

LA MODERNIDAD COMO ESTÉTICA DE LAS IDENTIDADES NACIONALES IBERICAS

JOSÉ LUIS MOLINUEVO
UNIVERSIDADE DE SALAMANCA

Lo que planteo con el presente título no es un hecho al modo del viejo modelo de historia, sino más bien algo por hacer, un proyecto, pero que enraíza en nuestra tradición. Es, pues, un futuro pasado y, por ello, también un presente. Una posibilidad que tenemos en el presente los pueblos ibéricos y que estamos empezando a desarrollar. Se trata, para decirlo brevemente, del camino de nuestra genuina modernidad distinta de la anglosajona. Las tecnologías de la comunicación, que tantas discusiones han generado en la oposición de palabra e imagen, se nos aparecen ahora como una propuesta imaginativa desde el punto de vista social y razonable desde el punto de vista económico, es decir de una razón imaginativa. Corresponden a la doble estética de la modernidad, la de la razón y la de la imaginación, la del *atrévete a saber*, pero también *atrévete a sentir*. Intentar recuperarlas prosiguiéndolas equivale a ser un conservador partidario de la modernidad, pero no un reaccionario que piensa el presente como ya siendo pasado. Creo que el reto de los países ibéricos está en cobrar una herencia pendiente, la de la modernidad. En ese sentido es un futuro pasado. Pero que no debe entenderse como una vuelta al pasado, sino como un proyecto futuro.

Imagen de la modernidad y modernidad de la imagen.

Esto implica no sólo un cambio en la conciencia histórica sino una revisión de la propia historia. De hecho, siempre que se ha proyectado el futuro se ha acabado reescribiendo la propia historia. De Portugal y de España se ha dicho que no hemos tenido modernidad. Es cierto que no hemos tenido la de otros pueblos, pero hemos tenido la

nuestra. Se inscribe dentro del contexto de la modernidad latina, distinta de la anglosajona. Es fruto de un estilo y de un talante, más que de una cuestión meramente geográfica, de la llamada "modernidad del Sur". Ese es un talante dialéctico en el que los opuestos no se excluyen sino que permanecen en tensión. Se trata de un modelo de modernidad consistente en una síntesis entre el saber y el sentir. El ideal moderno del saber no consiste en una educación en las ideas, sino en la sabiduría: es una educación en el saber pero también en los sentimientos. En la tradición de la modernidad kantiana nos plantearon una alternativa: o conocimientos sin sentimientos o sentimientos sin conocimiento. Pero también la posibilidad de una síntesis, de una mediación. Precisamente la Estética nace como tal disciplina ante la insuficiencia de caracterizar al ser humano como "animal rationale", de definirle sólo por el conocimiento racional. Y también de que el método para llegar a conocerle sea precisamente ese, la definición. Pues su ser no consiste meramente en una substancia, algo subsistente (según el ideal cartesiano) separado de lo demás y de los otros. Por el contrario, va prevaleciendo la creencia en el ser humano como un ser natural y social, es decir, que su ser no tiene un carácter substancial sino relacional; que uno consiste en sus relaciones. La Estética nace, pues, tanto como reivindicación de la sensibilidad como de la solidaridad. En eso consiste la Estética desde su nacimiento: la sensibilidad solidaria.

El siglo xx se abre con el clamor de la generación de 1914: necesitamos una nueva sensibilidad porque hemos sido educados en un siglo y tenemos que vivir en otro. Estoy convencido de que a comienzos del siglo xxi nos encontramos con la misma necesidad de otra sensibilidad. Nos la exige ese elemento que ha hecho irrupción en siglo xx transformando lo cuantitativo en cualitativo: la técnica. No se trata ya de que sea un fenómeno general: es que somos seres técnicos. Y no sólo eso: el salto cualitativo del siglo xx al siglo xxi está ya en las nuevas tecnologías, que han cambiado la visión tradicional e instrumental de la técnica. Fundamentalmente a través de las imágenes. Los discursos que se han venido oyendo en las últimas décadas tienen a veces un tono apocalíptico profetizando la sustitución de la palabra por la imagen. Hemos sido educados en el sentido de la palabra (oral o escrita) y necesitamos la sensibilidad para las imágenes. Al comienzo fue el logos y al final será la imagen. Pero hay un intermedio fáustico. Hoy hay un retorno al logos, pero como imagen-acción, es decir, como pensamiento en imágenes. Creo que nuestra modernidad, la de los países ibéricos ha sido eso, debe ser eso, un pensamiento en imágenes. No tanto en el sentido de imágenes del pensamiento, ilustradoras, sino como sensibilidad de lo real, de las cosas. Nuestra tarea ahora consiste en cobrar la herencia y no tener complejo desarrollando esa identidad. Mi tesis es que estamos bien capacitados para vivir este final de siglo: vivimos en una época tecnológica, vivimos en un mundo de imágenes. Nuestra situación está entre el símbolo y lo virtual. Lo que quiero decir es muy simple, demostrarlo ya es

más difícil. Estamos en el tránsito de una época técnica a otra tecnológica. Esta es el mundo en imágenes. Hace falta una nueva sensibilidad, no tanto nuevas teorías para vivir en ella. Es una cuestión estética.

Mito, límite, frontera

¿Cómo estamos preparados respecto a ello?

En Marzo de 1942 llega Ortega a Lisboa proveniente de Argentina. Se instala en la calle 5 d'Outubro, número 10. Trae muebles y libros de España y no se mudará de la casa, hasta que después de su muerte en 1955 la levante su hija Soledad. Portugal es el lugar tranquilo en el que acomete su última obra: la revisión del pensamiento occidental, para en esa Europa en crisis, en guerra, ver qué es lo que se puede salvar. Ha quedado en el camino su proyectada "historia del mito portugués" de la que se conservan en el Archivo de la Fundación José Ortega y Gasset algunas notas de trabajo. En otras Notas de Trabajo, que edité hace unos años, Ortega recurre a la Filosofía de la mitología de Schelling: "Cada pueblo existe como tal sólo desde el momento que ha decidido y fijado su mitología". Y apostilla: "Ciertamente, cada pueblo es una mitología diferente, un repertorio exclusivo de maneras intelectuales y afectivas". Las Notas de trabajo referidas a Portugal han sido tituladas así.

"Hipótesis a la Saudade
un estudio de mitología"

"La Saudade no es un tema portugués, sino el tema portugués por excelencia. Si algún otro puede situarse a su vera es, acaso, la "Descoberta". Ambos polarizan la realidad histórica que es Portugal. Y resulta que son una contraposición: la "Descoberta" es el ansia de irse, la "Saudade" el ansia de volver. La ex-patