisión generadora de sentido en el que hay que rescatar, no sólo lo que ha habido, sino también, quizá, las posibilidades no cumplidas, incluso masacradas (60) que eso habido había conllevado. La tradicionalidad (61) de los sujetos significa su pertenencia a un acuerdo originario insuficientemente explicitado, su inserción en un proceso de explicitación de tal acuerdo por el que se hace la historia: el recuerdo continuo del acuerdo.

Dentro del universo hermenéutico, saberse transido de tradicionalidad viene a equivaler a reconocer efectividad de la historia, la realidad de la historia sólo en tanto que efecto, operación que actúa sobre el ahora: eso que se ha llamado *Wirkungsgeschichte*, historia como efecto. La historia sólo se hace efectivamente real, sólo efectúa su realidad, en la acción del momento presente inserto en ella. Razón por la cual el pasado “nunca es simplemente pasado”, pasado acabado y cumplido, pasado ya muerto. Semejante concepción del pasado significa precisamente la incapacidad para saberse históricos. Las ideologías políticas que quieren verse triunfantes tienden a dar el pasado por cumplido: al contrario que Machado, pretenden que el ayer, y por ende el mañana, ya están escritos.

Pero la tradición, o la *Wirkungsgeschichte*, significa precisamente que las cosas, como se suele decir, ya no son lo que eran, mas porque nunca fueron sólo lo que eran, nunca lo han sido, sino que están siempre siendo como su efecto histórico por el que se va generando el sentido. La tradicionalidad del ser histórico significa la imposibilidad de volver a repetir el origen, de volver a ser griegos, por ejemplo, como vemos que ellos lo fueron. En realidad, tal fue el resultado de la famosa *querelle des anciens et des modernes* (62). Lo cual no significa renunciar al origen, sino que más bien entregaba la tarea de reactualizarlo. Dicho al modo en que lo expresaba Goethe, “que cada uno sea griego a su manera, pero que lo sea” (63). El acontecer histórico, todas las efectivas realizaciones de la política y el diálogo, más que negar un origen o alejarse de él, no son más que los modos, forzosamente diversos, de rememorarlos.

La futuridad del quehacer humano, esa proyección de la historicidad que veíamos brotar del carácter único del acontecer lingüístico y de la acción política, no se opone, entonces, a la primacía del pasado, sino que la expresa, al designar la incompletud de ese pasado que debe ser rellenado. También la riqueza de las realizaciones éticas del *logos*, de las formas de vida humana

Ahora bien, hacerse cargo de una pregunta es, literalmente, saberse responsable, saberse en la situación de tener que dar respuesta a la pregunta planteada. La primera tarea de la responsabilidad es hacerse cargo, a la par, de la apertura de la pregunta, apertura que sólo puede desplegarse en la exterioridad del lenguaje y en la desnudez del espacio público que más arriba describíamos como libertad.

58. *WM II*, p. 470 La expresión alemana es “*Verteidigung des Herkömmlichen*”.

59. *El problema de la conciencia histórica*, Madrid, Tecnos, 1992, p. 81.

60. RICOEUR *Temps et Recit, III*, Paris, Galimard, p. 318.

61. El término es igualmente de Ricoeur, quien lo forja en la obra citada para afinar el concepto gadameriano de tradición.

62. GADAMER, “Wahrheit und Geschichtlichkeit”, *GWX* p. 250.

63. Tomado de Gadamer, *ib.* p. 251.

Por eso, la responsabilidad es un asunto de la política, y no puede serlo nunca de la ciencia y la tecnología: es pura superstición esperar que éstas le quiten a uno de encima la responsabilidad de la propia decisión, aunque sea su desarrollo lo que ha desatado últimamente la pregunta en toda su crudeza.

—y la posibilidad de la crítica—, que hemos visto más arriba como perteneciente esencialmente al acuerdo originario, nace igualmente del carácter insuficiente del acuerdo, la ausencia de su formulación.

De hecho, si las cosas sólo pueden ser, en el fondo, eternas y ahistóricas sobre el fundamento de un pasado ya cumplido y muerto, la historicidad y la apertura al futuro responde a la insuficiencia del acuerdo, a su permanente *desfondamiento* que obliga a ensayar una y otra vez dialógicamente —políticamente— su formulación. Responde a ello porque el acuerdo originario se da propiamente como *pregunta*. Ello nos indica finalmente, en una suerte de corolario, el rasgo esencial de la verdadera acción política. Pues, en tanto que fundada sobre una pregunta, abierta a una respuesta, pertenece a la política la *responsabilidad*.

### 3. COROLARIO: ¿POR QUÉ LA RESPONSABILIDAD ES UNA CATEGORÍA ORIGINARIA DE LA POLÍTICA?

Hemos dejado de lado hasta ahora el hecho, fundamental, de que la estructura dialógica del lenguaje supone, sobre todo, el primado de la pregunta sobre la respuesta. En el vocabulario de Gadamer: cada palabra adquiere sentido solamente como respuesta a una pregunta, y la comprensión de un texto —o de un acto histórico— significa, lo primero de todo, distinguir la pregunta —el problema histórico— a que dicho texto, o dicho acto, se presenta como respuesta (64). Siempre hay una pregunta anterior, la cual no coincide necesariamente con lo que el ejecutor o hablante reconoce conscientemente como tal e intenta responder —tal es la intención de lo que el autor quiere decir—, pero sí con aquello que origina el sentido del curso de las cosas, la dirección de una respuesta. “El sentido de la pregunta es la única dirección en la que la respuesta puede tener lugar, si es que quiere ser una respuesta sensata, adecuada al sentido” (65). En la apertura, en la quiebra que produce la interrogación en el ser de lo interrogado, se origina el sentido; es en ella donde puede haber *logos*.

Que la primacía de la pregunta venga a coincidir con la del acuerdo originario, constituye menos una paradoja que el ser mismo de un acuerdo que se da como *logos*. La “estructura lógica de la apertura” (66) en la que se articula el preguntar subyace a esa dislocación continua del lenguaje que hemos visto más arriba, a la brecha entre el decir y el querer decir. Pero el discurrir del diálogo por esa brecha se nos presentaba, en última instancia, como las diversas formulaciones, las diversas tentativas de formular el acuerdo originario que permitía la conversación. Pues el acuerdo, por no haber sido, ni poder ser, explícitamente pronunciado, por ser siempre *tácito*, tampoco está cerrado. Permanece abierto, y su apertura es la de la pregunta por la explicitación de sí mismo. Lo que él, como pregunta, deja en el aire, es su propia expresión, su concretización histórica, que queda como la tarea de la política. El argumento de ésta es, por ello, hacerse cargo de la pregunta del acuerdo y, en esa medida,

64. *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, 1985. p. 376. Como es sabido, Gadamer se remite a Collingwood.

65. *ib.* p. 368.

66. *ib.*

“llevar a la conciencia general solidaridades” (67) ocultas u olvidadas que den expresión al acuerdo. El buen político, el político original, es aquel que, atendiendo al origen del acuerdo, a la pregunta originaria, sabe despertar tales solidaridades y aunar así voluntades. Lo cual vale tanto más para el crítico o el disidente que se alza contra la mayoría: es incluso lo único que lo legitima para hablar contra esa mayoría, y en nombre de ella. Sólo porque señala a la pregunta del acuerdo no cumplido en su comunidad puede el disidente serlo políticamente.

Ahora bien, hacerse cargo de una pregunta es, literalmente, saberse responsable, saberse en la situación de tener que dar respuesta a la pregunta planteada. La primera tarea de la responsabilidad es hacerse cargo, a la par, de la apertura de la pregunta, apertura que sólo puede desplegarse en la exterioridad del lenguaje y en la desnudez del espacio público que más arriba describíamos como libertad. Pero ese reconocimiento de la exterioridad supone, a su vez, la capacidad de replantear la pregunta misma. En última instancia, la necesidad de que la respuesta que se da no sea nunca concluyente, sino la apertura de una nueva pregunta, una nueva formulación de la pregunta. Dicho de otro modo, la respuesta es siempre histórica: brota como efecto de un pasado —al que reinterpreta y comprende— y abre un futuro. Comprender exige siempre “que la pregunta reconstruida sea planteada en lo abierto de su propia cuestionabilidad, esto es, sea subsumida en la pregunta que la tradición es para nosotros” (68). Ciertamente, semejante reconstrucción de la pregunta en lo abierto no tiene lugar en la visión subjetiva del político, cuya actividad, incluso si se apoya en el libre debate, viene dictada por la necesidad y considera una virtud la resolución. Pero ello no quita para que tal reapertura sea lo que efectivamente ocurre en todo acontecer político efectivamente real —esto es, racional. Tampoco el buen intérprete que reactualiza históricamente el sentido de un texto es siempre consciente de estar señalando una apertura con su interpretación.

No es casualidad que esta analogía estructural de comprensión y política, esta coincidencia en la apertura y la historicidad, se haya puesto de manifiesto justo a propósito de la responsabilidad. Pues ésta nace de la propia condición histórica, “no es otra cosa que el complemento moral de la naturaleza ontológica de nuestro ser *temporales*” (69). Algo a lo que el tiempo no puede hacer nada, a lo que no le ocurre nada, está libre de responsabilidad. Lo eterno —o el gobernante con la ilusión de serlo—, lo que no tiene historia, no la precisaría. Sólo lo mudable, lo que se ve amenazado por la decadencia, puede ser responsable (70), porque sólo ello se ve sometido a la pregunta y la apertura que plantea el tiempo. Un tiempo que es, además, tiempo de los otros: tiempo que incluye un futuro después de nosotros, después de la muerte, y con relación a la cual nos constituimos

67. *Hermeneutik–Ästhetik–Praktische Philosophie* Heidelberg, Universität Verlag, 1995. p. 67.

68. *Wahrheit und Methode*, loc. cit. p. 380

69. JONAS *El principio de responsabilidad*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1995 p. 184.

70. *ib.* 204.

Tal es el sentido que, en los griegos, todas las ciencias estuvieran subordinadas a la sabiduría práctica de la política. Sólo en ésta, en el diálogo por el que se constituye, en su intercambio de palabras y silencio, puede la pregunta desplegarse como tal pregunta, imposible de cerrar en su pronunciación definitiva. Sólo en ella se mantiene la palabra y, por ende, la libertad.

como seres históricos en el presente. Lo somos en tanto que recibimos el pasado, pero a la vez, en nuestra orientación y responsabilidad hacia el futuro (71); hacia los otros que todavía no son, diría Jonas.

Ciertamente, el discurso sobre la responsabilidad es algo nuevo dentro de la filosofía moral y política (72), surgido en los últimos años como consecuencia de las nuevas condiciones de la acción humana. Por primera vez, el hombre tiene en su mano la posibilidad de acabar físicamente con la historia y anular el futuro. Pero la incertidumbre que ahora se manifiesta tan brutalmente ha sido siempre un constituyente fundamental del ser histórico. Estar en la historia es lo contrario de predecirla y planearla. Predecir la historia, asentar el futuro sobre la certeza de la predicción es, precisamente, la mayor irresponsabilidad (73), realizable sólo desde una ética de las convicciones —en estricto sentido weberiano— que da la pregunta por respondida, y la ignora. En cambio, estar en la historia es poder decir que “no sabemos lo que nos pasa. Pues justamente eso es la historia: que no sabemos lo que nos pasa y, sin embargo, estamos enredados en su juego” (74). La historia se revela como extrañeza (75). A partir de la incertidumbre, multiplicada paradójicamente por el nuevo poder que otorga la era tecnológica, se plantea la historia como tarea de racionalidad. Precisamente, además, la amenaza para el futuro que supone el nuevo poderío tecnológico coincide con la negación de todo valor del pasado —al fin y al cabo, la tecnología se entiende como “progreso” que supera y elimina lo anterior. Y con la negación del pasado, la del acuerdo originario.

La incertidumbre se revela, ahora, como fragilidad de un futuro que debía ser guardado en la recepción del pasado. Pero ha sido siempre la incertidumbre lo que constituía la política como libertad. Si la democracia es el régimen que mejor corresponde a la naturaleza de la política, a la tarea del acuerdo originario, es porque es el “régimen que siempre está en proceso de fundarse” (76): por su condición dialógica, siempre se encuentra en crisis, en la apertura del preguntar. Su fragilidad está tan al descubierto que la responsabilidad se convierte en su elemento, la atención a la pregunta en la tarea que constituye a sus miembros. La reconstrucción, renovada cada vez, de un frágil acuerdo es el argumento del diálogo político. En general, la

protección de una realidad perecedera resulta ser la delicada misión del agente que se declara responsable (77) de ella, y la pregunta donde se articula tal realidad el lugar donde está instalado ese agente. Pues reconocer la fragilidad significa reconocer la pregunta por la existencia que lo frágil plantea. Y tal pregunta, que es, en definitiva, la del acuerdo en el origen de la historia y la política, viene a ser además la que nos constituye como lo que somos.

71. OSBORNE, Peter *The Politics of Time*, Londres, Verso, p. 117.

72. CRUZ, Introducción Arendt, *De la historia a la acción*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 8.

73. JONAS, o.c. p. 203.

74. GADAMER *Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft*, Suhrkamp, Frankfurt, 1991. p. 51. Desde esta perspectiva puede entenderse quizá mejor la pasiva concepción de la historia que suele defender Gadamer, y su admiración, sin parangón en otros críticos y filósofos, por el Kutuzov de Tolstoi.

75. “La historia supone algo así como la radical extrañeza del hombre respecto al mundo en el cual se encuentra” DUQUE, o.c. p. 23.

76. RICOEUR, en el epílogo a LENOIR, *Le temps de la responsabilité Entre-tiens sur l'éthique* Paris, Fayard, 1981, p. 255.

77. *ib.* p. 262.

Es posible que este reconocimiento de la fragilidad del objeto, de la atención a la pregunta, sea difícilmente compatible con una concepción hoy usual de la acción y la eficacia, para la que lo decisivo es el impulso a actuar, a dar respuesta a todo, en medio de la marea de información. Sobre todo, cuando la información, por su propia abundancia, lleva en sí las respuestas, borrando las preguntas y los fines mismos de la acción. En cambio, la responsabilidad “interiorizada en un sentimiento de responsabilidad, comporta un elemento de pasividad, o si se prefiere, de receptividad, no desprovisto de vértigo y angustia, que reenvía a un horizonte de sentido [...]” (78). Se trata, pues, de un ejercicio de silencio, una *epoché* (79), en el que se deja que la pregunta hable.

Y es claro que la pregunta no pide simplemente una respuesta, que significaría el fin del diálogo y la política. Más que tal petición, lo que se expresa en ella es una inquietud fundamental (80), un desasosiego de la vida activa que conduce al intento de reformular la pregunta de nuevo —poner de nuevo el acuerdo al descubierto, sacando a la luz solidaridades hasta ahora no expresadas. Por eso, la responsabilidad es un asunto de la política, y no puede serlo nunca de la ciencia y la tecnología: es pura superstición esperar que éstas le quiten a uno de encima la responsabilidad de la propia decisión (81), aunque sea su desarrollo lo que ha desatado últimamente la pregunta en toda su crudeza. Tal es el sentido de que, en los griegos, todas las ciencias estuvieran subordinadas a la sabiduría práctica de la política. Sólo en ésta, en el diálogo por el que se constituye, en su intercambio de palabras y silencio, puede la pregunta desplegarse como tal pregunta, imposible de cerrar en su pronunciación definitiva. Sólo en ella se mantiene la palabra y, por ende, la libertad.

“La exigencia general de una respuesta, una respuesta general, que suena a menudo con tanto reproche, a menudo tan conmovedora, no es quizá tan honesta como pretende el que la exige. Toda respuesta humana, en cuanto vaya más allá de la respuesta personal y se arroge una validez general, terminará por ser criticable, como muy bien sabemos; y la satisfacción que encontramos en refutar las respuestas de los otros consiste, entonces, en que, al menos, olvidamos la pregunta que nos incordiaba. Lo cual significa: no queremos una respuesta, sino olvidar la pregunta.

Para no convertirnos en responsables” (82).

78. *ib.* p. 270.

79. *id.* en este sentido, ROVATTI, P. A. *L'esercizio del silenzio*, Milán, Cortina, 1992. p. 119 ss.

80. *Vid.* el trabajo, inédito, de Isidro Herrera Baquero, “La pregunta más profunda, una pregunta a destiempo”, p. 3ss.

81. GADAMER, *GW IV*, p. 260. En esta perspectiva, la ciencia como tal sería irresponsable, en la medida en que no responde de nada ni a nada. Es ella misma quien, por el método, plantea la pregunta.

82. MAX FRISCH *Tagebücher 1946–49*, Suhrkamp p. 141.

## RESUMEN DEL ARTÍCULO DE ANTONIO GÓMEZ RAMOS

*Se propone una definición de la política y de la historicidad humana a partir de la lectura de algunos textos de Hans Georg Gadamer y Hannah Arendt, y de las notables coincidencias entre la concepción del lenguaje del primero y la concepción de la acción política de la segunda. Ambos autores proponen concebir la política y la acción como el proceso de la conversación plural libre entre ciudadanos. Esta conversación, a su vez, sólo es posible a partir de un acuerdo originario implícito sobre el que se funda la comunidad, de modo que la explicitación de tal acuerdo*

*constituye el argumento último de la actividad política y la diversidad de sus realizaciones humanas. Los límites al proceso de explicitación del acuerdo, inherentes al lenguaje y la acción, dan lugar a la historia humana. Esta se define entonces como el límite a la realización de la política. A modo de corolario, el artículo se cierra con una reflexión sobre la responsabilidad como categoría originaria de la política.*

*Palabras clave: Gadamer, Arendt, hermenéutica, política, historia, responsabilidad.*

## RÉSUMÉ DE L'ARTICLE DE ANTONIO GÓMEZ RAMOS

*À partir de la lecture de Hans Georg Gadamer et Hannah Arendt et des coïncidences entre le concept de langage de Gadamer et le concept de l'action politique de Arendt, on propose une définition de la politique et de l'historicité. Tous les deux engagent une pensée de la politique et de l'action comme le processus de la conversation plurale et libre entre les citoyens. Cette conversation n'est pas possible qu'à partir d'un accord originnaire implicite qui fonde la communauté, et l'explicitation de cet accord*

*constitue l'argument de la politique et de la diversité humaine. Les limites du processus d'explicitation, qui sont inhérentes au langage et à l'action, donnent lieu à l'histoire. On peut donc définir cela comme la limite de la réalisation de la politique. L'article finit par un corollaire sur la responsabilité comme catégorie originaire de la politique.*

*Mots-clé: Gadamer, Arendt, herméneutique, politique, histoire, responsabilité.*



## SUMMARY OF ANTONIO GÓMEZ RAMOS'S ARTICLE

*A reading of some texts by Hans-Georg Gadamer and Hanna Arendt as well as the coincidences between Gadamer's notion of language and Arendt's notion of political action allow us a definition of politics and historicity. Politics and action are conceived of as the process of a free, plural conversation among citizens. Conversation, on the other side, goes only on the assumption of lógos in the form of an implicit original agreement which is the foundation of community, and political activity as*

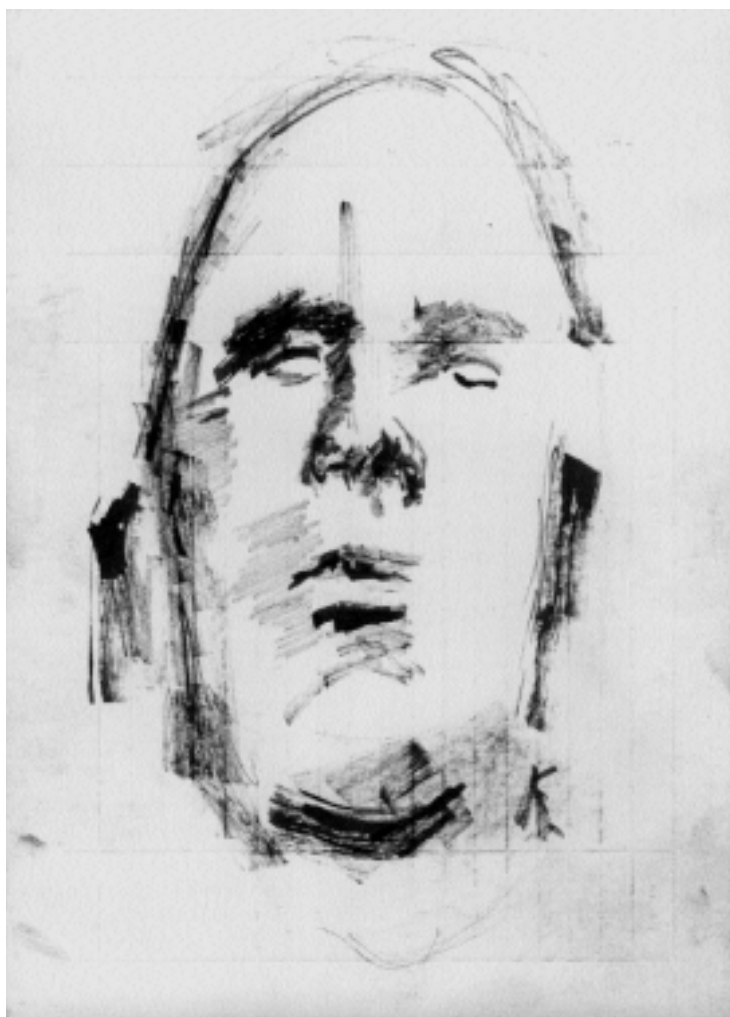
*well as human plurality can be seen as the act of making this agreement explicit. Limits to this process of making explicit, which inhere action and language, give place to human history. History can be thought of as just the limit to full actualization of politics. As a corollary, there comes a reflection on responsibility as a primitive political category.*

*Key words: Gadamer, Arendt, hermeneutics, politics, history, responsibility*

## LAS RUINAS DE PALMIRA

LA EVOCACIÓN DE LA ANTIGÜEDAD: NOSTALGIA,  
UTOPIA Y ANTROPOLOGÍA EN LA OBRA DE C. F.  
CHASSEBOEUF, CONDE DE VOLNEY

José Manuel Querol Sanz



Volney, nombre con el que Constantin-François Chasseboeuf quiso ser conocido, presenta la biografía ejemplar de un ilustrado revolucionario marcado por las ansias de renovación y conocimiento al tiempo que por el torbellino histórico que le tocó vivir. Nacido en 1757, y después de encaminar sus primeros pasos a la medicina, en 1780 parece ya entregado por completo a los estudios de erudición y crítica publicando una *Memoria sobre la Cronología de Herodoto* que llamó la atención del mundo intelectual de la época y supuso para el autor la protección del barón de Holbach quien llegó a presentarle a Franklin.

En 1782, recibiendo una herencia de unos seis mil francos, proyectó hacer realidad su sueño: viajar por Oriente, disponiéndose a visitar especialmente Egipto y Siria. Algo que puede darnos alguna idea sobre el carácter voluntarista de Volney puede ser la preparación del viaje: se ejercitó en fatigas de toda especie, carreras prolongadas, ejercicios violentos, ayunos, etc., luego cambió su nombre por el de Volney, que no parece ser sino la traducción fenicia del poco eufónico apellido Chasseboeuf, y se embarcó hacia Egipto, recalando en un convento del Líbano durante ocho meses para consagrarse de lleno al estudio de las lenguas turca y árabe.

Este viaje, de varios años de duración, dio como fruto el *Voyage en Égypte et en Syrie, suivi de considérations sur la guerre des Russes et des Turcs*, una de sus mejores obras y aquella que le proporcionó gran fama; Catalina de Rusia le envió la medalla de oro y Luis XVI le nombró Director general de Comercio y Agricultura en Córcega.

En 1789 Volney fue enviado por el Tercer Estado a Anjou a formar parte de los Estados Generales, y allí se proclamó como fiel defensor de la causa de la libertad, lo que no fue óbice para que continuara su trabajo científico, de tal manera que en 1791 publicó las *Ruines*, y al poco tiempo redactó en Córcega lo que habitualmente se ha considerado la segunda parte de estas, *La Loi Naturelle ou Principes Physiques de la Morale, Déduits de L'Organisation de L'Homme et de L'Univers*.

Envuelto en el famoso proceso de los Girondinos fue encarcelado hasta el nueve de termidor, y una vez libre enseñó historia en la Escuela Normal hasta que esta fue suprimida, marchando entonces a Estados Unidos de donde regresó en 1798. A su vuelta a París el Consulado le nombró miembro del Senado y, a pesar de su oposición al restablecimiento del Imperio, conservó su asiento en la Cámara, manteniéndole en él la Restauración, donde continuó su política de defensa de los derechos del hombre. Volney murió el 25 de Abril de 1820.

Estas breves líneas biográficas pueden dar una idea general sobre el carácter y pensamiento del autor de estas *meditaciones sobre las revoluciones de los imperios*, y ofrecernos sin embargo, al mismo tiempo, una visión distorsionada sobre la labor del autor de uno de los textos más interesantes y curiosos de cuantos produjo el periodo revolucionario francés.



En este contexto, la obra de Volney puede considerarse de difícil clasificación, la política, la filosofía, la historia de las religiones y la literatura pueden reclamar para sí la producción volneyana con justicia, su gran erudición, y su capacidad de síntesis, hacen de su obra más importante, las *Ruines*, un texto complejo que juega a saludar al hombre en todas sus dimensiones, lo que le puede otorgar a esta el calificativo de *enciclopédica*.

En efecto, si el mérito de gran viajero no puede discutírsele a Volney, no menos cierto es que no hay en las *Ruines* nada de observación empírica como podríamos esperar, y sí mucho de sublimación literaria, si bien esto debe ser detenidamente explicado.

Así, como confirma Gaulmier (1), en su viaje por Siria, Volney no llegó nunca a Palmira, sino que su conocimiento sobre la antigua ciudad romana le vino dado a través de la lectura de *The ruins of Palmyra, otherwise Tedmor in the desert*, del arqueólogo inglés Robert Wood, libro que se editó en Londres en 1753, y que recoge la expedición que realizaron Wood y Dawkins en 1751 siguiendo los pasos de las dos expediciones de William Halifax y los comerciantes ingleses de Alepo, la de 1678, que fracasó, y la de 1691 que concluyó con el descubrimiento de la ciudad.

Es probable que la cuidadísima descripción arqueológica y los hermosos grabados de la primera edición del texto de Wood pudieran impresionar la imaginación de Volney, a quien, sin embargo, no movía tanto el interés arqueológico como el político en su viaje a Siria, probablemente realizado a instancias del ministro Vergennes según Gaulmier (2).

El interés político de fundar, sobre el espectáculo de las ruinas, una filosofía de la historia de carácter emancipador, interés que queda desde luego patente en las páginas de las *Ruines*, no es sin embargo una idea original de Volney, sino que estaba ya denotada vivamente en el *Salon de 1767* de Diderot (3). Es sin embargo difícil pensar en la influencia del modelo diderotiano en Volney ya que los *Salons* no se conocieron en Francia hasta 1798, mientras que las *Ruines* vieron la luz, como hemos apuntado antes, en 1791.

La explicación que Mortier ofrece a esta circunstancia deja fuera de lugar un contacto directo de las ideas de Diderot con el círculo de amistades que frecuentase el joven Chasseboeuf, y se muestra proclive a explicar la afinidad a través del magisterio de Rousseau, Mably o, especialmente, de Raynal, al tiempo que deja claro el tono oracular, profético e inspirado de Volney que está muy lejos del de sus maestros Diderot y Holbach (4).

En este contexto, la obra de Volney puede considerarse de difícil clasificación, la política, la filosofía, la historia de las religiones y la literatura pueden reclamar para sí la producción volneyana con justicia, su gran erudición, y su capacidad de síntesis, hacen de su obra más importante, las *Ruines*, un texto complejo que juega a saludar al hombre en todas sus dimensiones, lo que le puede otorgar a esta el calificativo de *enciclopédica*.

Esta afirmación no es, en modo alguno, gratuita; como hemos advertido, Volney, hijo de su tiempo, no puede

1. Cfr. GAULMIER, M. Jean; *Un Grand Témoin de la Révolution et de L'Empire: Volney*, Paris, Hachette (1959) pp. 122 y ss. El itinerario del viaje reconstruido por Gaulmier parece que tuvo las siguientes etapas: Alepo, Beirut, Baalbek, Trípoli, Damasco, Belén y Jericó, pero nunca la vieja ciudad de Tadmor.

2. Cfr. *Ibidem*.

3. Cfr. MORTIER, R.; *La Poétique des ruines en France*, Gèneve, Librairie Droz (1974), p. 136. Ya en el *Salon de 1765* Diderot avanza el sueño oriental de Volney en sus observaciones sobre dos pequeños cuadros de Servandoni (Cfr. DIDEROT, Denis; *Salon de 1765*, edición de Else Marie Bukdahl y Annette Lorenceau, Paris, Hermann, éditeurs des sciences et des arts, (1984), pp. 124–130. Mortier, en *op. cit.*, p. 91 confirma nuestra afirmación advirtiendo que “*A la rigueur classique se substitue une barbarie hétéroclite, sans grand rapport avec le tableau*”

4. Cfr. *Ibid.* p. 136

sustraerse a la concentración gnoseológica de la Ilustración, por otro lado, presenta en las *Ruines* toda la herencia de los proyectos de establecer un sistema general de evolución de la humanidad en la línea de Hooke o Vico (5).

La filosofía de Volney se ofrece sin embargo como un paso más dado hacia la comprensión de la historia como una antropología general evolutiva, que pretende racionalizar los instrumentos del proceso histórico en virtud de los anhelos de felicidad humana y de la opresión del débil por el poderoso. El ideal ilustrado se manifiesta en él con fuerza, y, desde el principio, en toda la primera parte de las *Ruines*, los tópicos revolucionarios de Libertad, Igualdad y Justicia son contemplados como la finalidad de la historia de los pueblos y, al mismo tiempo, como la utopía esperanzadora del futuro.

El texto está organizado a través de una evocación sugerida por la contemplación de las ruinas de Palmira, y la estructura del discurso literario se realiza por medio de un simulacro de conversación entre el autor y un espíritu (el *genio de la Libertad*) que se le aparece en el momento más completo de frustración ante la injusticia histórica de los pueblos; estructurado en dos partes claramente diferenciadas, una sobre la historia política de las civilizaciones, y otra sobre la historia del pensamiento religioso, la presentación del discurso se realiza a través de una completa declaración de principios que Volney denomina *Invocation* y que es dirigida a las ruinas (6).

Las ruinas de Palmira son consideradas por Volney como símbolo de los tres anhelos de la humanidad: símbolo de la *igualdad*, establecido a través del tópico de lo temporal, símbolo de la *libertad*, a través del tópico de la soledad, y símbolo de la *justicia*, a través del de los juicios de las acciones en los umbrales de la eternidad (el tiempo de nuevo). El valor simbólico de la ruina está organizado sobre la función del tiempo (no en vano, en cierto momento del discurso, se establece una transferencia simbólica entre *ruina* y *tumba*). La ruina es lo permanente, el hombre se sujeta al símbolo para perpetuar un pasado que, conforme al tiempo presente, no existe. El recuerdo, el símbolo, da equidad, y sitúa al presente en su justo lugar para la reflexión.

No está lejos todavía la visión de Volney de la forma de comprender el símbolo de Winckelmann o Piranesi (7),

La ruina es lo permanente, el hombre se sujeta al símbolo para perpetuar un pasado que, conforme al tiempo presente, no existe. El recuerdo, el símbolo, da equidad, y sitúa al presente en su justo lugar para la reflexión.

5. La relación entre Volney y Giambattista Vico es ciertamente interesante, pero excede los límites de este trabajo, los *Principi di scienza nuova, d'intorno alla comune natura delle nazioni* de 1725 (cfr. la edición a cargo de F. Nicolini en: VICO, G.; *Opere*, Bari, Laterza 1931-1941 8 vols.) son, en efecto, un claro precedente de la formación del sistema volneyano, si bien sus relaciones han sido poco estudiadas. Sobre la reflexión del iluminismo acerca de la evolución de los pueblos puede verse el libro de M. Chaix-Ruy; *J.B. Vico et l'illuminisme athée*, Paris, Del Duca (1968), y sobre Hooke y Vico el de P. Rossi; *I segni del tempo. Storia della terra e storia delle nazioni de Hooke a Vico*, Milano, Feltrinelli (1979).

6. Cfr. VOLNEY, Conde de; *Les Ruines, ou méditation sur les Révolutions des Empires*, Paris, Bossange Frères Libraires. (1822)<sup>12</sup> [primera edición 1791] p. XXIII donde se lee: *Je vous salue, ruines solitaires, tombeaux saints, murs silencieux! c'est vous que j'invoque; c'est à vous que j'adresse ma prière. Oui! tandis que votre aspect repousse d'un secret effroi les regards du vulgaire, mon coeur trouve à vous contempler le charme des sentiments profonds et des hautes pensées. Combien d'utiles leçons, de réflexions touchantes ou fortes n'offrez-vous pas à l'esprit qui sait vous consulter!*

7. Cfr. WINCKELMANN, J.J.; *Historia del Arte en la Antigüedad*, Edición castellana de Emiliano M. Aguilera y con traducción de Herminia Dauer, Barcelona, Iberia (1984) [1ª edición alemana (1764)], Sobre Piranesi puede verse el excelente estudio sobre sus *vedutte* y sus *carcere* de John Wilton-Ely; *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, London, Thames and Hudson (1988).

Sólo el denominado  
*l'amour de soi*, la  
 aversión al dolor y el  
 deseo de bienestar,  
 fueron los móviles  
 sencillos y poderosos que  
 sacaron al hombre del  
 estado salvaje y bárbaro  
 en que la Naturaleza le  
 había colocado.

donde puede observarse con plenitud el espíritu de aprehensión del mismo, al tiempo que la evidente desprotección del objeto, en tanto objeto físico, y en cuanto que este es apropiado por la subjetividad del idealismo incipiente ya en el clasicismo. El caso es relevante en Piranesi: el grabador italiano no formaliza conocimientos fiables sobre la Antigüedad, sino fantasías arquitectónicas (8), y al mismo tiempo, él mismo genera, en su observación fantástica, el error que llevó a los románticos a considerar sus *carcere* como *góticas* y no *clásicas* (9).

El problema es general, y alcanza a toda la interpretación de la Antigüedad desde el último tercio del siglo XVIII, e incluso a toda la reflexión del clasicismo sobre el tema si pensamos en Giambattista Vico. La desvirtualización del pasado como lugar ideal tiene su origen en el despliegue de la imaginación, como actividad del yo, sobre la realidad, uno de los parámetros definitorios, curiosamente, de la actitud romántica (10), y es que, en el fondo, Volney comparte la visión prerromántica de Piranesi, quien, según el profesor Argullos:

*A este respecto sus grabados "arqueológicos", Antichità Romane, etc., constituyen una ferviente negación de la visión neoclásica de la Antigüedad [...] Lejos de la marmórea gelidez que el gusto neoclásico otorgaba a la arquitectura grecorromana, los grabados de Piranesi representan ruinas bajo un ángulo de terribilità y apasionada energía* (11).

En Volney, el espíritu ilustrado guía aún el objeto de la reflexión, pero no el sentido de la misma. Los ideales revolucionarios abonan ideológicamente la primera parte de las *Ruines*, pero el carácter de la mirada hacia el pasado, que es su vehículo, está ciertamente marcado por la *evocación*.

El comienzo propiamente dicho del texto tiene lugar bajo la influencia de esta primera invocación, y se manifiesta desde el capítulo primero (*Le voyage*), donde Volney hace una consideración geográfica evocativa del Imperio turco, que se continúa en el capítulo segundo (*La Méditation*) a través de la introducción del tópico del *tempus fugit*.

El concepto de *evocación* se halla íntimamente ligado a la estética romántica, y puede describirse como aquello que se sigue de la actuación de la sentimentalidad sobre la ingenuidad en términos schillerianos. En la práctica se observa en todos los ámbitos del pensamiento romántico, ya sea en la definición que

8. Cfr. a este respecto, por ejemplo, GUILLAUME-COIRIER, G.; "Archéologie et imagination: les représentations du tombeau de Bibulus de Pollaiuo à Piranèse", *Gazette des Beaux-Arts*, LXXXI, (Abril 1973) pp. 215-226.

9. Este, por ejemplo, es el caso de Coleridge o de Thomas de Quincey, quien, en las *Confesiones de un opiómano inglés* [cfr. la p. 109 de la edición y traducción de Francisco Cusó hecha en Barcelona, Fontamara, (1981)] comenta la descripción que el propio Coleridge le hizo de las *carcere* como grandes estancias góticas.

10. El concepto de imaginación, resuelto por oposición al de fantasía queda prendido a la estética romántica por Augusto Guillermo Schlegel, conectándose su reflexión con las doctrinas sobre la inspiración de Schelling (cfr. WELLEK, R.; *Historia de la crítica moderna*, Madrid, Gredos, (1973) 3 vols., vol.II pp. 58-59). Un resumen de esto puede verse en GARCÍA BERRIO, A.; HERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> T.; *La Poética, tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis (1988) p. 52. En el problema subyace la idea general de fondo que ofrece Schiller en *Sobre la poesía ingenua y sentimental*, (Cfr. la edición cast. de Juan Probst y Raimundo Lida (1953), Reedición: Barcelona, Icaria, (1985) [1<sup>a</sup> ed. en alemán en Leipzig, *Neue Thalia* (3, pieza 2<sup>a</sup>), (1793)]) al activar estas dos categorías como *a priori* de la estética romántica.

11. Cfr. ARGULLOL, R.; *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Madrid, Taurus, (1984) pp. 322-323

hace Hegel del período original o simbólico del arte en su *Estética* (12), en el examen de los gramáticos de la Antigua India sobre la lengua original (13), o en las investigaciones de Federico Schlegel sobre la historia de la literatura antigua y moderna (14).

Ahora bien, el profesor Jean Starobinski sitúa toda la reflexión sobre el pasado a través del concepto de *ruina* durante el siglo XVIII como precisamente el fin de la atemporalidad del símbolo como evocación del origen. Hablando del *Déclin et Chute de l'Empire Romain* de Gibbon dice:

*Avant lui, après lui, les "antiquaires", les érudits, les archéologues du XVIII<sup>e</sup> siècle se sont appliqués à interroger les vestiges et à reconstruire une image vraisemblable du passé* (15).

El ejemplo que da de esto Starobinski es precisamente el de Piranesi: *Il n'est pas jusqu'à la rêverie monumentale de Piranèse qui ne se fasse passer pour un relevé systématique; le songe se donne des allures de science* (16).

El fin del poético equívoco sobre las ruinas y de la ignorancia muda de su verdadera condición comienza el día que se pretende descifrar el nombre de los dioses olvidados, el día que se desentierren las copas ocultas, en definitiva va cuando la evocación se manifiesta como objeto físico, como arqueología:

*Le sacrilège, aux yeux de ceux qui restent attachés à cette émotion, c'est de vouloir dater ce qui doit être ressenti comme immémorial. Le sentiment des ruines, au XVIII<sup>e</sup> siècle, a été concurrencé par l'éveil de la pensée historique moderne, qui a dépoétisé les documents du passé à mesure que son enquête devenait plus méthodique* (17).

El caso de Volney es para este estudio-solo el caso típico de esta evolución (18), lo que, en cierta medida nos devuelve a nuestra posición en cuanto que el filtro de la observación volneyana de la Antigüedad es la imaginación, esto es: la sentimentalidad schilleriana constituida como la actividad subjetiva del individuo ejercida sobre el objeto.

Toda la primera parte del cuerpo de la obra se articula sobre la pregunta que Volney hace a las ruinas a petición del espíritu que se le ha aparecido: *si tu peux un instant suspendre le prestige qui fascine tes sens, si ton coeur est capable de com-*

12. Cfr. HEGEL, F.; *Estética*, Edición y traducción cast. de Alfredo Brotóns, Madrid, Akal, (1989) [versión cast. según la 2ª ed. alemana de Heinrich Gustav Hothos (1842)] pp. 225 y ss.

13. A este respecto véase de forma general el capítulo correspondiente de ARENS, H.; *La Lingüística*, Madrid, Gredos, (1976) 2 vols. [1ª ed. alemana, Freiburg/München, verlag Karl Alber GmbH, (1969)], en especial las pp. 223 y ss. del vol. I y las pp. 33-59 y las pp. 67-100 de HUMBOLDT, Wilhelm von; *Escritos sobre el lenguaje*, edición y traducción de Andrés Sánchez Pascual, Barcelona Península (1991), que corresponden respectivamente a *Über das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung*, texto leído en la Academia de las Ciencias de Berlín el 29 de Junio de 1820, y *Über das Entstehen der grammatischen Formen, und ihren Einfluss auf die Ideenentwicklung*, texto leído en la Academia de las Ciencias de Berlín el 17 de Enero de 1822.

14. Cfr. especialmente las pp. 497 y ss. del segundo volumen de SCHLEGEL, F.; *Obras selectas*, Edición de Hans Juretschke y traducción de Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid, Fundación Universitaria Española (1983) 2 vols.

15. STAROBINSKI, Jean; *L'Invention de la Liberté*, Genève, Albert Skira (1987) [1ª ed., Ibidem, (1964)] p. 180-181.

16. Ibidem, p. 181.

17. Ibidem, p. 181.

18. Ibid. Donde se lee: *L'oeuvre de Volney offre un témoignage frappant de cette évolution. Mais, comme l'écrivait un ami de Goethe, ce qui est gagné pour l'érudition est perdu pour l'imagination. "L'Antiquité ne doit nous apparaître que dans le lointain, séparée de tout ce qui est commun; elle doit nous apparaître seulement dans son caractère révolu..."*

El comienzo de la entropía de significado tuvo lugar, según Volney, a partir de que, en el Antiguo Egipto, se perdiera la conciencia de que la simbología zodiacal no era otra cosa que un sistema lingüístico críptico mediante el cual interpretar los acontecimientos de la naturaleza que eran relevantes para las cosechas y el buen funcionamiento de la comunidad.

*prendre le langage du raisonnement, interroge ces ruines!* (19), puesto que ellas son lección del tiempo, testigos de veinte siglos, para que refuten la acusación injusta que Volney ha lanzado contra ellas, ya que este, ante la contemplación de los muros destruidos y las tumbas, ha considerado la historia como la acción sobre los hombres de la fatalidad ciega, en definitiva, del destino.

Ahora bien, en la respuesta, el propio Volney hace surgir la historia del manantial fecundo del *in illo tempore*, esto es, formaliza el camino civilizador de las sociedades desde la soledad del individuo antes que de la propia historia:

*Dans l'origine, l'homme, formé nu de corps et d'esprit, se trouva jeté au hasard sur la terre confuse et sauvage: orphelin délaissé de la puissance inconnue qui l'avait produit, il ne vit point à ses côtés des êtres descendus des cieux pour l'avertir de besoins qu'il ne doit qu'à ses sens, pour l'instruire de devoirs qui naissent uniquement de ses besoins* (20)

Sólo el denominado *l'amour de soi*, la adversión al dolor y el deseo de bienestar, fueron los móviles sencillos y poderosos que sacaron al hombre del estado salvaje y bárbaro en que la Naturaleza le había colocado.

Es difícil pues, después de este resumen sobre la condición general del origen del hombre, hablar de un sentimiento rousseauniano en la filosofía de Volney. El discurso volneyano atiende a dos direcciones complementarias: el individuo y la sociedad, y a dos sentidos de la historia: el pasado y el futuro.

La esperanza en la fraternidad universal, tema central de la segunda parte del texto, que está dedicada al estudio evolutivo de las religiones, está supeditada a un regreso del hombre a su condición de Naturaleza, lo que acerca su posición a la tesis tópica de Rousseau, sin embargo, la socialización del individuo no es contemplada por Volney como una involución moral, sino que esta tiene lugar por una debilidad intrínseca a su naturaleza, lo que él denomina *faiblesse individuelle* que le mueve a una necesidad de seguridad (21).

Por otro lado, Volney piensa en el hombre como un ser bueno en origen que despierta a la maldad al transgredir la ley natural (22). Esto es un paso adelante sobre la concepción rousseauniana, en tanto que la culpabilidad se desplaza de la estructura (el objeto *sociedad*) hacia la voluntad que sostiene la estructura.

Tampoco podemos decir sin embargo que su filosofía de la historia implique al individuo como actante completo de su propio acontecer. Hay en él cierto mecanicismo naturalista, expresado en términos de sistema de entropías, como luego veremos, en su estudio de la evolución de las religiones, mecanicismo que le impide la implicación que se deja

19. Cfr. VOLNEY, C. F.; *op. cit.*, ed. cit. p. 13

20. Cfr. *Ibidem*, cap. VI, p. 30.

21. *Ibid.* cap. VII p. 32.

22. Cfr. *Ibid.* p. 34.



notar en otros autores ya románticos como Chateaubriand (23). Este mecanicismo es, evidentemente sin embargo, contenido por su concepción integradora de las estructuras sociales: individuo, familia, nación, estado, cuya actividad repercute de nuevo en el propio individuo.

La contemplación de la historia de la humanidad está reglada por la actuación de unos principios evolutivos —ya hemos hablado del *amour de soi*— que son correctivos de las desviaciones de la conducta social. El *amour de soi* es el principio de todo raciocinio y el motor de las artes y los placeres, su transgresión es la transgresión de la propia naturaleza humana, que, en el desarrollo de la historia, tendrá que ser corregido por otro principio de más alcance: el *amour éclairé de soi-même* (24), si este principio se transgrede también, y en virtud de que el orden político sigue al orden civil, nace el *despotisme paternel*, que *jeta les fondemens du despotisme politique*.

Así pues, la historia de la humanidad se desarrolla en Volney conforme a una dialéctica de lucha entre los principios naturales, que son en definitiva los principios de la Declaración de Derechos del Ciudadano, esto es: Libertad e Igualdad (25).

Ahora bien, el capítulo trece puede considerarse el eje de la finalidad de la historia para Volney, su título —*L'espèce humaine s'améliorera-t-elle?*— es significativo, pues, hasta el momento, ha descrito el pasado en un tono ciertamente pesimista. A partir de este momento Volney hablará del futuro, si bien el tono del discurso, sujeto a un planteamiento utópico por su propia estructura narrativa (el genio no contesta si existe esperanza, pero le muestra un futurible, una posibilidad), no deja de resultar inquietante a la hora de juzgarlo, ateniéndonos al hecho de que la Revolución francesa ya ha triunfado cuando fue redactado el texto. La propuesta de Volney es, en definitiva, la revolución del pueblo a lo largo de los siguientes capítulos, mostrada como un diálogo interno que observan desde fuera el genio y él.

23. A este respecto véase el comentario de J.-C. Berchet en su edición de CHATEAUBRIAND, François de; *Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Bordas (1989), 2 vols., vol. I pp. XXXVIII–XLII, donde se deja entrever el doble sistema de representación de la historia como un entramado de actividades del individuo en la sociedad. Por otro lado, no podemos dejar de hacer notar aquí que Chateaubriand será quien de la respuesta cristiana al discurso de Volney en el *Génie du Christianisme* como advierte Mortier (cfr. *op. cit.* p. 141). En los capítulos tercero, cuarto y quinto del quinto libro de la tercera parte del *Génie du Christianisme* Chateaubriand confirma su postura frente a la historia a través del símbolo de las ruinas: las ruinas no son sino el símbolo de la fragilidad humana, pero, y al mismo tiempo, lo son también de la eternidad de Dios (cfr. CHATEAUBRIAND, F. de; *Génie du Christianisme*, edición de Pierre Reboul, Paris, GF-Flammariion (1991) [1ª ed 1802], capítulo III, pp. 40–42). Por otra parte, la ruina es el trasunto del destino del hombre: *l'homme n'est lui-même qu'un édifice tombé, qu'un debris du péché et de la mort; son amour tiède, sa foi chancelante, sa charité bornée, ses sentiments incomplets, ses pensées insuffisantes, son cœur brisé, tout chez lui n'est que ruines* (p. 42).

Al tiempo que organiza su respuesta a Volney, Chateaubriand desarrolla con voluntad clara una verdadera estética de las ruinas, especialmente el ya citado capítulo cuarto, como también nota Mortier (cfr. *op. cit.* p. 171), construyendo, sobre lo que en Volney no es sino *motivo* enraizado en un pesimismo antropológico, las características del pensamiento evocativo romántico sobre las ruinas. Aún así, no deja de ser curioso que, precisamente en el poema más teológico de *Les fleurs du mal*, Baudelaire (cfr. BAUDELAIRE, Charles; *Les fleurs du mal* edición de Claude Pichois, Paris, Gallimard (1972) [sobre la ed de 1861] *Bénédiction*, vv. 69–76, pp. 35–36) convoque el recuerdo de Palmira:

*Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre,  
Les métaux inconnus, les perles de la mer,  
Par votre main montés, ne pourraient pas suffire  
A ce beau diadème éblouissant et clair;  
Car il ne sera fait que de pure lumière,  
Puisée au foyer saint des rayons primitifs,  
Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,  
Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs!*

24. *Ibid.* cap. IX p. 39

25. A este respecto, compárese el pensamiento de Volney con el de Thomas Paine, basta ojear cualquiera de sus páginas. Paine compartía también la visión de Volney sobre el poder corruptor de los gobiernos antiguos [cfr. PAINE, Thomas; *Derechos del hombre*, edición y traducción de Fernando Santos Fontanela, Madrid, Alianza Editorial, (1984) p. 173]. No es en modo alguno casualidad que ambas obras, tan cercanas en cuanto a planteamientos políticos, vieran la luz el mismo año de 1791.

En el fondo, los  
binomios  
Brahma-Júpiter,  
Sivha-Plutón y  
Visnu-Neptuno,  
enfrentados entre sí por  
las funciones que  
desempeñan como  
símbolos de las  
actividades de las  
estaciones  
meteorológicas, no  
corresponden sino a una  
tripartición funcional  
como la que  
desarrollaría en nuestro  
siglo Dumézil a partir de  
los trabajos de Vendryes.

El diálogo (26), cuyos interlocutores son el pueblo y la clase privilegiada, contiene la tesis de la necesaria ilustración del primero, la de la creación de la figura de los representantes del pueblo, la facultad de legislar como prerrogativa del pueblo, y la declaración de que todos los hombres son iguales en el órgano de la Naturaleza.

Toda esta exposición, en el momento de la redacción, además de una declaración clara de principios, procede, a nuestro juicio, con una finalidad didáctica: no es sino una defensa divulgativa de los principios políticos de la Revolución, y decimos *divulgativa* porque se atiene al modelo clásico didáctico del diálogo, pero, y además, presenta una síntesis apasionada, pero no argumentativa, de los problemas principales de las sociedades burguesas de finales del siglo XVIII.

Mucho más interesante nos parece a nosotros el discurso sobre la evolución de las ideas religiosas que comienza en el capítulo XXI. Creemos ciertamente que es en este punto donde Volney ofrece un magistral ejercicio de erudición y un coherente intento de construcción de un primer sistema global antropológico. Continuando sin embargo con el mecanicismo naturalista que ha impregnado su discurso sobre las civilizaciones, creemos que se inicia en él la primera antropología moderna en sentido estricto.

Si el estudio evolutivo de las sociedades emprendido por Volney se ajusta genéricamente al espíritu ilustrado revolucionario y, por ello mismo, no produce excesiva sorpresa sino por su síntesis y también, por qué no decirlo, por su originalidad en los límites de lo esperado, el estudio de la evolución del pensamiento religioso llama sin embargo la atención de manera extraordinaria por el método de estudio empleado, que le acerca enormemente a la moderna crítica mitológica y a la Antropología comparada, y por muchas de las conclusiones teóricas que, desprendidas de la finalidad radical que todo el libro rezuma, aún son válidas para el pensamiento científico actual.

La finalidad del estudio es, como en el caso precedente de las civilizaciones y formas de gobierno, mostrar la necesidad de observar la ley impresa en la Naturaleza para garantizar la felicidad del individuo y de las naciones.

Esta finalidad se desplaza del lugar de las conclusiones que un estudio moderno podría concederle, hacia el espacio de las premisas de estudio, de tal forma que la sentencia: *l'idée de la Divinité n'a point été une révélation miraculeuse d'êtres invisibles, mais une production naturelle de l'entendement* (27), se vuelve principio activo de todo el estudio subsiguiente.

*Ainsi les idées de Dieu et de religion, à l'égal de toutes les autres, ont pris leur origine dans les objets physiques, et ont été, dans l'entendement de l'homme, le produit de ses sensations, de ses besoins, des circonstances de sa vie, et de l'état progressif de ses connaissances* (28).

26. Cfr. VOLNEY, C.F.; *op. cit.*, pp. 97-101.

27. *Ibid.* cap. XII, p. 169.

28. *Ibid.*, cap. XXII, art. 1, p. 173.

Volney entiende la evolución de las ideas religiosas como un continuo sistema de explicación de las variables naturales que producen el progreso de la civilización: variables agrarias, conocimiento de las estaciones, etc. Ahora bien, el sistema padece una evolución inversa, y se caracteriza por una grave entropía degenerativa de la semántica de los símbolos.

En este sentido, parte de la argumentación volneyana recuerda a la moderna filosofía neokantiana de Cassirer, en cuanto que Volney reconoce el papel del símbolo en el sistema, al tiempo que define este, genéricamente, como un sistema de comunicación del hombre con la Naturaleza (29), acercándose al mismo tiempo también a la Antropología estructural de la escuela de Lévi-Strauss (30).

Ahora bien, el sistema denominado *religión* por Volney no observa un progreso eficiente, sino que, paralelamente a la concepción que él tiene de la evolución de los gobiernos, no es sino un proceso degenerativo.

El planteamiento general concluye que una progresiva pérdida de significado del símbolo que lo sustenta engendra una completa confusión gnoseológica que termina por hacer posible la suplantación de la materia del símbolo por su forma, llenándose de significación entonces y convirtiéndose en materia simbólica que, a su vez, sufrirá el mismo proceso. Nos hallamos pues ante un proceso continuo de desementización y semantización en espiral que va alejándose progresivamente de la *verdad* primitiva, esto es: de la Naturaleza.

La acumulación de procesos como el descrito produce, según Volney, una degeneración del sistema que él explica en virtud de la ignorancia o maldad, según los casos, del estamento religioso, acusación que, por otro lado, no deja de ser coherente con el planteamiento general del discurso revolucionario de 1789.

La teoría de degeneración de los sistemas simbólicos no es, sin embargo, algo aislado en el pensamiento científico moderno, fundamentada durante el último tercio del siglo XVIII a través de los tópicos naturalistas ilustrados, en cuya creación indudablemente participa Volney, continúa durante todo el romanticismo bajo la forma de la polémica sobre la evolución de las lenguas (31), y se desarrolla en los comienzos de nuestro

29. La filosofía de Cassirer comprende la religión como uno de los sistemas generales de aprehensión de la naturaleza que genera el espíritu humano. Este sistema, como los otros (arte, lenguaje, etc.), son denominados redes simbólicas en tanto en cuanto apresan el significado y lo transfieren *reinformado* al entendimiento humano (Cfr. CASSIRER, Ernst; *Filosofía de las formas simbólicas* Trad. de Armando Morones, México F.C.E. (1972) 3 vols. [1ª ed. en alemán Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1964)], en especial el volumen segundo dedicado al pensamiento mítico, y CASSIRER, Ernst; *Esencia y efecto del Concepto de símbolo*, Trad. cast. Carlos Gerhard, México, F.C.E. (1989). [1ª ed. en alemán Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1956)], en especial las pp. 157–186 en las que se plantea el concepto de la forma simbólica).

30. A este respecto, como ejemplificación del concepto de sistema simbólico que esta escuela elabora, véase MERQUIOR, José Guilherme; *La Estética de Lévi-Strauss*, Barcelona, Destino (1978) [1ª ed. en francés París, Presses Universitaires de France (1977)]. En la p. 18 se lee: *Uno de los puntos de partida de la antropología estructural es precisamente el hecho de que una sociedad está hecha de individuos y de grupos que se comunican entre ellos. Ahora bien, lo propio de la comunicación humana es que sea representacional, que tome la forma de un proceso de significación [...] En estas condiciones, las estructuras sociales de comunicación (el lenguaje, las reglas matrimoniales, las relaciones económicas, el arte, la ciencia, la religión, etc.) llegan a ser verdaderos sistemas simbólicos, los cuales apuntan a expresar ciertos aspectos de la realidad psíquica y de la realidad social, y, más aún, las relaciones que estos dos tipos mantienen entre ellos y que los sistemas simbólicos mismos mantienen unos con otros.*

31. Cfr. ARENS, H.; *op. cit.* Vol. I, p. 225.

En el fondo, aquí tenemos el principio de separación entre Iglesia y Estado, y la argumentación del *Estado Laico* que se gestó durante la Revolución francesa, pero que no llegó a consumarse completamente hasta la llegada de los regímenes llamados *Democracias industriales*.

siglo en todos los campos científicos, especialmente en el de la Antropología textual (32).

El esquema general de evolución que Volney propone es: 1.— *Discurso Natural*, 2.— *Discurso Sagrado* y 3.— *Discurso Racional*. El discurso racional, como discurso utópico, está anclado textualmente en la reflexión final del *legislador*, quien, observando las analogías de los diversos discursos sagrados, halla en ellos un común denominador que no es otro sino el discurso natural.

Siendo esto así, y contemplando pues que en todos los sistemas se halla impreso el sello de su procedencia natural, la evolución que Volney supone de los sistemas religiosos es coherente: 1.—Origen de la idea de Dios: culto de los elementos y de las potencias físicas de la Naturaleza, 2.—culto de los astros o sabeismo, 3.—culto de los símbolos o idolatría, 4.—culto de los dos principios o dualismo, 5.—culto místico y moral o sistema del otro mundo, 6.—mundo animado o culto del Universo bajo diferentes emblemas, 7.—culto del alma del mundo (el elemento del fuego) principio vital del Universo, 8.—mundo—máquina, culto del demi—urgos u obrero supremo, 9.—religión de Moisés o culto del alma del mundo (Yu—piter), 10.—religión de Zoroastro, 11.—brahmanismo o sistema hindú, 12.—budismo o sistema místico y 13.—cristianismo o culto alegórico del sol bajo los nombres cabalísticos de Chris—en o Cristo y de Jesus o Jesús.

El comienzo de la entropía de significado tuvo lugar, según Volney, a partir de que, en el Antiguo Egipto, se perdiera la conciencia de que la simbología zodiacal no era otra cosa que un sistema lingüístico críptico mediante el cual interpretar los acontecimientos de la naturaleza que eran relevantes para las cosechas y el buen funcionamiento de la comunidad (33).

La entropía que sugiere Volney en el sistema está sin embargo ligada a la propia definición del concepto de *símbolo*. En efecto, Volney opera con una definición teológica de este, y no antropológica. Para la teología el símbolo no es sino el *signo de reconocimiento* entre las dos mitades de un objeto fragmentado (etimológicamente: *Symballein*). El símbolo teológico es un educador en lo invisible, y un transformador de energía que obliga a un trabajo sobre sí mismo, cobrando vida junto al cuerpo y comprometiéndolo en un ejercicio de solidaridades que lo transforma proyectándolo de fuera a dentro. La antropología, por su parte, le pide al símbolo que ofrezca un sentido más allá del campo de la expre-

gía el símbolo no es sino el *signo de reconocimiento* entre las dos mitades de un objeto fragmentado (etimológicamente: *Symballein*). El símbolo teológico es un educador en lo invisible, y un transformador de energía que obliga a un trabajo sobre sí mismo, cobrando vida junto al cuerpo y comprometiéndolo en un ejercicio de solidaridades que lo transforma proyectándolo de fuera a dentro. La antropología, por su parte, le pide al símbolo que ofrezca un sentido más allá del campo de la expre-

32. Entendemos por Antropología textual propiamente la filológica, esto es, la que instrumentaliza los discursos literarios en favor de la comprensión de los símbolos que en ellos se hallan para restituirles su dimensión verdadera, es decir, la dimensión antropológica. El ejemplo más claro es quizás el de Carl Robert, quien en su *Oidipus. Geschichte eines Poetischen Stoffs im Griechischen Altertum* (Berlin, Weidmann (1915), 2 vols.) apunta que las materias poéticas homéricas proceden de una degeneración de los viejos mitos solares. Esta tendencia es también observada entre los primeros antropólogos modernos como el filólogo Max Müller (Cfr. su *Mitología comparada*, edición y traducción de Pedro Jarbí, Barcelona, Teorema (1984)) [1ª edición alemana (1856)], o, por poner un caso español, por Alejandro Guichot y Sierra (Cfr. *Ciencia de la Mitología. El gran mito ctónico—solar*, Madrid, Librería General Victoriano Suárez (1903) [reedición en facsímil: Barcelona, Alta Fulla (1989)]).

33. Cfr. VOLNEY, C. F.; *op. cit.*, p. 182–183. y, p. 183.

sión, esto es, que complete una función de evocación sobre lo que hay fuera de él (34).

Así pues, de esta forma, entendiendo el símbolo como la señal de reconocimiento entre el referente del mismo y su imagen, Volney puede proceder a explicar la desemantización del sistema de símbolos por un desplazamiento de la imagen simbólica (*significante*) hacia el *significado* que porta el referente en su relación con la propia imagen; finalizado este se genera en el sistema un desequilibrio que produce, endogámicamente, un cambio de *significante* a *significado*, para el cual es necesario crear una nueva imagen simbólica.

Todo este juego es sustentado por la observación de la estructura superficial de la creencia religiosa, y por el examen de analogías que, a veces, no pasan de ser sino lingüísticas. Además, a partir del primer proceso de cambio, ocurrido según Volney hace 15.000 años (computados desde 1791 a partir de una observación astrológica), todos los demás procesos remiten a este primer estadio de evolución, y no al estadio inferior u original, lo que viene a sugerir la necesidad que Volney tiene, en el fondo, de realizar aquello que él mismo juzga un error: utilizar un sistema de referencia simbólico que devuelve el significado a la propia imagen en una función biunívoca sin fin.

El sistema lingüístico–astrológico, configurado como sistema simbólico teológico, le permitirá explicar más adelante el resto de la evolución de las religiones. La *Tabla del cielo astrológico de los antiguos que sirve para la explicación de los misterios de la Religión de los Persas, Judíos y Cristianos* que aparece al final del texto es el eje de la demostración que Volney pretende de la filiación de las ideas religiosas posteriores al sistema egipcio de interpretación zodiacal de la Naturaleza.

Ahora bien, al margen de la curiosa explicación astrológico–naturalista que Volney da, por ejemplo, del Génesis y del nacimiento de Cristo (el sol) en el artículo XIII del capítulo XXII (acudiendo para la ejemplificación a la tabla que acabamos de mencionar) (35), y que da cuenta de la ingenuidad de su sistema si lo comparamos con la moderna antropología (36), es posible vislumbrar, si bien con ciertas reservas, alguna anticipación, en su artículo XI del mismo capítulo, de la teoría duméziliana de las tres funciones de las religiones indoeuropeas.

Así es, en su afán por mostrar la identidad de filiación de todos los sistemas religiosos, Volney comenta:

34. Un pequeño resumen de las dos definiciones de símbolo puede verse en DURAND, Gilbert; *De la Mitocrítica al mitoanálisis*, traducción de Alain Verjat, Barcelona, Anthropos y México, Universidad Autónoma Metropolitana–Iztapalapa (1993) [1ª ed. francesa 1979]. Sobre el símbolo en su acepción teológica cfr. POUPARD, Paul; et cols.; *Diccionario de las Religiones*, Barcelona Herder (1987) [Ed. francesa París, Presses Universitaires de France (1985)] pp. 1654–1661. Sobre la acepción antropológica del mismo véase, por ejemplo, DURAND, Gilbert; *L'imagination symbolique*, París, PUF (1976) o JUNG, Carl; *Types psychologiques*, París, Buchet–Chastel (1967) [de ambos existe trad. castellana: cfr. para Durand *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu (1971), y para Jung: *Tipos psicológicos*, Barcelona, Edhasa (1971) 2 vols.].

35. Cfr. VOLNEY, C.F.; *op. cit.*, pp. 222–225.

36. En este sentido véase, sin ir más lejos, el ya muy antiguo libro de J.G. Frazer *El Folklore en el Antiguo Testamento* (ed. castellana: México, F.C.E., (1986) ed. al cuidado y traducción de Gerardo Novás [1ª ed. en inglés 1907–1918]), en especial las pp. 10–49 en las que se trata del Génesis, o bien las investigaciones recientes de Joseph Campdell (Cfr. el tercer volumen de *Las Máscaras de Dios*, Madrid, Alianza Editorial (1984), 4 vols, versión de Isabel Cardona [1ª ed en inglés 1964] titulado *Mitología Occidental*)

*Tel fut encore le législateur indien, qui sous le nom de Mênou, antérieur à Zoroastre et à Moïse, consacra, sur les bords du Gange, la doctrine des trois principes ou dieux que connut la Grèce, l'un desquels, nommé Brahma, ou Iouupiter, fut l'auteur de toute production ou création (le soleil du printemps); le second, nommé Chiven ou Pluton, fut le dieu de toute destruction (le soleil d'hiver); et le troisième, nommé Vichenou, ou Neptune, fut le dieu conservateur de l'état stationnaire (le soleil solstitial, stator); tous trois distincts, et cependant tous trois ne formant qu'un seul dieu ou pouvoir, lequel, chanté dans les vedas, comme dans les hymnes orphiques, n'est autre chose que le Iouupiter aux trois yeux, ou soleil aux trois formes d'action, dans les trois ritus ou saisons: là vous avez la source de tout le système trinitaire subtilisé par Pythagore et Platon, totalement défiguré pas leurs interprètes (37).*

En el fondo, los binomios \*Brahma-Júpiter, \*Sivha-Plutón y \*Visnu-Neptuno, (38) enfrentados entre sí por las funciones que desempeñan como símbolos de las actividades de las estaciones meteorológicas,

no corresponden sino a una tripartición funcional como la que desarrollaría en nuestro siglo Dumézil a partir de los trabajos de Vendryes (39). La inclusión de la referencia a Zoroastro es además muy pertinente en el esquema general de filiación, no así, sin embargo la referencia hecha a Moisés.

Moisés, que no puede insertarse en la tradición indoeuropea, se ha visto sin embargo también involucrado en la polémica sobre las tres funciones; de hecho, Brough sometió a crítica, de forma irónica, la teoría duméziliana en una *reductio ad absurdum* de varios textos del Antiguo Testamento, encontrando forzosamente en ellos la forma tripartita de la cultura indoeuropea (40). El asunto no iría más lejos si un discípulo de Dumézil, Atsuhito Yoshida, no hubiera intentado aplicar la teoría de su maestro a la mitología japonesa, hallando que esta está articulada también conforme a las tres funciones (41). La explicación que de esto da Yoshida tiene que ver con ciertos contactos que hubieran tenido nómadas indoeuropeos con primitivos coreanos que luego habrían lle-

37. Cfr. VOLNEY, C.F.; *op. cit.*, pp. 215-216.

38. Colocamos el signo “\*” para representar a continuación una transcripción tipográfica no homologada de los nombres sánscritos, que hemos querido simplificar y ajustar a la forma general para referirse a ellos en castellano.

39. Vendryes comenzó comparando en 1918 el vocabulario indo-iranio con el del grupo italo-celta (cfr. VENDRYES, J.; “Les correspondences de vocabulaire entre l’indo-iranien et l’italo-celtique”, en *Mémoires de la Société Linguistique de Paris*, 20, 1918 pp. 265-285), sobre este esquema de análisis estableció Dumézil en 1935 un primer estudio comparativo entre las categorías sacerdotales védicas y las romanas (cfr. DUMÉZIL, G.; *Flamen-Brahman*, en: *Annales du Musée Guimet, Bibliothèque de Vulgarisation*, Paris, 51, 1935) del que más adelante se derivaría su teoría de las tres funciones expresada en *L’idéologie tripartite des Indo-Européens* (Bruselas, Berchem Latomus (1958) y en *Mithe y Épopée I, L’idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Paris, Galilimard (1968)<sup>4</sup>. Se pueden encontrar resúmenes útiles de esta teoría en C. S. LITTLETON [*The New Comparative Mythology*, Berkeley, University of California Press (1973)], en J. BONNET [et al.; *Pour un Temps: Georges Dumézil*, Paris, Centre Pompidou (1981)], muy favorable a Dumézil, o en C. RENFREW [*Arqueología y Lenguaje. La cuestión de los orígenes indoeuropeos*, trad de M<sup>a</sup> José Aubet, Barcelona, Editorial Crítica (1990) [1<sup>a</sup> ed. inglesa: Londres, Jonathan Cape Ltd. (1987)]] quien critica, no el sistema, sino la unidad del indoeuropeo como cultura). Los binomios establecidos por Dumézil no coinciden salvo en la primera función con los de Volney. Dumézil ofrece frente a las tres deidades indias (Mitra y Varuna consideradas colectivamente, Indra, y las varias deidades de la tercera función que incluyen los Aswins y la diosa Sarasavati) la tríada arcaica formada por Júpiter, Marte y Quirino (patrón de la producción).

40. Cfr. BROUGH, John; “The tripartite ideology of the Indo-Europeans, an experiment in method”, en *Bulletin of the School of Oriental and African Research*, 22, (1959) pp. 69-85. Sería justo decir que Dumézil replicó a Brough punto por punto su crítica, mostrando las deficiencias del análisis de este, y sugiriendo que algunos elementos podrían muy bien ser préstamos por contacto procedentes de tradiciones indoeuropeas (cfr. RENFREW, C.; *op. cit.*, p. 207).

41. Cfr. YOSHIDA, A.; “Japanese mythology and the Indoeuropean trifunctional system” *Diogenes*, 98 1977 pp. 93-116, y “Dumézil et les études comparatives des mythes japonais” en. BONNET et al.; *op. cit.*, pp. 319-324, p. 321.

vado este carácter a Japón hacia el s. VI d. C., teoría que no comparten ni Renfrew ni Barnes (42).

Volney, a pesar de la ingenuidad filológica y antropológica de su método, no duda, sin embargo, en hacer entrar en la misma mecánica de las tres funciones (que bien podríamos llamar pre-dumézilianas), que para él son *creación, destrucción y conservación*, al budismo, a las religiones indoeuropeas (si bien este término está en su época *inventándose* aún) y al judaísmo y cristianismo.

Esto llama la atención, fundamentalmente sobre todo, porque no se observa aún en él la impronta de la lingüística idealista que aplica el concepto de nación a las formas simbólicas de aprehendimiento humano (lengua, religión, arte...). En Volney, el espíritu revolucionario ilustrado propende aún a establecer la identidad en los fines y en los orígenes de todas las religiones, aún cuando, como más tarde establecerá la moderna antropología, él también afirme una relación de dependencia entre la forma de estado y la religión que se practique.

Por otro lado, la tripartición universal de funciones en las religiones que propone Volney, halla su origen en el principio originario de *adhesión necesaria* (como forma de subsistencia) del hombre a la Naturaleza, lo que simplifica la explicación del fenómeno religioso conforme a la concepción teológica del signo que presenta según antes hemos comentado, pero no puede ir más allá del mecanicismo entrópico que él mismo se ha impuesto, al paso que queda definido como un sistema completamente edogámico y que no contempla ningún posible progreso en la compresión humana de los misterios de su doble naturaleza.

La causa de todo esto es que la contemplación de la espiritualidad humana se plantea como una degeneración histórica, y no como un progreso civilizador o una cuestión ontológica. Ahora bien, el valor de la teoría de Volney se manifiesta en los capítulos finales (el XXIII y XXIV) que constituyen un canto completo a la tercera divisa de la Revolución francesa que hasta el momento no había sido más que apuntada, pero no argumentada: la *Fraternidad*.

En efecto, la rebelión de los pueblos contra sus teólogos, en los que no falta ni una alusión al buen salvaje ni a la ignorancia del propio pueblo que es planteada por los sacerdotes como el origen de sus engaños, queda resuelta en el último capítulo afirmando el pueblo, unánimemente, la necesidad del conocimiento de la verdad y de unos principios que sean idénticos para todas las naciones (43).

42. Cfr. RENFREW, C.; *op. cit.*, p. 207 y BARNES, G.L.; "Jiehao, Tonghao: peer relations in East Asia" en: C. RENFREW y J.F. CHERRY eds.; *Peer-Polity International and Sociopolitical Change*, Cambridge, Cambridge University Press (1986)

43. Alors un cri immense s'éleva de toutes les parties de l'assemblée; et l'universalité des peuples, par un mouvement unanime, témoignant son adhésion aux paroles du législateur: "Reprenez, lui dirent-ils, votre saint et sublime ouvrage, et portez-le à sa perfection! Recherchez les lois que la nature a posées en nous pour nous diriger, et dressez-en l'authentique et invariable code; mais que ce ne soit pour nous tous sans exception! Soyez le législateur de tout le genre humain, ainsi que vous serez l'interprète de la même nature; montrez-nous la ligne qui sépare le monde des chimères de celui des réalités; et enseignez-nous, après tant des religions et d'erreurs, la religion de l'évidence et de la vérité!" [VOLNEY, C.F.; *op. cit.*, cap. XXIV, p. 249]. Esta afirmación se complementa con otra previa en el texto que, en el desarrollo general de la historia de las relaciones entre la religión y el estado, tendrá gran importancia: D'où il faut conclure que, pour vivre en concorde et en paix, il faut consentir à ne point prononcer sur de tels objets, à ne leur attacher aucune importance; en un mot, qu'il faut tracer une ligne de démarcation entre les objets vérifiables et ceux qui ne peuvent être vérifiés, et séparer d'une barrière inviolable, le monde des êtres fantastiques du monde des réalités, c'est-à-dire qu'il faut ôter tout effet civil aux opinions théologiques et religieuses. [*Ibidem*, p. 248]

En el fondo, aquí tenemos el principio de separación entre Iglesia y Estado, y la argumentación del *Estado Laico* que se gestó durante la Revolución francesa, pero que no llegó a consumarse completamente hasta la llegada de los regímenes llamados *Democracias industriales*. Complementaria a esta afirmación hay otra además, estamos también, en cierta medida, ante las tesis de Renan y el *modernismo teológico* que niegan a la religión su carácter ontológico y la relegan a una moralidad individual que depende de los sentimientos (y por tanto es subjetiva).

El final del texto de las *Ruines* es en cierta medida abrupto:

*Alors, le législateur ayant repris la recherche et l'examen des attributs physiques et constitutifs de l'homme, des mouvemens et des affections qui le régissent dans l'état individuel et social, développa en ces mots les lois sur lesquelles la nature elle-même a fondé son bonheur* (44).

Estas leyes serán las que componen de hecho la continuación de las *Ruines* que lleva por título *La Loi Naturelle, Principes Physiques de la Morale, déduits de l'organisation de l'homme et de l'univers*, que viene a ser la conclusión natural del análisis practicado antes y que nosotros aquí no analizaremos.

El pensamiento de Volney ha paseado por toda la historia de la humanidad en un abrir y cerrar de ojos, viendo crearse y destruirse los imperios a través de una óptica completamente ilustrada, ahora bien, no solamente ilustrada: Volney ha comenzado un camino largo que no ha acabado aún en el que en estos momentos aún se empeña la Antropología cultural. Sus hallazgos, a veces fortuitos y a veces fruto de la reflexión y el conocimiento erudito de las civilizaciones y creencias orientales, son en muchos casos una evidencia del camino correcto de la investigación antropológica, si bien, en su caso, fue constreñida y entorpecida por el móvil político que glosaba.

En cualquier caso, el estudio comparado de las formas de gobierno y de las religiones, y su síntesis sobre el proceso evolutivo, al margen del mecanicismo causal, son encomiables desde todo punto de vista, incluso su indagación filológica, un instrumento que Volney presenta como punto de encuentro de las ideas sobre los dioses y que más tarde utilizó, incluso con abuso, la antropología de principios de este siglo.

La obra de C.F. Volney ha sido, sin embargo, olvidada en cuanto a su interés antropológico. A menudo aparece citada como obra política o como tratado de moral. Esto hace justicia a la intención del propio Volney, pero no al alcance de sus tesis como esperamos haber probado. La literatura también se olvidó de él; su discurso retórico (aunque muy bello y bien construido), y su forma expositiva antigua (a través del diálogo y de fantasías alegóricas) que le conectan aún con la vieja forma del discurso filosófico y moral renacentista y barroco, no ha llegado con la misma



fuerza que la estructura narrativa que sostenía el discurso de Rousseau o de Voltaire.

Ahora bien, la *meditación sobre las revoluciones de los imperios* no deja por ello de fascinar aún, con su utopía ingenua y su mirada nostálgica hacia la Antigüedad soñada, que no real, a quien se adentra en ella. La evocación oriental, en el quicio de un romanticismo incipiente, la fuerza de la argumentación de la esperanza en los tres principios revolucionarios (*Igualdad, Libertad y Fraternidad*), la erudición profunda que se advierte, y la belleza de las imágenes literarias con las que sorprende al lector, son valores que debieran rescatar la obra de Volney para la historiografía literaria y científica del período.

#### RESUMEN DEL ARTÍCULO DE JOSÉ MANUEL QUEROL

*La revolución francesa proporcionó los elementos básicos para la construcción de los sistemas referenciales de percepción histórica y antropológica contemporánea a través del desarrollo de una genealogía plural del “yo” iniciada en Voltaire que aún es la base de la interpretación del pasado en nuestros días. La mirada de Volney, testigo y artífice de esa genealogía del “yo”, nacida de la subjetividad cartesiana, y diseñada con los atributos de la ingenuidad y sentimentalidad schilleriana, constituye el eje del proceso de cons-*

*trucción de nuestro sistema de percepción histórica. La apropiación ideológica del pasado que se muestra en el proceso de deconstrucción epistemológica que Volney realiza, resume el tránsito entre Ilustración y Romanticismo estableciendo, un sistema de observación nacido de la percepción subjetiva de una sociedad sobre sí misma y sobre la finalidad que la sostiene.*

*Palabras clave: Volney, Génesis, símbolo, Religión.*

## RÉSUMÉ DE L'ARTICLE DE JOSÉ MANUEL QUEROL

*La révolution Française a posé les bases fondamentales pour la construction des systèmes référentiels de perception historique et anthropologique contemporaine, à travers l'établissement d'une généalogie plurale du "moi", introduite chez Voltaire, qui est toujours la base de l'interprétation du passé. Le point de vue de Volney, qui est le témoin et le créateur de cette généalogie du "moi", née de la subjectivité cartésienne et formulée, en même temps, avec les emblèmes de l'ingénuité et de la sentimentalité de Schiller, constitue vraiment l'essence*

*du processus de la construction de notre système de perception historique. L'appropriation idéologique du passé, que l'on peut voir clairement dans le processus de déconstruction épistémologique que Volney réalise, résume, entre autres, le chemin qui va de l'Illustration jusqu'au Romantisme, en même temps qu'elle établit un système d'observation formé sur la base de la perception subjective d'une société sur elle-même et sur la finalité qui la soutient.*

*Mots clé: Volney, Genèse, symbole, Religion.*

## SUMMARY OF JOSÉ MANUEL QUEROL'S ARTICLE

*The French Revolution provided the basic elements to the building of the referential systems of historical and anthropological contemporary perception through the development of a plural genealogy of the "ego" which begins with Voltaire who is the basis of the interpretation of the past in our days. The view of Volney, witness and artist of that genealogy of the "ego" which is born from the Cartesian subjective and designed with the attribute of the schillerian ingenuity and sentimentality, is the*

*axis of the building process of our system of historical perception. The ideological adaptation of the past which is shown in the process of epistemologic misbuilding that Volney does, summarizes the transit from Ilustration to Romanticism, establishing a system of observation which is born from the subjective perception of a society over itself and over its purpose.*

*Key Words: Volney, Genesis, symbol, Religion.*

PROCEDIMIENTOS DE  
ADECUACIÓN SEMÁNTICA EN  
LA TRADUCCIÓN

JUEGO SOBRE TRES TRADUCCIONES  
DE UN POEMA DE BAUDELAIRE

Amador Palacios





# I. PROCEDIMIENTOS DE ADECUACIÓN SEMÁNTICA EN LA TRADUCCIÓN

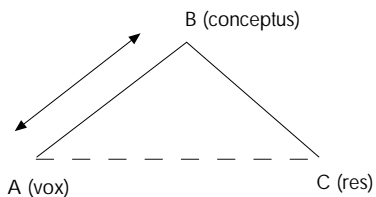
## Advertencia preliminar: el concepto significar

La acción *significar*, si nos atenemos a su etimología (*signum* + *facere*), la podríamos definir como *el proceso de una señal (un significante) haciéndose signo, una vez adherido de un significado*. Creo que con este criterio Fernando Lázaro Carreter define el término *significación* como “el proceso que asocia un objeto, un ser, una noción, un acontecimiento, a un signo susceptible de evocarlos: una nube es signo de lluvia; un fruncimiento de cejas, signo de perplejidad, [etc.]...” (Lázaro, pp. 366–367).

El hecho de unir a un segmento fónico un concepto determinado, se complica desde muchos ángulos: los signos aislados “valen” muy poco, están sometidos a leyes de distribución, al contexto, como componentes de un signo mayor que puede ser el sintagma, la frase, la oración...; por otro lado, un mismo significante (p.e. “pico”) puede tener dos sentidos (pico de pájaro, pico de montaña) que el hablante apenas relaciona ya en su significado central; o un mismo significante (p.e. “pupila”, ya que nos situamos en un plano sincrónico) que, realmente, responde a dos palabras (“niña protegida” y “redondel del ojo”); y por otra parte, en otro orden de cosas, está la realidad, la realidad extralingüística, el tema, la *cosa*, llena de situaciones que no todos los sistemas de lengua existentes aún han podido reflejar.

Para el hecho de traducción, que es el que aquí nos interesa, el proceso de significación se inicia con el *significante*, evocador, esa “forma sustanciada” de Coseriu (Siles, pàg. 119) que exhibe el texto original. A continuación, asido ya ese significante como signo, el traductor deberá saber designar ese concepto aprehendido, y “escribir” la significación resultante a partir de los signos del idioma empleado para traducir.

Esto nos lleva a meditar sobre el célebre triángulo, el más reconocido emblema de la significación, y que debe presidir todo gabinete de lingüista, *amateur* o profesional:



La explicación de este triángulo (el triángulo desnudo, con los vértices nominados, es de Odgen–Richards, y la flecha es de Ullmann) la doy por sabida en cualquier presunto lector universitario, y remito, para su ahondamiento, al libro de Baldinger anotado en la bibliografía.

Lo que sí hay que evitar confundir —aunque se tenga clara la relación tripartita del triángulo, y cómo el concepto lo recoge todo directamente, si

bien se significa a través de la *vox*— es si este signo vive aislado o no. No, no vive aislado. Da lo mismo que este triángulo represente al más mínimo morfema de la *Comedia* que a la *Comedia* misma (lo decimos exagerando, pues en este caso sería un macrosigno muy difícil de “resumir”), ya que el morfema depende de la palabra, la palabra del sintagma, el sintagma de la frase, la frase de la oración, la oración del enunciado, el enunciado del texto, el texto de la obra, la obra, como en nuestro ejemplo de la *Comedia*, de un contexto histórico y del almacenamiento y uso (*lingua* y *habla*) del saber, aunque nos expresemos de un modo un tanto pedestre. Dice Rodríguez Adrados:

“Un signo lingüístico se encuentra situado siempre dentro de un sistema; de otra parte, en la cadena hablada no aparece aislado, sino en distribuciones concretas que le enlazan con otros signos. Es decir, el signo aislado no existe, es contradictorio con la idea misma de la lengua. Este hecho tiene una repercusión importantísima sobre el sentido del signo. [...] Es completamente ingenua la idea de que, en el sistema, cada signo tenga un valor perfectamente delimitado; y la de que, en la cadena hablada, el sentido total se obtenga simplemente por la suma de los sentidos parciales de una serie de signos perfectamente delimitados” (Siles, pág. 115).

Los signos, que, concebido así, pasan a ser segmentos, conservan su valor, el de poder erigirse en triángulos, al menos en su significación categórica (los fonemas podrían “significar” de algún modo el morfema —y de hecho lo significan algunas veces—, pero no designan nada); sin embargo, confrontados a otros signos, se miran entre sí en posturas que, aun conservando su esencialidad, se rinden a una tendencia de unidad que va formando cada vez signos mayores en los que quedan englobados aquéllos.

Insertemos ahora este ejemplo latino: *cupida legum iuventus*, sintagma que designa a “una juventud ávida de leyes”; ¿cómo debe *significar* en español? Si atendemos sólo a la relación indirecta, según muestra la base del triángulo, entre *vox* y *res* la traducción podría ser muy libre en nuevas expresiones que “interpretasen”, ciertas, la cosa extralingüística desde la que partir. Pero el *conceptus* se interpone (recordemos la sentencia escolástica: *Vox significat [res] mediantibus conceptibus*) y ajusta, o mejor dicho, resuelve aquella relación indirecta, reproduciendo —para el caso de la traducción— el signo o complejo de signos (independientemente de su constitución formal), y dotándolos del significado que poseían los signos originales. Por ello, para significar en español la expresión latina antes transcrita, no podemos presentarla, para determinar al sustantivo, con una oración de relativo (“juventud que está deseosa de leyes”), o con un participio de presente (“juventud deseando leyes”), pues su significado incluye el carácter nominal, como el valor de un determinante (“una juventud”) está incluido en *iuventus*, o la preposición determinativa

(“ávida *de* leyes”) está incluida en la forma *legum*. La relación entre signos, si se puede, hay que mantenerla en la traducción, indagando en las sutilezas, tal como estaba dispuesta en el texto originario. Así, respetando el hipérbaton latino y lamentando no poder respetar el efecto de simetría que presenta el sintagma en su lengua, nosotros lo traducimos así:

*Cupida legum iuventus* — “Una de leyes deseosa juventud”

Ir casando y traduciendo la infinitud de signos que se producen en un texto (A) con otro texto (B), de código y sistema diferentes al anterior (A), y con exacta correspondencia, es el secreto de la traducción.

Designación, significación, significado y sentido en la traducción

En la terminología de Baldinger, *designar* da una impresión preferente de *representar*. Por eso, en su teoría, el campo de significaciones llega a ser el hecho (semasiológico) de “repartirse” la expresión en varios significados, mientras que el campo de designaciones (proceso onomasiológico) consiste en distribuir un concepto en diferentes significantes según se establezcan los diversos valores. (Baldinger, pp. 39–40 y 119–121).

En el vocabulario de Coseriu, el término *designación*, pese a su imprescindible importancia, se distancia un tanto, más que en Baldinger, de la significación general o semántica esencial y preponderante de la lengua, pues es, o bien la simple “referencia a lo extralingüístico”, o “lo extralingüístico mismo” (“como estado de cosas o como contenido de pensamiento”), aunque advierte el maestro rumano que la designación se establece, “por supuesto”, a través del significado.

Es como si para Baldinger la designación quedase, realmente, englobada en el significado, aunque sin dejar de poseer esa condición de capacidad única que únicamente ella posee.

Coseriu define el significado como “el contenido dado en y por una lengua como tal”; los ejemplos que aduce (los traducimos del latín): *César venció a Pompeyo* — *Pompeyo fue vencido por César*, son de sumo aprovechamiento como recordatorio durante el ejercicio de la traducción, pues las dos frases designan lo mismo pero significan de modo diferente, siendo, en la refutación de Coseriu, “equivalentes”, pero no “sinónimas”; y la traducción, sostenemos, ha de aspirar a la sinonimia y no quedarse sólo en la equivalencia. Finalmente, el *sentido* para Coseriu es la actualización del significado en el texto, es decir, “el contenido lingüístico especial que se expresa en un texto determinado por medio del significado y la designación y más allá del significado y la designación”. Trae como ejemplo la frase *Sócrates es mortal*, advirtiendo que esta oración, unánime en cuanto a la designación y al significado, puede tener, sin embargo, varios sentidos según se presente “en un silogismo, en un poema o en un discurso de la vida diaria”. (Coseriu, pp. 135–136).

¡Ojo con esta concepción del *sentido*, que nos será también muy útil en nuestra conciencia aplicada a la práctica de la traducción, pues, al cabo, es el *sentido* quien ostenta la ejecutoria final en la significación de un texto; y ese sentido, preciso, es lo que hemos de trasladar sin fisuras, sin pérdidas, de un idioma a otro!

Para tratar de conciliar las terminologías e intentar decantar el criterio correcto, vamos a operar con un ejemplo sencillo, traduciendo el principio del poema *Fala da mãe de um soldado de partida para a Bósnia* (Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, 17–7–96), del poeta portugués Eugénio de Andrade:

*É muito joven, sem tempo ainda  
de ser triste...*

[Es muy joven, aún sin edad  
para estar triste...]

En este pequeño fragmento hallamos que el hecho designado (extralingüístico) está “representado” por la expresión que conforma el enunciado (cuestión de Baldinger). Si nosotros, al traducirlo, hubiéramos cometido el fallo de buscar sólo la equivalencia descuidando la sinonimia (planteamiento de Coseriu) entre las expresiones portuguesa y española, y hubiéramos escrito —hipotéticamente, por ejemplo— con exceso de retórico alargamiento: “Él existe en su juventud, y todavía carece de los años / de estar sintiendo la tristeza”, habríamos designado una realidad pareja de la que parte Andrade, pero seguiríamos errando y ya habríamos deformado notablemente el significado originario que ha de perdurar, con todos sus ingredientes, en la traducción.

Sin llegar a estos extremos, podríamos haber traducido *é muito jovem* por “es muy niño” o “es sólo un chaval” o “es un adolescente”, etc., sin alterar las relaciones de designación, ni de cierta significación tampoco; pero ese *jovem* portugués significa el vocablo “joven” español, no otro pretendidamente sinónimo. Es más, el poeta ha puesto ese *jovem* muy adrede, y el traductor ha de respetar también la intencionalidad del autor, y reflejarla. Porque, en un portugués coloquial, una madre “normal” se hubiese expresado mejor así: *é muito novo*; pero entre *novo* y *jovem*, que comparten semas, rasgos distintivos del significado comunes, hay diferencias, semas que no comparten, como la característica general (animados + inanimados) de *novo* que *jovem* no tiene (sólo animados o atribuciones de animación), o ese sema de prestigio, de classicidad que posee *jovem* y no *novo*. Sin embargo, si el poeta hubiese elegido para su poema la palabra *novo*, nosotros la hubiéramos podido traducir, sin esperar reproche alguno, por “joven”, “mozo”, “pequeño”, “crío”, “chico”, “tierno”, etc., debido a esta amplitud semántica que posee el término *novo*.

Casi nos atreveríamos a definir la traducción simplemente como una operación de ajuste semántico.

Para el hecho de traducción el proceso de significación se inicia con el *significante*, evocador, esa “forma sustanciada” de Coseriu que exhibe el texto original. A continuación, asido ya ese *significante* como signo, el traductor deberá saber designar ese concepto aprehendido, y “escribir” la significación resultante a partir de los signos del idioma empleado para traducir.

Es el *sentido* quien ostenta la ejecutoria final en la significación de un texto; y ese sentido, preciso, es lo que hemos de trasladar sin fisuras, sin pérdidas, de un idioma a otro.

Todo este juego de correspondencias dentro de la la lengua queda organizado en la constitución de campos léxicos o campos léxico-semánticos (Geckeler, pág. 98 y ss.), siendo éstos una red de estructuras donde se organizan los contenidos lingüísticos (semánticos), y estos contenidos se organizan a su vez en rasgos distintivos (semas), que conforman las unidades lexemáticas llamadas lexemas. Por ejemplo: el contenido *jovem*, en portugués, es un lexema, y el contenido *novo*, otro. En los trabajos de traducción, el objetivo es confrontar dos lexemas o dos combinaciones lexemáticas, en suma: dos contenidos idénticos, aunque se sirvan de expresiones distintas (*sem tempo ainda / de ser triste* — “aún sin edad / para estar triste” o *jovem* — “joven”, en este caso paronímicas pero que en otra disposición de lenguas no lo son: *fiatal* (Hg) — “joven”). De la sinonimia, norte constante en la traducción, y la antonimia (que viene a ser, fundamentalmente, lo mismo), dice Geckeler (pág. 283) que “pueden representarse como relaciones de contenido dentro del campo léxico”.

Conclusión: la idea cómoda y tentadora que se debe evitar en los procesos de la traducción es la de contentarse con realizar equivalencias semánticas y no esforzarse en la sinonimia, pues se atenta contra el significado, valiéndose sólo de la designación. El *sentido*, textual, histórico, contextual, que ha de pasar completo de la lengua traducida a la lengua de traducción, respaldado por el significado, está verificado por la estructura lexemática de los campos conceptuales que subyace en las expresiones.

#### La sinonimia como clave de la traducción

Al abordar el arte de la traducción hay que tener superados los problemas de ambigüedad (homonimia y polisemia) que puedan surgir del texto original, y también desdeñar fenómenos como las relaciones de hiponimia o hiperonimia (Lyons, pp. 273–277, 491–509) o el problema de los cambios de significado (Ullmann, pp. 238–266), de cuya discusión nos apartamos ahora mismo, pues estos problemas entrarían en una competencia primaria y formativa del traductor, que aquí no nos interesa, pues el previo valor (valía) del traductor, como se dice en el ejército, “se le supone”. Puesto que las palabras —y voy a hablar en este párrafo en términos muy genéricos— son sólo el expediente de la significación, y contando con la ventaja de que entre una lengua funcional y otra (entre el francés y el español, como luego será nuestro caso) se pueden establecer auténticos sinónimos (*table* semánticamente es equivalente a *mesa*, pese a su diferente materia fónica), no sólo el primer, sino el único objetivo que adoptará el traductor será conseguir que entre el texto original y la traducción se lleve a cabo un puente encaminado a realizar una completa sinonimia entre el uno y la otra. El sentido, por tanto, ha de ser escrupulosamente fiel en la traducción con respecto al texto originario. Bueno, quitemos lo de escrupuloso, pues a veces, en la traducción, las



soluciones a perseguir son muy difíciles, “escrupulosamente” imposibles. Y el sentido, como antes hemos verificado, no es significación virtual sino actualización del significado.

En la traducción de una prosa, digamos neutra (por ejemplo, un texto explicativo o científico), no se nos plantean apenas más problemas que el de ir hallando fácilmente la sinonimia por medio de una equivalencia semántica exacta y fluida a través de las palabras empleadas de la lengua utilizada para traducir. El traductor, por consiguiente, dado este supuesto, para donar a su trabajo la mayor calidad posible, habrá de poseer el máximo dominio del léxico afrontado, en las dos lenguas con las que opere, y, lo más importante, el máximo dominio de las construcciones y distribuciones y recciones de ambos idiomas para ponerlos a la par. Pero el problema aumenta y se complica con la estilística que siempre conlleva, en fuerte carga, una producción literaria, y sobre todo poética, aparte de que en poesía se trabaja —ya lo hizo ver Baroja (pp. 40–41)— con un metro (el del ritmo siempre) y otros metros frecuentes (versos, estrofas, rimas) que en la prosa parecen no existir, al menos en gran medida (siempre habrá que evitar toda cacofonía que no exista adrede en el original e ir, al cabo, hilando todo sin perder nunca de vista las pistas que nos da el significante). Toda esta problemática estilística propia de los textos poéticos queda inserida en el tema de los *valores*, cuestión que abordaremos en el apartado siguiente.

Antes, vamos a descubrir los fundamentos de la sinonimia encaminándolos a la traducción.

Dentro de una determinada lengua, los sinónimos existen, al menos idealmente, y lo que sí es cierto es que existe la posibilidad de que se realicen en el habla (p.e., yo voy sustituyendo, en el discurso, *can*, *chucho*, *sabueso*, *bicho*..., por *perro*, y estos términos podrían ser perfectamente sinónimos, para mí, también para mi interlocutor, a través de *mi* discurso). De todas las definiciones, muchísimas, sobre la identidad o semejanza de contenidos en que se fundamenta el fenómeno de la sinonimia, nos interesa aquí resaltar la formulación de Cruse:

“Sinónimos son unidades léxicas cuyos sentidos son idénticos en lo que respecta al núcleo semántico o rasgos semánticos centrales, pero que difieren, si lo hacen, sólo en lo que respecta a lo que provisionalmente llamaremos rasgos ‘menores’ o ‘periféricos’”. (Otaola, pág. 156).

Estas palabras abogan, en cierto modo rendidas a la dificultad, por la semejanza de significado, pero nos servirán de gran ayuda, de tabla de salvación algunas veces, a la hora de traducir.

Y si en el habla se puede realizar la sinonimia, en el sistema ya es distinto; Geckeler tiene un párrafo hipercitado donde se interpreta..., pero mejor dejémosle a él que hable:

“La no existencia de la sinonimia total, o dicho más exactamente, la imposibilidad de la existencia de una tal sinonimia, probaría, dada la frecuencia de la homofonía en las lenguas, que es posible la combinación de un *signifiant* con diferentes *signifiés*, pero no la relación inversa, esto es, la combinación de un *signifié* con diferentes *signifiants*”. (Geckeler, pág. 285).

Es decir, que, según estas frases tan reproducidas, el proceso semasiológico de la homonimia y la polisemia muestra la plurivalencia del significante, mientras que los significados, encabezando el recorrido onomasiológico, son unívocos hechos mentales que necesitan de un significante, sí (como expediente del sentido), pero no más, pues más estorban al planteamiento de la estructura.

Es mala cosa, como decía Saussure, tener que revelar ciertos fenómenos con palabras, porque, y esto lo escribió Hermann Hesse, “las palabras son nocivas para el sentido secreto de las cosas”.

\*\*\*

Para que dos sinónimos verdaderamente lo sean han de tener idénticos todos sus sememas (“paquetes” de semas que conforman el contenido); ésta, no obstante, es una cuestión, un planteamiento ideal que rarisísimamente se da en el sistema de la lengua, como dijimos, aunque sí, como también hemos observado, se puede dar, funcionalmente, en el habla. Y si en el interior de una misma lengua es difícil hallar sinonimia *total*, o *absoluta* —frente a una abundantísima sinonimia *parcial*—, entre dos lenguas distintas generalmente la sinonimia ya está dada entre sus unidades, sobre todo si esas lenguas están próximas en el tiempo, en la historia, y, por lo tanto, sus hablantes tienen, o tuvieron, parecida mentalidad a la hora de disponer los conceptos creados, individual y colectivamente, en su conciencia, además de parecida gramática y parecidas estructuras superficiales, como es el caso de dos idiomas modernos, de la misma antigüedad, tal el francés y el español. En el *Diccionario de Lingüística* de Dubois *et alii*, se dice, después de dictaminar la semejanza o la identidad del significado a que se adhieren las “sinonimias”, que “no existen prácticamente verdaderos sinónimos, *salvo entre dos lenguas funcionales*” (el subrayado es nuestro). (Otaola, pág. 157).

Todos los contenidos de una lengua se pueden expresar en otra, realizando los debidos ajustes, para lograr que la traducción sea “posible gracias a los sememas idénticos de las unidades en cuestión” (Baldinger, pág. 235), identidad que se da entre la práctica totalidad de las unidades correspondientes, aunque con algunas reservas concretas haya que contar, como el propio Baldinger advierte (*ibidem*).

En principio, entre una lengua y otra no todo es traducible; por lo menos, la emanación del sonido propio, muy significativo en ocasiones,

es intraducible a otra lengua. La palabra aislada es capaz de crear sinonimia absoluta con otra palabra “extranjera” (*table* = mesa), pero las palabras sabemos que son muy dependientes de la construcción, de la proposición en que vayan inscritas. Harald Weinrich llega a afirmar que “ninguna palabra es traducible” pero añade: “Lo que deberíamos traducir son frases u oraciones enteras y textos (...) Dentro de un texto lo que cuenta son, de todos modos, única y exclusivamente, las opiniones; y éstas pueden ajustarse de modo adecuado sin tener que hacer más que ajustar debidamente el contexto” (Baldinger, pág. 236). Esto no debe significar que para traducir haya que tender sólo a la tan temida *simple equivalencia semántica*, pues nunca dejaríamos de traducir precisamente esas palabras que insuflan, combinándose, sus propios e inequívocos valores al valor general de la *opinión*, cláusula para Weinrich. Lo mejor es una operación intermedia, una atención media para el contenido de la palabra de por sí y el contenido de las oraciones, tratando de ajustar reciones y registros de sentido propios de cada lengua (lo que permite traducir, del ejemplo del apartado anterior, el sintagma de Eugénio de Andrade *sem tempo ainda de ser triste* por “aún sin edad para estar triste”, variando formalmente *tempo* y *ser*, en lugar del más literal, y desvaído de connotaciones, “sin tiempo todavía de ser triste”, que se podría haber utilizado sin faltar a unos presupuestos esenciales, o centrales mejor dicho, olvidándonos de la pragmática de los textos que se deben al *uso* de su idioma.

Funcionando unos mecanismos ajustados en los trabajos de traslación de un idioma a otro, el contenido de origen pasará fiel (si no idéntico) al contenido de destino. Lo que prueba que el sentido de la lengua es mental, no fónico, y el receptor se llena de esos contenidos mentales no importándole tanto el significante, muy poderoso desde otras disciplinas. Es algo que nos lleva a vislumbrar que cuando leemos a Proust traducido por Salinas —y hablo de excelentes traducciones literarias— leemos a Proust y no a Salinas, aunque este último haya descargado todo su propio verbo en traducir a Proust. Y lo mismo sucede con Dante y Crespo: no leemos al traductor en la magnífica traducción de la *Comedia* dantesca, sino al Dante pleno. Lo que no sucede cuando se realizan recreaciones o paráfrasis, como es el caso del *Canto a mí mismo*, una soberbia pieza de León Felipe, con respecto a la sección del mismo título, o parecido, de las *Hojas de Hierba* de Walt Whitman.

En resumen, el traductor tendrá competencia en las dos lenguas a manejar, y su labor será absorber los contenidos de una lengua (normalmente ajena), a través de un significante extraño a la lengua (normalmente propia) en cuyos contenidos ha de transformar los contenidos de la primera por medio de las distintas expresiones que los nuevos contenidos comprendan. Así de mágico. La aspiración a la sinonimia que debe trascender de la honesta labor de la equivalencia semántica, ha de sacarse no

En la traducción de una prosa, digamos neutra (por ejemplo, un texto explicativo o científico), no se nos plantean apenas más problemas que el de ir hallando fácilmente la sinonimia por medio de una equivalencia semántica exacta y fluída a través de las palabras empleadas de la lengua utilizada para traducir.

Funcionando unos mecanismos ajustados en los trabajos de traslación de un idioma a otro, el contenido de origen pasará fiel (si no idéntico) al contenido de destino. Lo que prueba que el sentido de la lengua es mental, no fónico, y el receptor se llena de esos contenidos mentales no importándole tanto el significante, muy poderoso desde otras disciplinas.

sólo de las palabras y sus valores en el texto, sino también de la oración (de sus recciones, de sus restricciones), de la *opinión* de Weinrich, y de otros factores ayudados por los diferentes contextos y entornos, que, en el caso de la traducción poética extreman esos “accidentes” semánticos de los que nos viene a hablar Mario Wandruszka (Baldinger, pág. 237). Por eso, los traductores de poesía son, preferiblemente, poetas ellos mismos.

Valores que hay que captar del texto que se traduce

Una palabra —y entendamos por *palabra* todo en el texto, no sólo *lexema* sino la combinación lexemática que da lugar al enunciado—, una palabra es, define Guiraud, “un complejo de asociaciones”, donde a unos *sentidos* se unen unos *valores*, “*asociaciones extranocionales* que, sin alterar el concepto lo coloran” (Guiraud, pp. 46 y 38).

Este lingüista ilustra esta aserción con el siguiente ejemplo extraído del anónimo discurso cotidiano:

“En ‘le dieron un golpe en el coco’, el sentido (contextual) de ‘coco’ es ‘cabeza’, pero la palabra evoca al mismo tiempo, por asociaciones bastante laxas, ideas de comicidad, intención burlesca, gente vulgar, etc.; las denominamos *valores*, en oposición al sentido” (pág. 38).

Ni que decir tiene que estos *valores* deben captarse del texto a traducir acoplándolos en la lengua de traducción. El traductor ha de controlar, pues, las acepciones de un significado y elegir, pasándolo fielmente, el que tenga sentido exacto en su lengua con respecto a la lengua original. No nos interesa, para este trabajo, la evolución semántica de las palabras tan diestramente desarrollada por Guiraud, cuando él analiza esta evolución a través del ejemplo de *tête* (“cabeza”) que comenzó con una jocosa comparación de un tiesto con una testa, a la que siguió una metáfora, un valor estilístico y, por fin, una semantización. A nosotros, en la traducción, sólo nos importa operar con términos semantizados, en posturas de criterio siempre sincrónicas; porque aunque se traduzca un texto de Homero hay que hacerlo como si uno fuese un traductor contemporáneo del aedo invidente, o al contrario: como si Homero fuese contemporáneo nuestro, sin salirse, como de todo esto se deduce, del plano sincrónico, a pesar de la distancia cronológica entre lenguas, si se da el caso. En realidad, sólo vemos las lenguas en su lado sincrónico, pues, como dice la archisabida sentencia de Coseriu, “*la lengua funciona sincrónicamente y se constituye diacrónicamente*” (Siles, pág. 173). De todos modos, el conocimiento evolutivo y etimológico de las expresiones nos reportará la satisfacción y la tranquilidad de poseer ese conocimiento, en último término, como un seguro en los mecanismos del arte de traducir. A modo de comentario ilustrativo diré que yo una vez traduje, de un texto en prosa (*Ninho de cobras*, novela) del poeta brasileño Lêdo Ivo, la palabra brasileña *penthellos* —que significa:

“los pelillos que cubren el pubis” y que no tiene en español una palabra equivalente— por el vocablo castellano “púas”, salvaguardándome con la etimología de la voz portuguesa, que remite a *pente* (“peine”, y los peines contienen púas), procedente a su vez del latín *pecten—inis*: peine, pero también plectro (púa) de la lira. Mi elección quedó aprobada, con un pelín de asombro, para honra mía, por el propio Lêdo Ivo.

En este sentido, Ullmann dictamina que “el axioma de Leibniz: “Natura non facit saltus” (“la Naturaleza no da saltos”), es enteramente aplicable al cambio semántico. Cualesquiera que sean las causas que produzcan el cambio, debe haber siempre alguna conexión, alguna *asociación* entre el significado viejo y el nuevo” (Ullmann, pág. 238). Por ello, todavía en algún contexto se podría entender en francés que la cabeza (*tête*) es un tiesto encima de los hombros.

No interesa, repetimos, para la traducción atender a los procesos de evolución y cambio semántico tal como ejemplarmente los plantea Guiraud, pero sí es importante que retengamos y aprovechemos su cuadrante de asociaciones en la palabra, a saber: sentido de base, sentido contextual, valor socio-contextual y valor expresivo, pertenecientes los dos primeros a la semántica y los dos últimos a la estilística. (Guiraud, pp. 41–42). Es tan significativa en la lengua la posición de los *valores* que Saussure ya atisbó que “en los sistemas semiológicos, como la lengua, donde los elementos se mantienen recíprocamente en equilibrio según reglas determinadas, la noción de identidad se confunde con la de valor y recíprocamente”. (Saussure, pág. 139).

Conviene atraer a estas resoluciones esa parte de su teoría donde Baldinger habla de la *afectividad* y *juicio de valor* de los signos lingüísticos, pues estas dos denominaciones entrarán en un dilema a la hora de clasificar, apurar el sentido de muchas unidades y complejos que hayamos de traducir. Solamente esquematizando diremos que ese *juicio de valor* baldingeriano forma parte de la significación (como valor de un orden determinado: social, moral, material, etc.), mientras que la *afectividad*, “que proviene del hablante”, no es inherente al símbolo, sino que “se añade” a él. (Baldinger, pág. 239). Concluimos el apunte reproduciendo su ejemplo:

“*Sot* (*tonto*) que contiene un juicio de valor (en cuanto a las facultades intelectuales), en el plano simbólico, y *poire* [*esp. (coco)*] en el sentido de ‘cabeza’ que realiza el mismo sistema conceptual del lexema *tête* pero que añade un valor afectivo que surge a la vez de la polisemia y de la personalidad del hablante”.

\*\*\*

Dámaso Alonso, que siempre será para mí maestro de un estilo desenfadado que conjuga angélicamente el rigor científico de los cimientos del

El estilo pertenece al hablante, y sería una verdadera traición (atendiendo al manido tópico) que el traductor —sólo receptor intermediario de ese acto de comunicación propiciado por el emisor, que es el autor— hiciese aflorar su estilo propio de escritor independiente, en detrimento del estilo original en que se funda la tarea de traducir.

genio y el saber, escribe que “el estilo es lo peculiar, lo diferencial de un habla, es decir, de la movilización momentánea y creativa de los depósitos idiomáticos” (Alonso, pág. 401).

Efectivamente, el estilo pertenece al hablante, y sería una verdadera traición (atendiendo al manido tópico) que el traductor —sólo receptor intermediario de ese acto de comunicación propiciado por el emisor, que es el autor— hiciese aflorar su estilo propio de escritor independiente, en detrimento del estilo original en que se funda la tarea de traducir.

Superando la dicotomía saussureana *lengua-habla*, aceptamos la concepción tripartita de Coseriu *sistema-norma-habla*, que, pese a algunas variantes de matiz o dimensión, coincide con el *esquema-norma-habla* de Benveniste o el *esquema-norma-uso* de Hjelmslev. Estos tres factores se nos presentan en el texto literario que hayamos de traducir (o en la anodina entradilla de periódico o en la declaración en el telediario de un albañil noruego). El *sistema* de la lengua del texto originario ha de adaptarse, esto es obvio, al sistema propio de la lengua a la cual el texto se encamina. Para Rodríguez Adrados, el *sistema* “comporta una estructura, es decir, una serie de elementos interdependientes y que sólo en función del todo pueden interpretarse en cuanto a su significado y función”. (Siles, pp. 36–37). La *norma* es social, acoge a una sociedad determinada, la que arropa al autor, quien siempre se imbuje de la norma paralela a su existencia, por mucho estilo personal que posea. Esa norma, vigente en una época, ha de respirar también en la traducción, como asimismo las reacciones del autor contra esa norma en el texto explícitas o implícitas bajo ironía, si las hubiera. El *habla*, como nos ha recordado Dámaso Alonso, atrae para sí todos los elementos del estilo, esa, “movilización momentánea y creativa de los depósitos idiomáticos”. En este terreno —también insiste en ello Alonso (pp. 403–406)—, el significativo, a través de la elección del léxico, adquiere fuerza notoria que no debe dejar pasar el traductor, pero al que la imposibilidad de que se produzca una absoluta correspondencia entre significantes (pues los caminos están cortados de antemano) no le debe despistar ni aturdir. De lo que se trata, primordialmente, es de hacer “verdadera traducción” de la disposición y la naturaleza del significativo de un texto a otro, ya que el sonido mismo del texto a traducir sólo puede ser aproximado en la traducción, con menor o mayor acierto; sin duda, se puede conseguir, por ejemplo, que a palabras o enunciados de fonemas suaves correspondan palabras o enunciados de parecidas características fónicas. Esto lo lleva a cabo, con indudable éxito, el ilustre lingüista y poeta español al verter al idioma (el suyo, el nuestro) un precioso soneto de Dante incluido en la *Vita Nuova*: “Ne li occhi porta la mia donna Amore...”, suscitando una discusión sobre *lo imaginativo, lo afectivo y lo conceptual, como objeto de la estilística*, título de uno de los capítulos de la bibliografía seleccionada (pp. 481–493).

En resumen, el intento de tratar a ambos significantes en las mismas coordenadas (me refiero a hacer transposición de *figuras*, entendidas como *posturas* en la lengua), nos hará atajar los caminos, perder menos tiempo e ir más tranquilos que por el filo de rodeos que no llevan a ninguna parte. Con esto tiene que ver el concepto del empirismo en la traducción que abordaremos de manera muy breve a continuación de este apartado. Lo que procede es observar bien el texto con ánimo de serle fiel.

\*\*\*

Examinemos rápidamente dos ejemplos que puedan cerrar satisfactoriamente una posible contradicción sin salida. El primero se extrae del poema de Baudelaire *Le voyage*, y se concreta únicamente en la interjección incluida en el cuarto verso de la tercera estrofa de la segunda parte del poema, *Enfer!*, siendo su entorno el siguiente:

*Une voix retentit sur le pont: "Ouvre l'œil!"*  
*Une voix de la hune, ardente et folle, crie:*  
*"Amour... Gloire... Bonheur!" Enfer! C'est un écueil!*  
 [Una voz sobre el puente resuena: "¡Aviva el ojo!"  
 Una voz de la cofa, ardiente y loca, grita:  
 "¡Amor... Gloria... Ventura!" ¡Maldición, un escollo!]

El segundo ejemplo, que se centrará en el orden lexemático del enunciado, como modelo que también ha de crear, si es posible, sinonimia en la traducción, está extraído del tratado *Cato Maior* o *De senectute*, de Cicerón, que dice así: "Quid est autem tam secundum naturam quam senibus emori?" (XIX, 71).

¿Por qué *enfer!*, del primer ejemplo, no podemos traducirlo como "¡infierno!": porque priman más sus valores que sus sentidos y, a la postre, su fuerza semántica reside en el valor expresivo que lo constituye en interjección, desamentizándose de muchos rasgos distintivos del contenido que conforman la lexía *enfer* (infierno), si estuviese en otro contexto. Y para trasladarlo al español, o a otra lengua, sólo hay que contar con los semas que indiquen asombro ante lo inesperado y los que indiquen mención de lo más funesto; "¡infierno!", en español, cumpliría estos requisitos, pero vemos que no encaja traducir así. Como interjección, donde la admiración (entonativa) es lo que casi más cuenta, pues un gruñido informe la podría, funcionalmente reemplazar; como interjección, decíamos, podría entrar sin dificultad en el sistema, pero si la norma y el uso (viceversa mejor) no la avalan, no la "mueven", carece de consistencia y no nos sirve. Traducirlo por "¡Ostras, hay un escollo!" quedaría incompleto, pues habríamos tomado un solo sema de los citados. Traducirlo por "¡Maldición, un escollo!", u "¡Horror, hay un escollo!" creo que es lo

acertado, mejor que por *¡Demonios*, un escollo!, pese a que aparenta ser lo más similar, pues me parece que una peculiaridad del sentido en este ejemplo es mantener el clasema de singularidad de *¡enfer!* (“¡demonios!” evocaría un guirigay y es algo castizo, lo que repelería a Baudelaire), acorde con la gravedad de la poesía baudelaireana.

En el segundo ejemplo nos encaramos con la disposición lexemática del enunciado, es decir, el orden sintagmático como valor del significado. Yo creo que el orden de palabras en la frase latina, siendo un elemento estilístico (pues el latín no tuvo la rigidez que, en este sentido, posee el actual francés), no fue, en modo alguno, cuestión caprichosa o aleatoria. Correspondía —y esto es de sentido común— a una mentalidad determinada, satisfecha de que el sistema casual fuese tan autóctono que permitía, en cualquier caso, un orden muy libre, aunque siempre dominasen unas tendencias de fondo (verbo al final, complementos directos muy atraídos al verbo, complementos del nombre antepuestos, etc.). Para mí este orden sintagmático del enunciado es un sema más del signo en su contenido, y también un morfema de su expresión. Este desarrollo temporal determinado de las palabras en el enunciado hay que reflejarlo en la traducción, si se puede, como también los factores expresivos de la aliteración, u otros juegos fónicos, y de la cadencia —y sólo nos referimos a textos en prosa— tan presentes en las secuencias latinas.

Es por esto por lo que no he dudado en traducir la proposición ciceroniana antes transcrita guiado por una escrupulosidad sin quiebra a la hora de colocar las palabras españolas, en honor al frecuente hipérbaton de los textos latinos clásicos y esa *cocinnitas* (elegancia, armonía), dominante, sobre todo, en los dos grandes modelos clásicos encarcados en Cicerón y César. (Siles, pág. 77). Este valor original se puede trasvasar al español sin merma de la facultad que debe acompañar al acto comunicativo. Y es éste, quizá muy apurado por intenciones pedagógicas, el resultado: *Quid est autem tam secundum naturam quam senibus emori?* = “¿Qué es sin embarco tan según la Naturaleza como en los viejos el extinguirse?”.

#### El empirismo en la traducción poética

Sólo dos palabras y una hermosa cita final para cerrar esta primera parte de nuestra investigación, refiriéndonos levemente a un concepto que ya no está sometido, como en toda la exposición anterior, a la recíproca relación *hechos-leyes*, sino, como indica su definición, fundado por la práctica y la experiencia; esa práctica y experiencia, costumbre en la traducción, intuición, en definitiva, de la que el traductor se debe valer para salir airoso en las numerosísimas situaciones problemáticas en que se ha de encontrar; y entonces ya no hay que acudir sólo a la intuición sino al instinto. Fuera de bromas, a la hora de abordar la traducción poética, casi siempre —o sin casi— se acumulan problemas de muy difícil resolución simultánea. Reiteramos que en esta noble y delicada labor de la tra-



ducción, constantemente el concepto de renuncia se muestra al acecho de nuestras habilidades, y el tópico “traductor=traidor”, ya tantas veces traído a colación, es algo que, al emplearnos, no sentimos lejano y que, en plena faena, notamos —a veces, vergonzosamente— en nuestras propias carnes y en nuestros propios poros.

Existe una receta o unas recomendaciones, a priori muy sencillas, pero que —lo sabemos— unas veces se nos resisten y otras parece que se cumplen solas, sin ningún esfuerzo (insistimos, ¡sin ningún esfuerzo!). Ante un texto poético no hay que correr, de entrada —si bien el traductor no debe tomar una actitud rígida y medrosa, porque mucha parte de su posible éxito, debido naturalmente a su competencia, residirá en que se haya bien conectado con el impulso inspirador que rigió en el poeta en su momento; el traductor, al cabo, se tendrá que imponer a sí mismo reescribir el objeto de la traducción de tal forma que procure transmitir el efecto de emoción genuino que en el nuevo lector no deba ser arrebatado—. Y de alguna forma se habrá de elegir un criterio para que la traducción quede de lo más adecuada para enlazar con la voz primaria, sopesando soluciones posibles con resultados deseados pero imposibles.

El traductor de un poema (y más si el poema es un soneto, y aún más si es simbolista y tan musical, tan rítmico como el caso que nos va a ocupar en la segunda parte de esta investigación, que ya está en bambalinas), el traductor, decíamos, se ve en la cuerda floja de estar a punto de peligrar en su empresa si se tiente de no acatar el léxico y las distribuciones contextuales y afectivas originadas por ese léxico, y si tiende a deslizarse en su labor decantándose por que sus preferencias lexicales y su forma de expresión personal prevalezcan en la traducción más de una vez (aunque hacer esto en algunas ocasiones —siempre precisas, ceñidas, breves— sería sólo estampar la firma a modo de guiño solidario y simpático en este *ménage-à-trois* que constituyen creador, traductor y lector; y se disculparía).

Esta cita del prestigioso poeta, traductor, profesor y crítico portugués Nuno Júdice, preciosa, cierta y equívoca, seductora y ambigua, podría contradecir los anteriores presupuestos. Yo la he tomado en otro sitio como una justificación de mi labor traductora (prólogo a la traducción de *O livro de Cesário Verde*, Madrid, Hiperión, 1997). Ahora la tomo, concluyendo esta parte, como esa vela que se pone al dios o al diablo. Hela:

“En poesía, no tiene mucho sentido la cuestión *traduttore/tradittore*: la traducción, para ser fiel, implica necesariamente la traición. Tampoco es necesario un dominio absoluto de la teoría de la traducción: hay un grado de intuición, o empirismo, en el trabajo de traducir poesía, que tiene que ver con la conciencia lingüística del traductor”. (En Júdice, pág. 39. Traducida por mí del original portugués).

En esta noble y delicada labor de la traducción, constantemente el concepto de renuncia se muestra al acecho de nuestras habilidades, y el tópico “traductor=traidor”, ya tantas veces traído a colación, es algo que, al emplearnos, no sentimos lejano y que, en plena faena, notamos —a veces, vergonzosamente— en nuestras propias carnes y en nuestros propios poros.

## II. JUEGO SOBRE TRES TRADUCCIONES DE UN POEMA DE BAUDELAIRE

## Presentación

Lo primero de todo será desplegar el magnífico y sugerente poema de Charles Baudelaire (1821–1867), objeto de este comentario; soneto que inicia la sección “La mort” (“La muerte”) de *Les fleurs du mal* (*Las flores del mal*):

*La mort des amants*

*Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,  
Des divans profonds comme des tombeaux,  
Et d'étranges fleurs sur des étagères,  
Écloses pour nous sous des cieux plus beaux.*

*Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,  
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,  
Qui réfléchiront leurs doubles lumières  
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.*

*Un soir fait de rose et de bleu mystique,  
Nous échangerons un éclair unique,  
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux;*

*Et plus tard un Ange entr'ouvrant les portes  
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,  
Les miroirs ternis et les flammes mortes.*

Este precioso texto denota, en principio, un contenido que, puesto en español, literalmente y en forma prosificada, aunque respetando su división estrófica, resultaría así:

[Tendremos lechos llenos de olores ligeros, divanes profundos como tumbas, y extrañas flores sobre estanterías, abiertas para nosotros bajo cielos más bellos. Usando a porfía sus calores últimos, nuestros dos corazones serán dos grandes antorchas, que reflejarán sus dobles luces en nuestros dos espíritus, estos espejos gemelos. En un atardecer hecho de rosa y de azul místico, intercambiaremos un resplandor único, como un largo sollozo, repleto de adioses; y más tarde un Ángel que entreabra las puertas vendrá a reanimar, fiel y jovial, los espejos empañados y las llamas muertas].

Partiendo de esta designación, y encaminados a la mayor fidelidad posible de complexión en nuestra lengua del soneto baudelaireano, los poetas Antonio Martínez Sarrión, Manuel Neila y el que humildemente suscribe, hemos realizado sendas traducciones, que presentamos de inmediato para, posteriormente, establecer su confrontación:

**La muerte de los amantes**

Poseeremos lechos colmados de aromas  
Y, como sepulcros, divanes hondísimos  
E insólitas flores sobre las consolas  
Que estallaron, nuestras, en cielos más cálidos.

Avivando al límite postreros ardores  
Serán dos antorchas ambos corazones  
Que, indistintas luces, se reflejarán  
En nuestras dos almas, un día gemelas.

Y, en fin, una tarde rosa y azul místico,  
Intercambiaremos un solo relámpago  
Igual a un sollozo grávido de adioses.

Y más tarde, un Ángel, entreabriendo puertas  
Vendrá a reanimar, fiel y jubiloso,  
Los turbios espejos y las muertas llamas.

(Traducción de Antonio Martínez Sarrión)

**La muerte de los amantes**

Obtendremos lechos colmados de efluvios,  
Divanes profundos como sepulturas,  
E insólitas flores en los anaqueles,  
Que se nos brindaron en cielos más bellos.

Usando a porfía sus ardores últimos,  
Nuestros corazones serán dos antorchas  
Que reflejarán sus luces iguales  
En nuestras dos almas, espejos gemelos,

Una atardecida rosa y azul místico,  
Intercambiaremos un único fulgor,  
Cual largo sollozo, cargado de adioses;

Y más tarde un Ángel, entreabriendo puertas,  
Vendrá a reanimar, fiel y jubiloso,  
Los espejos turbios y las llamas muertas.

(Traducción de Manuel Neila)

### La muerte de los amantes

Poseeremos lechos llenos de fragancias,  
divanes profundos como sepulturas,  
y, encima de estantes, insólitas flores  
que se nos abrieron bajo cielos míticos.

Empleando a porfía sus ardores últimos,  
nuestros corazones serán dos antorchas,  
que reflejarán sus llamas duales  
en nuestros espíritus, espejos gemelos.

Una tarde hecha de rosa, azul místico,  
intercambiaremos un resplandor único,  
cual largo sollozo, preñado de adioses;

y más tarde un Ángel que entreabra las puertas  
vendrá a reanimar, fiel y jubiloso,  
los espejos turbios y las llamas muertas.

(Traducción de Amador Palacios)

Unas pocas consideraciones muy generales  
para ubicar a Baudelaire y discernir su obra

El marco artístico-histórico de Charles Baudelaire (1821–1867) lo sitúa como un poeta encuadrado entre unos precedentes, aún románticos, tales Nerval y Gautier —al que nuestro poeta dedica su obra cumbre (*Les fleurs du mal*), reconociéndolo como maestro— y unos seguidores, cuales sus natos discípulos Mallarmé, Verlaine y Rimbaud, considerados como simbolistas. Del romanticismo, como el “último romántico” que quizá sea, Baudelaire hereda la lucidez, la noción impertérrita dentro de la movilización y la confusión de uno mismo; como pionero de un simbolismo que luego se hizo escuela, aporta, además de su teoría de las correspondencias, simbólicas más en cuanto a las sinestesias que a los esoterismos (aunque la referencia cripto-mitológica abunda), aporta un gran sentido musical, cadencial, declamatorio, como queramos llamarlo, pero sin extraverterse a ese soniquete, más fino, prenunciador del modernismo, del Verlaine de *Romances sans paroles*: “Je vous voir encore! En robe d’été / blanche et jaune avec des fleurs de rideaux...” (de *Birds in the night. Paysages belges*); compárese con los baudelairianos: “Ange plein de gaieté, connaissez-vous l’angoisse, / La honte, les remords, les sanglots, les ennuis...” (de *Réversibilité. Spleen et idéal. Les fleurs...*), donde sólo la sucesión de vocablos percutivos a lo largo del ritmo del verso halla la reciedumbre y exacerbación de lo romántico. En suma, el simbolismo que va a implantar Baudelaire en sus discípulos está cimentado, por un lado, en plasmar las visiones que la tradición romántica ya contenía, y,

por otro, en establecer una estructura musical, o salmódica al menos, en la expresión temporal del poema. Y como apunta Gil de Biedma (pp. 61–62), Baudelaire, que revela en su obra al lejano Racine, opta por un modo poemático de construir tradicional, cuando ya su tiempo permitía muchas licencias, y él aúna a la perfección buen sentido prosódico y sintáctico con una exaltación lírica rotunda.

También los acontecimientos del marco histórico–político que acoge la existencia de Baudelaire fueron de transición de un mundo a otro, de una concepción social a otra, es decir, del absolutismo, o instauración monárquica (aunque se la quisiera llamar restauración), propios de un anciano sistema, hasta los balbuceos del liberalismo conformador del haz de signos de los nuevos tiempos, relevando así a los viejos imperios centroeuropeos. Su vida transcurrió mayormente entre las convulsiones producidas por los “reñados” napoleónicos, y él mismo participó activamente en la Revolución de 1848 contra el “instaurado” Luis Felipe, proclamando “revolucionariamente” que había que asesinar al general Aupick, su padrastro. (Reyes et alii, pp. 64–79; González Ruano, pp. 115–118; Pujol, pp. 235–237). Bajo esta tesitura, Baudelaire aprovecha estupendamente el azar u oportunidad de poder iniciar la poesía moderna justamente en el momento en que los signos de modernidad empiezan. Lección que habrán de recoger a su tiempo otros poetas, como, en Portugal, el un poco posterior Cesário Verde.

En este sentido, la interpretación del profesor Pujol es tan clara que con ella encabeza un breve y jugoso informe dedicado a *Baudelaire y los simbolistas*:

“Hay unanimidad en cuanto a la opinión de que la poesía moderna —no sólo en Francia, sino en todo el ámbito de la cultura de Occidente— empieza con un libro, *Las flores del mal* (*Les fleurs du mal*) de Baudelaire, publicado en 1857. En estas páginas, no muchas, se contiene el núcleo de todo lo que será la poesía hasta hoy, y en este siglo y cuarto que ha transcurrido [hoy ya casi siglo y medio] desde esta obra fundacional es difícil encontrar poetas importantes que no puedan considerarse como discípulos directos o indirectos de Baudelaire” (Pujol, pág. 233).

Es incuestionable que con él se deja atrás el planteamiento naturalista de una imposición realista ya caducándose y se iluminan panoramas “inéditos”. La actitud de este hecho, ya lo vamos viendo, se dispara hacia los presupuestos simbolistas como una auténtica novedad “moderna”; luego se expande prodigiosamente en los modernismos posteriores, “desmeleñándose” a continuación en las vanguardias que, por lo menos desde la perspectiva de hoy, supongan, a la vez, el esplendor y decadencia de la modernidad. Y ahora, ¿dónde estamos?

Lo que sí conviene fijar, para ubicar literariamente a Baudelaire, es que, como pionero, aunque descienda de los románticos y se sume a

Del romanticismo, como el “último romántico” que quizá sea, Baudelaire hereda la lucidez, la noción impertérrita dentro de la movilización y la confusión de uno mismo.

algunos de sus dejes, su filiación en los anales del pensamiento estético es simbolista, sobre todo por dos cosas: 1) Su concepción de lo Absoluto que hace afín la poesía con toda esa red de correspondencias y analogías que constituyen el fundamento de su psiquis poética. 2) Su descarga de toda esta concepción en parámetros musicales, marcadamente rítmicos, aun con las salvedades, en relación a los simbolistas plenos, como ya expusimos *supra*.

\*\*\*

Y este simbolismo, todavía realizado en esos tonos fuertes y recios que lo diferencian tanto del modernismo a que se abocaron todas las tendencias que parten de Baudelaire, queda expuesto en los versos de *Las flores del mal* con toda valentía, sin equívocos, si cabe a la manera de una prosa. (Vid. Valverde, *infra*).

En un famoso estudio sobre Baudelaire, Sartre afirma —aludiendo a la tremenda lucidez del poeta, lucidez que se erige como un primer síntoma en su poesía— que “a la mayoría de los hombres nos basta con ver el árbol o la casa; absortos en nuestra contemplación, nos olvidamos de nosotros mismos; Baudelaire no se olvida jamás: se ve a sí mismo viendo y si mira es para mirarse”. (Gil de Biedma, pág. 56). Y esta disposición toma carta de presentación en una poesía onírica, fantástica, pero narrativa, a la que no le falta el tono de la epopeya de la tradición (una epopeya psíquica en su caso), ni el tono del poema sentimental de la modernidad, que clama desde los espectros y sensaciones de un yo absoluto, como atinadamente apreció Sartre.

Y ya es hora de despojar a la poesía de *Las flores del mal* del tópico, cuando desde el timbre de su parafernalia su poética nos pueda resultar ciertamente satánica. No hay, en este sentido, “brujería” en la poesía de Baudelaire. No es maldito por eso. Si es maldito acaso es por contradictorio; sólo es temático y denunciador. Su poesía, en este aspecto, como un calcetín del revés, muestra los presupuestos de la civilización católico-cristiana que nos pueda mostrar ordenadamente ese calcetín del derecho. Neila escribe que “su designio no persigue otro fin que el menesteroso presente humano” (pág. 11). Por encima de la característica de peculiaridad temática de la poesía baudelaireana está, como segunda gran manifestación, la belleza declamatoria que todos los poemas de Baudelaire contienen.

Baudelaire, inaugurándola, se acerca intemporalmente a la poesía de hoy sobre todo porque no se doblega a esa necesidad de ritmo que precisa la concepción de su poesía y procura mantener la sintaxis sin rendirse sin condiciones a esa primacía rítmica que destaca, como salmodia preponderante, en sus composiciones poéticas. (Gil de Biedma, pág. 65). Este criterio es imprescindible a tener en cuenta a la hora de tradu-

cir a Baudelaire. No caiga el traductor, pues, en una sola traslación de ritmo excluyente y, eso sí, persiga la analogía sintáctica como elemento determinante.

Claro que, como afirma Gilbert Durand, “un signo, un algoritmo, una sintaxis, no son más que la derivación expresiva de un símbolo”, no al contrario, recordando con esta advertencia que fonía y sintaxis derivan del pensamiento, el cual, aunque no vaya acompañado de su correspondiente expresión, por sí solo es símbolo “formal” de una sustancia “sentimental”, y que no se puede deducir un sentido solamente “del juego formal de la sintaxis y los fonetismos”, pues “la sintaxis no es más que una sirviente de la poesía, la palabra no es más que la secretaria o la mecanógrafa del pensamiento”; y de ahí la necesidad de acogerse al empirismo en la tarea de la traducción y al concepto de *opinión* de Weinrich, conceptos ambos ya definidos en páginas anteriores. Y así Durand concluye: “La moneda de las sintaxis y de las prosodias, nunca valen los tesoros reales del imaginario” (Durand, pp. 102–103).

Una fuerte señal de identidad en la poesía de Baudelaire se constituye en el desarrollo metafórico que dicha poesía exhibe. El juego de comparaciones es constante, como constante es asimismo el apoyo a ese juego por medio de la eufonía de la poesía francesa, que posee, como el propio Baudelaire dejó escrito, “una prosodia misteriosa y desconocida, como las lenguas latina e inglesa” (Neila, pág. 329). La teoría baudelaireana de las correspondencias se resuelve en esas comparaciones que abocan a la metáfora sinestésica, comparaciones expresadas como la explicación del proceso metafórico, dejando abiertos y receptivos unos planteamientos para que los *tenores* y *vehículos*, como elementos metafóricos, tomen su lugar y tracen, en su *fundamento*, la *tensión* adecuada. (Ullmann, pp. 240–241). Ante estos versos del poema *Correspondances* (los damos ya traducidos):

“Perfumes y colores, sonidos se responden.  
Hay perfumes tan frescos como carnes de niños,  
melosos como oboes, verdes como praderas”,

Stephen Ullmann opina que, a partir de ellos, “la sinestesia fue erigida en una doctrina estética” (pág. 246).

Paralelamente a esta correspondencia de sentidos diferentes que incita a la metáfora, la poesía de *Las flores del mal* corre también en los terrenos de la analogía, marca sobresaliente del concepto simbolista, al dar a la totalidad cósmica un sentido de unidad expandida desde el yo absoluto, como antes hemos anotado. Bajo esta concepción, grandes entes cósmicos, tal el hombre y tal el mar, sólo pueden ser concebidos como “subunidades” que tienden a fundirse en la armonía anhelada de lo Uno. Un

ejemplo cabal precisamente es el poema *L'homme et la mer* (*Spleen et idéal. Les fleurs...*), que copiamos entero:

*Homme libre, toujours tu chériras la mer!  
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme  
Dans le déroulement infini de sa lame,  
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.  
Tu te plais à plonger au sein de ton image;  
Tu l'embrasses des yeux et des bras, e ton cœur  
Se distrait quelquefois de sa propre rumeur  
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage.  
Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets:  
Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes;  
O mer, nul ne connaît tes richesses intimes,  
Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!  
Et cependant voilà des siècles innombrables  
Que vous vous combattez sans pitié ni remord,  
Tellement vous aimez le carnage et la mort,  
O lutteurs éternels, ô frères implacables!*

No resulta difícil traducir a Baudelaire si se trasladan bien estos dos frentes característicos de su poesía: el ritmo asociado al metro a la vez que la melodía asociada a la sintaxis (Gil de Biedma, pág. 61). Contamos con la ventaja de que Baudelaire nos deja a los traductores directrices no rígidas, pues el desdichado ser que fue en vida, como dice González-Ruano (pág. 224), no se plantó ante el futuro con el cariz de un maestro para las generaciones venideras, sino con la atractiva irradiación de un “sugestionador”.

Juego sobre tres traducciones de un poema de Baudelaire

Al ponernos a traducir *La mort des amants*, descartaremos sin dudarlo la opción de transcribirlo en prosa y acabar configurando así nuestra traducción. No. En prosa concibo que se pueda trasladar al idioma de ahora una pieza de la clasicidad remota, de la que ya ignoramos su “habla” o conocemos sólo por la teoría y las deducciones científicas sus metros y sus ritmos pero que no hemos oído “cantar”. Así, mejor *La Odisea* o *La Iliada* o *La Eneida* en verso, pero en prosa, dada ya esa distancia de salmodia y referente, se pueden asimismo salvar muy dignamente.

Pero un soneto, que se sigue empleando y conociendo perfectamente, y de un poeta de hace “dos días” y que opera en una lengua (el francés del siglo pasado) que aún se muestra en sincronía con la lengua actual, decididamente habrá de ser trasladado a otro soneto, con cuatro estrofas, dos cuartetos y dos tercetos en catorce versos de igual medida (aunque, en este sentido, y sin abusar, se podría usar de la licencia de trocar versos de 11 sílabas por versos de 14, lo que a veces, si nos obliga a ello la longitud



(sobrada o precaria) de sílabas, da buenos y discretos resultados). Este soneto de la sección “La mort” de *Les fleurs du mal*, tiene la magia, gracias a la peculiaridad del francés en el sentido de tener todos sus vocablos normativamente oxítonos, de poder presentar sus versos bajo dos medidas, constituyéndose, o bien en endecasílabos, o en dodecasílabos, con cesura central, siendo esta última modalidad la que hemos adoptado los tres traductores en nuestras traducciones.

Establecido esto, ahora el problema es el de la rima. ¿Se rima o no se rima? Grave dilema, sobre el que se han vertido ríos de tinta que, de inmediato, vamos a eludir. Lo ideal sería rimar la traducción, ya que el original está rimado y además los sonetos suelen rimar; aunque blancos quedan muy bien, no quedando más remedio que abogar por este criterio, ya que realmente tratar de hacer corresponder en español las analogías del original que en verdad (¡qué lastima!) establecen las rimas, nos llevaría (¡seguro!), en nuestro afán por hacer consonantes las dos últimas sílabas de cada verso según el patrón del soneto, nos llevaría a alejar sentidos semánticos originarios y también a alterar la disposición originaria del significante, lo que obligaría a crear encabalgamientos forzados e inoportunos y a afectar al equilibrio de los morfemas de entonación y, por consiguiente, al propio ritmo—maestro del poema.

Una vez cogidas las riendas y ecuánime nuestro pensamiento, las palabras y los sintagmas son muy agradecidos, pues se nos van brindando solos en una sucesión que tiene mucho de fluida.

\*\*\*

Pasemos ya a confrontar nuestras traducciones (la de Martínez Sarrión —en lo sucesivo Sarrión—, la de Neila y la mía).

En la traducción del título, los tres estamos de acuerdo, ya que no contiene connotaciones especiales en que pudieran diferenciarse ambos idiomas. Al ser una enunciación, un titular referencial, aunque también necesite su entorno determinado, *La mort des amants* y “La muerte de los amantes” son sinónimos totales.

Si he preferido traducir el primer verso como “poseeremos lechos llenos de fragancias” en lugar de “poseeremos lechos colmados de aromas” (Sarrión) u “obtendremos lechos colmados de efluvios” (Neila) es porque, en primer lugar, *obtendremos* conlleva un sema, si bien muy leve, de deseo o de prosecución del que el campo léxico del verbo *avoir* en esta distribución creo que prescinde, y porque, en segundo lugar, *d'odeurs légères* significa literalmente, aun en francés, “olores ligeros”, que a mi juicio se corresponde mejor con fragancias, vocablo más “ligero” que aromas, —como más volátil, ¿no?— y muy distinto de efluvios, que me parece que hoy en día indica en español un olor sospechoso, químico, tirando a no muy bueno, más que otro grado.

De todas formas, es difícil explicar con fonos, palabras con forma fonética, matices de noemas, palabras como pensamiento (la terminología corresponde a G. Grote, citada por Guiraud, pág. 51).

En el segundo verso, “divanes profundos como sepulturas”, hemos coincidido Neila y yo; la traducción de Sarrión, provocando un hipérbaton innecesario, e igualando *profonds* con “hondísimos”, hace aflorar igualmente un énfasis, que exacerba la belleza, neta mas peligrosa, de la esdrújula castellana, pero que resulta gratuito.

Los dos últimos versos del primer cuarteto del poema exhiben, a tenor de su disposición sintáctica, un principio de ambigüedad atenuada ciertamente por la colocación de la coma al final del tercer verso, haciendo que, en la aposición explicativa que supone el cuarto verso, *éclozes* se refiera a *fleurs* y no a *étagères* dentro de la comprensión del lector, estando, además, el vocablo *éclozes* unido semánticamente a *fleurs* y no a *étagères* en función de su sema común (+animado), lo que no ocurre con respecto a *étagères* (–animado), aunque sepamos que en estilística se puedan dar estas disfunciones. En este sentido, es útil, a mi juicio, enseñar aquí la rotunda cita de José María Valverde en torno a la poesía baudeleriana, cuando el autor extremeño no ha mucho fallecido afirma que dicha poesía “sigue la formalidad lingüística de la prosa, con discursividad y consecuencia, oratoriedad y continuidad en el nivel de tono”. (Gil de Biedma, pág. 57). Y si esto es así, “la formalidad lingüística de la prosa” es poco dada a ambigüedades con relación al referente, es decir, a lo denotado dentro del campo de la significación.

Quizá con esta sentencia me he guiado para establecer mi traducción de estos dos versos. Sin duda, la más rigurosa traducción del tercero (del cuarteto) es la de Sarrión, manteniendo la exacta equivalencia *sur*=“sobre”, aunque en la resolución del cuarto el poeta “novísimo” (Sarrión) acreciente esa leve ambigüedad referida del original, pues en el sintagma, por él adoptado, “que estallaron”, el relativo parece tener como antecedente a “consolas”, máxime cuando no hay una coma detrás de esta palabra que dé entrada a la aposición explicativa posterior. También Neila y yo hemos deshecho el participio *éclozes* sustituyéndolo por la construcción de relativo. (Lo que creo que nos ha pasado a los tres es que no hemos podido ajustar la acusada diferencia silábica entre *pour nous* —2 sílabas— y “para nosotros” —5 sílabas, sin posibilidad de engazar al principio o al final con una sinalefa—); y por lo que yo he optado resueltamente es por deshacer la más mínima sombra de ambigüedad (no hay que olvidar que *fleurs*, *étagères* y *éclozes* son femeninos), a costa de alterar ligeramente el orden en la colocación de los sintagmas del tercer verso, que podría haber mantenido, creando en este verso un discreto hipérbaton en aras de esa intención, aunque respetando el sistema de cesuras más habitual en la poesía de Baudelaire, “haciendo coincidir —como afirma Jaime Gil de Biedma— las pausas rítmicas con las pausas de sentido” (pág. 62).

En la traducción del segundo hemistiquio del cuarto verso, no hemos tenido manera de evitar que nos sobre una sílaba española (problema que en nuestro idioma es frecuente al no tener, sobre todo, tantas contracciones de preposición + artículo que otros de la estirpe románica, como el francés o el portugués); lo que yo quería es, por un lado, respetar el valor específico de *sous* (“bajo”), no desplazar, por tanto, su sentido de base, y no acogerme, por consiguiente, al valor más amplio de “en”, en *sous des cieux*, y, por otro, reducir, si bien obligado, el epíteto complejo *plus beaux* a uno simple, pareciéndome muy adecuado el vocablo español “míticos”, que siempre semánticamente se adhiere a una connotación superior en relación a la posible belleza de lo habitual, pudiendo ser más que aceptable esta sustitución de la expresión de dos unidades por la de una.

Las tres versiones del primer verso del segundo cuarteto no merecen especial comentario, ni vale la pena de glosar por qué yo elijo “empleando” en lugar de “usando” (Neila) o “avivando” (Sarrión), este último requiriendo “al límite” por una necesidad de rección.

Los versos sexto a octavo del soneto cargan su fuerza expresiva sobre una referencia dual, habiendo de observar que de los seis hemistiquios que comprenden, cinco muestran la explicitación del número 2: *deux cœurs, deux vastes flambeaux, doubles lumières, deux esprits, miroirs jumeaux*. Debido al sempiterno problema de la traducción en español, dotado, por lo general, de unidades más extensas, con más sílabas que las del francés, los tres traductores, forzosamente, hemos logrado reflejar menos explicitaciones del concepto dual que las cinco insertas en el texto originario: así, tres en todos los casos de nuestra traducción, aunque con diferentes recursos en cada uno de nosotros. Es de resaltar la acertada elección de “ambos” en el sexto verso por parte de Sarrión, mi elección de “llamas duales” en el séptimo, y, si bien renunciando a esta explicitación de la fuerza del 2, mi determinación de traducir *sprits* por “espíritus”, que no es lo mismo que “almas”, preferencia de Neila y Sarrión. Alejamiento flagrante de este último, en relación al sentido del texto, es haber traducido el transparente *ces miroirs jumeaux* por “un día gemelas”.

Los tercetos se inician con un hermoso verso que yo he traducido literalmente, salvo en el añadido de una coma en el verso español, coma que sustituye a la copulativa *et*, pero que ciertamente, y lo siento, le resta algo de... (¿cómo diría?) rotundidad, o, precisamente, de copulación.

Hasta el primer verso del segundo terceto, pienso que nada hay que señalar en este trecho bajo esta triple confrontación. Mi traducción de este primer verso, diferente de las otras dos opciones, es, sin discusión, escrupulosamente literal, porque *entr'ouvrant* no tengo obligatoriamente que traducirlo por un gerundio, ya que es un participio de presente, herencia del latín más nítida en francés que en español, pues en la lengua gala esta forma, como nuestro gerundio, puede tener sus propios com-

¿Se rima o no se rima?  
Grave dilema, sobre el  
que se han vertido ríos  
de tinta. Lo ideal sería  
rimar la traducción, ya  
que el original está  
rimado y además los  
sonetos suelen rimar;  
aunque blancos quedan  
muy bien, no quedando  
más remedio que abogar  
por este criterio.

plementos (acúdase a este ejemplo latino: *vir amans mulierem*, donde *mulierem* está regido por *amans*). Dicha forma, en español, necesita construirse, o bien con un gerundio o con una estructura de relativo que, remitiendo a su antecedente, se constituya en un valor verbal contenido en el sintagma adyacente con valor, a su vez, de adjetivo. Al traducir *entr'ouvrant* por “que entreabra” en lugar de “entreabriendo”, aparte, como hemos dicho, de ajustarnos más al sentido latino primigenio, nos ahorraremos una sílaba que nos vendrá muy bien para actualizar el complemento de este participio de presente: “las puertas”, evitando así dejarlo con un valor indeterminado (“puertas”), como han hecho mis compañeros. En el verso, el Ángel no abre puertas indiscriminadamente, sino unas puertas prefijadas, encaminadas, como puertas cabaes post-mortem, a reanimar esos espejos y esas llamas que cierran este espléndido y emocionante poema.

Dejo en suspenso alguna apreciación más, como la alteración del orden sintagmático de los dos implementos (Alarcos, cap. VII: *Verbo transitivo, verbo intransitivo y estructura del predicado*) del último verso operada por Sarrión, que conlleva no despreciables valores estilísticos derivados de la precisa significación que se actualiza en el sentido. Dejo también una valoración general de las tres versiones, deseando que el lector, en último término, se “pringue” y juzgue (también jugando) como verdadero partícipe que es.

## REPERTORIO BIBLIOGRÁFICO (por orden alfabético de autores)

- ALARCOS LLORAC, E.: *Estudios de gramática funcional del español*. Madrid: Gredos, 1992.
- ALONSO, D.: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Gredos, Madrid: Gredos, 1970.
- BALDINGER, K.: *Teoría semántica*. Madrid: Alcalá, 1977.
- BAROJA, P.: "Prólogo casi doctrinal sobre la novela", en *La nave de los locos*. Madrid: Caro Raggio, 1980, pp. 7-46.
- BAUDELAIRE, Ch.: *Las flores del mal*. Edición bilingüe. Traducción, prólogo y notas de Manuel Neila. Madrid-Gijón: Júcar, 1988.
- COSERIU, E.: *Gramática, semántica, universales*. Traducción de Marcos Martínez Hernández. Madrid: Gredos, 1987.
- DURAND, G.: "Los gatos, las ratas y los estructuralistas", en *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Introducción, traducción y notas de Alain Verjat. Barcelona: Anthropos, 1993, pp. 91-125.
- GECKELER, H.: *Semántica estructural y teoría del campo léxico*. Traducción de Marcos Martínez Hernández. Madrid: Gredos, 1984.
- GIL DE BIEDMA, J.: "Emoción y conciencia en Baudelaire" en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Barcelona: Crítica 1989, pp. 56-67.
- GONZÁLEZ-RUANO, C.: *Baudelaire*. Madrid: Espasa Calpe, 1958.
- GUIRAUD, P.: *La semántica*. Traducción de Juan A. Hasler. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- JÚDICE, N.: "Traduzir poesía", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (1995), pp. 38-39.
- LÁZARO CARRETER, F.: *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1990.
- LYONS, J.: *Semántica*. Barcelona: Teide, 1980.
- NEILA, M.: (Vid. BAUDELAIRE).
- OTAOLA OLANO, C.: *Comentario y desarrollo de textos lingüísticos*. Madrid: UNED, 1994.
- PUJOL, C.: "Baudelaire y los simbolistas", en *Historia universal de la literatura*, volumen IV. Barcelona: Orbis-Origen, 1982, pp. 233-248.
- REYES, M<sup>a</sup>.J. *et alii*. *Historia del mundo contemporáneo*. Madrid: Mare Nostrum, 1992.
- SAUSSURE, F.: *Curso de lingüística general*. Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- SILES, J.: *Introducción a la lengua y literatura latinas*. Madrid: Istmo, 1983.
- ULLMAN, S.: *Introducción a la ciencia del significado*. Madrid, Taurus, 1991.

## RESUMEN DEL ARTÍCULO DE AMADOR PALACIOS

*En este texto, el autor pretende esbozar una pequeña teoría de la traducción, en la primera parte del mismo, poniendo el norte de su investigación en el establecimiento de la sinonimia en la labor de trasladar un texto de una lengua a otra. Esta sinonimia debe superar los procesos de designación, significación e incluso sentido para alcanzar los*

*valores sinonímicos adecuados. En la segunda parte, se trata de experimentar con un texto concreto, un soneto de Baudelaire, recalcando asimismo en la información histórica y contextual de que debe disponer el traductor en su trabajo.*

*Palabras claves: sinonimia, valor semántico, historia literaria.*

## RÉSUMÉ DE L'ARTICLE DE AMADOR PALACIOS

*Dans la première partie de son article, l'auteur essaie d'esquisser une brève théorie de la traduction en posant comme base de sa recherche l'établissement de la synonymie dans le labeur de transférer un texte d'une langue à une autre. Cette synonymie doit passer au-delà des processus de désignation, de signification, voire de sens, afin d'atteindre aux valeurs*

*synonymiques adéquates. Dans la deuxième partie, il en fait l'expérience avec un texte concret, un sonnet de Baudelaire, tout en mettant l'accent sur l'information historique et contextuelle dont doit disposer le traducteur.*

*Mots clé: synonymie, valeur sémantique, histoire littéraire.*

## SUMMARY OF AMADOR PALACIOS'S ARTICLE

*In this text the author intends to sketch out a brief theory of translation. The aim of the first part is to establish in synonymy the task of transferring a text from one language to another. Synonymy must surpass the processes of designation, meaning and even sense in order to achieve the suitable*

*synonymic values. The second part researches on a specific text, one of Baudelaire's sonnets, focusing on the historical and contextual information which the translator must have available when working.*

*Key words: synonymy, semantic value, literary history*

EL TERROR Y LO FANTÁSTICO  
EN VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Ana Zapata



*Villiers de L'Isle-Adam es un ser raro entre los raros. Todos los que le conocieron conservan de él la impresión de un personaje extraordinario.*

*A los ojos del hermético y fastuoso Mallarmé es un tipo de ilusión, un solitario —como las más bellas piedras y las más santas almas.*

Rubén Darío. *Los raros*



### 1. INTENTOS DE DEFINICIÓN

El término “*cuento fantástico*” ha sufrido una evolución en su significado, desde que en el Renacimiento se calificaba así a la narración que se dejaba llevar por la imaginación y lo visionario, alimentada de quimeras; hasta la época romántica, cuando se concebía como cuento en el que aparecen fantasmas, espíritus, *revenants*...

*“Le genre créé par Hoffman et que W. Scott, sentant le péril, s'était empressé de dénigrer, genre inférieur selon lui, où l'imagination s'abandonne à toute irrégularité de ses caprices, ne se caractérise pas par les revenants, les fantômes et les esprits, ni même par le surnaturel”* (1).

M. Castex quiso definir el género fantástico:

*“Essentiellement intérieur et psychologique, le fantastique ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des fées, qui implique un dépaysement de l'esprit”* (2).

La fantasía, por tanto, es el poder de la imaginación en aquello sobre lo que es soberana, generosa e intensa:

*“Le fantastique se caractérise par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar et de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs...”* (3).

Normalmente se considera la suspensión de la certeza del lector como la primera condición de lo fantástico. No obstante, se trata de una duda potestativa, en el sentido de que lo fantástico puede existir sin ella, aunque la mayor parte de las obras fantásticas satisfacen dicha condición:

*“J'en vins presque à croire: voilà la formule qui résume l'esprit du fantastique. La foi absolue comme l'incrédulité totale nous mèneraient hors du fantastique; c'est l'hésitation qui lui donne vie”* (4).

### 2. CONDICIONES DEL “CUENTO FANTÁSTICO”

Como un sueño con los ojos abiertos, el relato fantástico nace del realismo filosófico con la intención declarada de representar la realidad del mundo interior, subjetivo, dándole una dignidad igual o mayor que la del mundo de la objetividad y de los sentidos. En este sentido, y al contrario de lo que pueda creerse *a priori* sobre el género, lo fantástico exige un espíritu lúcido,

1. M. Schneider, *Histoire de la littérature fantastique en France*. Paris, Fayard, 1985, p.150.

2. M. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris, J. Corti, 1982, p. 8.

3. *Ibid.*, p. 8.

4. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1970, p. 35.



puesto que somete al control de la razón nuestra inspiración intuitiva o subconsciente. Es más, debe someter al estilo a una disciplina propia, desde el momento en que exige a un mismo tiempo la distinción y la articulación entre ficción y verdad, entre idealidad y realidad, juego y pavor, fascinación y alejamiento: es decir, al autor le es necesario leer el mundo en diversos códigos simultáneamente.

Desde este punto de vista, la fantasía es un medio especial de emplear las imágenes; un medio que busca la invención de objetos, de figuras y de acciones no sólo nuevos, sino también inverosímiles —en el sentido más usual del término: imposibles fuera de los medios verbales o imaginarios. Podríamos afirmar en este sentido que la fantasía se realiza al ensoñar (*rêvasser*), que es crear un objeto fantástico, es decir, atribuirle a un objeto cualidades o propiedades que no necesariamente le pertenecen. Porque quizá obedezca la existencia de la fantasía a la necesidad profunda de los hombres de ampliar indefinidamente el mundo de lo que se llama real, mediando en la creación de ficciones significativas. Por eso pudo afirmar Gonzalo Torrente Ballester, en una conferencia en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, el 24 de septiembre de 1984 en Sevilla:

*“Creación fantástica: no importa cuál sea el objeto fantástico, plástico o literario que examinemos y que descompongamos, siempre encontraremos el hecho de que se trata de imágenes que proceden de esferas diferentes de la realidad y que en el momento de unirse insólitamente (con voluntad artística o poética), producen una nueva realidad, no comparable a la otra, sino con una finalidad analítica y a la cual nosotros llamamos realidad fantástica o fantasía”.*

La constatación de la existencia de esa realidad —su aceptación— nos abre al mundo de lo fantástico ilimitado, en tanto que susceptible de ser constantemente agrandado y que efectivamente lo es; un mundo que coexiste con el mundo de lo real, que lo acompaña, que ocasionalmente lo interfiere y confunde, ofreciéndoles de ese modo a los hombres la posibilidad de pasar de uno a otro, de vivir en ellos e incluso de cohabitarlos.

De ahí que, al margen de todas las definiciones que podamos ofrecer del término “*fantasía*”, exista al menos una verdad evidente: detrás de cada fantasía hay un signo, a veces no interpretado.

En cuanto al miedo, que tan ligado suele estar al género fantástico en las opiniones más extendidas, no es en absoluto una condición necesaria. El miedo (*trepidatio mentis*, según la definición clásica) es un sentimiento de angustia que experimentamos ante la amenaza de una desgracia que no se puede conjurar fácilmente. Puede establecerse, así pues, una diferencia entre el miedo y la angustia: sentimos miedo ante algo concreto,

cuando nos creemos amenazados por un peligro real y susceptible de ser definido; por el contrario, la angustia surge ante lo inexplicable, allí donde el peligro que amenaza es vago e indeterminado.

Ateniéndonos ahora a lo que pueda ser una narración *de terror o de miedo*, habremos de decir —en consonancia con lo anterior— que se trata de un género cuyo objetivo principal es el de producir “*un agradable estremecimiento de terror sobrenatural*”, como dijo Walter Scott. Pero su materia prima no es la muerte en sí misma —experiencia que podría ser definida—, sino lo que hay o pueda haber tras la muerte: esto es, lo sobrenatural, la vivencia del más allá. O dicho de otro modo: el miedo a la muerte se basa en el instinto de conservación del individuo; sin embargo, más allá de esa frontera se extiende el dominio de lo que los anglosajones llaman “*cuentos de lo sobrenatural*”, por cuanto que se apoyan en el miedo al más allá. Por eso pudo afirmar Michael Ende:

*“Si los hombres supieran lo que es la muerte, no tendrían más miedo. Y si no tuvieran más miedo, nadie podría robarles, nunca más, su tiempo de vida” (5).*

Históricamente, por tanto, podemos afirmar que el cuento de terror es el resultado de la expresión de un instinto que, en el transcurso de la historia del hombre, ha ido evolucionando y encarnándose en diferentes y sucesivas ciencias sobrenaturales. De ahí que, en su estrecha relación con las ciencias y los fenómenos físicos, lo fantástico también haya ido expresándose históricamente en la aprehensión, revelación y exploración de los abismos del espíritu.

### 3. LOS INFLUJOS DE VILLIERS

Villiers de L'Isle-Adam estuvo preocupado por el tema de lo fantástico desde el principio de su obra. De ahí que los influjos más acusados del escritor sean a su vez vías de conocimiento y de percepción del mundo: la espiritualidad católica, las intuiciones de Hoffman y de Poe, la metafísica de Hegel...; y, sobre todo, la obra excéntrica y oscura de H. Pontavice, cuya pasión por el ocultismo y por el hegelianismo provocó en Villiers una gran impresión.

Para acercarnos en una justa medida a su producción, habrá que ayudarse por un lado de la estética simbolista, cuyos principios y práctica artísticos contribuye al descubrimiento tanto como a la sugestión de lo absoluto; pero también, por otro lado, del espiritismo, del ocultismo y de la teosofía, que nos sumergen en un mundo desconocido donde lo ideal no se revela más que por secretos símbolos. En su obra los decorados siguen siendo interiores, pero los personajes viven ya menos por sí mismos y las evocaciones se desarrollan en una atmósfera de irrealidad.

Por otro lado, su estilo atormentado, donde se dan cita las crueldades más vio-

lentas y la más depurada espiritualización, se proyecta sin embargo hacia un perpetuo lirismo vigoroso y sugestivo. Insistiendo en lo apuntado más arriba, podemos afirmar que en su producción lleva al límite el desprecio al materialismo, mientras que apunta insaciablemente al misterio. Con un sarcasmo implacable, pero también con un dolor agudo, el alma —su alma, al igual que el alma del lector que quiera acercarse a su obra— repudia la tierra, “*hija de la nada*”, y no admite más que la realidad sentida y querida por ella. En adelante no hay más verdad que la pensada o soñada.

Pero si hubiera que resaltar el influjo más poderoso, éste sería, sin duda alguna, el de **Edgar Poe**: el escritor estadounidense no sólo ocupa en el género fantástico de la segunda mitad del XIX el lugar que había mantenido el germano E.T.A. Hoffmann en la primera, sino que fue adoptado por todos los simbolistas bien por su rigor lógico, por sus inclinaciones al artificio y al engaño, bien por su delirio, por su cruel lucidez. Bajo la influencia de Poe, el relato fantástico francés se orienta hacia otro tipo de escritura, porque el sentido de su obra es ya decididamente moderno, como lo fue su propia vida: ésta no se define tanto por la maldición romántica como por su voluntad de auto-destrucción, por su opción por la muerte. En plena configuración de la potencia política y económica estadounidense, su metafísica literaria y vital contradice violentamente el optimismo progresista norteamericano, que comenzaba a manifestarse ya en sus formas habituales: por ello fue tan criticado y contestado en su país natal, sin que en buena medida haya cesado de serlo.

A sus contemporáneos los supera Poe al fijar para mucho tiempo el tono y el devenir del cuento de anticipación, utilizando —como otros contemporáneos— los descubrimientos de los investigadores, ya se tratara de hipnotismo (*La vérité sur le cas de M. Valdemar*), procedimientos de la egiptología (*Petite discussion avec une momie*) o de la aerostación (*Le canard au ballon*). Pero, sobre todo, Poe le proporciona al misterio su justo sentido porque conoce y posee el poder de la deducción lógica: el lector puede llegar a aprobarlo todo en su obra, a concederle pleno grado de veracidad gracias a la sutileza de su argumentación. Poe realiza en su producción la paradoja de conseguir la verosimilitud contando siempre historias extravagantes, para lo que le proporciona a sus sueños un aspecto y un ritmo científicos, de forma que pueda inspirar en sus lectores un terror cuyo origen y consistencia nada tienen de irreal ni de vaporoso —como sería de suponer—, sino que resultan familiares y cercanos. Para Poe, el encanto del relato importa menos que la ingeniosidad de la demostración, adelantándose en este sentido a la mejor narrativa actual y prefigurándola al trazarle sus caminos. Pudo así “inventar” un género narrativo que iniciaba la

Como un sueño con los ojos abiertos, el relato fantástico nace del realismo filosófico con la intención declarada de representar la realidad del mundo interior, subjetivo, dándole una dignidad igual o mayor que la del mundo de la objetividad y de los sentidos.

De ahí que, al margen de todas las definiciones que podamos ofrecer del término “*fantasía*”, exista al menos una verdad evidente: detrás de cada fantasía hay un signo, a veces no interpretado.

novela policiaca: divertimento cerebral, juego gratuito por excelencia emparentado con el ajedrez, con los crucigramas, con todo lo que divierte en la medida en la que se propone una dificultad nacida del estricto seguimiento de unas reglas que lleva a la solución. Son cuentos dirigidos a la inteligencia, a las fuentes del razonamiento, a la facultad de deducción, y que en buena medida se separan del *género fantástico* en sentido estricto, que siempre se ha ofrecido ligado a la poesía y que no comporta ninguna solución —ni siquiera cuando no encierra ningún valor iniciático o trascendente. Y fue esa técnica rigurosa en la narración, que evita las disgresiones y ordena invenciones y delirios con miras a hacer el relato lo más eficaz posible, lo que admiraron en Poe los cuentistas franceses.

La gran novedad de Poe con respecto a sus contemporáneos radicaba en su conciliación del amor por la ciencia con el amor por la poesía, convirtiendo a ambas en dos actividades del espíritu en estado puro que ejercen el mismo ascendente. Sus narraciones no son ya historias que se cuentan, relatos en el sentido tradicional que el Romanticismo había hecho suyo; en ellas no se hace referencia a las hadas, a los demonios ni a los magos, a todos esos seres sobrenaturales que Hoffmann por otra parte, tampoco había utilizado. Si lo fantástico en Poe parece más simple, natural o verosímil —más ‘aceptable’, en definitiva— es porque el americano sólo plantea hechos, mientras que el alemán busca persuadirnos de que el diablo se apoderó del mundo en un momento determinado y de que todavía hoy se sirve de él. Uno —Poe— es objetivo; el otro, metafísico. Poe se acomodó a su época positivista (que es la nuestra) mejor que Hoffmann; por eso sus historias eran, más bien y ante todo, problemas que se plantean, enigmas que se resuelven en la última línea, debates intelectuales en suma.

Numerosos aspectos de la personalidad de Villiers muestran la impronta de sus contactos con **Baudelaire**: su gusto por bromas que rozan casi la blasfemia, su deseo de trasponer la moral convencional, su desprecio por la humanidad mediocre —identificada con el burgués—, su sentido de solitaria superioridad, su dandismo, la ferocidad de su ironía corrosiva, su misoginia, la repulsa ante la idea del amor físico... Pero, más allá de la identificación personal, existe entre ambos unas claras afinidades literarias: el lugar que en sus respectivas obras ocupan la obsesión y las alucinaciones debidas a la bebida, al opio o a estados febriles; sus disquisiciones sobre el más allá y la supervivencia del alma, sobre la nada y la eternidad; sus atormentados interrogantes sobre el destino del hombre, sobre su lugar y su significación en el universo... La presentación por Baudelaire, que reconoció en él un genio, hizo el resto.

Fue indudablemente el autor de *Les Fleurs du Mal* quien le permitió tomar conciencia del hombre y del escritor que podía llegar a ser. Baude-

laire libró a Villiers de un romanticismo obsoleto y le inculcó su predilección por la originalidad en el arte. Gracias a él —en definitiva— pudo ser Villiers un *moderno* en el sentido que le daban los coetáneos: un escritor que excitó y fascinó la imaginación de artistas, poetas y soñadores —esto es: de quienes se interrogaban y buscaban—; mientras que, con la estructura lógica de su pensamiento, con su técnica narrativa que nada dejaba al azar ni a la inspiración y todo lo disponía como una máquina de precisión, sedujo a los espíritus racionales, a los jugadores de ajedrez y a los descifradores de enigmas.

#### 4. "CUENTO CRUEL" Y *CONTES CRUELS*

Villiers se aparta así del "*cuento cruel*" en el sentido que le había dado en Francia la obra 'maldita' del marqués de Sade, punto de partida para un género narrativo moderno cuyas tendencias son muy características, pero que aún se hallan insuficientemente analizadas. En esencia, los "*cuentos crueles*" de Villiers superan una concepción literaria de la crueldad entendida como manifestación de un realismo exasperado que se basa en la descripción de experiencias extremas pero plausibles. Con él, este tipo de narración se acerca a lo fantástico, y la crueldad se torna carácter esencial de la inspiración: de ahí que las manifestaciones del más allá sean frecuentes y explosivas, sobre todo en sus primeros cuentos ("*Claire Lenoir*", "*L'Intersigne*" o "*Véra*"). Villiers, en lugar de sumergirnos en un universo ideal, pinta la vida terrestre bajo un aspecto fantástico, y este desesperante espectáculo le inspira pensamientos de una total renuncia.

"*Contes cruels*" por su contenido: crueles para quienes los leen y para quien los escribe. Villiers constata sin cesar las pretendidas ventajas del progreso: la degradación de los hombres y de las ideas. Mientras, él sólo sueña con caballerías, con proezas que implican una pureza de corazón que permite entrever el sentido de lo absoluto. En tanto que católico, creía en los milagros. Por eso la ficción de Villiers es tupida y laboriosa, ofreciendo a menudo una apariencia incoherente: puede que el autor estime que lo importante no es ser creído, sino dar qué pensar; y, si el hechizo y el encanto operan, si se produce el estado de gracia, que el lector no se plantee más preguntas. Dice J. Noray:

*"Ce que cherche Villiers c'est 'faire penser' son lecteur (...) L'essentiel est que, par la logique du raisonnement philosophique ou par le mystère des phénomènes surnaturels, le lecteur soit amené à convenir de l'existence irréfutable d'un autre monde, et que le scientisme soit déçu"* (6).

A Villiers el "*cuento cruel*" le permitió contar con un arma para fustigar a sus contemporáneos, expresando su odio

La gran novedad de Poe con respecto a sus contemporáneos radicaba en su conciliación del amor por la ciencia con el amor por la poesía, convirtiendo a ambas en dos actividades del espíritu en estado puro que ejercen el mismo ascendente.

6. J. Noray, *Introduction et notes à l'édition de Claire Lenoir et autres contes insolites*. G. F., Paris, 1980, p. 9.

A Villiers el “*cuento cruel*” le permitió contar con un arma para fustigar a sus contemporáneos, expresando su odio hacia su siglo materialista y la civilización de mercaderes que había engendrado, cuyo símbolo eran los pequeños burgueses codiciosos y amargados que tanto detestaba.

hacia su siglo materialista y la civilización de mercaderes que había engendrado, cuyo símbolo eran los pequeños burgueses codiciosos y amargados que tanto detestaba. Por eso Villiers puede aparecer ante algunos como un romántico tardío, condenando en bloque la ideología burguesa, republicana y democrática. Por otro lado, y en virtud de su implacable lucidez, Villiers se sirve del género para convencer a sus contemporáneos de la futilidad de su suficiencia, de su candidez y de su ceguera. Villiers, que nunca pudo subordinar su fantasía desbocada a las condiciones normales del sentido común, comprendió que el empleo de la ironía podía serle útil para defenderse de la desgracia y de la burla. Por eso cultivó con creciente asiduidad la ambigüedad irónica, fingiendo ser serio cuando bromeaba y bromear cuando defendía lo que decía. Su ironía consiste en obligar a la ciencia a traicionarse de algún modo, demostrando como escritor, y por el método experimental, lo que la ciencia pretendía rechazar.

Villiers se esforzó en mostrar el absurdo y el fracaso de la teocracia de lo racional y subrayó las contradicciones de la religión positiva del progreso y del sentido común, su importancia y su espanto ante los misterios que constituyen una fantástica zona umbría imposible de conjurar. Esta aguda crítica del racionalismo cegado por sus propias luces está destinada a poner en evidencia la permanencia de los enigmas fundamentales eludidos o descalificados en nombre del sentido común y que interrogan sobre el alma, la muerte y sobre Dios. Pero el idealismo de Villiers no expresa sólo la aspiración a otro mundo: afirma en primer lugar que no existe realidad fuera de la idea. Esta filosofía, cuyas bases descansan en su origen sobre el pensamiento de Hegel, tiende a establecer un vínculo orgánico e intelectual entre la idea y lo real.

*“Espiritualista convencido, el autor, apoyado en Hegel y Kant, volaba por el orbe de las posibilidades, teniendo a su servicio la razón práctica, mientras tomaba fuerza para asir de su túnica impalpable a Psiquis” (7).*

Existen para Villiers dos formas de razón: una, expresión del sentido común —compartida por la mayoría y de una incurable vulgaridad—; la otra, verdadera, no sabría ni pretendería justificar lógica y positivamente lo sobrenatural, pero lo ilumina, viendo en él la manifestación de una trascendencia irreductible. De esta Razón auténtica que, a los ojos de lo vulgar y del mundo no puede sino aparecer como loca, se podría decir que tiene por misión, paradójicamente, poner en evidencia lo irracional.

Fue Villiers, en este sentido, un escritor atento a las ideas, las modas y los acontecimientos de su época.; pero habría que señalar que no por eso debe reducirse el lugar de la crueldad en su creación a un mero instrumento de

demostración o a la condición de una ascesis. Esta crueldad viene, hay que decirlo, de las mismas tinieblas del inconsciente. Por eso, en un momento —como el de los *Contes cruels*— en que Francia conoce el fin y la apoteosis del romanticismo con las grandes novelas de Victor Hugo, el triunfo de Flaubert y, ante todo, el auge de los naturalistas, Villier queda apartado de todos y escapa a toda etiqueta, definiéndose a sí mismo en una carta como parnasiano, romántico y simbolista a la vez: parnasiano por el cuidado prestado a la factura artística, romántico por su idealismo y realmente simbolista por mostrar que, más allá de lo que dice, siempre hay otra cosa.

##### 5. LA CRUELDAD EN VILLIERS

Cuando *Contes cruels* aparece en 1883, para Villiers “cruel” significa no tanto “negro” o “terrible” como “malvadamente irónico”. O dicho de otro modo: de las dos tendencias antes esbozadas en su producción —una poética y lírica frente a la irónica y satírica—, es esta última la dominante en sus *Contes cruels*, que se complacen en la burla del espíritu “terre à terre” de los burgueses. Villiers considera lo fantástico como un arma en su ofensiva contra las certezas racionalistas y contra la indiferencia de un siglo encaprichado con el cientificismo. Se trata, pues, de provocar la turbación en las almas escépticas y disponerlas de este modo a la reflexión. En sus relatos encontramos un proyecto coherente dispuesto bajo la forma de una noción muy apreciada por Villiers: lo insólito. Lo insólito de un pensamiento aislado, al margen de los pensadores de su siglo positivista; lo insólito de una imaginación que sabe reconocer —y reconoce—, lejos de los modelos admitidos, las formas de una nueva sensibilidad. Villiers nos muestra que la ambigüedad es fuente de toda verdad y que la falsa simplicidad de la razón debe ceder ante las exigencias desconcertantes de una lógica aparentemente aberrante, pero más comprensiva y, finalmente, más reveladora.

Villiers, de hecho, no se despojó nunca de la influencia de Poe, aunque su aportación radica en una idea diferente, que inspira el título de uno de sus más importantes sueños: el de lo insólito. Una visión insólita del mundo comienza por una atención precisa a lo real, hasta en su más mínimo detalle. El universo de Villiers en los *Contes cruels* ofrece a nivel narrativo una profunda unidad que nace del factor sorpresa; y por eso su estilo es el de un narrador que persigue a un lector pendiente de sus labios y a quien al mismo tiempo pueda sorprender una vez centrada su atención: un estilo —en definitiva— trabajado para la voz tanto o más que para el espíritu.

La crueldad en Villiers es ante todo un asunto de imaginación: se trata de provocar la angustia, no la náusea; y a menudo ofrece características en cierto modo negativas: al mismo tiempo que observamos poca sangre

Desde esta perspectiva, a Villiers le fascina la crueldad porque para él implica una victoria, constituye un signo de libertad y de sublimación del espíritu. En su opinión sólo el egoísmo y la muerte son verdaderamente fieles, y bajo la ligereza pende una profunda amargura.

y pocas cargas de odio, encontraremos en los *Contes cruels* pocos elementos de terror que descansen sobre lo fantástico. Muchos personajes que aparecen como moralmente crueles, lo hacen de forma más o menos voluntaria, más o menos consciente, de modo que la crueldad padecida por las víctimas es provocada por la sociedad, surgiendo de su propia naturaleza y de su materialismo bajo dos aspectos primordiales: el culto al dinero y a la técnica.

Desde esta perspectiva, a Villiers le fascina la crueldad porque para él implica una victoria, constituye un signo de libertad y de sublimación del espíritu. En su opinión sólo el egoísmo y la muerte son verdaderamente fieles, y bajo la ligereza pende una profunda amargura. Todo esto queda ya anunciado en buena medida en las citas utilizadas por Villiers como encabezamiento de cada narración. Éste es un ejemplo, de “*L’Intersigne*”:

“Attende, homo, quid fuisti ante ortum et quod eris usque ad occasum (...) (...) Scientia, sapientia, ratio sine Deo sicut nubes transeunt” (8).

Esta cita de las *Meditaciones* de San Bernardo puede mostrarnos que el alma de Villiers está muy cerca de la del santo, presentándonos el carácter en cierta medida religioso, aunque también algo científico, de aquello que a continuación planteará el relato: que el cientificismo y la religión caminan por un mismo sendero.

#### 6. DOS CONTES CRUELS

Entre los *Contes cruels* de Villiers hay dos en concreto que destacan por su emotividad y sinceridad, que contrastan directamente con otros relatos de tono agrio, agresivo, en los cuales el humor es como una herida: se trata de “*L’Intersigne*” y “*Véra*”. En uno y en otro el autor se nos revela en una dimensión íntima, personal; se nos ofrece como una persona dulce, tierna y compasiva que ha olvidado el mundo ingrato, el siglo abominado, a los burgueses estúpidos; se expresa como si fuese a él mismo a quien, en soledad, contase esas historias en las que no sueña con ser cruel, sino que expresa lo que más aprecia.

Gracias a “*L’Intersigne*” y “*Véra*” podemos definir el universo de Villiers: preeminencia del amor, del idealismo, de lo misterioso, de lo sobrenatural; en definitiva: ambos cuentos confirman que las tinieblas no niegan el día luminoso, que no son sino su lado opuesto, su otra forma, su aspecto diferente. Las tinieblas afirman que al principio fue el Verbo, y sus relatos pueden resultar así una profesión de fe que hace pensar en el catolicismo y en la filosofía idealista de Villiers. Sus historias fantásticas, dominadas en todo momento por el miedo, nos ofrecen sin embargo la angustia y la muerte como únicas respuestas posibles frente a



un mundo sin reglas donde se codean la razón y la locura. Pero también expresan las mismas convicciones sus cuentos que no pertenecen al mundo de lo fantástico, traspasados —como dijimos más arriba— por el estremecimiento de lo insólito, por el misterioso malestar de lo concerniente al más allá. Cristiano por tradición, Villiers está fuertemente atraído por el misterio y lo sobrenatural. Se interesa en particular por el ocultismo a fin de encontrar las pruebas de la inmortalidad del alma.

En “*Véra*” y “*L’Intersigne*” la proximidad de un mundo sobrenatural se deja transparentar paulatinamente a través de lo que el relato establece como mundo real —a través de unas condiciones narrativas que, con su ironía, pueden hacer caer al lector en una trampa de cuya presencia no percibe prácticamente hasta percatarse de que acaba de arruinar la lógica de sus propios pensamientos.

“*Véra*” ilustra el amor más fuerte que la muerte que ya celebraba el *Cantar de los Cantares*: una amada muerta continúa siendo adorada por su marido hasta el punto de encerrarse con ella en una especie de sueño alucinado. En el día de su aniversario, ella aparece no como un fantasma transparente, sino “*faite de volonté et de souvenir*”, con un cuerpo de carne y de sangre; y deposita sobre el lecho nupcial la llave de su tumba, indicando así el camino que conduce hacia ella. “(...) *les Idées sont des êtres vivants*” (9) —afirma Villiers en el relato—: pensamiento muy hegeliano que el escritor lleva en este caso hasta sus últimas consecuencias. Ya que por su voluntad, su deseo y la fuerza de su pensamiento el marido actualiza sin cesar la idea de su mujer muerta, la revive y, por decirlo de algún modo la resucita:

“(...) *comme il ne manquait plus que Véra elle-même, tangible, extérieure, il fallut bien qu’elle s’y trouvât et que le grand Songe de la Vie et de la Mort entrouvît un moment ses portes infinies!*” (10).

Por su lado, el tono de “*L’Intersigne*” es sobrio, aunque manifiesta un cierto idealismo intransigente. Aquí, el narrador —el propio Villiers— cuenta una visita a un cura de pueblo de Bretaña, en el curso de la cual una visión premonitrice deja presagiar la muerte del párroco, que, efectivamente, se producirá poco después. Es, en este sentido, un relato que evidencia las dotes de “cuentista” de nuestro autor, propiciando que, en el momento de la lectura, el corazón del lector bata demasiado fuerte y se anegue en un lloro que no puede hacer aflorar.

“*L’Intersigne*” se presenta como un cuento que está a los límites del fantástico terrorífico. A lo largo del texto percibimos el lenguaje utilizado, el vocabulario sombrío que se utiliza

El lector respira como puede; lee sin pestañear, no puede en absoluto abandonar la lectura: hay que acabar la narración. Villiers, capaz de ligar como nadie al lector a su obra, alcanza en “*L’Intersigne*” caracteres de maestro.

9. V. De L’Isle-Adam, *Contes cruels*, Paris, Flammarion, p. 55.

10. *Ibid.*, p. 55.

para presentar una atmósfera negra, pavorosa. Villiers nos introduce en un mundo mágico —¿podríamos llamarlo incluso hechizado?— al que somos transportados sin oponer ninguna resistencia. El gran abrigo negro del cura, que en nuestra opinión es el verdadero protagonista de la narración, no hace sino acentuar el carácter lúgubre del relato: algo pesado, que en absoluto presenta un color vivo y asociado a la temperatura fría del invierno (podemos pensar en la “*trepidatio mentis*”, en ese temblor provocado por el pánico). Numerosos adjetivos insisten a lo largo del cuento en esta idea: “*mortellement pâle*”, “*vieil ami*”, “*vieille et réjouie*”, “*lugubre coup de manteau*”.... El abrigo puede remitirnos igualmente a la sábana que cubre los cadáveres, subrayando así la obsesión de Villiers por la muerte. Del mismo modo, cuando habla de Maucombe dice “*mon vieil ami*”, habla también de la “*vieille serrure*”, de la “*gouvernante vieillie et réjouie*”.... El escritor utiliza numerosas veces este tipo de adjetivación. La insistencia en estos adjetivos puede remitir al hecho de que todos relacionemos la vejez con la muerte, con el final de la vida: el autor quiere olvidar la muerte, quiere alejarla de él y esto no es posible más que diciendo que está destinada a las gentes que han vivido demasiado tiempo y no a aquellos que sólo han comenzado a caminar por sus senderos. El abad se presenta como un iniciador. El miedo puede aparecer en este relato como el temor a la muerte, y en este sentido utiliza una expresión muy clara para señalar este aspecto: “*(...) j'étais mortellement pâle (...)*” (11). Podríamos así concluir que el miedo y lo fantástico no son, en la producción de Villiers, sino dos formas de presentar el final trágico de la vida.

Pero en el texto encontramos también la oposición entre esta idea que insiste sobre el carácter sombrío de la muerte con una concepción luminosa de la vida: de ahí la obsesión del protagonista por las velas que no sólo van a iluminar su habitación, sino que van a aclarar el misterio que rodea la situación:

*“(...) Je rallumai la bougie.*

*Instantanément je me sentis mieux; la lumière, cette vibration divine, diversifie les milieux funèbres et console des mauvaises terreurs”* (12).

La luz es la vibración divina, como nos dice el autor; la oscuridad es la muerte, es el medio fúnebre.

En cualquier caso, resulta evidente que Villiers estaba especialmente concentrado cuando escribió este cuento: ese vocabulario tan preciso tuvo que ser bien buscado; no se trata de algo espontáneo, no es cosa de un segundo. En general, la descripción juega un papel fundamental en “*L'Intersigne*”. Desde el principio del relato —con la del barón Xavier de la V\*\*\*—, Villiers se sirve de ellas para hacer pequeños inci-

11. *Ibid.*, p. 260.

12. *Ibid.*, p. 269.

sos en la narración y conseguir con ellos que los acontecimientos posteriores cobren mayor importancia. Así, por ejemplo, el autor termina la descripción y de repente introduce una frase que rompe con todo lo que precede: “(...) *la conversation tombe sur un sujet des plus sombres* (...)” (13). A partir de ese momento, al lector se le sumerge en otro mundo, lejos de lo real; está en otro lugar sin fronteras que ocupa todo lo abarcable. El lector respira como puede; lee sin pestañear, no puede en absoluto abandonar la lectura: hay que acabar la narración. Villiers, capaz de ligar como nadie al lector a su obra, alcanza en “*L’Intersigne*” caracteres de maestro.

13. *Ibid.*, p. 259.

## REUMEN DEL ARTÍCULO DE ANA ZAPATA

*El artículo se abre definiendo los elementos del relato fantástico (el terror y lo fantástico), y la intención de este género de explorar y aprehender los abismos del espíritu revelándonos otra realidad que coexiste con el mundo de lo real.*

*Este acercamiento al género nos adentra en la ficción “cruel” de los cuentos de Villiers de L’Isle-Adam. La aparición en 1883 de “Contes cruels” provoca un cambio en la concepción literaria de la crueldad, entendida no como un realismo exasperado, sino como un asunto de la imaginación que provoca la angustia a partir de la visión insólita de un mundo narrativo, que presta atención precisa a lo real para permitirnos entrever el sentido de lo absoluto. Villiers posee una concepción de lo real que va más allá de la realidad racional y científica, asumida por el*

*positivismo de la época. Por ello se complace en la burla del espíritu “terre à terre” de los burgueses. Es una realidad malvadamente irónica que muestra el absurdo y el fracaso de lo racional y de un siglo encaprichado con el cientifismo.*

*El artículo analiza los cuentos Véra y L’Intersigne que reultan una profesión de fe que hacen pensar en el catolicismo y en la filosofía idealista de Villiers. Estos cuentos confirman que las tinieblas no niegan el día luminoso.*

*Villiers defiende su teoría, se desnuda y se encuentra con él mismo, con la sinceridad de su realidad, con su soledad.*

*Palabras clave: Relato, filosofía idealista, cuento fantástico, teosofía y terror.*

## RÉSUMÉ DE L'ARTICLE DE ANA ZAPATA

*Cet article commence par définir les éléments du récit fantastique (la terreur et le fantastique) et cette intention qu'a ce genre littéraire d'explorer et d'appréhender les abîmes de l'esprit tout en nous révélant une autre réalité coexistant avec le monde réel.*

*Cette approche nous engage dans la fiction "cruelle" des contes de Villiers de L'Isle-Adam. L'apparition en 1883 des "Contes cruels" est à l'origine d'un changement dans la conception littéraire de la cruauté, celle-ci n'étant plus comprise comme un réalisme exaspéré mais comme une affaire de l'imagination provoquant l'angoisse à partir d'une vision insolite d'un monde narratif qui accorderait à la réalité tout juste ce qu'il faut d'attention pour permettre d'entrevoir le sens de l'absolu. Villiers a une vision de la réalité allant au-delà de la réalité rationnelle et*

*scientifique assumée par le positivisme de l'époque. C'est pourquoi il lui plaît de moquer l'esprit terre à terre de bourgeois. On est en présence d'une réalité méchamment ironique montrant l'absurdité et l'échec du rationnel et d'un siècle fêru de scientisme.*

*Cet article analyse les contes Véra et L'intersigne lesquels sont comme une profession de foi faisant penser au catholicisme et à la philosophie idéaliste de Villiers. Ces contes sont une confirmation que les ténèbres ne nient pas la luminosité du jour.*

*Villiers défend sa théorie; il se met à un est se rencontre lui-même; il rencontre la sincérité de sa réalité; il rencontre sa solitude.*

*Mots clés: Récit, philosophie idéaliste, conte fantastique, théosophie, terreur.*

## SUMMARY OF ANA ZAPATA'S ARTICLE

*This article opens stating that terror and the fantastic are the constituents of the fantastic tale and defining the intention of the genre as "to explore and to seize the depths of the soul revealing another world which coexists with reality".*

*This approach to the genre takes us into the "cruel" fiction of Villiers de L'Isle-Adam's tales. The publication of "Contes cruels" in 1883 led to a change in the literary conception of cruelty. It is considered not as an exasperated realism, but as a matter of the imagination where the anguish is caused by the unusual vision of a narrative world. This narrative world pays attention to the unreal to allow us to catch a glimpse of the sense of the absolute. Villiers' idea of reality surpasses the conception, assumed by the positivism of his time, of a*

*rational and scientific reality. Thus, he takes pleasure in making fun of the spirit "terre à terre" of the bourgeoisie. It is a wickedly ironic reality which shows the absurd and the failure both of the reason and of a century which took a fancy to scientism.*

*The article analyses the tales Vera y L'Intersigne which turn out to be a declaration of faith and make us think about Catholicism and the idealistic philosophy of Villiers. These tales confirm that darkness does not deny a bright day.*

*Villiers defends his theory, gets undressed and finds himself, the sincerity of his reality and his solitude.*

*Key words: story, idealistic philosophy, fantastic tale, theosophy and horror.*

TIEMPO SENTIMENTAL Y

TIEMPO LIBERTINO

ESBOZO DE UNA GENEALOGÍA DE LA  
CONSTRUCCIÓN DE NUESTRA IDENTIDAD

Julio Seoane Pinilla

Universidad de Alcalá





#### INTRODUCCIÓN. LA CONVERSIÓN

Desde S. Agustín parece que la representación narrativa del individuo implica la conversión como precondition de la coherencia de la historia. La conversión supone que el individuo se reduplica dos: lo que fue y lo que es ahora. El protagonista, al final del relato se convierte en alguien diferente, se convierte en el narrador del relato. De este modo, la conversión reúne la continuidad entre el protagonista y el narrador que siendo la misma persona puede ser dos personas distintas. Y es así como el relato autobiográfico cobra estabilidad y veracidad. Estabilidad en tanto se da el proceso de la vida al completo, desde el nacimiento hasta la muerte (pues eso y no otra cosa es la conversión: la muerte del hombre antiguo, del que “yo era”). Veracidad en tanto la proximidad del narrador al protagonista es máxima sin que eso traiga aparejado interés ninguno puesto que el narrador ya no es el mismo que el protagonista y no tiene sus intereses.

En último término, la conversión es el ideal, muy antiguo, de que es preciso hacer un remanso en el fluir de la vida, apartarse un momento de quien soy, y juzgar la vida entera desde la soledad de un escritorio, con la tranquilidad de espíritu que da una pluma sola y viendo fríamente el pasado, sin grandes implicaciones, sintiéndose muy diferente. Este ha sido el esquema sobre el que desde S. Agustín se han edificado los relatos de la vida. La conversión supone un simulacro de muerte que da veracidad a la historia: no es el individuo narrado el que cuenta la historia (pues si así lo fuera bien podríamos sospechar que nos está mintiendo), es otro individuo que era también él. Este simulacro de muerte es la única manera de que sean coextensivas la narración y la vida contada. No tardó este simulacro en dejar de ser artificio meramente literario y pasar a dar garantías de veracidad y estabilidad a todos los relatos (auto-) biográficos (1). No quiero seguir en mucho por este camino; quede dicho, tan sólo, que desde hace tiempo el individuo se narra atendiendo siempre a los puntos donde “algo de él cambió”, donde dio “un giro su vida”.

Se podría preguntar ¿por qué un simulacro de muerte? ¿por qué no una confesión de veracidad, una promesa, un dar la palabra de honor? Principalmente si la muerte se une al relato biográfico (en forma de simulacro) es por su carácter religioso, por lo que significa de nacimiento de un hombre nuevo (y desaparición del antiguo pecador: y aquí la metáfora reveladora es la del bautismo). Pero aparte de este evidente motivo, creo que no andaríamos desencaminados si sospecháramos que puesto que nada más allá puede suceder a la persona que ha encarado la

muerte y la ha sobrevivido, es a partir de ella que puede contar su historia como terminada, con la verdad como garantía. Sea este, también, el origen verdadero de la historicidad que tan común nos es;

1. Y ello sin dejar por ello de ser un artificio primeramente literario, pues, en efecto, quizás no sea muy descabellado pensar que a partir de su implantación en las historias de vida, la construcción de la individualidad no ha sido posible sin su expresión narrativa. Queramos o no, sólo nos reconocemos en el relato que de nosotros mismos podemos hacer.



una historicidad que nos hace sentir nuestro presente como el final de los tiempos pasados (o, en su defecto, une nuestro presente a un futuro o utopía que resulta el final de todos los tiempos pasados y desde el cual creemos que se puede reflexionar, criticar o proponer con veracidad —es decir, sin interés—).

Por terminar y no seguir en mucho con esta introducción quisiera decir que la conversión en S. Agustín era ver el mundo acordado con la historia divina y la promesa de salvación. No hay que olvidar que en su concepción del tiempo, el hombre queda como un punto donde cobra cuerpo pasado y futuro, donde el tiempo se puede relatar, donde se puede sentir el camino que va de la Revelación a la Salvación. El hombre es quien da sentido a la historia y en donde el futuro toma palabra. Claro que es como Historia y como Promesa de la Salvación, es interpretando el pasado a la luz de las linternas de la Ciudad de Dios y esperando la encarnación de las palabras de los profetas como el hombre, ser minúsculo por donde pasa el tiempo y que se pierde en el tiempo, puede vivir (¿crear?) Realmente Historia y Futuro. En no pocos siglos todo esto cambiará. A partir de Descartes parece que no es de buen ver la intervención divina en el mundo y, para lo que aquí me interesa, ya en el XVIII Dios nada tiene que hacer en el establecimiento del tiempo de vida. Sí, claro está, en los objetivos de la vida, en las morales, en los prejuicios, en las palabras y en las jerarquías de los vocablos, pero uno de los descubrimientos de la modernidad que comienza con Descartes es que yo por mí mismo, con tan sólo mi pensar, puedo dar cuenta, puedo contar mi propia vida como sucesos que me acaecen a mí, que sufro, que domino o que a mí me dominan; es decir, puedo relatar mi biografía como la narración de mis propios pasos guiados por mí mismo (si bien ni siquiera hoy dejamos de pedir luces y ayudas a Dios, a la Fortuna y quien sabe si no habrá quien también a la Razón).

Lo curioso es que olvidándonos de Dios, de su historia y su revelación, a la hora de relatar nuestra propia vida (y, lo que es más importante, de sentirla como un tiempo que nos pertenece) aún se mantiene la “estructura” de la conversión. Al menos se mantenía con cierta fuerza implícita en el XVIII, siglo al que quiero dedicarme ahora. Voy a usar de la conversión como una barrena para calar en la novela sentimental y en la libertina del XVIII a fin de sonsacar de estos dos tipos de novela alguna idea que nos diga como se compuso el tiempo de la vida en el origen de nuestro presente.

#### 1. LA NOVELA SENTIMENTAL

La novela sentimental uniforma el XVIII. Nuestro siglo de las luces no sólo lee y gusta de las aventuras sentimentales, sino que bajo el término “sentimiento” agrupa una serie de concepciones que andaban por detrás de todas las construcciones teóricas del siglo. Entre 1690 y 1740 comien-

El corazón además de dar la vida, la mantiene, y eso, en moral, en política, en estética, en economía, significa que es el punto donde la fría crítica se hace humana, donde nos enfrentamos a los prejuicios antiguos, a las supersticiones, donde proclamamos la nueva ciencia, el abandono de los viejos sistemas morales, pero teniendo siempre una palabra amable, un afecto hacia el otro, un motivo de piedad, de solidaridad o de fraternidad.

El sentimiento es principio, pero también creación de la misma identidad a través del escrutinio interior que intenta dar con quien en realidad siempre se ha sido, con el yo que se afectó de todos esos sentimientos sinceros que vienen a colación en el relato de la historia. Pues bien, este es el origen de nuestra conciencia moderna.

zan a surgir expresiones de piedad en los escritos (sean estos literarios, económicos o de cualquier tipo), expresiones que no son de autocompasión, sino de compasión con los congéneres que son pobres o que sufren, expresiones que sin vergüenza —y esta es la novedad— reflejan emociones internas (2). No tardarán mucho en aparecer teorías del sentimiento moral que de Shaftesbury a Hutcheson allanan el camino para creer a pies juntillas en un sentimiento en cuya confianza se supone que el corazón siempre sabrá aunar los dictados de la sabia razón con las contingencias inevitables de la vida.

Hasta el XVIII se distingue entre artes nacidas de la sensación y del alma y se tiende a las segundas. Llegamos un momento con *Manon Lescaut*, *La vida de Mariana* y *Zaïre* que se opta por la sensibilidad. Y ser sensible aquí no es tanto el someterse a los placeres sensibles, el deshacerse en la sensibilidad y caer en el libertinaje, cuanto el tomar conciencia de la sensación y verla como parte integrante de nuestra reflexión. O mejor: considerarla como el modo de expresar y comunicar nuestra reflexión, nuestra capacidad de crítica racional (nuestro atrevimiento a pensar por nosotros mismos). Por ello la razón ilustrada, aun atómica, disgregadora o contractual (como se nos ha dicho que era) siempre tenía un corazón que se placía en la compañía, en las artes amables, en la palabra justa, en la prudencia y la elegancia. Y sean todas estas palabras términos que si bien hoy poco dicen, tenía gran importancia hace un par de siglos. El corazón además de dar la vida, la mantiene, y eso, en moral, en política, en estética, en economía, significa que es el punto donde la fría crítica se hace humana, donde nos enfrentamos a los prejuicios antiguos, a las supersticiones, donde proclamamos la nueva ciencia, el abandono de los viejos sistemas morales, pero teniendo siempre una palabra amable, un afecto hacia el otro, un motivo de piedad, de solidaridad o de fraternidad. En definitiva, el corazón nos hace interesarnos en nosotros mismos teniendo siempre a los demás en nuestra mirada.

Desde este punto de vista, la novela sentimental es el lugar donde la nueva ideología se ve reflejada. No es casual que hubiera colas a la puerta del editor esperando las nuevas entregas de *Clarissa*, no era estúpido que una persona de bien, una persona de mérito en las relaciones sociales, tuviera que derramar lágrimas sinceras con las aventuras de *La nueva Eloisa*. Sinceridad que hoy a nosotros nos parece todavía más extraña cuando pensamos que debido a problemas editoriales se podían leer varias veces los mismos capítulos. Claro que un corazón sensible siempre encontraba motivos de afectación; amén de que si las lecturas eran en compañía o eran comentarios en un café o en un salón, la misma diversidad de personas con las que se compartían esos asuntos, *los más humanos conce-*

*bibles*, llevaba a modificar la calidad de la fraternidad que el texto establecía

2. Para ver la diferencia entre un relato sentimental y otro “antiguo” se puede comparar la noticia del terremoto de Lisboa dada por Voltaire y Boursault. Para ello ver G. ATKINSON, *The Sentimental Revolution*, Seattle, University of Washington Press, 1965, pp. 67–70.

entre esas personas. Quizás sólo pensando en una clave algo ñoña podremos entender lo que entendían quienes leer podían estos enormes volúmenes de aventuras tan aburridas como repetitivas (aunque no hay que olvidar que para decir que estas novelas son ñoñas y aburridas se han necesitados dos siglos de literatura y, sobre todo, un siglo de cine).

## 2. NOVELA SENTIMENTAL Y CONVERSIÓN

No hay que leer mucho para darse cuenta de que la novela sentimental sigue el hilo de la conversión agustiniana. Voy a referirme a tan sólo tres novelas: *Pamela*, *Clarissa* y *La nueva Eloisa*. En todas el artificio narrativo es la protagonista que, apartada ya de la vida, narra su propia historia. Tan apartada está que en una novela está casada, en otra desahuciada del mundo y en la tercera con toda su vida cumplida (estuvo enamorada, estuvo casada, tiene ya hijos, tan sólo le queda que el tiempo le acerque la muerte; pero el tiempo que le queda, el que le resta hasta la muerte, lo mismo podían ser dos días, tres o diez años, pues habiéndole ocurrido ya todo no hay diferencias de calidades entre un día de otro, como sí las había cuando estaba enamorada y le *ocurrían* cosas). Las novelas a las que me refiero son novelas epistolares y, sin embargo, resulta claro desde el principio que la protagonista, la heroína que escribe esta o aquella carta, está siendo vista por ella misma al final de su vida. Ella misma recopila y relee —junto con el lector— su correspondencia; así marca las distancias: todo esto, parece decir, me ha llevado a ser como soy hoy (3).

La vida sentimental se cuenta siempre desde un final apático. Allí la literatura epistolar o la biografía contempla cada acción como un “evento”: *Clarissa* re-crea y re-interpreta la escena en donde ella estuvo y al hacerlo su preocupación —la del lector— es sentir como cree que entonces debía sentir. Es ahí donde se centra el objetivo biográfico. De este modo, el sentimiento es principio, pero también creación de la misma identidad a través del escrutinio interior que intenta dar con quien en realidad siempre se ha sido, con el yo que se afectó de todos esos sentimientos sinceros que vienen a colación en el relato de la historia. Pues bien, este es el origen de nuestra conciencia moderna.

### 2.1. La conciencia

El sentimiento supone una persona afectada por ese sentimiento; y si es afectada, siempre habrá un sujeto de la afección. Este es la conciencia que asegura que aunque no soy siempre el mismo, pues siento distinto, puedo componer una individualidad unificada. Será el sentimiento también lo que permita que todas las conciencias se comuniquen, que puedan tener un lenguaje común y, por más, que reconozcan que aunque con sensaciones diferentes,

Decir que Voltaire, Rousseau, Diderot escribieron novelas sentimentales o comedias lacrimógenas es decir media verdad. No es que estuvieran interesados en la ñoñería más pura, es más bien que su misma filosofía estaba afectada de intereses sentimentales que unas veces se expresaban en un tratado filosófico, otras en una crítica literaria y otras en un intento de novela sentimental.

3. Es claro que la protagonista ha muerto y tan muerta está que puede situarse en un rellano del tiempo y relatar su vida con calma, con todo el tiempo del mundo para tomárselo en la revisión biográfica. Pues todo ha acabado, por eso el relato tiene un principio y un final, y ese mismo estar cerrado le otorga su calidad narrativa además de su verdad: nadie va a mentir cuando nada le cabe esperar, cuando todo lo ha acontecido. Pero por eso mismo, porque ya todo le ha acontecido, puede contar su historia.

Pero lo importante en *Pamela* como novela sentimental no es la posibilidad de esa simulación de la indiferencia, sino la conciencia de que esa simulación es de unos sentimientos poderosos que son objeto de la reflexión. Eso es nuestra conciencia: no mero yo unificador, sino un yo capaz de reflexionar sobre sí mismo y de sentirse como objeto problemático.

hombres y mujeres son capaces de tener sentimientos que a todos afectan de la misma manera (4).

Clarissa puede re-intepretar y re-contar su vida en el modo en como su carácter oblique, pero, en todo caso, sólo será entendida si es capaz de tocar al corazón de los hombres y mujeres que la atienden. Y de afectarlos en la misma manera, porque la conciencia no sólo recoge las distintas afecciones del individuo, sino que también supone que tenemos una capacidad de afección natural idéntica en todos nosotros: a no ser que se tenga el corazón tan endurecido que ya no se sea humano, todos lloraremos por las mismas causas. Llorando nos afectamos, tomamos conciencia de nuestros sentimientos, pero también con las lágrimas se adquiere el medio para una comunicación transparente (5). La conciencia, así, unifica al individuo con su vida al tiempo que aúna a la humanidad en un punto común. El éxito de las obras de Richardson fue precisamente ese, que mostraba su desarrollo y sus conclusiones de forma tan evidente que todos, absolutamente todos los hombres y mujeres que lo leían, acordaban con lo dicho. Litros de lágrimas demostraban esta unanimidad que para sí hubiera querido el mejor libro de filosofía. Y lo importante era que no se estaba hablando de algo trivial, sino que se estaba poniendo delante de los lectores las cosas más tocantes, de mayor interés y más interesantes que contarse podían; ni más ni menos que el modo en que el individuo podía, haciendo uso de su libertad, vivir de una forma benevolente, esto es, con sentido del bien público; el modo en que teniendo un comportamiento virtuoso, i.e., útil y beneficioso para su comunidad, podía obtener, también, la felicidad personal a que todos los humanos aspiramos. La novela sentimental implica algo más que una disposición de simpatía a la hora de juzgar. Es algo más que una pluma afectada como la novela rococó proponía. Cuando Rousseau nos presenta las desventuras de Julie y Saint-Preux en buena medida lo que se está exponiendo es la benevolencia implícita del sentimiento. Esta benevolencia supone que el individuo es incapaz de sentir la propia felicidad si no es posible integrarla en un conjunto más amplio, en un Sistema bajo el cual se componga su propia

vida integrada en la comunidad a la que pertenece (6). Esto hay que tenerlo en cuenta; decir que Voltaire, Rousseau, Diderot escribieron novelas sentimentales o comedias lacrimógenas es decir media verdad. No es que estuvieran interesados en la ñoñería más pura, es más bien que su misma filosofía estaba afectada de intereses sentimentales que unas veces se expresaban en un tratado filosófico, otras en una crítica literaria y otras en un intento de novela sentimental.

4. La novela sentimental localiza el pecado no en el sexo, sino en la falta de sentimientos. Como se dice en *Charlotte Temple* (novela sentimental originalmente publicada en Inglaterra pero con infinitas reediciones en norteamérica): "Con todo lo penosos que son estos sentimientos, no los cambiaría por el sopor de los filósofos estoicos".

5. Cfr. JULIE CANDLER HAYES, *Identity and Ideology: Diderot, Sade and the Serious Genre*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins Publishing Company, 1991, p. 7.

6. Es la idea de Sistema de Hutcheson como lugar inevitable para la felicidad del individuo y de su comunidad. Según Hutcheson la benevolencia es lo que hace que un corazón se siente feliz con su felicidad, pero más feliz con la felicidad de todos los corazones. Desde aquí aparece la simpatía hacia los otros, el alegrarnos con ellos y, en suma, la fraternidad mil veces más pregnante que la solidaridad que luego la sustituirá.

Cuando el carácter de un individuo es el poner su impronta en el mundo, el construir la propia historia (y creo que así se puede interpretar el origen de nuestra modernidad), tan sólo la sentimentalidad puede otorgar algún fundamento a esa historia hecha a años luz de aquella historia—espejo de la palabra divina. La sentimentalidad es un complejo de razón y sentimientos bastante amorfo, pero que la literatura sentimental supone que puede componer una conciencia estable (7). Una conciencia que además de dar unidad a las diferentes sensaciones del individuo —a su contingencia cotidiana— es, sobre todo, la reflexión sobre ellas. Merced a esta reflexión todas esas sensaciones se sienten como propias en un doble sentido: me son propias porque son humanas y porque son elementos que me van constituyendo. Es en la narración sentimental donde esta dualidad se muestra. Claro que para ello es preciso que el personaje esté ya construido, ya convertido, cumplido. En un rincón, ajena al tiempo y las preocupaciones, porque ya está casada y bien casada, Pamela recorre su biografía y se cuenta a sí misma. Obviamente no se crea en esa narración, ella ya ha sido lo que ha sido, pero sí puede ahora, fuera del tiempo, reconocer *su* experiencia. A propósito de este reconocimiento quiero dar los dos últimos apuntes de la conciencia sentimental.

## 2.2. El inerte personaje sentimental

*Pamela* —y en esto se nota que es la más antigua de estas novelas— se hace heredera de una tradición que viene desde *La Astrea* de Urfee en la que la simulación de la indiferencia entre los amantes es algo común. Pero lo importante en *Pamela* como novela sentimental no es la posibilidad de esa simulación de la indiferencia, sino la *conciencia* de que esa simulación es de unos sentimientos poderosos que son objeto de la reflexión. Eso es nuestra conciencia: no mero yo unificador, sino un yo capaz de reflexionar sobre sí mismo y de *sentirse* como objeto problemático. El amor es tan grande que salta las constricciones sociales; para él no hay controles sociales ni rituales familiares; ante él el enamorado está sólo con su propio juicio, con su sola sensibilidad, pero también con su solo tiempo. En la conciencia sentimental el tiempo tiende a interiorizarse, a vivirse individualmente. Y realmente es así como se constituye la vida: dentro del tiempo en el que tomamos conciencia (en el que nos reconocemos).

La conciencia sentimental confunde la experiencia con el conocimiento de la experiencia; la primera no tiene su fundamento hasta que el segundo no se ha establecido. Hoy nos es común el creer que la experiencia necesita tiempo, que necesitamos un tiempo donde reposarla, donde recapacitar sobre ella y, además de sentirla, saber qué significan sus diferentes momentos. Este es el recuento

Lo que aprendemos con Clarissa es que a pesar de su deshonra ella sigue siendo interiormente pura. Su negativa a casarse con quien la ha deshonrado es el símbolo de la libertad de la voluntad. Si bien ella no tiene libertad ninguna y se encuentra prisionera de la maldad de un mundo tan insensible que es cruel, al menos puede enarbolar la bandera de su libertad de conciencia, y con ella de su pureza, de su humanidad ejemplar.

7. La conciencia sentimental es capaz de hacerse responsable de la vida al completo del personaje. Y de hacerse responsable a cada momento. Cada acto queda como reflejo de la propia identidad y eso es fácil suponerlo cuando cada acto es un acto sentimental, un acto que refleja lo más íntimo de la individualidad (que, por cierto, está presta a presentarse a cada ocasión propicia). No hay evento que, juzgado desde la distancia de la apatía, no se pueda introducir en el libro Mayor de la formación de la individualidad; el relato autobiográfico nos le dirá bueno o malo, pero la conciencia ha de integrarlo en ella misma, nunca puede negar que sea propio.

Mientras que el amor sentimental es algo muy serio —tan serio que es capaz de reunir a toda la humanidad en torno a las lágrimas—, el amor libertino —la seducción— es un juego. Y los juegos dan un tiempo de vida algo diferente al que proporciona la sinceridad sentimental.

biográfico de la novela sentimental: un apropiarse del tiempo pasado, del tiempo de la experiencia, en el momento en que podemos salirnos de esa misma experiencia, en el momento en que estamos más allá del tiempo. Y narramos. La ventaja aquí es toda la medida, veracidad y conocimiento que hoy otorgamos a este tipo de comportamiento, pero el problema aparece en el momento en que nos damos cuenta de que todas estas novelas tienen sentido cuando la muerte les ha llegado a los personajes, cuando ya todo ha pasado. Mientras vivía, ¿quién daba razón del tiempo que pasaba, de la vida? La novela sentimental lo tiene claro: el carácter del personaje uniforma todo el relato de manera que en cualquier momento podríamos dar un corte a la narración y tener, indistintamente del sitio donde lo diéramos, al mismo personaje que relata. No ha variado. De hecho una de las cosas que hace a esta novela tan tremendamente aburrida es que el personaje no se modifica por las cosas que le ocurren, es siempre como es al final: una joven virtuosa a la que le acaecen situaciones que ponen a prueba su honor, su virtud y toda su persona. Cuando Clarissa, Pamela o Julie se narran no existe el “yo era así, pero después de esta situación cambié y me hice así” (de hecho eso no se da ni en las novelas libertinas dejando aparte el caso de *Las relaciones peligrosas*); por el contrario, la conversión está hecha desde el nacimiento, o mejor, el relato amplía esa conversión y se cuenta como la vida de una heroína convertida desde antes de su bautismo, una heroína que nunca ha pecado sino por virtud. Algo lejos queda esto de S. Agustín, algo lejos porque en las novelas sentimentales parece que la heroína no se introduce en el decurso temporal, parece como si el tiempo le ocurriera a ella más que ella ocurriera en el tiempo. De hecho, a pesar de la tremenda extensión de las cartas, perdidas en mil reflexiones, la tensión siempre se mantiene merced a la profunda unidad de la acción y del tiempo. Y eso es así porque tras la conversión no hay tiempo ninguno que pase, más bien el único tiempo concebible, es el tiempo que se tarda en releer y sentir una carta ya antigua (8).

Aun sucediendo en el tiempo, aun viéndose afectadas de todas las múltiples contingencias mundanas, aun siendo novelas de las aventuras que *les suceden* a unas heroínas, estas narraciones son atemporales. De hecho cuando la heroína se enamora no se enamora del hombre que es de esta manera o de esta otra, sino del hombre que no se puede menos que amar. Aunque sea cruel, aunque el amor sea imposible, aunque sea un amor no correspondido, por debajo de los acontecimientos, más que un hombre determinado, está el hombre al que todos —acordados en este punto con las lágrimas de la heroína— amaríamos

de tenerlo delante. No es que no se ame en el tiempo, es que solamente se ama lo eterno, lo universal, lo que está por encima del tiempo, en lo que todos acorda-

8. No es extraño que la principal crítica que se las haga hoy a estas novelas es que son pobres en cuanto a la acción (pensemos que el punto culminante de *Clarissa*, la violación, supone la carta de menor extensión de toda la novela). No podía ser menos: el dramatismo se introduce en unos personajes ya hechos, ya convertidos.

mos. De aquí a amar al propio país o al propio pueblo sin más motivo que el evidente sentimiento que todos *hemos de* albergar en nuestro corazón a poco que seamos sinceros, o responsables, o hombres como hay que ser, no hay más que un paso que no tardará en recorrerse.

### 2.3. Sinceridad sentimental. Autenticidad

La conciencia sentimental tiene la obligación de ser sincera. Con propiedad no se puede hablar aquí de obligación ninguna porque el sentimiento de por sí es sincero. No cabe la mentira en él (9). La heroína sentimental es sincera consigo misma y no porque sienta como debe sentir, sino porque como siente es como ella siempre ha sido. No hay doblez, no hay ocultamiento (si lo hubiera sería otro tipo de novela), la historia sentimental es siempre el relato de una individualidad que intenta autenticarse en la realidad, es la narración de la heroína donde no hay distancia entre lo que es y lo que quiere hacer. Nada más fuera del discurso sentimental que la mentira, pues la mentira es no actuar inmediatamente como sentimos y eso no es propio del corazón humano; el héroe sentimental es sincero siempre porque siempre se dice a sí, porque su relato trata de ser siempre auténtico. Quien puede no serlo, quien puede actuar no siempre en consonancia con quien en verdad es, es Mr. B que tiene a maltraer a Pamela. Él es bruto, grosero, sin virtud aparente ninguna; pero él es el malo de la película, él es el causante de las lágrimas que son las que, en último término, se quieren leer en la novela de Richardson. De hecho el verdadero motor de este tipo de novelas es la dificultad de ser yo mismo en el mundo, es el conflicto de un personaje virtuoso que actúa con virtud en todo tiempo; de donde provienen las lágrimas es de la constatación de que la realidad está tan corrompida que no resulta sencillo ser como se siente uno a sí mismo. Por ello es preciso renovar la realidad, promover nuevas políticas, reclamar ciertos cambios sociales en las instituciones del matrimonio, de los negocios, en las relaciones familiares, etc.

### 3. HIPOCRESÍA Y SINCERIDAD

La cuestión de la sinceridad es precisamente uno de los cambios más importantes que el individuo sentimental lega a nuestra modernidad. La preocupación de la novela sentimental es por la sinceridad o insinceridad del personaje; este par relega al otro que era el habitual hasta entonces, el par formado entre sinceridad e hipocresía.

La preocupación por la posibilidad de la hipocresía suponía que eran inevitables algunos momentos de mentira, de engaño, que dentro del texto eran admisibles algunos instantes donde la relación entre palabra y cosa no fuera biunívoca. Por el contrario la preocupación por la insinceridad es precisamente la preocupación porque esta biunivocidad

En buena medida, en la seducción no hay más que presente; no faltan los objetivos futuros —unas veces a largo plazo, otras a corto—, eso sí que es innegable, pero no es extraño que una vez que el libertino haya gozado de su conquista busque otros brazos y establezca nuevos objetivos en una especie de repetición insaciable de la seducción donde todos los tiempos son iguales y dicen lo mismo. Por ser presentes.

9. Al corazón la sinceridad le toca con la transparencia de las lágrimas: cierto que se pueden verter éstas falsamente a fin de engañar a cualquier espíritu sensible, pero tal engaño sólo dice de la calidad del engañado (y de la que el sentimiento imprime al espíritu humano) y de la maldad de quien es capaz de mentir con las cosas más sagradas.

En ambos tipos de literatura siempre sucede lo mismo: o siempre es la virtud ya establecida reinante, o siempre la repetición del deseo; es cierto que no hay tiempo, que los personajes están muertos, pero mientras que en la novela sentimental parece que la muerte se establece en la formación de un carácter inerte, en la libertina el cúmulo de fragmentaciones reunidas tan sólo por el nombre, tiene a la muerte como un invitado más en el juego.

se pueda dar en todo momento. Cuando hablo de preocupación por la hipocresía o por la insinceridad estoy suponiendo que la sinceridad, el decir la verdad, siempre ha sido el objetivo de un texto y que los escollos contra los que lucha esta sinceridad son, hasta la novela sentimental, la hipocresía y a partir de la novela sentimental, la insinceridad. Resulta revelador el poner como “enemigo” a uno u otro término. Mientras que la insinceridad es un enemigo que supone la necesidad de representar el papel del individuo que somos —que en último término es el que debemos ser—, la hipocresía sostiene un mundo donde prima la conveniencia (10). Lo que aprendemos con Clarissa es que a pesar de su deshonor ella sigue siendo interiormente pura. Su negativa a casarse con quien la ha deshonrado es el símbolo de la libertad de la voluntad. Si bien ella no tiene libertad ninguna y se encuentra prisionera de la maldad de un mundo tan insensible que es cruel, al menos puede enarbolar la bandera de su libertad de conciencia, y con ella de su pureza, de su humanidad ejemplar. Se unen aquí una cuestión de identidad con otra de dominio del yo —una cuestión de conciencia— y en esta unión la preocupación es la sinceridad con uno mismo que jamás entendería el disimulo hipócrita para obtener ventajas (lo cual es el juego de la seducción proscrito por la novela sentimental por falso, antimoderno, sucio e inmoral).

No creo que sea muy equivocado reconstruir buena parte de nuestro presente con la sustitución de la hipocresía por la insinceridad. En *El juego del amor y del azar*, una comedia de Marivaux, conviven ambos términos como si en esta obrita se estuviera levantando acta de dos preocupaciones que a poco se saldarían con la desaparición de una de ellas. La misma obra está motivada por una cuestión de sinceridad consigo mismo; se trata de dos jóvenes cuyo matrimonio ha sido concertado por sus respectivos padres y que son tan modernos que no pueden soportar la idea de casarse con alguien que no sea de su gusto, que no se adecue a su carácter. Casarse con quien se ama es una de las primeras divisas con las que se marca al toro de la sinceridad con uno mismo, de la autenticidad: no puedo obligarme a sentir amor en la misma manera que no puedo obligarme a sentirme afectado por la lectura de *Pamela*; si soy un hombre sincero, de buenos sentimientos y racional, me enamoraré cuando tenga que ocurrir y lloraré con los capítulos destinados a tal efecto de las aventuras de Pamela. Pero siendo esto así, la mecánica de la obrita de Marivaux es la hipocresía y el ocultamiento. Durante, el futuro esposo de Silvia, se dirige a casa de esta a fin de conocerla. Sin saberlo, ambos han tramado la misma estratagema: sus criados se deberán hacer pasar por ellos a fin de, haciéndose ellos pasar por los criados, poder observar desde un terreno resguardado a su futuro cónyuge. Los padres acceden al trato que se completa con la sentencia de “si no es de mi gusto no me

10. En buena medida la hipocresía se liga con un mundo donde el mismo cuerpo humano se establecía en un equilibrio fácilmente quebrantable de humores incontrolables. Por contra la insinceridad presupone un cuerpo dominado por el yo, donde tan sólo la enfermedad es capaz de alterar la unicidad y uniformidad de funcionamiento. Pero la enfermedad es una negación de la conciencia de salud lo cual es algo diferente al desequilibrio humoral.



desposaré con él” —o con ella—. Como era de esperar los criados se enamoran de los criados que hacen de señores y los señores de los señores en papel de criados; mas lo que me interesa es que a mitad de la obra, Silvia, la futura novia, es informada por el mismo Dorante, su esposo destinado, de su condición noble y lejos de confesar ella la suya, calla dejando que corra el cuento. ¿Para qué decir la verdad? ¿Acaso es tan importante? Prefiere la novia coquetear y ver a Dorante agotado frente a ella. Lo revelador aquí no es que se pueda concebir el juego junto con los sentimientos, lo revelador es que cuando la enamorada se entera de la verdad continúa con el disimulo. Esto no le hubiera cabido en la cabeza a Pamela, ni a Julie, y menos a los lectores que comulgaban con ellas, los que estaban construyendo nuestro presente. En su caso, después de conocer la situación, la protagonista, bañada en lágrimas, hubiera abrazado a su amante quien, informado con tan plañidero acto, hubiera comprendido el origen de tales efusiones. Al punto la abrazaría, exclamaría y uniría su llanto al de ella. Y no sólo eso, sino que el lector hubiera también llorado siendo así que parece un auténtico milagro que los libros hayan llegado hasta nuestros días sin que hubiera hecho falta imprimirlos con tinta indeleble ni en papel a prueba de humedades pertinentes.

Como se puede intuir la cuestión de la sinceridad del personaje con su vida es algo más que una cuestión de propia felicidad. Siéndolo también, es sobre todo un punto de unión social, un modo de actuación que a todos, hombres y mujeres, nos reúne. Con tan altas miras no es extraño que *El juego del amor y del azar* sea el último sitio donde la hipocresía antigua se muestra (11). Hoy entendemos la batalla entre sinceridad e insinceridad como la tragedia que acaece a cada hombre y mujer cuando trata de realizarse a sí mismo y choca con una realidad áspera, poco dúctil y bastante agresiva (y por tanto, como un camino de realización de nuestro propio ser, como un peregrinar de la autenticidad), pero a estas alturas traer un personaje que se debata entre la hipocresía y la sinceridad no cabe más allá de las historias cotidianas de nuestros periódicos (12).

#### 4. LA LITERATURA LIBERTINA

La literatura libertina toma la hipocresía que la novela sentimental olvida. En este sentido se hace heredera de la tradición literaria anterior y no renueva. Frente a la mentira interna, ciertamente más trágica, frente a la lucha por ser auténtico donde la hipocresía no cabe (pues se ventila ni más ni menos que el *qué* es aquello que constituye a cada hombre y mujer), el libertino no tiene mayores problemas:

La vida de Pamela no cobra valor como vida en conjunto, sino en tanto es la recopilación de los momentos donde el narrador considera que el tiempo ha sido aprovechado, ha sido integrado y ha compuesto su vida. No todo el tiempo es valioso, nos diría el héroe sentimental, hay que aprovecharlo, trabajarlo, para que tome valor, hay que hacerlo extensión de la propia vida, hay que autenticarlo con el propio yo.

11. Donde la *posibilidad* de la hipocresía se muestra porque, como no podía ser menos, el autor no cree que esos engaños deban pasar del último acto. En todo caso, lo cierto es que en la obra se reconoce que en la vida nos encontramos con la hipocresía y con la sinceridad —la honestidad casi sería mejor decir aquí— igual que luego se reconocerá que en la vida nos podemos encontrar con la insinceridad y la sinceridad (que es de desear que en el capítulo final siempre sea recompensada)

12. Historias que, dígame de paso, por carecer de tiempo, pues las noticias aparecen y desaparecen por superposición y no porque unas vengan detrás de otras, están muy alejadas de lo que nosotros consideramos cuando consideramos el hablar de nosotros, el contar nuestra vida (bien que podemos considerar esas noticias como hitos, como marcadores temporales, pero sin ninguna importancia, sin contarnos en relación a esas noticias algo así como un “te acuerdas, fue cuando x sucedió, si no te acuerdas es lo mismo el caso es que ...”. Tan sólo tienen relevancia cuando nos afectan, cuando somos parte de la noticia, pero en ese caso la noticia ya no es una noticia de periódico sino un suceso de mi propia autobiografía).

como siente en un momento determinado es como realmente es en ese momento; y si es bien cierto que no pocas veces oculta disimula y juega con sus sentimientos, esto le es posible porque los sentimientos son algo con lo que se puede jugar. Por ello el libertino no necesita de conciencia ninguna que dé cuenta de su yo dividido en distintos sentires: en él hay una transparencia inmediata de su ser más propio. El caso del libertino es difícil de comprender porque nuestro mundo es el de Jane Austen, es el mundo donde cabe el pensar una cosa y actuar de otra manera, y ello sin dejar de ser lo que nuestros pensamientos nos dicen que somos. Podemos enamorarnos de un rico hacendado, pero la prudencia nos dice que no le debemos amar, por tanto disimulamos a punto de que el hacendado en cuestión cree que le despreciamos. Jane Austen nos deja claro que aun con esta contradicción entre lo sentido y lo expresado, seguimos amando, y de la forma más pura, a quien se dice despreciar. Esta es el origen de la tragedia que hoy nos hace pasar las páginas de un libro, es el origen de la contradicción que ha de existir en cada personaje. En las escuelas de literatura, en los sitios donde se aprende a escribir, esta es la primera lección: un personaje simple, completamente transparente, no dice nada, es aburrido; donde no hay dolor, se les dice a los poetas en ciernes, a los actores y a los cineastas hoy, no puede haber creación artística. Y nos lo creemos.

Pero el asunto con la literatura libertina es algo diferente pues la mentira no significa insinceridad. No es que yo mienta pero siga siendo yo mismo (con lo que el objetivo en la vida es *conseguir reconocermé* en cada *momento*. Y subráyense las tres palabras: la lucha del conseguir, la conversión del reconocermé y la vida como esfuerzo por la conversión de los momentos), sino que la mentira significa simplemente que yo puedo mentir y por ello puedo ser mentiroso (también puedo decir la verdad, en ese caso seré honesto). La diferencia en este punto es que mi vida se compone en una evaluación de términos no siempre perfectamente coherentes: soy un poco mentiroso y bastante honesto, o muy poco honesto, o un mentiroso de campeonato, o ... No voy a seguir en mucho con esta cuestión de hipocresía e insinceridad; para lo que aquí importa diré que los tiempos de vida que motivan son muy diferentes.

##### 5. TIEMPO REAL Y VIRTUAL

Dice M. Boixerau (13) que los géneros en la novela del XVIII son tres: La novela de análisis o rococó donde se estudian las etapas del amor porque son las etapas del placer; la novela libertina donde el análisis del amor no viene porque importe el placer, sino porque importa la consecución de la propia voluntad; y, por último, la novela sentimental donde es el sentimiento del agente el protagonista e importa menos la consecución de la propia voluntad que la de esa especie de comunidad ideal

donde la comunicación es transparente y todos podemos conocernos a todos —y

*disfrutar, y ser felices*, con ello—. Me parece revelador esto en vistas a considerar el diferente interés que ante el amor o ante los sentimientos tienen el libertino y el sentimental. En dos palabras diría que la mecánica del amor es lo que importa al libertino, y eso en tiempo real; el efecto del amor es lo que importa al sentimental, y eso en tiempo virtual.

Mientras que el amor sentimental es algo muy serio —tan serio que es capaz de reunir a toda la humanidad en torno a las lágrimas—, el amor libertino —la seducción— es un juego. Y los juegos dan un tiempo de vida algo diferente al que proporciona la sinceridad sentimental. Mientras en esta última la demora en el amor no es sino pérdida de tiempo y como tal pérdida es dolorosa —es realmente *perder la vida*— pues es un espacio donde yo no soy yo, donde no me autentifico en la realidad, la seducción libertina puede jugar, puede no complacerse con urgencia, sin que esta pérdida de tiempo sea considerada como pérdida de la vida (por el contrario muchas veces es la sal de la vida). No es extraño que mientras el penar del libertino por el tiempo que pasa es el clásico “¿cómo pasa el tiempo que nos volvemos viejos!”, el del sentimental es nuestro más moderno “¿cómo pasa el tiempo que apenas me da tiempo a conseguir todo lo que soy yo!”. La heroína sentimental escribe sus cartas contando con un tiempo interno que se contrapone al tiempo que pasa en el mundo. De hecho el tiempo sentimental, como tiempo virtual, nos muestra que vida y realidad pueden tener estatus distintos. Por el contrario el tiempo de la literatura libertina es superponible al tiempo real. De este modo, cabe la mentira en el mundo pues en el reino de la hipocresía el tiempo que la insinceridad interiorizaba puede fluir y llevar consigo a los individuos.

Contar nuestra vida interesados por poner de relieve la mecánica del amor, que es aquello que nos hace movernos, conlleva la disolución del personaje en tanto a cada nuevo evento han de buscarse y rebuscarse motivos, funcionamientos y consecuencias. Es difícil no perderse cuando no cabe el decir “yo siempre fui así”, sino que hay que ir tomando sucesos por sucesos y contarlos todos exhaustivamente. El libertino trabaja siempre en tiempo real y eso puede dar interpretaciones maestras, por supuesto, pero ha de darlas en todo momento, sin que quepa el recuerdo de cual fue la anterior, sin hilazón que una pasado y futuro. Por ello le es difícil el cerrar la vida, el establecerse en un remanso de la vida y contarla en un libro no ya con principio y final, sino con un principio que lleve a ese final. Esto último fue el gran logro del héroe sentimental y en ello consistió el gran atractivo de estas novelas. Frente a la permanente actuación en tiempo real, la posibilidad de estar en un momento dado en todo el relato hace posible suponer toda una vida —siempre virtuosa— (14) (y no hablo aquí de ser

El sentimiento es principio, pero también creación de la misma identidad a través del escrutinio interior que intenta dar con quien en realidad siempre se ha sido, con el yo que se afectó de todos esos sentimientos sinceros que vienen a colación en el relato de la historia. Pues bien, este es el origen de nuestra conciencia moderna.

14. En la novela sentimental el objetivo de la vida, lo que se lleva todo nuestro tiempo, es el amor. El amor que es un conocimiento sobre el propio yo. Además, a través de los sentimientos, podemos comunicar y componer en buen orden tales conocimientos. Podemos llegar a algunas verdades universales (que lo son porque *realmente sentimos-sabemos* que son verdades de todos los particulares). Para la novela libertina aún no se había inventado nuestro amor, la seducción es la contingencia hermosa de la vida humana y frente a la verdad, frente al conocimiento universal, tan sólo existe cierta intersubjetividad tan diversificada y fragmentada como el libertino mismo.

Decir que Voltaire, Rousseau, Diderot escribieron novelas sentimentales o comedias lacrimógenas es decir media verdad. No es que estuvieran interesados en la ñoñería más pura, es más bien que su misma filosofía estaba afectada de intereses sentimentales que unas veces se expresaban en un tratado filosófico, otras en una crítica literaria y otras en un intento de novela sentimental.

el mismo individuo en todo el relato, pues en todo el relato permanece el mismo tanto el héroe libertino cuanto el sentimental —héroes ya dados de antemano en la primera línea—, sino el componerme en todo el relato, el afectarme de todo el tiempo que pasa por mi vida y no ser tan sólo la hilazón contingente que un relato expone).

El sentimiento pasional no dice más que el momento que se goza o el momento que se pretende gozar en un futuro no muy lejano (y del que se habla tanto, se planea tanto, que siempre es casi presente). El libertino, se disipa en su actividad (esta es una literatura de consecución constante de objetivos, donde no hay otra cosa que el fijarse una meta, obtenerla, volverse a fijar otra y así en una repetición tan eterna como monótona), no conserva sino el nombre para unificar todas las historias (15). Como ya he dicho, su tiempo fluye, se pierde en su realización, en la realidad que vive. Al libertino le ocurre como al sobrino de Rameau el cual es el arquetipo de hombre desencajado: sin centro ni conciencia se deshace en sus sensaciones y no tiene sentimientos más allá del amor propio (amor propio que, dicho sea de paso, no es otro sentimiento más, o una de las primeras pasiones como creyeron los ilustrados sentimentales, sino simplemente el llevar un nombre). No tiene conciencia de sí, podríamos decir, y sin conciencia no hay conversión (16). No podía tomarse sino como un gran logro el tiempo sentimental capaz de caminar hacia un final y de establecerse en el mundo en función de ese final.

La novela sentimental implica algo más que una disposición de simpatía a la hora de juzgar. Es algo más que una pluma afectada como la novela rococó proponía. Cuando Rousseau nos presenta las desventuras de Julie y Saint-Preux en buena medida lo que se está exponiendo es la benevolencia implícita del sentimiento. Esta benevolencia supone que el individuo es incapaz de sentir la propia felicidad si no es posible integrarla en un conjunto más amplio, en un Sistema bajo el cual se componga su propia vida integrada en la comunidad a la que pertenece (17). Por contra, como aprendimos con el sobrino de Rameau, el libertino no puede presentar sino palabras que se pierden cuando el personaje sale de escena. Y se pierden por dos razones: porque no se han compuesto en un relato que las dé cuerpo, y porque no las hemos entendido por ser totalmente privadas, ajenas a

15. No hay que ser tan ingenuo como para pensar que la pérdida en el momento es absoluta, ahí está la apatía de Sade, por ejemplo, para mostrarnos que el libertino también puede tener su dosis de trascendentalidad, de virtualidad, de no perderse en el tiempo real. Pero la apatía es algo extraño, es almacenar tiempo para luego gastarlo de manera dominada, es sustraerse al tiempo, no perderse, no gastar, morirse, pero para luego hacer un tiempo propio. Y tan propio que se da en un desierto porque aniquila y destruye a los demás, amén de que es un tiempo sin relación con ningún otro tiempo. La apatía forma islas de vida sin un antes y un después, simplemente con explosiones de libertinaje. Por ello, adelantándome un poco a lo que luego diré, quiero reflejar aquí que el libertino es señor en la destrucción: su mundo es un desierto porque no hay otros a quienes hablar; los otros son simplemente objetivos de la seducción o de pactos para lograr ventajas. Por ello lo mismo podían ser seres humanos, demonios o piedras (de hecho necrofilia y zoofilia andan como por su casa en muchos de estos relatos).

16. A veces, es cierto, en las novelas libertinas se siguen los parámetros sentimentales (¿y cómo podía ser menos si estuvieron conviviendo ambos tipos de novela sin que nadie dijera a los autores los límites de una y otra?) y aparece un doble personaje, el que narra —convertido podríamos decir— y el narrado, pero en estos casos el yo narrado no tiene la misma conciencia del narrador y es siempre un artificio de la mecánica literaria (para poner en marcha el relato) y no un artificio de veracidad como ocurre con las novelas sentimentales.

17. Es la idea de Sistema de Hutcheson como lugar inevitable para la felicidad del individuo y de su comunidad. La benevolencia es aquello de que un corazón se siente feliz con su felicidad, pero más feliz con la felicidad de todos los corazones. Desde aquí aparece la simpatía hacia los otros, el alegrarnos con ellos y, en suma, la fraternidad mil veces más pregnante que la solidaridad que luego la sustituirá.

esa comunión sentimental que hoy resulta inherente a nuestra comunicación (aunque, bien mirado, quizás la verdadera razón es que se pierden porque están hechas para deshacerse tras ser dichas). No existe aquí la posibilidad de componer nuestras morales, responsabilidades, de tener una mínima conciencia, ni siquiera una comunicación que intente sujetarse en algo, en algún fundamento, en algún conocimiento.

Tanto la vida disipada como la establecida tienen sus horas, sus tiempos, sus momentos más propicios para unas cosas y otras, sus instantes de la verdad y del disimulo, del engaño y del conocimiento (el sentimental no deja de ser humano y también se codea con lo malo, y de esto buen ejemplo da la pragmática Pamela); la verdadera diferencia es el modo en como el tiempo se compone en una vida preocupada por los sentimientos de amor o por la seducción. A veces se ha dicho un poco rápidamente que la seducción impone un ritmo temporal diferente a la vida porque en ella lo de menos es la consecución del amor, sino el camino que lleva a él. Esta afirmación no se puede hacer sin cierto cuidado porque no es característica que se adscriba únicamente a la novela libertina. En efecto, no podemos decir que en la historia de Pamela, por ejemplo, no sea importante el camino porque, realmente, la historia de Pamela es el camino de la virtud en el mundo, *Pamela* cobra valor no en el matrimonio feliz de la heroína, sino en todas las pruebas que la asaltan en su vida y en cuya referencia constituye una vida virtuosa. Un ejemplo más claro es la Julie de *La nueva Eloisa* que se compone en los sucesos que la acaecen —se compone, no se construye pues para la construcción de la identidad ha de venir todavía Jane Austen—. Pero lo que sí es cierto es que toda virtud sentimental tiene sentido en cuanto lleva a alguna parte, en cuanto hay un antes y un después desde donde se puede contar todo lo que pasó. Frente a esto, las vueltas y revueltas libertinas toman su significado de ellas mismas; el seductor se diversifica tanto que se pierde, se deshace en el proceso mismo de la seducción y ya no cabe ni siquiera el momento aquel de la conversión desde donde el héroe era capaz de apartarse un poco del tiempo y recapacitar serenamente acerca de su vida pasada. No cabe el punto aquel desde donde, al modo del hombre en el presente agustiniano, se pueda leer el pasado y establecer el futuro. En buena medida, en la seducción no hay más que presente; no faltan los objetivos futuros —unas veces a largo plazo, otras a corto—, eso sí que es innegable, pero no es extraño que una vez que el libertino haya gozado de su conquista busque otros brazos y establezca nuevos objetivos en una especie de repetición insaciable de la seducción donde todos los tiempos son iguales y dicen lo mismo. Por ser presentes.

Lo cierto es que en la novela libertina existe una dependencia del presente que reemplaza a la presencia de la conciencia sentimental. Y digo dependencia del presente más que un valor positivo de éste, pues para valor positivo el que la novela sentimental da a cada momento, a cada

Pero lo importante en *Pamela* como novela sentimental no es la posibilidad de esa simulación de la indiferencia, sino la conciencia de que esa simulación es de unos sentimientos poderosos que son objeto de la reflexión. Eso es nuestra conciencia: no mero yo unificador, sino un yo capaz de reflexionar sobre sí mismo y de sentirse como objeto problemático [...] La conciencia sentimental confunde la experiencia con el conocimiento de la experiencia; la primera no tiene su fundamento hasta que el segundo no se ha establecido.

Lo que aprendemos con Clarissa es que a pesar de su deshonra ella sigue siendo interiormente pura. Su negativa a casarse con quien la ha deshonrado es el símbolo de la libertad de la voluntad. Si bien ella no tiene libertad ninguna y se encuentra prisionera de la maldad de un mundo tan insensible que es cruel, al menos puede enarbolar la bandera de su libertad de conciencia, y con ella de su pureza, de su humanidad ejemplar. Se unen aquí una cuestión de identidad con otra de dominio del yo —una cuestión de conciencia— y en esta unión la preocupación es la sinceridad con uno mismo que jamás entendería el disimulo hipócrita para obtener ventajas.

instante que pasa un amante en brazos de otro o suspirando por su ausencia. Es esta novela la primera que cuenta los segundos y a la que se le van los momentos presentes como agua. Frente a la firme conciencia, la pérdida libertina es tal que es difícil ver en el personaje algo más que su mero nombre. A ese nombre le ocurren cosas; pero aparte de formar el carácter libertino más o menos estándar, con todo lo que ocurre no le sucede nada al protagonista, no le acontece nada que le afecte, nada que le modifique, pues todo lo que le acontece, todo lo que le pasa, realmente le pasa, le toca, le hace moverse en una dirección u otra y escribe su nombre, pero tan sólo su nombre.

#### 6. DERROCHE LIBERTINO

Habiendo ya olvidado la contención antigua, los personajes libertinos son conscientes de la infinita capacidad de deseo de la humanidad; de tal modo las obras en las que aparecen no son sino el recontar, el enumerar mil veces las mismas situaciones, pues mil veces son deseadas y en mil diferentes modos se puede desear de nuevo. Sade, en este punto, nos presta la mejor explicación. La tortura se puede refinar, pueden inventarse variaciones sutiles y modificaciones inimaginables, pero al final es simplemente la tortura, el placer por la destrucción, lo que se ventila. De tal modo bien puede acontecer a un personaje una cosa u otra, y hasta mil cosas le pueden acontecer que siempre le sucederá lo mismo: el sujeto y el objeto ya se identificaron en las primeras páginas de la novela y por lo tanto poco más puede suceder.

Pero curiosamente, sin suceder nada sucede de todo. Los personajes no paran, no suele haber un momento de reflexión pausada, incluso los razonamientos filosóficos se dan en el acto, mientras los personajes están disfrutando y a la espera del orgasmo final que no siendo final no acaba nada, simplemente señala el momento de cambiar de postura o de variar la tortura (ni siquiera hay un momento de receso porque los héroes sadianos están tan bien dotados que tras el orgasmo se inicia una nueva aventura sin parar en descansos). Por este motivo todos los pensadores que hablan de Sade terminan exponiendo su caída en la redundancia: nos exponemos una y otra vez sin ver más salida que el exponernos, pero sin que nunca se halle síntesis, acoplamiento o negociación deseable en esa exposición. Al cabo lo que hay, la mera exposición repetida, es simplemente lo que hay (y sin conciencia no cabe ni síntesis ni viaje a ninguna parte). Por ello los personajes libertinos, aunque se conforman en el curso de la novela, son estáticos, no crecen, se dan en la primera página. Lo mismo ocurría con las heroínas sentimentales. Pero en sus narraciones el tiempo pasaba por la vida proponiendo pruebas en las que se autentificaba el personaje (no se construía, como ya he dicho, porque ya estaba construido desde el principio, pero sí, al buscar su realización, cobraba su propia autenticidad o luchaba por cobrarla). Con

Sade, como con toda la novela libertina, el tiempo de la vida significa el lugar donde se dice el personaje, donde presenta sus mil fragmentaciones repetidas siempre. En ambos tipos de literatura siempre sucede lo mismo: o siempre es la virtud ya establecida reinante, o siempre la repetición del deseo; es cierto que no hay tiempo, que los personajes están muertos, pero mientras que en la novela sentimental parece que la muerte se establece en la formación de un carácter inerte, en la libertina el cúmulo de fragmentaciones reunidas tan sólo por el nombre, tiene a la muerte como un invitado más en el juego. Sin conversión no podía menos que acontecer esto.

El carácter sentimental no deja de ser ese rincón donde el protagonista, en un meandro del tiempo cuenta su propia vida. Como ya dije, en un principio la conversión da veracidad al relato en tanto es la muerte, el acabamiento de la vida. En lo que concierne a la benevolencia sentimental tal muerte se identifica con el paraíso, con la muerte de los buenos que acontece en el cristianismo. La vida de Pamela con el casamiento, de Clarissa con su virtud y dignidad netamente establecida, o la de Julie que ya ha conocido el amor y tan sólo le resta morir en paz, son vidas ya cumplidas: Pamela, Julie, Clarissa son muertas que disfrutan de la tranquilidad de espíritu, de la relajación que las hace estar tan ausentes como poco implicadas en el relato que se nos cuenta. Por ello podemos llorar al leer sus aventuras: porque las creemos (*realmente* están ya más allá del mal y del bien: están en el cielo —entiéndase este como el cielo religioso o como el cielo de una vida benevolente, o sublime, o cualquier otro—). Algo diferente ocurre con la vida del libertino donde la muerte —el acabamiento del tiempo de la vida— es un invitado perpetuo. Por evidente sería demasiado simple mirar en este punto a Sade. Cualquier otro autor nos mostraría lo mismo: el derroche infinito de la vida libertina trae la muerte. Es cierto que la muerte siempre ha sido un componente de toda la novela; como historia, como conversión o como el carácter sentimental, la muerte siempre ha estado (de hecho siempre está) supuesta en todos los relatos de la vida; pero aquí es compañero de juego, es un invitado más en la historia libertina: todas las consecuciones la tienen a ella como pareja, y no porque la mayoría de las incursiones en el campo del deseo sean tan peligrosas que el personaje puede morir, es que la vida misma del personaje está tan agotada que se limita a repetir una y mil veces la misma seducción, la misma consecución, el mismo objetivo. Tiene razón Nancy K. Miller cuando dice que el texto de *Justine* está encerrado en un círculo vicioso que nunca encuentra ni su principio ni su final; según esta autora, Justine “no es sino un pretexto para la combinatoria sexual cuyas permutaciones son infinitas” (18) siendo siempre lo mismo: tortura —muerte— y placer —vida— jugando al mismo juego.

En último término la repetición es

para mostrar que se está más allá de la 18. NANCY K. MILLER, *French Dressing*, Nueva York, Routledge, 1995, p. 131.

Mientras que el amor sentimental es algo muy serio —tan serio que es capaz de reunir a toda la humanidad en torno a las lágrimas—, el amor libertino —la seducción— es un juego. Y los juegos dan un tiempo de vida algo diferente al que proporciona la sinceridad sentimental.

En buena medida, en la seducción no hay más que presente; no faltan los objetivos futuros —unas veces a largo plazo, otras a corto—, eso sí que es innegable, pero no es extraño que una vez que el libertino haya gozado de su conquista busque otros brazos y establezca nuevos objetivos en una especie de repetición insaciable de la seducción donde todos los tiempos son iguales y dicen lo mismo. Por ser presentes.

vida sentimental (19). La dispersión del héroe libertino no es simplemente desorden y fragmentación, es una lucha constante para que no paren de ocurrir cosas. Las que sean. Como sean. Que ocurran. Eso le vale al libertino. En un proyecto de un cuento moral y filosófico que se titularía *Seide*, Sade se planta ante el remordimiento. El remordimiento, dice, no nos quita el mal hecho y nos hace mucho mal porque nos deja dentro de nosotros, enquistados. Nos estanca —en un meandro del tiempo— y eso para el libertino es peor que la muerte, es precisamente la no vida, donde la muerte ya no juega con nosotros (el juego donde se crea la vida). ¿De dónde viene el remordimiento? Del exceso de sensibilidad, de la conciencia, contesta Sade (20). Resulta revelador el constatar que el tiempo ocurre a Pamela, no le pasa; la vida de Pamela no cobra valor como vida en conjunto, sino en tanto es la recopilación de los momentos donde el narrador considera que el tiempo ha sido aprovechado, ha sido integrado y ha compuesto su vida. No todo el tiempo es valioso, nos diría el héroe sentimental, hay que aprovecharlo, trabajarlo, para que tome valor, hay que hacerlo extensión de la propia vida, hay que autenticarlo con el propio yo. Por contra en la novela libertina todo tiene valor, cada instante es precioso e importante; por ello la vida pierde valor, se malgasta, nos lleva a componer caracteres perdidos y hechos añicos en el imposible disfrute de cada segundo. El esfuerzo lógico del libertino, hiperracionalista siempre, es placerse en todos los momentos que median entre Aquiles y la tortuga. Tan lógico es el espíritu libertino que no entiende a quien le dice que en la vida, por duro que resulte creerlo, la tortuga jamás vence.

#### 7. NUESTRO TIEMPO

La literatura libertina como la novela sentimental son reliquias arqueológicas que nos quedan muy lejos. Pero curiosamente nuestro mundo se ha formado con pedazos de una y otra. No siguiendo solamente a una o a otra, sino tomando de manera incoherente expectativas, deseos y asentidos tanto sentimentales como libertinos sin prejuicio de tomar de aquí o de allí para ir saliendo al paso en la vida. No hay que decir mucho para constatar que el tiempo se nos pasa en un doble esfuerzo, entre sentimental y libertino, por buscarnos a nosotros mismos y conseguir los objetivos que hacemos nuestros; que nuestras vidas intentan vivir de manera organizada, pero que nos solemos perder como el libertino más estúpido. Aunque bien es cierto que tal pérdida suele convivir con un cierto tipo de interiorización, de conciencia.

Hoy no es posible creer en un carácter estático, ni en una biografía que se salve por la conversión. Pero tampoco

19. Dice Candler Hayes (Cfr. *Op. cit.* p.140) que la novela libertina rivaliza con Dios en el sentido de que con su repetición demuestra lo absurdo de la ley y de las palabras. La repetición es un infinito deseo y una infinita frustración que demuestra lo absurdo del hombre.

20. Cfr. D.A.F. SADE, *Cahiers personnelles*, París, Còrrea, p. 96–97.



nos vale la pérdida libertina. La fragmentación en la que la vida moderna nos introduce parece que está tan asumida que en los periódicos o las tertulias son comunes las lamentaciones ante la pérdida de los modelos para construir historias o para elaborar biografías. Junto a esto, el tiempo nos es valioso, pero se gasta sin saber y con su paso ya no aprendemos más, ya no nos hacemos más nosotros mismos, sino tan sólo más viejos.

Con todo lo lejanas que nos son la novela sentimental y la literatura libertina, el caso es que hoy vivimos entre la contención de una y la pérdida de otra. Pero sin modos de narrar que puedan decir contención y pérdida a la vez, nuestra relación con el tiempo está muy lejos de ser satisfactoria. Tan lejos que apenas hablamos del asunto. Sea por falta de tiempo, sea porque se nos va y no lo podemos tener, ni siquiera relatar de un modo que nos guste, ya no nos podemos comprometer con las palabras dichas porque ya no nos sirven las historias sentimentales, abominamos de las libertinas y no nos han contado muchas más. No hay vida, no hay tiempo que valga la pena porque parece que vivimos en tiempo real mientras que sólo tenemos palabras para el virtual y los intentos de mediación entre ambos, situados siempre en la línea que abrió J. Austen, la de la distancia entre lo pensado y lo actuado, resultan tan inútiles como fuera de lugar. Quizás Laclos nos pudiera ofrecer algún tipo de mediación. Claro que eso significa tener palabras para el tiempo real, el tiempo libertino en el que se hace más de la mitad de las cartas de *Las relaciones peligrosas*, y saber perderse en el tiempo virtual. Lo cual a buen seguro nos pillará algo a trasmano.

En ambos tipos de literatura siempre sucede lo mismo: o siempre es la virtud ya establecida reinante, o siempre la repetición del deseo; es cierto que no hay tiempo, que los personajes están muertos, pero mientras que en la novela sentimental parece que la muerte se establece en la formación de un carácter inerte, en la libertina el cúmulo de fragmentaciones reunidas tan sólo por el nombre, tiene a la muerte como un invitado más en el juego.

#### RESUMEN DEL ARTÍCULO DE JULIO SEOANE

*Se trata de considerar el tiempo de vida, el tiempo en el que nos construimos, tal y como hoy le tomamos (y nos hacemos en él). La idea es que en la novela sentimental y en la libertina se dan los primeros conceptos e imágenes a través de los cuales hoy entendemos nuestra vida. Es en este tipo de literatura y no a través de la filosofía como podemos considerar mejor hoy esta cuestión. Con la novela sentimental se presenta por vez primera nuestra conciencia, capaz de unificar por la*

*reflexión las infinitas actuaciones del individuo. Con la libertina se nos propone la vida como una constante actuación —cuyo detenimiento es la muerte. Mi idea es que nos hemos configurado entre una y otra literatura, pero somos incapaces de hablar de las dos a la vez: hoy no sabemos como enfrentarnos a nuestro tiempo de vida.*

*Palabras clave:*  
*Identidad, biografía, literatura sentimental, literatura libertina.*

## RÉSUMÉ DE L'ARTICLE DE JULIO SEOANE

*Il s'agit de considérer le temps de vie, le temps dans lequel nous nous construisons nous-mêmes, tel que nous le saisissons aujourd'hui (et comme nous nous y faisons nous-mêmes). L'idée centrale réside en ceci que c'est dans le roman sentimental et dans le roman libertin que sont donnés les premiers concepts et les premières images à travers lesquels nous appréhendons notre vie. C'est à l'heure actuelle dans ce genre de littérature et non pas à travers la philosophie que nous pouvons le mieux considérer cette question. C'est par le roman sentimental qu'est présentée pour la première fois notre*

*conscience, capable d'unifier au moyen de la réflexion les innombrables comportements de l'individu. Le roman libertin pose la vie comme une façon d'agir constante qui ne prend fin qu'avec la mort. Je suis d'avis que nous nous sommes configurés entre l'une et l'autre littératures mais que nous sommes incapables de parler des deux à la fois: nous ne savons aujourd'hui comment faire face à notre temps de vie.*

*Mots clé: identité, biographie, littérature sentimentale, littérature libertine.*

## SUMMARY OF JULIO SEOANE'S ARTICLE

*The time of our life, the time in which we shape our life, is the aim of this article. In order to consider this issue I study the sentimental and libertin novel of the Eighteenth-Century because I understand in those literatures we can find better way to furnished my intention than in the Philosophy — as traditionally has been done. In the sentimental novel I find the source of our conscience, the only one*

*concept able to unify —by means of reflexion— the endless actions of every individual. In the libertin literature we can see the place where the life is considered as a constantly doing (only dead can stop it). I think our present is made with the words of this two literatures but we are not able to have words to speak a language that can speaks the two languages at time. We have no way to take our present*

## CÉZANNE Y LA ESTÉTICA DE LOS CONTORNOS

Domingo Hernández Sánchez



### I. INTRODUCCIÓN: CÉZANNE Y LOS FILÓSOFOS

En uno de los escritos más importantes del Ortega anterior a *Meditaciones del Quijote*, “*Adán en el Paraíso*”, puede leerse algo tan llamativo como lo siguiente: “Cézanne, pintor, no dice nada distinto de lo que yo, estético, digo con palabras más técnicas” (1). Y es llamativo por, como poco, dos aspectos. Llamativo porque Cézanne no es un autor que aparezca demasiado en la obra de Ortega. Llamativo, ade-



más, porque en ese entusiasmo por Cézanne coincide Ortega con otros autores fundamentales, y, lo que es más importante, tampoco pintores. Por ejemplo Rilke.

Sólo tres años antes del texto de Ortega, en una carta a Clara Rilke del 8 de octubre de 1907, escribía Rilke: “No es la pintura lo que estudio. [...] Lo que yo reconocí fue el viraje que constituye esta obra [*la de Cézanne*], pues a lo mismo había llegado yo con mi trabajo” (2). Ortega, Rilke... también, y sobre todo, Merleau-Ponty, años más tarde, mantendrá un entusiasmo similar por Cézanne (3). De hecho, el papel de Cézanne en las teorías de Merleau es tan importante como, por ejemplo, Velázquez en las de Ortega. Incluso, y quizá sea esto lo fundamental, hay un momento concreto en que ambos, Ortega y Merleau, llegan a realizar afirmaciones muy similares. Muy similares, pero con una pequeña diferencia: el referente de Merleau será Cézanne, el de Ortega... Velázquez.

Ortega y Rilke a comienzos de siglo, Merleau a partir de los años cuarenta... pero la cosa no se detiene ahí. El entusiasmo de filósofos y literatos por Cézanne continuará. Por ejemplo Heidegger, que el 20 de marzo de 1958 en la Universidad de Aix en Provence, la ciudad natal de Cézanne, decía —y la similitud con el texto de Ortega es considerable—: “He encontrado aquí el camino de Paul Cézanne, el cual, desde su comienzo hasta su fin, corresponde en una cierta medida a mi propio camino de pensamiento”. O Derrida, que en 1978 escribe *La verdad en la pintura*, un libro que ya desde su título se apoya en la frase de Cézanne: “Os debo la verdad en la pintura, y os la diré”. O Deleuze, que en su *Francis Bacon: lógica de la sensación*, o en los capítulos finales del libro escrito junto a Guattari *¿Qué es la filosofía?* Presenta a Cézanne como protagonista de temas fundamentales, como la sensación, la analogía o el caos. O Lyotard, que en *Discurso, Figura*, y comentando *El ojo y el espíritu* de Merleau-Ponty, escribe, colocando al artista por delante del fenomenólogo, que “que la Montagne Sainte-Victoire deje

de ser un objeto de vista, para convertirse en un acontecimiento dentro del campo visual, esto es lo que desea Cézanne, esto es lo que intenta comprender el fenomenólogo, y que, según creo, jamás comprenderá” (4). En fin, la literatura (y dejo para el final al más expresivo en su entusiasmo por Cézanne), el libro de Handke *La doctrina del Sainte-Victoire*, que comienza uno de los capítulos de su obra escribiendo: “Ya es tiempo de que relatemos de qué modo el pintor Paul Cézanne se me

1. ORTEGA Y GASSET, J.: “Adán en el Paraíso” (1910), en: ORTEGA Y GASSET, J. *Obras completas, I*. Madrid: Alianza Editorial/Revista de Occidente, 1983, p. 486. [A partir de aquí citare únicamente el título del escrito de Ortega, entre paréntesis el año de edición, más el número de volumen de las *Obras completas* en romanos y de página en arábigos].

2. RILKE, R. M.: *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona: Paidós, 1985, p. 50.

3. Aunque en este momento interesa menos, por el hecho que se trata de la influencia de un pintor, Cézanne, sobre otro (y nuestra investigación se sitúa en la relación de Cézanne con los “filósofos y literatos”), no hay que pasar por alto la siguiente afirmación de Klee en sus diarios, escrita en 1909, es decir, situada respecto a las fechas entre los textos de Ortega y Rilke: “Vi ocho cuadros de Cézanne. Es para mí el maestro por excelencia, mucho más maestro que Van Gogh”. KLEE, P.: *Diarios, 1898–1918*. Edición y prólogo de Félix Klee. Madrid: Alianza, 1998, p. 186. No hay que olvidar tampoco la ya clásica exclamación de Picasso: “¡Cézanne! ¡Fue mi único maestro!”.

4. LYOTARD, J. F.: *Discurso, Figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 38.

manifestó como un maestro de la humanidad..., me atrevo a decirlo: como el maestro de la humanidad de nuestros días" (5).

¿Qué ocurre con Cézanne? ¿A qué se debe este entusiasmo de autores que, situados al margen de las prácticas pictóricas, algunos incluso de la teoría del arte, entienden al artista francés como centro de temas fundamentales? Por supuesto, el interés por Cézanne de esos autores, filósofos o literatos, no responderá siempre a las mismas causas. Y sin embargo... ¿por qué Cézanne? ¿Qué tiene Cézanne de especial para que Ortega, Rilke o Heidegger identifiquen su "camino" con el del pintor?, o, en resumidas cuentas: ¿cuáles son los temas que interesan de Cézanne a los filósofos y a los literatos, por qué, cómo los reciben, cómo los aplican a sus teorías? Desgraciadamente, analizar el papel de Cézanne en la filosofía y en la literatura en general, es un tema demasiado amplio que no puede reducirse a un escrito breve. Lo que sí intentaré, en vez de limitarme a dar unas pinceladas generales que toquen a todos esos autores mencionados, es contestar a esas preguntas utilizando una guía. Y esa guía será Ortega: utilizaré a Ortega como un hilo conductor que me sirva para mostrar, por lo menos en parte, algunas de las razones que explican la presencia de Cézanne en la filosofía y la literatura.

## II. CÉZANNE EN ORTEGA

Aunque ese texto de "*Adán en el Paraíso*" que citaba al comienzo sea el más expresivo de lo poco que Ortega escribe sobre Cézanne, no representa, sin embargo, la primera aparición en sus obras. Dos años antes, en 1908, Cézanne aparece por primera vez en Ortega, y lo hace de la mano de Julius Meier-Graefe (6). Meier-Graefe fue un escritor y crítico de arte berlinés que defendió sin fisuras el impresionismo. Escribió una *Historia de la evolución del arte moderno* (1904), en tres volúmenes, y, entre otras monografías, publicó dos obras sobre Cézanne (7). Casi con toda seguridad (aunque no he encontrado los libros de Meier-Graefe en su biblioteca personal), Ortega conoció y estudió estas obras.

En el artículo de Ortega, Cézanne aparece de refilón, entendido como un pintor impresionista más. El texto no es sobre Cézanne, en realidad ni siquiera sobre Meier-Graefe. Es una defensa del impresionismo, entendido como enemigo atroz de toda pintura romántica, idealista, falsa (Boecklin, según Meier-Graefe y Ortega, sería el ejemplo

5. HANDKE, P.: *La doctrina del Sainte-Victoire*. Madrid: Alianza, 1985, p. 61. *La doctrina del Sainte-Victoire* es la segunda parte de una tetralogía que Handke inicia con *Lento regreso* y continúa con *Historia de niños* y *Por los pueblos*, todas ellas publicadas en Alianza Editorial. Sorger, el protagonista de *Lento regreso*, tendría además su retrato en *El hombre de los brazos cruzados* de Cézanne: "Un retrato me conmovió de un modo especial, porque en él se veía al protagonista de una historia que yo tenía que escribir todavía. Se llamaba *El hombre de los brazos cruzados*: un hombre bajo cuya imagen no podría haber nunca un nombre propio (y, sin embargo, no un hombre cualquiera)". HANDKE, P.: *La doctrina del Sainte-Victoire*. Op. cit. p. 30. Sobre Handke, así como la relación con Cézanne, ver: PARDO, J.L.: *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Serval, 1991.

6. ORTEGA Y GASSET, J.: "Meier-Graefe" (1908). I, 96-98.

7. RILKE, en carta a Clara Rilke del 7 de octubre de 1907, escribe: "Estuve otra vez en el Salon d'Automne esta tarde. Me he encontrado de nuevo con Meier-Graefe delante de los Cézanne...". RILKE, R. M.: *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona: Paidós, 1985, p. 30. La descripción que Ortega hace del crítico alemán es la siguiente: "Julius Meier-Graefe, crítico de pintura, impresionista exacerbado y, por tanto, ciudadano discolo y temible. En la briosa cruzada que comienza a levantarse en Alemania para defender la verdad artística lleva Meier-Graefe una pica de vanguardia". ORTEGA Y GASSET, J.: "Meier-Graefe" (1908). I, 97.

El objetivismo impresionista, como puro registro de sensaciones, es abandonado; el artista organiza en el cuadro, en la imagen, el conocimiento y la emoción, el conocimiento de lo real, la emoción causada en el artista. Se trata de la reflexión interior, de la confluencia de miradas entre la imagen en su independencia y el motivo que la causa, la naturaleza vista y la naturaleza sentida.

de esta pintura en Alemania), que intente, en palabras de Ortega, “interceptar la visión de la vida real”, ya que “a la postre, lector, son los cuadros de Boecklin una enorme pantalla con que se intenta tapar el socialismo”. Frente al nacionalismo alemán, que se sirve de un arte romántico–feudal para ocultar las realidades de la vida, el impresionismo, “pintura verista”, en palabras de Ortega, sería el ejemplo por excelencia de cómo “este inocente ejercicio de pintar unas manzanas o unas patatas según Dios las crió —como hizo Cézanne treinta años seguidos un día tras otro— puede abrir la primera brecha en la muralla de falsificaciones”. Defensa, pues, del impresionismo como pintura “verista”, que no oculta tras temas místico–románticos la realidad más cercana.

A la vez, y esto es importante, Ortega no deja de incidir en la conexión de esta pintura impresionista con el arte español: “Manet —ha dicho Meier–Graefe— enseña al hombre actual lo que hay en Velázquez de perenne. Cézanne sirve como una introducción al Greco (8)”. Esta relación entre Cézanne y los pintores españoles será, como veremos, fundamental. Tenemos, pues, la primera aparición tanto de Cézanne como del tema general del impresionismo pictórico en las obras publicadas de Ortega: son utilizados para una defensa, tan filosófica como política, de la vida real y de los problemas humanos más cercanos. Tres años más tarde, en 1911, todavía insistirá Ortega en esta valoración positiva que sitúa íntimamente unidos a realismo e impresionismo: “el realismo a la manera de Flaubert y el impresionismo de Manet representan la postura estética más acertada, más vigorosa, más digna que hasta ahora han inventado los hombres. En menor grado, de Chateaubriand a Barrès y de Ingres a Cézanne, pueden encontrarse muchos otros laudables ensayos de dar forma sugestiva e imperecedera a las cosas humanas que son las pasiones y las ideas”, escribe Ortega (9). Esta conexión de realismo e impresionismo es la que conduce a “*Adán en el Paraíso*”, pero la valoración comienza a modificarse.

En “*Adán en el Paraíso*”, Cézanne hace su aparición de un modo aplastante: “Cézanne, probablemente, no pintó bien nunca: faltábanle las dotes físicas del pintor. Sin embargo, nadie entre los contemporáneos ha visto con tanta profundidad el sentido radical de la pintura ni se ha puesto tan claramente sus problemas sustanciales”, escribe Ortega (10). Que Ortega haga este tipo de afirmación, basada en una recurrencia habitual

absurda (el Cézanne *manqué*), indica ya que más que en las obras pictóricas concretas de Cézanne va a fijarse en ideas, en pretensiones, incluso en textos. Es importante destacar, además, ese “entre los contemporáneos”: el artículo de Ortega es de 1910, Cézanne muere en 1906, es decir, Ortega está escribiendo con una

8. Esta relación entre Cézanne y el Greco ha sido una de las recurrencias habituales en los estudios sobre Cézanne. D’Ors lo explicaba del modo siguiente: “Se ha advertido que algunos de los cuadros de Cézanne tienen cierto parecido con los del Greco. En efecto, el Greco y Cézanne han podido parecer, a siglos de distancia, dos fuerzas paralelas de un espiritualismo exacerbado, dos oficianes de misas negras en las criptas oscuras del arte”. D’ORS, E.: *Cézanne*. Barcelona: El Acanilado, 1999, p. 60.

9. ORTEGA Y GASSET, J.: “Aleman, latín y griego” (1911). I, 208.

10. ORTEGA Y GASSET, J.: “Adán en el Paraíso” (1910). I, 485.

distancia temporal de muy pocos años, aunque no hay que olvidar que es una época en la que, en lo que respecta a la historia del arte y de las ideas estéticas, los acontecimientos transcurren a una velocidad vertiginosa. Previamente a ese texto citado, Ortega ha presentado las ideas principales de su artículo: el cuadro visto como unidad autónoma virtual, puramente pictórica, y la categoría de “relación” como clave para entender las cosas y la vida (todo individuo, cosa o persona, es el resultado de las relaciones con otros individuos), con lo que cada obra de arte debe intentar presentar la totalidad de esas relaciones (ficcional, virtualmente, por supuesto; la infinitud de relaciones es inasequible). O, en una frase, el propósito de todo artista debe ser la ficción de una totalidad.

En este contexto, ¿qué es eso que con tanta profundidad ha visto Cézanne, cuál es ese sentido radical de la pintura que Cézanne ha intuido de un modo más claro que sus contemporáneos? La respuesta remite al más habitual de los recursos cuando se habla de Cézanne, el concepto de “realización”: “Cézanne solía tener en los labios una palabra de enorme trascendencia estética: *realizar*. Según él, esta palabra encierra el alfa y omega de la función del artista. Realizar, es decir, convertir en cosa lo que por sí mismo no lo es” (11). Cézanne llamaba “realización” a la materialización de “esa parte de la naturaleza que al saltarnos a la vista nos da el cuadro” (12), a la conversión en acontecimiento pictórico del motivo elegido para su representación. El término suponía en el fondo un enfrentamiento con el realismo imperante en la época, favorito de escritores y artistas, a la cabeza el naturalismo de Emile Zola. Si Zola y compañía entendían como “real” una sumisión del espíritu a la naturaleza, Cézanne con su “realización” regresaba al ideal de convivencia entre el espíritu creador y los poderes del mundo real.

El objetivismo impresionista, como puro registro de sensaciones, es abandonado; el artista organiza en el cuadro, en la imagen, el conocimiento y la emoción, el conocimiento de lo real, la emoción causada en el artista. Se trata de la reflexión interior, de la confluencia de miradas entre la imagen en su independencia y el motivo que la causa, la naturaleza vista y la naturaleza sentida. “El paisaje se refleja, se humaniza, se piensa en mí” decía el Cézanne de Gasquet (13). En el fondo se encuentra el problema moderno de la autonomía del arte, el mismo problema que aparecía también en Ortega: entender el cuadro como un ente en sí mismo, con leyes propias, pero, en Cézanne, sin negar las relaciones de origen, las relaciones entre los poderes del artista leyendo de nuevo lo que la naturaleza le ofrece.

11. *Ibid.*

12. GASQUET, J.: “Las cosas que me dijo...” (fragmento de *Paul Cézanne*, 1921), en: Doran, M. (ed.): *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 168. *Las cosas que me dijo...* es un apéndice que Gasquet añade a su biografía de Cézanne. Está formado por conversaciones imaginarias que combinan lo auténtico con lo especulativo, es decir, párrafos o citas de cartas y conversaciones auténticas, con ideas, puestas en boca de Cézanne, que pueden ser entendidas, algunas, como poco como dudosas. De todos modos, el texto de Gasquet, en palabras de Doran, es un documento “tan importante como irritante. Por confusos y poco serios que sean los métodos de Gasquet, debemos admitir que sus “conversaciones” encierran un notable testimonio sobre un periodo específico de la vida de Cézanne; lejos estamos todavía de haber resuelto los múltiples problemas que suscita su interpretación”. DORAN, M. (ed.): *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*. Op. cit. p. 10.

13. GASQUET, J.: “Las cosas que me dijo...”. Op. cit. p. 153.

En octubre de 1905 agradecía Cézanne a Émile Bernard las cartas que éste le escribía porque “me permiten machaconearle, sin duda en exceso, la obstinación que pongo en conseguir la realización de esa parte de la naturaleza que, desplegada ante nuestros ojos, nos da el cuadro. Ahora bien, la tesis a desarrollar consiste —sea cual sea nuestro temperamento o forma de potencia en presencia de la naturaleza— en plasmar la imagen de lo que vemos, olvidando todo lo que apareció antes de nosotros. Lo cual, creo yo, debe permitir al artista plasmar toda su personalidad, grande o pequeña” (14). Las cartas de Cézanne, así como los recuerdos de Bernard, los había publicado éste en el *Mercur de France* en 1907, a la vez que se inauguró en el Salón de Otoño de París una importante retrospectiva del artista. Esos textos, que tanto impresionaron a Rilke, son seguramente también los que Ortega tenía en mente (15). No es de extrañar que la idea de “realización” gustara tanto a Ortega: mostraba el carácter autónomo de la obra de arte, y, a la vez, le permitía superar la oposición clásica entre idealismo y realismo.

Comienza a entenderse entonces por qué escribe Ortega que Cézanne y él dicen lo mismo. Para Ortega, “realizar, por tanto, no será copiar una cosa, sino copiar la totalidad de las cosas”, por el hecho de que, como ha dicho antes, una cosa exige el cúmulo de relaciones con las demás. Ahora bien, esa idea de totalidad, esa infinitud de relaciones, no es real, sino ideal, una idea que, en lo que remite al arte, se encuentra en la cabeza del pintor. Así, “es esencial a una idea su aplicación a lo concreto, su aptitud a ser realizada. El verdadero idealista no copia, pues, las ingenuas vaguedades que cruzan su cerebro, sino que se hunde ardientemente en el caos de las supuestas realidades y busca entre ellas un principio de orientación para dominarlas” (16). Dominar el cúmulo de realidades, captar las relaciones entre las cosas, búsqueda de un principio propio de orientación... No es extraño que pintor y filósofo coincidan. De nuevo el Cézanne de Gasquet: “Igual ocurre con el mundo, con el amplio mundo. Para pintarlo en su esencia, hay que tener esos ojos de pintor que, ya en el color, ven el objeto, lo aferran, lo unen en sí a otros objetos. No se trata de ser muy escrupulosos, ni muy sinceros, ni muy sumisos a la naturaleza; sino

en realidad de dominar más o menos el modelo y sobre todo los medios de expresión” (17).

Unión de unos objetos con otros, dominar al modelo... bajo la nueva lógica dada por el artista. Principio propio de orientación, diría Ortega, lógica nueva, según Cézanne: “Pintar no significa copiar servilmente el objetivo: significa captar una armonía entre abundantes relaciones, significa trasladarlas a una

14. CÉZANNE, P.: *Correspondencia*. Madrid: Visor, 1991, p. 390.

15. Los textos de Bernard, Gasquet y otros, que se encuentran en el libro de Doran citado, aparecerán en mi artículo constantemente. La razón de ello y no acudir a estudios sobre Cézanne más actuales se debe a dos razones: la primera, contar con todos los testimonios posibles del propio Cézanne (además de sus cartas); la segunda, y más importante, utilizar textos sobre Cézanne que se mueven en un marco temporal muy cercano al de Ortega.

16. ORTEGA Y GASSET, J.: “Adán en el Paraíso” (1910). I, 485. Orringer ha mostrado la relación de las ideas expuestas en “Adán en el Paraíso” con la estética de Cohen. Es significativo, sin embargo, que haya pasado por alto el concepto de *realización* en Cézanne. Cfr. ORRINGER, N.: *Ortega y sus fuentes germánicas*. Madrid: Gredos, 1979, pp. 49–75.

17. GASQUET, J.: “Las cosas que me dijo...”. *Op. cit.* p. 164.



gama nuestra desarrollándolas según una lógica nueva y original” (18), teniendo en cuenta que el artista “no percibe directamente todas las relaciones: las siente” (19), y es la organización de esas sensaciones lo que Cézanne pretendía presentar en sus obras. En el espacio pictórico, por tanto, la lógica del artista, una lógica que siente, organiza las relaciones que se producen entre los objetos. Esa organización de sensaciones es la que realiza la composición, composición de objetos, pero también de tonos, colores, materiales, etc. La individualización de la obra exige esa organización, y, a su vez, la define. Individualidad que muestra un modo propio de mirar las cosas, individualización como interpretación.

A la afirmación de Ortega de que Cézanne y él dicen lo mismo hay que añadirle qué es lo que dicen: “Cézanne: arte es realización. Yo: arte es individualización. Las cosas, las *res* son individuos” (20), escribe Ortega. La realidad en el cuadro es la realidad *del* cuadro, no de la “cosa copiada”; se trata de ver al arte desarticulando la naturaleza para articular la forma estética. Esas son las ideas de Ortega, con lo que la individualización no remite únicamente ni al tema del retrato (aunque Ortega utilice como ejemplo el *Hombre con la mano en el pecho* de El Greco) ni a la estética de Cohen, como ha visto Orringer (21), sino también al propio Cézanne: “El artista concretiza e individualiza”, dice una de las sentencias recogidas por Larguier, supuestamente de boca de Paul Cézanne hijo (22). O el Cézanne de Gasquet: “Mi tela, el paisaje, los dos fuera de mí, pero el uno, caótico, huidizo, confuso, sin vida lógica, al margen de todo raciocinio: la otra, permanente, sensible, categorizada, participando en la modalidad, en el drama de las ideas... en su individualidad. Ya sé, ya sé... Se trata de una interpretación” (23). El pintor, entonces, actúa interpretando la naturaleza al organizar el cúmulo de relaciones, al articular mediante esa lógica que (se) siente el caos de sensaciones. Para Cézanne, la inteligencia organizadora y la sensibilidad son inseparables, y es en la unión de ambas donde se realiza la obra de arte.

El pensamiento del artista, sus ojos, son ya una interpretación: “pensar es interpretar la realidad”, había escrito Ortega en las lecciones sobre *¿Qué es conocimiento?* (24) y Bernard en sus recuerdos sobre el pintor (textos que seguramente conocía Ortega), mostrando su método de trabajo: “al generalizar unas leyes, había obtenido unos principios que aplicaba siguiendo un tipo de convención; de este modo, se limitaba a interpretar, y no a copiar lo que veía. Por consiguiente, su óptica radicaba mucho más en el cerebro que en la vista” (25). Es el mismo principio de orientación que mostraba Ortega en su

El pintor, entonces, actúa interpretando la naturaleza al organizar el cúmulo de relaciones, al articular mediante esa lógica que (se) siente el caos de sensaciones. Para Cézanne, la inteligencia organizadora y la sensibilidad son inseparables, y es en la unión de ambas donde se realiza la obra de arte.

18. LARGUIER, L.: “Cézanne habla” (fragmento de *Le Dimanche avec Paul Cézanne*, 1925), en: DORAN, M. (ed.): *Sobre Cézanne*. Op. cit. pp. 38–39. El texto de Larguier (poeta que pasó dos años en Aix haciendo el servicio militar, amigo de Paul Cézanne hijo) recoge una serie de juicios teóricos supuestamente confesados por el hijo del pintor. Sobre los problemas que puede presentar el texto, cfr. DORAN, M. (ed.): *Sobre Cézanne*. Op. cit. p. 30.

19. *Ibid.* p. 38.

20. ORTEGA Y GASSET, J.: “Adán en el Paraíso” (1910). I, 486.

21. Orringer presenta la conexión entre el “arte es individuación”, de Ortega, y el “das Individuelle zu erfassen und als solche darzustellen” de Cohen: cfr. ORRINGER, N.: *Ortega y sus fuentes germánicas*. Op. cit. p. 67.

22. LARGUIER, L.: “Cézanne habla”. Op. cit. p. 36.

23. GASQUET, J.: “Las cosas que me dijo...”. Op. cit. p. 153.

24. ORTEGA Y GASSET, J.: *¿Qué es conocimiento?* Madrid: Revista de Occidente en Alianza —Obras de José Ortega y Gasset, 25—, 1984, p. 117.

25. BERNARD, E.: “Recuerdos sobre Paul Cézanne” (*Mercure de France*, 1907), en: DORAN, M. (ed.): *Sobre Cézanne*. Op. cit. p. 91.

definición del verdadero idealista. El hundimiento en las cosas precisamente para re-crearlas, para individualizarlas en la obra: el máximo respeto por las cosas se encuentra en esa interpretación que les permite hablar a ellas mismas a través del cerebro y el pincel del pintor. No hay que olvidar, en este sentido, que D'Ors entendía a Cézanne como "clásico por definición" por el hecho de dar su máximo valor a las cosas en el "duro combate por lo objetivo, finalidad de la vida de Cézanne" (26); ni mucho menos que Ortega, un año después de "*Adán en el Paraíso*" definirá precisamente el arte español en los términos que ahora ha utilizado junto a Cézanne: "salvar las cosas en cuanto cosas, en cuanto materia individualizada" (27). Insisto en que esta conexión con la pintura española, como veremos, es fundamental: al lado de esa salvación en las cosas introduce ya Ortega (estamos en 1911) su, citado hasta la saciedad, "Velázquez pinta el aire", sin olvidar que Cézanne en carta a Bernard del 15 de abril 1904 habla también de "hacer sentir el aire" (28).

Hasta aquí "*Adán en el Paraíso*". Cézanne no volverá a aparecer en Ortega hasta 1924, en un texto fundamental para entender su teoría del arte: "*Sobre el punto de vista en las artes*". Han transcurrido casi quince años desde "*Adán en el Paraíso*". Ortega, por supuesto, ha continuado al día en los estudios sobre arte y estética y en lo que está ocurriendo en las prácticas artísticas de su tiempo. Sabe que Cézanne ya ha sido asumido y admirado por los cubistas. Cézanne ya no es, nunca lo fue, un impresionista más, sino que la apropiación que el cubismo hace de él se encuentra ya claramente expuesta desde hace algunos años. En este sentido, un texto clásico es el *Du Cubisme*, de Albert Gleizes y Jean Metzinger, de 1912, seguramente el más

importante de los primeros textos escritos por artistas sobre el cubismo. El librito se encuentra en la biblioteca personal de Ortega, en la edición inglesa de 1913, y la influencia en Ortega es más amplia de lo que puede parecer a primera vista (29).

En ese texto había leído Ortega: "Comprender a Cézanne es anticipar el cubismo. A partir de aquí podemos justificadamente decir que entre esta escuela y las manifestaciones previas sólo hay una diferencia de intensidad, y que para asegurarnos de tal hecho basta mirar con atención los métodos de ese realismo, que partiendo de la realidad superficial de Courbet, se lanza, con Cézanne, a la realidad más profunda, progresando gloriosamente conforme obliga a retirarse a las fuerzas oscuras" (30). Como veremos,

26. D'ORS, E.: *Cézanne*. Op. cit. p. 156.

27. ORTEGA Y GASSET, J.: "Arte de este mundo y del otro" (1911). I, 200.

28. CÉZANNE, P.: *Correspondencia*. Madrid: Visor, 1991, p. 371.

29. Sobre Metzinger y Gleizes escribe Chipp: "Metzinger, que como pintor pertenecía al estilo neo-impresionista, conocía las teorías de Signac. Había expuesto sus obras en el *Salón d'Automme*, y debido a su prestigio le era posible influir en los jurados para que admitiesen cuadros de tendencia cubista. Gleizes había estado relacionado desde 1907 con el círculo literario simbolista de la *Closerie des Lilas*, y fue uno de los fundadores del grupo de la Abadía de Créteil, interesado en ideas neorreligiosas. [...] Tanto Metzinger como Gleizes habían expuesto con regularidad desde 1903 en los importantes salones de *Les indépendants* y de *L'Automme*, y tuvieron en ellos varios puestos oficiales. Bien versados en poesía, filosofía y matemáticas y participantes en las discusiones del *Bateau Lavoir*, era natural que saliesen en defensa del movimiento cubista tras los violentos ataques del año 1911". CHIPP, H. B.: *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Barcelona: Akal, 1995, p. 214-215.

30. GLEIZES, A. AND METZINGER, J.: *Cubism*. Londres: Fisher Unwin, 1913 pp. 16-17. Cito por la traducción parcial del texto que se encuentra en: CHIPP, H. B.: *Teorías del arte contemporáneo*. Op. cit. 229. También Apollinaire, en 1913, mostraba la relación del cubismo con Cézanne y Courbet: "Los últimos cuadros de Cézanne y sus acuarelas resultan del cubismo, pero el padre de los nuevos pintores es Courbet". APOLLINAIRE, G.: *Los pintores cubistas: meditaciones estéticas sobre la pintura, pintores nuevos*. Madrid: Visor (La Balsa de la Medusa), 1994, p. 32.

esta relación superficie–profundidad será fundamental en Ortega, en varios sentidos. Pero volviendo a Cézanne, y al margen de su obra pictórica, la relación con el cubismo proviene de otra afirmación que se repite sin cesar en los estudios sobre el tema. Parte de una de las cartas a Bernard y de los recuerdos que luego escribió éste. En la carta Cézanne aconseja a Bernard que “aborde la naturaleza a través del cilindro, la esfera, el cono, todo ello puesto en perspectiva, de modo y manera que cada lado de un objeto o plano se dirija hacia un punto central” (31). En las opiniones de Cézanne transmitidas por Bernard, la idea se expresa de un modo más concreto: “En la naturaleza, todo se modela según la esfera, el cono y el cilindro. Uno mismo debe enseñarse a pintar sobre estas simples figuras, después ya podrá hacer todo lo que quiera” (32). El Cézanne como puente entre impresionismo y cubismo se presenta, pues, tanto en sus obras como en sus textos, aunque la interpretación que de esas ideas haga el cubismo difiera en cierto modo de las intenciones originales de Cézanne.

Todo esto lo conocía Ortega. Por ello, en “*Sobre el punto de vista en las artes*”, un texto que, para mostrar el paralelismo entre la evolución de la pintura y la evolución de la filosofía (como, en el fondo, ya se pretendía en “*Adán en el Paraíso*”), realiza un breve recorrido por la historia de la pintura desde el *quattrocento* hasta el cubismo y expresionismo de sus contemporáneos, Cézanne aparece, junto a Picasso, encasillado dentro del cubismo. Ortega ya no sitúa a Cézanne con los impresionistas, sin más, como hacía en los artículos anteriores. Ahora escribe: “Cézanne, en medio de su tradición impresionista, descubre el volumen. En los lienzos empiezan a surgir cubos, cilindros, conos. [...] El cubismo de Cézanne y de los que, en efecto, fueron cubistas, es decir, estereómetras, no es sino un paso más en la internación de la pintura. Las sensaciones, tema del impresionismo, son estados subjetivos; por tanto, realidades, modificaciones efectivas del sujeto. Más dentro aún de éste se hallan las ideas [...]. [Cézanne] sustituye a los cuerpos de las cosas por volúmenes irreales de pura invención, que sólo tienen con aquéllos un nexo metafórico. Desde él la pintura sólo pinta ideas —las cuales, ciertamente, son también objetos, pero objetos ideales, inmanentes al sujeto o intrasubjetivos” (33). El texto conecta con los párrafos de Cézanne citados, pero también con temas básicos en Ortega, como la metáfora y, de nuevo, la conexión realismo–idealismo. La clave está en el modo de enfrentarse a la realidad por parte del pintor: si antes el ojo absorbía cosas, ahora proyecta ideas; es un ojo que piensa o, a la inversa, una lógica que siente. Cézanne, pues, continúa en la base, y se entiende perfectamente su relación con el cubismo, aunque insistiendo en que Cézanne parte de la conexión explícita entre ojo y espíritu, aludiendo al título del librito de

El modo de entender la historia del arte por Ortega parte también del mismo tema, tema ya clásico y, como se ha mostrado más de una vez, considerablemente problemático: de la pintura de objetos hasta la pintura de ideas. Primero se pintan cosas, luego sensaciones, por último ideas.

31. CÉZANNE, P.: *Correspondencia*. Madrid: Visor, 1991, p. 371.

32. Bernard, E.: “Paul Cézanne” (*L'Occident*, 1904), en: DORAN, M. (ed.): *Sobre Cézanne*. Op. cit. p. 63.

33. ORTEGA Y GASSET, J.: “Sobre el punto de vista en las artes” (1924). IV, 454–455.

El realismo, un realismo naturalista entendido con el tono más despectivo, del tipo “ahí está el objeto, ahora trasládalo al cuadro”, o, con la palabra fatídica: *cópialo*, no inventes nada, no pienses. Esto es lo que se supone que, según la tradición, había sido y debía seguir siendo el arte español.

Merleau-Ponty: no creo que Cézanne aceptara de buen grado ese simple “nexo metafórico” entre las figuras geométricas y los objetos.

El modo de entender la historia del arte por Ortega parte también del mismo tema, tema ya clásico y, como se ha mostrado más de una vez, considerablemente problemático: de la pintura de objetos hasta la pintura de ideas. Primero se pintan cosas, luego sensaciones, por último ideas. La conexión que establece Ortega con la evolución de la filosofía es, por tanto, fácil de entender (y, a la vez, como respecto a la historia de la pintura, también cuestionable). El objeto de la filosofía ocuparía los mismos tres niveles: la realidad externa en los griegos, el sujeto, desde Descartes hasta el positivismo, culminando en la fenomenología y la atención por lo intrasubjetivo. Este es el paralelismo pintura-filosofía que establece Ortega. En el fondo, la posición del propio Ortega en filosofía vendría a ser muy similar a la de Cézanne en pintura: se ha abandonado (por parte del pintor) el impresionismo, basado en las puras sensaciones, y (por parte del filósofo) el positivismo, que reduce a sensaciones puras no los lienzos sino la realidad en general, pero todavía no se ha llegado a la abstracción cubista (por parte del pintor), ni se tiene la más mínima intención (por parte del filósofo) de abandonar el tema de la vida y de la realidad más cotidiana. Ante esto, ante esta posición de puente, de entretiem po, no es de extrañar las dificultades de Cézanne ante su obra, pero tampoco deben sorprendernos los problemas y ambigüedades de Ortega ante el arte contemporáneo.

Hasta aquí Cézanne en Ortega. Ahora bien, la historia no termina todavía. Cézanne no vuelve a aparecer de modo explícito, pero sí que lo hace el tema general del impresionismo. Porque, si hasta “*Sobre el punto de vista en las artes*”, donde el artista está situado por Ortega al lado de las ideas cubistas, Cézanne había aparecido vinculado de un modo u otro al impresionismo, ¿quién ocupa el hueco dejado por éste en el capítulo referido al impresionismo en “*Sobre el punto de vista en las artes*”? Pues ese hueco lo ocupa, nada y más y nada menos, Velázquez. Por esto he venido insistiendo en la relación con el arte español: en muchos aspectos, el Velázquez de Ortega está marcado por su impresionismo. Esta conexión triple entre Velázquez, el impresionismo y Cézanne es determinante. Ahora bien, Cézanne ya no será el de Ortega, sino el de otros autores. Se trata de ver la relación de ese Velázquez impresionista con ideas fundamentales en las teorías de Cézanne, porque los temas, como se verá, coinciden. Pero para esto, primero tenemos que saber cuál es la idea que tenía Ortega del impresionismo.

### III. EL VELÁZQUEZ DE MANET

En el “*Meier-Graefe*” Ortega entendía el impresionismo como pintura verista, real, frente a la falsificación de romanticismos tipo Boecklin. En el fondo, el tema en su conjunto se mueve alrededor del binomio impre-

sionismo—realismo: es esa vuelta a las cosas que exigía, entre otros, también Ortega (34). Pero si durante unos años se produce la identificación facilona entre impresionismo y realismo, identificación basada en la lucha contra falsos lirismos o sentimentalismos según Ortega, llega un momento en que se produce un cambio fundamental. Ese cambio se encuentra en un artículo de 1912 titulado *“Del realismo en pintura”*. Sólo han transcurrido cuatro años, por tanto, desde el *“Meier–Graefe”*, y si allí realismo e impresionismo se mantenían identificados, ahora aparecerán contrapuestos.

En *“Del realismo en pintura”* Ortega, defendiendo o, por lo menos, intentando comprender los nuevos derroteros por los que se mueve el arte de su tiempo, se enfrenta a uno de los “decretos oficiales” de la tradición española: “se ha decretado que los españoles hemos sido realistas — decreto que encierra alguna gravedad—, y lo que es aún peor, que los españoles hemos de ser realistas, así, a la fuerza” (35). Hay que tener en cuenta que, aunque con algunos años de retraso, algo similar había ocurrido en Francia con el enfrentamiento entre los artistas “oficiales”, el público y la crítica, por un lado, y los impresionistas, neoimpresionistas y demás (incluido, por supuesto, Cézanne), por el otro. El paso de Ortega, como teórico, es entonces fundamental: si en un primer momento se defendió el realismo—impresionismo para enfrentarlo a romanticismos vacíos, ahora se trata de diferenciar bien los cambios. Y esa diferenciación dice que “no hay nada más opuesto al realismo que el impresionismo” (36), en tanto para éste no hay cosas, *res*, sino tapices de impresiones fundidas. Ortega, por un lado, ya está preparando *Meditaciones del Quijote*, ya ha iniciado su lucha, en todos los campos, por la unión de impresiones e ideas, superficies y profundidades, España y Europa, sensualismo e intelectualismo. Pero, por el otro lado, ya ha asumido de modo pleno el carácter individual y autónomo de la obra de arte. Por esto la crítica al realismo oficial: el ataque al sentimentalismo de los románticos estaba, sobre todo, dirigida a los temas; ahora el centro lo ocupa la expresión pictórica misma.

El realismo, un realismo naturalista entendido con el tono más despectivo, del tipo “ahí está el objeto, ahora trasládalo al cuadro”, o, con la palabra fatídica: *cópialo*, no inventes nada, no pienses. Esto es lo que se supone que, según la tradición, había sido y debía seguir siendo el arte español. Incluso, y esto es ya demasiado para Ortega, se pretendía que Velázquez fuera realista o naturalista. El Velázquez actual, el Velázquez que el siglo XIX ha puesto en la cima de su arte, el Velázquez que ya vimos presentado en el *“Meier–Graefe”*, el Velázquez que interesaba a Ortega, el “Velázquez de que hoy se habla no es el que veían los ojos sin brío de Felipe IV, sino el Velázquez de Manet, el Veláz-

34. Sobre la conexión entre impresionismo y realismo en Ortega alrededor de estos primeros años de siglo, ver, por ejemplo: “Renan” (1909). I, 453; o: “Problemas culturales” (1911). I, 552.

35. ORTEGA Y GASSET, J.: “Del realismo en pintura” (1912). I, 565.

36. *Ibid.* p. 567.

quez impresionista” (37). Velázquez impresionista... entendiendo impresionismo como la ausencia de cuerpos aislados, de cosas separadas y delimitadas, y la presencia constante de valores luminosos, de elementos fundidos unos en otros, cosas que “son fundidas en un portentoso crisol, y comienzan a fluir las unas por dentro de las otras” (38). Fundir las cosas en un crisol, mostrar los elementos en un tapiz, presentar las constantes relaciones entre las cosas, la fuerza de sus contornos, en una totalidad sustentada por las conexiones entre los elementos. Son los mismos temas que aparecían en *“Adán en el Paraíso”* apoyados en Cézanne (no es de extrañar: ambos textos sólo están separados por dos años). Casi podría decirse que Ortega está hablando de Velázquez con ideas tomadas de Cézanne. Estamos ante esa “modulación”, y no “modelación”, de la que hablaba Cézanne (39). Maurice Denis, en un texto de 1907, basado en las informaciones tomadas en una visita al propio Cézanne, describía las obras de éste del modo siguiente: “La tela entera es un tapiz en el que cada color actúa por separado y sin embargo confunde su sonoridad dentro de un todo. El aspecto característico de los cuadros de Cézanne nace de esta yuxtaposición, de este mosaico de tonos separados y levemente fundidos entre sí. “Pintar, decía, significa registrar nuestras propias sensaciones de color”. Tales eran las exigencias de su mirada que debía recurrir a este refinamiento técnico para conservar la calidad, el sabor de sus sensaciones, y satisfacer su necesidad de armonía” (40).

El Velázquez impresionista de Ortega también depende de su propia retina, de las exigencias de su mirada. No pinta trozos de mundo, no acomoda los ojos a los cuerpos, sino que “hace que éstos se acomoden a su visión” (41). Es el ojo el que articula, y si lo hace debe pintar más que impresiones. “Arte no es copia de cosas, sino creación de formas”, escribe Ortega en la misma página. Por supuesto, las formas creadas parten de las impresiones, pero su articulación la lleva a cabo esa lógica que siente, ese ojo que modula. “Hay que reflexionar, no basta con ver, hace falta reflexionar”, decía Cézanne (42). Por ello, mejor que los impresionistas (o por lo menos el concepto de impresionismo que tiene Ortega), el

referente sería Cézanne. La naturaleza que mira el pintor ya no es un simple “ahí” para ser trasladado al lienzo; ahora es sólo el cincuenta por ciento, es el motivo; la otra mitad la ocupa la lógica interior del artista: las impresiones están moduladas, tienen una forma, la superficie se basa en una profundidad.

Si para Ortega, partiendo de Velázquez, el arte actual crea formas, Cézanne, según Riviere y Schnerb, en un texto de 1906 escrito después de su visita al

37. *Ibid.* pp. 566–567.

38. *Ibid.* p. 567.

39. Entre las “opiniones de Cézanne” recogidas por Bernard se encuentra la siguiente: “Leer la naturaleza significa verla bajo el velo de la interpretación a través de manchas de color que se suceden siguiendo una ley de la armonía. Estos grandes tintes se analizan así por las modulaciones. Pintar significa registrar las propias sensaciones de color [...] No habría que decir modelar, habría que decir modular”. BERNARD, E.: “Paul Cézanne” (*L'Occident*, 1904), en: DORAN, M. (ed.): *Sobre Cézanne. Op. cit.* p. 63.

40. DENIS, M.: “Cézanne” (*L'Occident*, 1907), en: DORAN, M. (ed.): *Sobre Cézanne. Op. cit.* p. 233.

41. ORTEGA Y GASSET, J.: “Del realismo en pintura” (1912). I, 565.

42. R. P. RIVIÈRE, R. P.–SCHNERB, J. F.: “El taller de Cézanne” (*La Grande Revue*, 1907), en: DORAN, M. (ed.): *Sobre Cézanne. Op. cit.* p. 127.

pintor en enero de 1905, “con su mirada ávida de captar la forma y por así decir la gravedad de las cosas, taladra la atmósfera y no se detiene a contemplar sus múltiples variaciones, como hacían los impresionistas” (43). Esas formas, por tanto, se dirigen más a artistas como Cézanne que a los impresionistas: el *Velázquez de Manet* de Ortega debería ser mejor el *Velázquez de Cézanne*, si es que se quiere unir la teoría del arte de Ortega con su estética, es decir, sus ideas sobre el arte con su modo de entenderlas en los artistas. Si Velázquez hacía que los objetos se acomodaran a su visión, según Cézanne “para el artista, ver es concebir, y concebir es componer” (44). La visión de las cosas se tiene, pero también se re-tiene; aludiendo a Velázquez y, de nuevo, a su “pintar el aire”, decía Ortega en la séptima conferencia de 1916 en Buenos Aires: “Velázquez era un hombre que tenía esta genialidad de no ir, como nosotros, de un golpe a la superficie, diríamos táctil de los objetos, sino que retirando, como reteniendo un poco la visión, entornando sus ojos con ese gesto de miope que conservan sus autorretratos, miraba el aire, entre las cosas y él. He aquí su labor artística, el impresionismo; no busca las cosas cada una aislada según su superficie, hermética y cerrada, sino el ambiente en que las cosas viven” (45). De nuevo el intento de ir más allá de la superficie de las cosas, y, también de nuevo, ese intento está más cercano de Cézanne que de los impresionistas, por mucho que insista el propio Ortega.

En 1914 Ortega publica las *Meditaciones del Quijote*. Es la apuesta fuerte de Ortega. Se trata de conseguir una fusión, la fusión del sensualismo, mediterraneanismo, impresionismo o como se quiera llamar, de los españoles, con el idealismo, racionalismo, conceptualismo, etc., de los europeos, especialmente de los alemanes. El objetivo es, en todos los campos, conseguir la fusión de España y Europa. Ahora bien, para presentar este objetivo Ortega ha tenido que iniciar su desarrollo apoyando la tesis de la que partía en “*Del realismo en pintura*”: el arte mediterráneo, frente al idealismo clásico, es en su mayoría impresionista, sensual, “superficial”, en el buen sentido, pero no lo confundamos con el “realismo”. Nos interesan las impresiones fugaces, la apariencia de las cosas, las superficies... En *Poesía y verdad*, la autobiografía de Goethe, éste utiliza una expresión que repite Ortega en *Meditaciones del Quijote*. Decía Goethe que “la vista era el sentido con el que captaba el mundo. Había vivido entre pintores desde niño y, como ellos, había aprendido a contemplar los objetos con referencia al arte” (46). Captar el mundo con los ojos... Ortega añade que, en todo caso, ese vivir con los ojos pertenecería al artista mediterráneo, no al ilustrado Goethe, y escribe: “puesto en confrontación con nuestros artistas del Sur ese ver goethiano es más bien

43. *Ibid.* p. 128.

44. LARGUIER, L.: “Cézanne habla”. *Op. cit.* p. 36.

45. ORTEGA Y GASSET, J.: *Meditación de nuestro tiempo. Las conferencias de Buenos Aires, 1916 y 1928*. Ed. José Luis Molinuevo. Madrid: F.C.E., 1996, pp. 133–134.

46. GOETHE, J.: *Poesía y verdad*. Barcelona: Alba, 1999, p. 235.

un pensar con los ojos” (47). Esta es la fusión que, en el fondo, quiere Ortega: el pensar germánico con el ver mediterráneo. Pero, de nuevo, ese pensar con los ojos, esos ojos que piensan, son los que presentaba Cézanne en su superación del impresionismo: no bastaba con ver, había también que reflexionar.

Ortega, en su intento por fusionar las culturas, la sensualista mediterránea y la racionalista europea, fusionarlas sin perder ninguna, está haciendo algo muy similar a lo que ha hecho con el arte en los artículos anteriores, a todo eso que hemos visto relacionado con Cézanne en su superación del impresionismo. Incluso, el juego de relaciones entre cosas, los cúmulos de conexiones, etc., que en “*Adán en el Paraíso*” parecían apoyarse en Cézanne, ahora harán su aparición directamente bajo el tema del “concepto”. Serán los “conceptos” los que unan y fusionen las cosas, y volviendo a la pintura, serán la lógica visual de Cézanne o el pensar con los ojos goethiano los únicos que realmente puedan formar un todo pictórico basado en la arquitectura de las relaciones, un constructo visual sostenido por los contactos entre los distintos elementos del cuadro.

Pero, volviendo a *Meditaciones*, la distinción que presenta Ortega entre impresionismo y realismo es fundamental (y es la misma que la de “*Del realismo en pintura*”, casi con los mismos textos) para la posterior fusión entre impresionismo del sur e idealismo del norte. Comparando con el “pensar con los ojos” goethiano añade: “lo que en el ver pertenece a la pura impresión es incomparablemente más enérgico en el mediterráneo. Por eso suele contentarse con ello: el placer de la visión, de recorrer, de palpar con la pupila la piel de las cosas es el carácter diferencial de nuestro arte. No se le llame realismo porque no consiste en la acentuación de la *res*, de las cosas, sino de la apariencia de las cosas. Mejor fuera denominado aparentismo, ilusionismo, impresionismo” (48). A ese texto podríamos añadirle una de las afirmaciones de “*Del realismo en pintura*”: “Velázquez nos ilusiona, nos alucina” (49). Ortega sigue pensando en Velázquez (entre otros), pero ahora para ese afán mediterráneo de superficie va a pedir la necesaria profundidad. Y, por supuesto, no es casual que muchos de los conceptos, temas, metáforas, etc. que se utilizan en *Meditaciones* para pedir esa fusión sean referentes pictóricos: “si la impresión de una cosa nos da su materia, su carne, el concepto contiene todo aquello que esa cosa es en relación con las demás” (50), dice Ortega. En el marco pictórico, la traducción de esto se encuentra tanto en el arte como creación de formas, de Ortega, como en la necesaria unión de

visión y reflexión en Cézanne. Ortega lleva esto a todos los campos: la filosofía, la cultura, la política... pero también, entonces, el arte. Se trata de no abandonar el impresionismo mediterráneo (y

47. ORTEGA Y GASSET, J.: *Meditaciones del Quijote*. Ed. J. Marías. Madrid: Cátedra, 1984, p. 138.

48. *Ibid.* pp. 138–139.

49. ORTEGA Y GASSET, J.: “Del realismo en pintura” (1912). I, 567.

50. ORTEGA Y GASSET, J.: *Meditaciones del Quijote*. *Op. cit.* p. 145.



por esto es clave el impresionismo en Ortega), pero siempre y cuando ese impresionismo de superficies se integre con la profundidad del concepto.

Esta relación que se busca entre lo superficial y lo profundo es seguramente una de las claves para unir todos los referentes. En *Meditaciones*, Ortega, después de presentar el impresionismo mediterráneo, basado en el poder de los ojos, en apariencias y superficies, muestra el “otro mundo”: frente al mundo de las superficies se encuentra la dimensión de profundidad, frente a las impresiones, que se detienen en la superficie de las cosas, nos encontraríamos al concepto, y “el concepto es el órgano normal de la profundidad” (51). Esa profundidad del concepto remite a la capacidad para estructurar las impresiones, para ponerlas en contacto, encontrarles su sentido al relacionarlas unas con otras. Para Ortega, ese profundidad que une el cúmulo de impresiones no sería otra cosa que eso que llamamos “amor”, la conexión de unas cosas con otras. La impresión que nos da la carne de las cosas, el concepto que nos da su forma, la estructura, el esquema que las conjunta, que permite formar un todo.

Forma, estructura, conexión de elementos, relaciones entre impresiones...: parece que volvemos a “*Adán en el Paraíso*”, pero también a las referencias que, en torno a esos temas, vimos en Cézanne. Es la unión de superficie y profundidad que también buscaba Cézanne, aunque, no hay que olvidarlo, la mayor parte de las veces el artista se refiriera a procedimientos pictóricos para representar los volúmenes y la convexidad y concavidad de los cuerpos. A este tipo de temas se refería al escribir a Bernard que “la naturaleza se halla, para nosotros los hombres, más en profundidad que en superficie” (52), y, sin embargo, también se acercaba a las teorías de Ortega. El Cézanne de Gasquet (aunque Doran insiste en que ese idealismo que se desprende es más de Gasquet que del propio Cézanne), reinterpretaba esa idea del modo siguiente: “La naturaleza no se encuentra en la superficie, sino en la profundidad. Los colores, en esta superficie, son expresión de esta profundidad. Proceden de las raíces del mundo” (53). Los colores serían el medio pictórico de Cézanne para conectar la superficie de los objetos con su profundidad, con su modo de unirse con otros objetos formando un todo único. Si esto es así aparece otro tema básico, un tema que viene rondando desde el comienzo: el tema de los contornos, de los perfiles, de la conexión explícita entre unas cosas y otras. El tema es fundamental por varias razones, entre ellas porque permite, de nuevo, unir a Velázquez con Cézanne y, además, permite aplicar al cuadro, a la imagen pictórica, la teoría de las relaciones que ha mantenido Ortega, de un modo u otro, desde el inicio. Antes de entrar en ese tema de un modo concreto, hay que ver cómo se dirige hacia él el tratamiento del impresionismo en Ortega.

En 1911, tres años antes de *Meditaciones del Quijote*, en “*La estética de “El enano Gregorio el Botero”*”, Ortega, iniciando ya la conexión entre su interpretación del impresionismo y su teoría de las relaciones, escribe:

El plasma vibrante de puntos luminosos que es una mujer en Renoir nos da acaso supremamente la sensación de la pulpa carnosa; pero una mujer, para ser bella, necesita poner a la expansión de su carne el límite correcto de un perfil.

51. *Ibid.* p. 141.

52. CÉZANNE, P.: *Correspondencia*. *Op. cit.* p. 371.

53. GASQUET, J.: “Las cosas que me dijo...”. *Op. cit.* p. 168.

“La pintura contemporánea, realizando un teorema de Leonardo, aspira a resolver cada cosa en las demás. Una mano, *verbi gratia*, es para el impresionista un lugar donde se reflejan las cosas en derredor existentes: pintar una mano es, pues, pintar las demás cosas en esa mano, y así sucesivamente. En realidad el impresionismo es la aplicación a la pintura del principio físico de Newton. Cada cosa es el lugar de cita para las demás” (54). El texto muestra perfectamente esta conexión que estoy tratando de presentar, la que une el impresionismo artístico con las teorías de Ortega en general. Esa “resolución de cada cosa en las demás” es lo mismo que en *Meditaciones* expresa el papel del concepto, la unión de superficie y profundidad. Entendido en este sentido, el impresionismo sería para Ortega el referente plástico de sus teorías, y, sin embargo, todavía le falta toda esa fuerza de la meditación que pide Ortega, de la lógica que ve o el ojo que piensa, y que se encontraría mejor en Cézanne.

El impresionismo, entonces, entendido como conexión de unas cosas con otras, como resolución de cada cosa en las demás. Ahora bien, ¿cómo se lleva esto a cabo pictóricamente? Si nos referimos a conexiones, a relaciones, a uniones de objetos, el tema fundamental debe ser el de los contornos, el de los perfiles de las cosas, y sabemos que este es uno de los lemas “de manual” en torno al impresionismo: los impresionistas eliminan los perfiles rigurosos, los difuminan, los objetos aparecen en la confusión de sus perfiles. Por supuesto, a Ortega, como veremos, todo le cuadra: el impresionismo y sus perfiles difusos para conectar de modo pleno unas cosas con otras, y su teoría del concepto como relación y estructura de impresiones. Pero, en realidad, para esto no era necesario acudir al impresionismo: es algo que remite a toda la pintura moderna y, seguramente, a toda la historia de la pintura. Ya Leonardo, de un modo tajante, escribía en el *Tratado de la pintura*: “Considerando que los contornos extremos de los cuerpos los constituyen líneas que limitan la superficie, líneas de invisible espesor, tú, pintor, no perfilarás tus cuerpos con líneas” (55). Esto lo vio bien Merleau, pero también Ortega, que, aunque sitúa el tema únicamente en el impresionismo, puede realizar a partir de ahí la conexión con Velázquez, con el impresionismo de Velázquez.

Cuando, ya en los años 20, vuelva a aparecer el tema del impresionismo lo hará casi siempre en el contexto de los perfiles y los contornos. El tema, pues, se ha ido profundizando: una vez mostrada la conexión entre el impresionismo y la teoría orteguiana de las relaciones, interesa ahora remitirlo de un modo definido a la expresión pictórica, y esa remisión se dirige al tema de los contornos. Al hacerlo así, también el Velázquez impresionis-

ta de Ortega estará definido por el mismo tema. Parece como si, llegado un momento, éste fuera el único factor que interesara a Ortega del impresionismo.

54. ORTEGA Y GASSET, J.: “La estética de ‘El enano Gregorio el Botero’” (1911). I, 539.

55. LEONARDO DA VINCI: *Tratado de pintura*, 48. Barcelona: Akal, 1995, p. 114.

En 1920 Ortega escribe un artículo sobre la pintura de los hermanos Zubiaurre, mostrando la conexión de éstos con los primitivos flamencos o italianos. Frente al impresionismo, que “atomiza las formas en puros reflejos” (56), los hermanos Zubiaurre no admiten la confusión de los contornos, “les importa mucho cada cosa, y como el perfil representa la demarcación de fronteras entre unas y otras, se han hecho pintores de perfiles” (57). Esto no significa que Ortega opte por este tipo de pintura; de hecho, no deja de insistir en su conexión con el arte de los flamencos o italianos, no con el arte contemporáneo, pero lo que interesa es ya el hincapié en el tema de los perfiles y contornos (58). Por ello, sólo tres años más tarde, en un texto determinante para nuestro tema como es “*Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust*”, Ortega se citará a sí mismo y repetirá párrafos del artículo sobre los hermanos Zubiaurre, pero aclarando de un modo definido las cosas. Ese texto sobre Proust es fundamental por dos razones: porque muestra de un modo claro cómo entiende Ortega el impresionismo, el modo que le permite hablar del Velázquez impresionista, y, a la vez, porque presenta al impresionismo como algo de finales del siglo XIX, es decir, como algo superado o a superar. Es en ese momento cuando Ortega debería acudir a Cézanne, pero no lo hará hasta “*Sobre el punto de vista en las artes*”, donde Cézanne aparecerá de puente entre impresionismo y cubismo, o, de un modo más claro, entre el arte de finales del siglo XIX y el arte contemporáneo.

En el texto sobre Proust, Ortega equipara a éste con los pintores impresionistas. No deja de estar presente esa especie de malestar que siente Ortega ante la cultura del final del XIX, sea literatura, pintura o filosofía. Es un malestar ambiguo, porque, aunque por un lado Ortega insistiera siempre en ser “nada moderno y muy siglo veinte”, en este campo le puede la relación con Velázquez: sentirse incómodo con Proust o con los impresionistas sería hacerlo igual con Velázquez. Porque de eso se trata: Ortega identifica a Proust con el impresionismo, pero, para definir a Proust, maneja muchas veces expresiones que en otras ocasiones ha utilizado para referirlas a Velázquez. Si en el texto de la conferencia de Buenos Aires citado más arriba, Ortega presentaba a Velázquez “entornando sus ojos con ese gesto de miope que conservan sus autorretratos, miraba el aire, entre las cosas y él”, ahora Proust es un “genio deliciosamente miope” (59), o, continúa Ortega, sin Proust no habiéramos tenido “una literatura que necesita ser leída como son mirados los cuadros de Manet, entornando los ojos” (60); incluso, si en el mismo texto de la conferencia de Buenos Aires, Velázquez se presentaba pintando “el ambiente en que las cosas viven”, ahora “el universo de Proust está

57. *Ibid.* p. 270.

58. En 1922, en uno de los escritos sobre política, Ortega habla del carácter eminentemente público de la vida social actual. La comparación que utiliza para ilustrar esa idea es la siguiente: “Hoy es la vida social eminentemente pública. Como el moderno impresionismo pinta más que el contorno que cierra el aire que la envuelve, así el carácter de las sociedades actuales se ha hecho atmosférico, difuso”. ORTEGA Y GASSET, J.: “*Ideas políticas*” (1922). XI, 23.

59. ORTEGA Y GASSET, J.: “Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust” (1923). II, 704.

60. *Ibid.* p. 706.

De aquí el fresco sabor  
que tiene siempre la  
pintura impresionista.  
Nos parece que vemos  
los objetos del cuadro en  
perpetuo *status nascens*.  
Y toda cosa tiene en su  
destino dos instantes de  
superior dramatismo y  
ejemplar dinamicidad: su  
hora de nacer y su hora  
de fenecer o *status*  
*evanescens*.

hecho para ser percibido en forma de respiración porque todo en él es ambiente” (61). El Velázquez de Manet se extiende hasta el Velázquez de Proust: Velázquez pinta el aire... y Proust lo escribe.

Por supuesto, el tema remite al impresionismo en general y de un modo claro a la cuestión de los contornos, pero ahora el contrincante, naturalmente, es Stendhal: “cree Stendhal firmemente en la realidad de los caracteres y se afana en dibujar su inequívoco perfil. Las personas de Proust, por el contrario, carecen de silueta. [...] De lo que Stendhal dibuja a lo que Proust pinta, va la misma distancia que de Ingres a Renoir. Ingres ha definido mujeres bellas de que podríamos enamorarnos; Renoir, no; su procedimiento lo excluye. El plasma vibrante de puntos luminosos que es una mujer en Renoir nos da acaso supremamente la sensación de la pulpa carnosa; pero una mujer, para ser bella, necesita poner a la expansión de su carne el límite correcto de un perfil. Del mismo modo, el método literario y psicológico de Proust le impide modelar figuras femeninas atractivas” (62). Es decir, lo que está en el fondo, más o menos es: Renoir y Proust pintan y escriben “mejor” que Ingres y Stendhal... pero nos enamorábamos de las mujeres que imaginan éstos. Es un tema ya habitual: “los primeros hacen pintura para pintores y literatura para literatos”. Algo muy parecido es un lema clásico sobre Cézanne: Cézanne tiene un estilo de pintor, es decir, “la gente, si ve una manzana de pintor corriente, dice: me la comería. Cuando se trata de una manzana de Cézanne dicen: ¡qué hermosa! Nadie se atrevería a pelarla, preferirían copiarla” (63). Ya lo decía Cézanne en la famosa frase, como narra Geffroy a partir de su encuentro con el pintor: “¡Quiero asombrar a París con una manzana!” (64). Es exactamente lo mismo que la anterior referencia a Renoir y Proust.

Las definiciones que del impresionismo da Ortega en el texto sobre Proust se basan en este intento de mostrar formas internas, evitando formas externas: “El impresionismo no dibuja el objeto, sino que lo obtiene amontonando pequeñas manchas de color, cada una informe, pero capaces en su combinación de engendrar ante los ojos entornados la vibrante presencia de aquél. El impresionista pinta una jarra o un árbol sin que en su cuadro haya nada que tenga la figura de árbol o jarra. Como estilo pictórico consiste, pues, el impresionismo en negar la forma externa de las realidades y en reproducir su forma interna: la masa cromática interior” (65), a la vez que “un genial abandono de la forma externa y convencional de las cosas obliga a Proust a definir las por su forma interna, por la estructura de su forma interior” (66). De nuevo los ojos entornados que remitían a Velázquez y a Proust, de nuevo la ausencia de perfiles rigurosos, de nuevo aquél “arte

61. *Ibid.* p. 707.

62. *Ibid.* p. 706.

63. Texto de Sérusier citado en: DENIS, M.: “Cézanne” (*L'Occident*, 1907). *Op. cit.* p. 226.

64. GEFFROY, G.: “Fragmento de “Claude Monet, sa vie, son temps, son oeuvre”” (1894), en: DORAN, M. (ed.): *Sobre Cézanne*. *Op. cit.* p. 23.

65. ORTEGA Y GASSET, J.: “Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust” (1923). II, 705.

66. *Ibid.* p. 707.

como creación de formas” que aparecía en *“Del realismo en pintura”*, de nuevo la conexión (aparece a continuación) entre el impresionismo y la filosofía y psicología de final de siglo: el filósofo impresionista interpretando el mundo como flujo de sensaciones, impresiones, afectos; el psicólogo impresionista negando el “carácter”, el perfil riguroso de las personas, para apostar por la sucesión de estados difusos, mutaciones de emociones, ideas, etc.

Sin embargo, Ortega comienza a sentirse incómodo: todos ellos son figuras del siglo XIX, les falta movimiento, dinamismo. El impresionismo ya se presenta en sus dos caras, con ventajas e inconvenientes: “Es el inconveniente y la ventaja del impresionismo; en los volúmenes de Proust no acontece nada, no hay dramatismo, no hay proceso. Se componen de una serie de vistas sumamente ricas de contenido, pero estáticas. Ahora bien, somos los mortales, por naturaleza, seres dinámicos y sólo nos interesa el movimiento” (67). Pero esto no es tan sencillo. Hay que distinguir las cosas: esa ausencia de dinamismo puede referirse a los temas, a las historias, a la narración misma, a las formas externas, pero no a cada una de las imágenes, no a la forma interna. En el espacio pictórico impresionista, puede que la escena esté detenida, pero no sus elementos. No hay que olvidar que las “impresiones” de Proust están siendo “recordadas”, y el recuerdo detiene la impresión: en la imagen pictórica no ocurre lo mismo.

Por todo esto, sólo un año después del artículo sobre Proust, Ortega volverá a insistir en el tema del impresionismo, pero ahora ya centrado en los dos momentos principales que acabamos de presentar: los contornos y la dinamicidad, el movimiento. En las *Ideas sobre la novela*, Ortega, conectando de un modo evidente con el escrito sobre Proust, pide que el autor dé libertad al lector, que le permita jugar también a él, que no le dé todo terminado, es decir, que los perfiles y contornos no sean rigurosos. Así, el novelista “ha de hacer como el pintor impresionista, que sitúa en el lienzo los ingredientes necesarios para que yo vea una manzana, dejándome a mí el cuidado de dar a ese material su última perfección. De aquí el fresco sabor que tiene siempre la pintura impresionista. Nos parece que vemos los objetos del cuadro en perpetuo *status nascens*. Y toda cosa tiene en su destino dos instantes de superior dramatismo y ejemplar dinamicidad: su hora de nacer y su hora de fenecer o *status evanescens*. La pintura no impresionista, cualesquiera sean sus restantes virtudes, tal vez en otro orden superior a las de aquél, tiene el inconveniente de que ofrece los objetos ya del todo concluidos, muertos de puro acabados, hieráticos, momificados y como pretéritos. La actualidad, la reciente presencia de las cosas en la obra impresionista, les falta siempre” (68). La dinamicidad, el movimiento, las cosas en su *status nascens*... para llegar a ellas el artista difumina los perfiles, las cosas *aparecen* incompletas, el espectador las termina. Pero, precisamente para eso, para que pueda el espectador

67. *Ibid.* p. 708.

68. ORTEGA Y GASSET, J.: *Ideas sobre la novela* (1925). II, 392.

completar las cosas aparentemente inacabadas, el ojo del pintor ha tenido que tomar la iniciativa, ha tenido que adaptar las cosas a su punto de vista, y no él al de las cosas. Las cosas no terminadas son las que ve el sujeto, sea el artista, sea el espectador: sólo están en perpetuo movimiento si han salido de ellas mismas, si el ojo que piensa ha sido el causante de su representación.

Debido a esto, cuando Ortega continúe su examen de la historia del arte, en *"Sobre el punto de vista en las artes"*, en 1924, presentará de nuevo a Velázquez con todos los caracteres que venimos viendo: el ojo como centro, las cosas adaptándose a su mirada, el pintor retrotrayéndose hacia sí... Es la conexión explícita entre Velázquez y el impresionismo, aunque Ortega no pasa por alto que todavía "en Velázquez perduran los principios moderadores del Renacimiento. La innovación no aparece en todo su radicalismo hasta los impresionistas y neoimpresionistas" (69). Esas innovaciones ya las conocemos; a continuación aparecerá Cézanne... y el cubismo... y comienzan todas las ambigüedades de Ortega ante el arte nuevo, ante la pintura de ideas. Pero eso sería otra historia, la que tiene como protagonista a *La deshumanización del arte*. Volviendo al impresionismo, aunque Ortega muestre que la relación con Velázquez no es, por supuesto, de identidad, hasta sus escritos de los años 40 se mantendrá esta idea del Velázquez impresionista, el Velázquez de Manet: "En 1870 los impresionistas franceses, los pintores del "aire libre", a su vez influidos por los ingleses, elevaron hasta el cenit la fama de nuestro pintor. Mas también aconteció lo inverso. Hacia 1920 el impresionismo declina y con él el triunfo de Velázquez", escribe en la *Introducción a Velázquez* del año 54 (70).

En esa misma *Introducción* Ortega vuelve a utilizar ideas que ya ha expresado muchos años antes, entre ellas la oposición a entender a Velázquez como realista o naturalista. Velázquez habría transformado a las cosas en meros entidades visuales, en "fantasmas de puro color", dice Ortega. Esa sería la gran invención de Velázquez que habrían recogido los impresionistas. En realidad, es el invento de la pintura moderna: "la pintura se recoge en sí misma y se hace exclusivamente pintura" (71). De ahí hasta la pintura de ideas, como en realidad ve claramente Ortega, no hay más que un paso. Será el paso de Cézanne al cubismo. Sin embargo, el dinamismo que Ortega echaba de menos en Proust, el que luego veía en el impresionismo, las cosas en su *status nascens*, ya las encuentra perfectamente en Velázquez: "Perennemente están en el lienzo las figuras ejecutando su propia aparición, y por eso son como aparecidos. Nunca

llegan a instalarse plenamente en la realidad y hacerse del todo patentes, sino que están siempre emergiendo del no ser al ser, de la ausencia a la presencia" (72). La idea ya la ha iniciado en la *Introduc-*

69. ORTEGA Y GASSET, J.: "Sobre el punto de vista en las artes" (1924). IV, 453.

70. ORTEGA Y GASSET, J.: "Introducción a Velázquez" (1954). IV, 619.

71. *Ibid.* p. 630.

72. *Ibid.*

ción del año 43 y la repetirá en el *Goya* del año 58; en realidad, es la conexión que establece Ortega entre Velázquez y Goya (73). Las cosas siempre emergiendo, siempre naciendo, por ello siempre incompletas, las cosas que, precisamente por carecer de perfiles rigurosos muestran el dinamismo de los elementos, por mucho que la escena esté detenida.

Ahora bien, si hasta aquí hemos visto la relación del tema de los contornos con el impresionismo, si hemos presentado el impresionismo de Ortega en todos sus aspectos, ahora hay que volver a Cézanne. Un Cézanne que ya no será el de Ortega, pero que se sostiene sobre la relación de los temas que han aparecido hasta ahora. El objetivo está, entonces, en apuntalar la idea que se ha venido presentando, esto es, que el *Velázquez de Manet* de Ortega debería haber estado acompañado del *Velázquez de Cézanne*, que el Velázquez de Ortega y las ideas de Cézanne muestran una conexión espléndida y que, para conectar la teoría del arte de Ortega con su estética, acudir a Cézanne es mucho más rentable que utilizar el impresionismo.

#### IV. LOS CONTORNOS Y LA REALIDAD INAGOTABLE

Como hemos visto, uno de los caracteres fundamentales del impresionismo es esa ausencia de perfiles definidos y contornos rigurosos en las figuras. Se presentaba ya en Velázquez, según Ortega. Incluso el tema en general conectaba con la teoría de las relaciones y conexiones de las cosas que vienen apareciendo desde *“Adán en el Paraíso”* y que se ha mostrado a la vez en referencia a Cézanne. Ahora bien, la cuestión va más allá de todo eso. Ya vimos cómo, a pesar de la importancia que le concede, Ortega no deja de sentirse levemente incómodo ante esa ausencia de perfiles. Eran sólo detalles: el artículo sobre los hermanos Zubiaurre, la crítica a los personajes de Proust o Renoir, “que están muy bien, pero no nos enamoran”, precisamente por carecer de perfiles marcados. No es de extrañar la incomodidad de Ortega: percibe perfectamente cómo la ausencia de perfiles, de contornos en los objetos, es un primer paso que, tarde o temprano, llevará hasta la ausencia de figuración. Ortega sabe que del impresionismo nace el arte contemporáneo, y ante éste surgen todas sus ambigüedades.

Y, sin embargo, el tema de los contornos no deja de entusiasmarle. Parece como si le asustara lo que ello significa en la expresión pictórica y, sin embargo, no dejara de admitir: “en efecto, las cosas, cuando las miro, son así”. Y en esto coincide con muchos autores. Por ejemplo Merleau-Ponty. Si conectamos con el tema del dinamismo con que terminaba el capítulo anterior se podrá ver esa conexión. No hay que pasar por alto que el tema del dinamismo es fundamental, que Ortega, de un modo u otro, ve uno de los temas determinantes del arte contemporáneo: el movimiento. Ortega decía que el impre-

Para Cézanne, a medida que se pinta se dibuja, no hay diferencia entre dibujo y color. La precisión del dibujo no la puede dar las líneas definidas, sino los colores, los juegos de contrastes, “el dibujo con el color, en vez del dibujo por el contorno”

73. Cfr. ORTEGA Y GASSET, J.: *Goya* (1958). VII, 568, y “Introducción a *Velázquez*” (1943). VIII, 472.

sionista dejaba que el espectador concluyera los objetos, que éstos se mostraban siempre en su *status nascens*, que parecían siempre incompletos; más adelante, refiriendo directamente a Velázquez, presentaba cómo sus objetos y retratos son pura visualidad, son *aparecidos*, es decir, se muestran siempre en el momento en que aparecen, en el momento de sorpresa, en el momento de nacimiento.

Merleau-Ponty, en "*La duda de Cézanne*", un texto de los años 40, escribe: "El genio de Cézanne consigue que las deformaciones de la perspectiva, por la disposición de conjunto del cuadro, dejen de ser visibles por sí mismas ante una mirada global, y contribuyan solamente, como ocurre en la visión natural, a dar la impresión de un orden naciente, de un objeto que está apareciendo, que se está aglomerando ante nuestros ojos. Algo similar ocurre con el contorno de los objetos, que, concebido como una línea que los encierra, no pertenece al mundo visible sino a la geometría. Si marcamos con un trazo el contorno de una manzana, la convertimos en una cosa, en tanto que establecemos el límite ideal hacia el cual huyen en profundidad los costados de la manzana. No señalar ningún contorno sería privar a los objetos de su identidad. Señalar uno sólo, significaría sacrificar la profundidad, es decir, las dimensiones que nos facilita la cosa, no como desplegada delante nuestro, sino de una manera llena de posibilidades reservadas y como una realidad inagotable. Por esto seguirá Cézanne con una modulación coloreada los volúmenes del objeto y marcará con trazos azules varios contornos. La mirada, yendo y viniendo de un contorno a otro, alcanza a ver un contorno naciente de todos ellos tal como ocurre en la percepción. No hay nada menos arbitrario que estas célebres deformaciones" (74). Un orden naciente, un objeto que está apareciendo, el contorno como línea que encierra, deformaciones en las figuras de Cézanne... y ahora algo nuevo: contra la difusión de los perfiles en los impresionistas tenemos la pluralidad de contornos. El objetivo de Cézanne, y el texto de Merleau se refiere de un modo claro a sus técnicas pictóricas, consistía en alcanzar algo clave: permitir al espectador intuir lo que no se ve, dejar, como decía Ortega, que el que mira sepa que la realidad es inagotable, que las posibilidades son infinitas, y que eso hay, por lo menos, que indicarlo. El siguiente paso será el del cubismo.

No es de extrañar que al fenomenólogo Merleau le entusiasmara Cézanne: su teoría de la percepción así se lo pedía. En el fondo, recurriendo al pintor, todo es algo más sencillo. Se trata de otra de sus expresiones habitualmente citada, en este caso tomada de una carta a su hijo del 8 de septiembre de 1906; la realidad inagotable de Merleau la expresaba Cézanne escribiendo en el mismo año de su muerte: "Aquí, a orillas

del río, los motivos se multiplican; el mismo motivo visto bajo un ángulo distinto ofrece un tema de estudio de pode-

74. MERLEAU-PONTY, M.: "La duda de Cézanne", en: MERLEAU-PONTY, M.: *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Península, 1977, pp. 40-41.



rosísimo interés y tan variado que creo que podría estar ocupado durante meses sin cambiar de sitio, simplemente inclinándome unas veces más a la derecha y otras más a la izquierda” (75). Son las posibilidades que ofrecen las cosas cuando el punto de vista cambia, como decía Ortega. Ahora las cosas se adaptan al ojo, pero precisamente porque son éstas las que tienen el poder de hacerlo, y no a la inversa. Como ve bien Cézanne, el poder sigue estando en la naturaleza, en el motivo; son las cosas mismas las que permiten su adaptación a mi mirada. Por ello el tema de los contornos es fundamental. En realidad es una cuestión de respeto: si las cosas permiten su adaptación al ojo, a cambio piden que no se las deforme. Por ello Cézanne siempre insistió en que “el arte es una armonía paralela a la naturaleza” (76), en que el oficio debe ser respetuoso, debe obedecer y mostrar las posibilidades inagotables (77).

Y esta cuestión del respeto es, de nuevo, la que vio Ortega en Velázquez. Conectando de un modo evidente con el texto anterior de Merleau-Ponty, escribe Ortega, “matizando” el calificativo de “naturalista” para Velázquez: “El “naturalismo” de Velázquez consiste en no querer que las cosas sean más que lo que son. De aquí su profunda antipatía por Rafael. Le repugna que el hombre se proponga fingir a las cosas una perfección que ellas no poseen. Esos añadidos, esas correcciones que nuestra imaginación arroja sobre ellas le parecen una falta de respeto a las cosas y una puerilidad. Ser idealista es deformar la realidad conforme a nuestro deseo. Esto lleva en la pintura a perfeccionar los cuerpos precisándolos. Pero Velázquez descubre que en su realidad, es decir, en tanto que visibles, los cuerpos son imprecisos. Ya Tiziano había advertido algo de esto. Las cosas en su realidad son “poco más o menos”, son sólo aproximadamente ellas mismas, no terminan en un perfil riguroso, no tienen superficies inequívocas y pulidas, sino que flotan en un margen de imprecisión que es su verdadera presencia. La precisión de una cosa es su leyenda. Lo más legendario que los hombres han inventado es la geometría. / [...] El efecto aéreo de sus figuras se debe simplemente a esa venturosa indecisión de perfil y superficie en que las deja. A sus contemporáneos les parecía que no estaban “acabadas” de pintar, y a ello se debe que Velázquez no fuese en su tiempo popular. Había hecho el descubrimiento más impopular: que la realidad se diferencia del mito en que no está nunca acabada” (78).

El texto de Ortega es del 43, unos años anteriores al de Merleau. Las simi-

75. CÉZANNE, P.: *Correspondencia*. Op. cit. p. 403.

76. *Ibid.* p. 329.

77. Ese “el arte es una armonía paralela a la naturaleza” se encuentra en una carta a Joachim Gasquet del 26 de septiembre de 1897. El propio Gasquet en su Cézanne particular, el de “*Las cosas que me dijo...*”, comenta la idea poniendo en boca de Cézanne lo siguiente: “El arte es una armonía paralela a la naturaleza. ¡Qué voy a pensar de los imbéciles que te dicen: el pintor siempre es inferior a la naturaleza! Le es paralelo. Si no interviene deliberadamente... A ver si me entiendes. No debe tener más deliberación que el silencio. Ha de conseguir que por dentro se le callen las voces de todos los prejuicios, ha de olvidar, olvidar, crear silencio, ser un eco perfecto. Entonces, todo el paisaje se inscribirá en su plancha sensible. Luego, para pasarlo a la tela, para exteriorizarlo, intervendrá el oficio, pero un oficio respetuoso que, a su vez, no tendrá más pretensión que la de obedecer y traducir inconscientemente, por el pleno dominio de su lengua, el texto que está descifrando, los dos textos paralelos, la naturaleza vista, la naturaleza sentida, la que está ahí... (y señalaba la pradera verde y azul), la que está aquí (y se tocaba la frente), y ambas deben amalgamarse para durar, para tener una vida mitad humana, mitad divina, la vida del arte, date cuenta... la vida de Dios”. GASQUET, J.: “Las cosas que me dijo...”. Op. cit. p. 152-153.

78. ORTEGA Y GASSET, J.: “*Introducción a Velázquez*” (1943). VIII, 478-479. El texto, con algunas variantes y más breve, se encuentra también al final de la introducción del 54: Cfr. “*Introducción a Velázquez*” (1954). VIII, 652.

litudes, incluso en las expresiones, son tan claras que hacen sospechar... a no ser que la teoría de las generaciones de Ortega tenga más fuerza de la prevista. De un modo u otro, el Cézanne de Merleau y el Velázquez de Ortega tienen caracteres muy similares. Rilke, comparando a Cézanne con Van Gogh, escribía (a Clara Rilke, el 21 de octubre de 1907) que éste, Van Gogh, al contrario que Cézanne, mantenía en sus imágenes el “contorno repasado y explícito (esto es, inventado) de los japoneses” (79). También recuerda Rilke cómo, cuando a Cézanne se le comentan las tribulaciones de Frenhofer en *La obra maestra desconocida* de Balzac, se levanta de la mesa y con expresión excitadísima y dolorosa se señala a sí mismo varias veces (80): Rilke muestra cómo Balzac hizo naufragar a Frenhofer “en una tarea imposible, tras el descubrimiento de que no existen contornos en sí, sino solamente transiciones oscilantes” (81). Este es en realidad el problema de Cézanne, y por ello su emoción al conocer la obra de Balzac: la inexistencia de los contornos muestra, sea en el modo que sea, el carácter inagotable de la naturaleza. Puede ser en el contexto de Merleau, las posibilidades ilimitadas que ofrecen las cosas, o en el de Ortega, la realidad inacabada, que siempre tiene algo que decir, o en el del propio Frenhofer, que constantemente “ve más” e intenta incluirlo en la imagen... hasta que la imagen ya no se distingue. Son también las dudas y los problemas de Cézanne para concluir sus obras; nos encontramos en el momento clave en la superación del impresionismo: ¿cómo hacer para que una impresión sea mucho más que una impresión, cómo hacer para que las sensaciones procedentes del motivo muestren todo el cúmulo de posibilidades? ¿Cómo hacer para que la conexión, la arquitectura, el orden o la unidad del cuadro muestren precisamente lo inacabado y lo inagotable?

La línea que encierra de un modo estricto a los objetos no pertenece al mundo visible, sino a la geometría, dice Merleau. Y Ortega lo completa: la geometría es una leyenda, la precisión de las cosas es sólo un modo de deformarlas. Por esto mostrarlas en su momento de su aparición, con contornos difusos en Velázquez y el impresionismo, con contornos múltiples en Cézanne. Si se trata de presentar una inagotabilidad, entonces habrá que mostrar un movimiento, el movimiento que se dirige siempre hacia algo más... sea hacia el espectador que concluye, sea hacia lo que no se ve, lo que está detrás, sea hacia dónde sea. Es la realidad inagotable

lo que está en juego en todo este tema. No es de extrañar la duda de Cézanne, ni tampoco el final trágico de Frenhofer. Se trata de mostrar la realidad inacabada en un espacio reducido, como es el cuadro, se trata de presentar posibilidades, sabiendo que no es imposible. Cézanne escribía a Bernard el 23 de octubre de

79. RILKE, R. M.: *Cartas sobre Cézanne*. Op. cit. p. 56.

80. La anécdota la narra Bernard como sigue (y es de ahí de donde la toma Rilke): “Una noche en que me puse a hablarle del *Chef-d'oeuvre inconnu* y de Frenhofer, el protagonista del drama de Balzac, se levantó de la mesa, se irguió ante mí y, golpeándose el pecho con el índice, confesó ser, sin decir palabra, aunque mediante la multiplicidad del gesto, el mismo personaje de la novela. Se hallaba tan conmovido que se le saltaban las lágrimas. Alguien que se le había anticipado en la vida, pero que tenía el alma profética, le había adivinado”. BERNARD, E.: “Recuerdos sobre Paul Cézanne”. Op. cit. pp. 97-98.

81. RILKE, R. M.: *Cartas sobre Cézanne*. Op. cit. p. 35.

1905: “los planos caen unos sobre otros; esto está en el origen del neoimpresionismo, que circunscribe los contornos con un trazo negro, defecto que hay que combatir con todas nuestras fuerzas. Ahora bien, la naturaleza consultada nos ofrece los medios de alcanzar este objetivo” (82). En realidad, como muestra Rewald, esos contornos negros no tenían demasiado que ver con el neoimpresionismo de Seurat, y, sin embargo, la clave que nos interesa está al final: la naturaleza misma ofrece al pintor las posibilidades para mostrarla siempre inacabada.

En *La Obra*, de Zola, Gaguère, uno de los personajes secundarios, expresa su idea “impresionista” del modo siguiente: “Para mí, es un paisaje que se desvanece, el melancólico rincón de un sendero, con la sombra de un árbol que llega a verse. Luego, una mujer que pasa, apenas un perfil...” (83). Todo son muestras de inacabamiento, de incompletud: paisajes que se desvanecen, sombras, perfiles... Si sustituimos al árbol por la sombra de una figura amenazante con un palo, y a la mujer por una niña con un aro, tendríamos otra imagen, con un título: *Misterio y melancolía de una calle*, la obra de De Chirico del año 14, también la imagen de una realidad inacabada. Pero la realidad incompleta de De Chirico es distinta a la de Cézanne. Y la de Cézanne distinta a la de los impresionistas.

La lucha de Merleau contra la línea que encierra los objetos y la de Ortega contra las superficies inequívocas se expresa en Cézanne mediante un tema básico: la relación entre dibujo y color. En *Las cosas que me dijo...* Gasquet pone en boca de Cézanne lo siguiente: “El dibujo es una abstracción total. Por eso, no hay que separarlo nunca del color. Es como si quisieras pensar sin palabras, con meras cifras, con meros símbolos. Hay una álgebra, una escritura. Basta que cobre vida, que signifique sensaciones, para que se coloree. La plenitud del dibujo corresponde a la plenitud del color. En el fondo, enséñame algo que esté dibujado en la naturaleza. ¿Dónde? ¿Dónde? Las cosas que construyen los hombres, rectas, dibujadas, paredes, casas, tú fíjate, el tiempo y la naturaleza las acaban torciendo. A la naturaleza le horroriza la línea recta. ¡Y los ingenieros a hacer puñetas! No somos delegados de obras públicas” (84). Frenhofer, el protagonista de *La obra maestra desconocida* también había insistido en lo mismo y es otro de los que, junto a Merleau y a Ortega, se enfrenta a la geometría. Cuando Porbus describe a Frenhofer para el joven Poussin dice: “Ha meditado profundamente sobre los colores, sobre la verdad absoluta de la línea; pero a fuerza de investigar ha llegado a dudar del objeto mismo de sus investigaciones. En sus momentos de desesperación, pretende que el dibujo no existe y que mediante trazos sólo se pueden representar figuras geométricas” (85). De Cézanne a Frenhofer, pasando por Ortega y Merle-

82. CÉZANNE, P.: *Correspondencia*. Op. cit. p. 391.

83. ZOLA, E.: *La obra*. Barcelona: Editorial Lorenzana, 1966, pp. 83–84. Ver sobre esto, y de ahí he tomado la idea: STOICHITA, V.: *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 1999, pp. 106 ss.

84. GASQUET, J.: “Las cosas que me dijo...”. Op. cit. p. 169.

85. BALZAC, H. de: “La obra maestra desconocida”, en: ARAGÓ STRASSER, D. (ed.): *Relatos célebres sobre la pintura*. Barcelona: Àltera, 1997, p. 53.

La armonía, el orden, la síntesis de los distintos elementos procede directamente de aquí, de este juego de contrastes.

Parece como si los objetos siempre remitan hacia más allá de sí mismos, hacia los otros objetos, hacia lo que está detrás de ellos.

au, el hilo común se muestra firme. Ahora bien, evidentemente es Cézanne el que presenta todo esto aplicado a las práctica pictóricas, y el tema, el de la relación entre dibujo y color, es el que determina los demás contextos. Es ahí donde se expresan los dos polos, el de los contornos y el de la realidad inagotable.

Para Cézanne, a medida que se pinta se dibuja, no hay diferencia entre dibujo y color. La precisión del dibujo no la puede dar las líneas definidas, sino los colores, los juegos de contrastes, “el dibujo con el color, en vez del dibujo por el contorno”, como decía Eugenio D’Ors definiendo una de las originalidades de Cézanne (86). El modo de presentar la realidad inagotable, la profundidad de las cosas, parte precisamente de ahí, de dejarlas hablar, de mostrarlas en los juegos de contrastes. La serie de juicios teóricos que recoge Léo Larguier en “*Cézanne habla*”, supuestamente tomados de Paul Cézanne hijo, inciden todos en este tema: las cosas se adaptan a nuestra visión, podemos expresarlas en un lenguaje y una lógica propios en el que las formas y los contornos proceden de los contrastes entre los colores, “contrastos y relaciones de tonos, éste es todo el secreto del dibujo y del modelado”, o, de un modo más directo, “pintar es contrastar” (87).

La armonía, el orden, la síntesis de los distintos elementos procede directamente de aquí, de este juego de contrastes. Parece como si los objetos siempre remitan hacia más allá de sí mismos, hacia los otros objetos, hacia lo que está detrás de ellos. Es así como el mecanismo práctico se reúne con esa metafísica de las cosas, la unión de profundidad y superficie, de lo externo y lo interno en los contrastes de los colores, entendiendo esos binomios en los dos sentidos, el de la situación de los elementos en la imagen y el de su significado más filosófico. Es así como la individualidad del espacio pictórico en su arquitectura muestra la realidad inagotable que mencionaba Merleau, es así como la lógica que organiza presenta de modo acabado la realidad inacabada.

Hay un texto de Hofmannsthal que siempre se suele poner en relación con las cartas sobre Cézanne de Rilke. Son las *Cartas al regreso*, publicadas en 1907 y 1908, y especialmente las cartas IV y V, editadas bajo el título “Los colores”. La conexión entre ambos se establece de un modo fácil: ambos son literatos, ambos escriben sobre pintores (Rilke sobre Cézanne, Hofmannsthal sobre Van Gogh) y ambos están obsesionados por un tema, la perfecta objetividad que consigue el artista a partir de los juegos cromáticos. Rilke decía de Cézanne que con el color obtenía el objeto, que el color quedaba absorbido en la realización, que era el origen de una nueva existencia de las cosas: “se concentraba en su contenido cromático con tan incorruptible esencialidad, que más allá del color iniciaba una existencia nueva, desprovista de recuerdos. Y es esta objetividad ilimitada, que rechaza mezclarse en una

86. D’ORS, E.: *Cézanne*. Barcelona: El Acantilado, 1999, p. 155.

87. LARGUIER, L.: “Cézanne habla”. *Op. cit.* p. 38.

unidad extraña, la que hace que a la gente le resulten tan raros o chocantes los retratos de Cézanne” (88). Por algo parecido decía Ortega que Velázquez era impopular en su tiempo, por mostrar la realidad siempre inacabada. Una existencia nueva a través del color..., “hay que poseer una óptica, hay que ver la naturaleza como si nadie la hubiese visto antes que uno”, pone Bernard en boca de Cézanne (89), y de un modo más expresivo el arqueólogo Jules Borely: “¡Ver como un recién nacido!”, habría dicho Cézanne (90). Existencias nuevas, ver como un recién nacido... La realidad misma lo permite, las cosas remiten a su profundidad, a su inacabamiento: el artista las ve siempre de nuevo, precisamente porque son inagotables. Es la dimensión metafísica que, según Merleau en *El ojo y el espíritu*, recorre toda la historia de la pintura moderna.

Esa objetividad ilimitada de la que habla Rilke tiene su paralelismo en Hofmannsthal. “¿Qué son los colores si no irrumpen a través de ellos la vida más íntima de los objetos?”, se pregunta, y continúa: “pude sentir, de cuadro en cuadro, un algo, pude sentir la interrelación, la cohesión de las imágenes, sentir cómo irrumpía su vida más íntima en el color y cómo los colores vivían los unos por los otros y cómo uno de ellos, de poderosa y misteriosa energía, sustentaba a todos los demás, y pude barruntar en todo ello un corazón, el alma del creador de todo esto, que con esta visión se daba a sí mismo la respuesta frente a las convulsiones de la más espantosa duda, pude sentir, pude saber, pude recorrer con la mirada, pude disfrutar de las simas y de las cimas, de lo externo y de lo interno, uno y todo en una milésima de segundo” (91). Hofmannsthal está hablando de los cuadros de Van Gogh, y, sin embargo, la existencia nueva de Rilke, la realidad inacabada de Ortega, la realidad inagotable de Merleau, se sintetizan en su texto: de nuevo la interrelación, la unión de lo interno y lo externo, lo superficial y lo profundo, a través de ese secreto de la pintura que buscaba Cézanne, los contrastes y las relaciones de tonos.

La objetividad ilimitada de Rilke y la unión de lo interno y lo externo, la conjunción de profundidad y superficie a través de los juegos de relaciones, y, sobre todo, ahora a partir de Hofmannsthal, la interrelación y cohesión de las imágenes. Son todos los temas que hemos venido examinando. Los contornos abiertos a través del contraste de los colores permite ese momento de profundidad, de realidad inagotable que se presenta en la realidad única del cuadro. Y sin embargo, por supuesto, esta negación de las líneas definidoras, clausurantes, como ha visto Merleau (92), no supone en ningún caso su desaparición de la historia de la pintura. Reaparecerá en Klee o en Matisse, que también, como Cézanne, creyeron de modo fundamental en el color. Pero las líneas serán diferentes: serán, antes que clausu-

88. RILKE, R. M.: *Cartas sobre Cézanne*. Op. cit. p. 51.

89. BERNARD, E.: “Una conversación con Paul Cézanne” (*Mercure de France*, 1921), en: DORAN, M. (ed.): *Sobre Cézanne*. Op. cit. p. 215.

90. BORELY, J.: “Cézanne en Aix” (*L'Art Vivant*, 1926), en: DORAN, M. (ed.): *Sobre Cézanne*. Op. cit. p. 45.

91. HOFMANNSTHAL, H. VON: “Cartas al regreso”, en: *Instantes griegos y otros sueños*. Valladolid: Cuatro, 1998, p. 130.

92. Cfr. Merleau-Ponty, M.: *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós, 1985, pp. 55 ss.

rantes, expresión de todo tipo de movimientos y dinamismos. Serán las líneas cubistas, las de De Chirico, las de la *Mariée* de Duchamp... Pero esa es otra historia. Aunque algo permanecerá constante: las conexiones de profundidad y superficie, de lo interno y lo externo, de las posibilidades que ofrece la realidad inagotable. Se trata de mostrar el juego de esos elementos respetando las líneas esenciales de cada objeto, su “eje generador”, y, en el fondo, quizá no sea esto otra cosa que llevar a la práctica el viejo sueño de Leonardo.

En *El Ojo y el espíritu* Merleau-Ponty alude a esta idea de Leonardo (93). Está tomada de un artículo de Bergson en el que éste, a su vez, examina la figura de Félix Ravaisson. Un texto de ese artículo de Bergson puede servir para concluir el recorrido: “Hay en el *Tratado de la pintura* una página que Ravaisson gustaba citar, aquella en que Leonardo dice que el ser vivo se caracteriza por la línea sinuosa o de serpentina, que cada ser tiene su manera propia de serpentear, y que el objeto del arte es expresar este serpenteo individual. ‘El secreto del arte de dibujar está en descubrir en cada objeto la manera particular con que se dirige a través de toda su extensión, tal como una onda central que se despliega en ondas superficiales, una cierta línea flexuosa que es como su eje generador’ [*Ravaisson*]. Esta línea puede no ser ninguna de las líneas visibles de la figura; no existe más aquí que allá, pero da la clave de todo; es menos percibida por el ojo que por el espíritu. ‘La pintura, decía Leonardo da Vinci, es cosa mental’. Y agregaba que el alma es la que hace el cuerpo a su imagen” (94).

93. *Ibid.* p. 54.

94. BERGSON, H.: “La vida y la obra de Ravaisson”, en: *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: La Pléyade, 1972, p. 162.

*El artículo trata de analizar determinados aspectos teóricos de la pintura de Cézanne, en relación con la filosofía y especialmente con la figura de Ortega y Gasset. Para ello, se ha utilizado un tema clave que*

*sirva como hilo conductor: el tema de los contornos.*

*Palabras clave: Cézanne, arte, estética, Ortega y Gasset*

*Cet article cherche à analyser certains aspects théoriques de la peinture de Cézanne en rapport avec la philosophie et en particulier avec le philosophe Ortega y Gasset. Pour ce faire, il a été mis en oeuvre*

*un thème-clé servant de fil conducteur: celui des contours.*

*Mots clés: Cézanne, art, esthétique, Ortega y Gasset.*

*This article tries to analyse some theoretical features of Cézanne's paintings related to philosophy and especially to the figure of Ortega y Gasset. In order to do so, a key topic*

*has been used as the leading thread: the topic of the contours.*

*Key words: Cézanne, art, aesthetics, Ortega y Gasset.*

#### RESUMEN DEL ARTÍCULO DE DOMINGO HERNÁNDEZ

#### RÉSUMÉ DE L'ARTICLE DE DOMINGO HERNÁNDEZ

#### SUMMARY OF DOMINGO HERNÁNDEZ'S ARTICLE

## Normas para la presentación de originales

**1** Los artículos, en formato impreso y en soporte magnético (disquetes), se enviarán a:

*VOLUBILIS*. Revista de Pensamiento  
Centro Asociado de la UNED  
c/ Lope de Vega, s/n  
52002 MELILLA

En caso de enviar el artículo por correo electrónico se hará a la dirección:

[volubilis@arrakis.es](mailto:volubilis@arrakis.es).

Las consultas se pueden realizar a través de correo ordinario o correo electrónico a las direcciones antes indicadas, o a los números:

tel: 952 681 080

952 683 447

fax: 952 681 468

**2** Los artículos, cuya extensión no será inferior a 10 folios ni superior a 35, se presentarán en dos formatos:

a) Impresos en papel blanco tamaño DIN A4.

b) En disquetes de 3'5 pulgadas o bien archivo enviado directamente a la dirección electrónica ya indicada. En cualquiera de estos dos casos presentar el archivo con el texto procesado o convertido con / a los procesadores WORD 6.0 o superior para Windows, o WORD PERFECT para Windows. Evitar en lo posible otros formatos.



En el procesado, utilizar letra del tipo Time News Roman de tamaño 12 para el texto central y 9 para las notas. El título irá en mayúsculas+negrita y los subtítulos sólo en mayúsculas. Cuando se quiera destacar algo se hará en cursivas (evitar subrayados y negritas), que afectarán a los signos ortográficos (coma, punto y coma, punto, dos puntos, puntos suspensivos, admiración, interrogación, paréntesis, comillas, raya, etc) unidos a dicho texto o palabra. No poner cabeceras ni pies de página. No utilizar estilos propios.

**3** La primera página de cada trabajo (no en hoja aparte) se iniciará con:

- a) TITULO del artículo centrado en la línea.
  - b) A continuación de dos espacios blancos o líneas blancas el Nombre y Apellidos (minúsculas) del autor, centrado en la línea.
- En la siguiente línea, si se desea, indicar la institución en la que trabaja el autor (minúsculas) centrada en la línea.

**4** Por necesidades editoriales, las notas, que en la maquetación se situarán a pie de página, se insertarán en los originales todas seguidas al final de cada artículo. Las llamadas en el texto, se harán entre paréntesis, respetando el tipo y tamaño del texto central: Time News Roman de tamaño 12.

**5** Para constatar las referencias bibliográficas sígase preferentemente el modelo:

a) Libros:

TORDERA, A.: *Hacia una semiótica pragmática. El signo en Ch. S. Peirce*. Valencia: Fernando Torres, 1978

PEIRCE, Ch. S.: *Obra lógico-semiótica*. Ed. A. Sercovich. Madrid: Taurus, 1987

b) Volúmenes colectivos:

ZEMAN, J. J.: "Peirce's Theory of Signs", en *A Perfusion of Signs*. Ed. Th. A. Sebeok. Bloomington: Indiana University Press, 1977, pp. 22– 39.

c) Artículos:

HERMENEGILDO, A.: "Signo grotesco y marginalidad dramática: el gracioso en Mañana será otro día, de Calderón de la Barca", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, (1988), pp. 121–142.

PEÑALVER GÓMEZ, P.: "Deconstrucción y judaísmo", *Volubilis*, 4, (1996), pp. 7–21

d) Las citas de las obras clásicas se harán como en los ejemplos siguientes:

*Iliada*, I, 484 ss.; *Timeo*, 41 d; *Metafisica*, IV, 3, 1005 b.

**6** Con el fin de su inclusión dentro de las bases de datos internacionales, así como en los repertorios bibliográficos, cada trabajo irá acompañado de un Resumen, Résumé o Abstract en español, francés e inglés, de no más de 150 palabras cada uno, seguidos respectivamente de hasta cuatro palabras clave, mots-clé o keywords.

**7** Al final del artículo se deben resaltar, en negrita, los párrafos trasladables a los márgenes. Deben ser párrafos unitarios y breves (con una extensión máxima de cuatro líneas), correspondientes a páginas alternas. Si fuera preciso, por necesidades de edición, el consejo de redacción resumirá estos textos.

**8** Las citas se harán entrecomilladas con “comillas tipográficas como éstas”, y las comillas internas serán simples “como ‘estas’ otras”. Los puntos suspensivos entre corchetes, [...], indicarán en las citas textuales que se salta un fragmento del original. Las mayúsculas irán correctamente acentuadas. Se recomienda, además, el uso de los correctores ortográficos de los distintos procesadores de texto.

**9** Los trabajos serán evaluados por el Consejo de Redacción de la Revista de Pensamiento *VOLUBILIS*, el cual decidirá sobre la conveniencia de su publicación, la devolución al autor para efectuar las oportunas modificaciones o el rechazo. Cualquiera de estas circunstancias será comunicada al autor en un plazo de tres meses a partir de la recepción del original. Los trabajos que no respeten las normas propuestas no serán tenidos en cuenta ni devueltos si no se los reclama.

**10** El Centro Asociado de la UNED en Melilla, así como los consejos de dirección y de redacción de la Revista de Pensamiento *VOLUBILIS* no se hacen responsables de las ideas y opiniones expresadas en los artículos por los autores.

*El número 8 de la revista Volubilis se imprimió el  
día 19 de marzo de 2000, en Granada.  
Festividad de San José, día de aniversarios y  
acontecimientos múltiples...*



UNED MELILLA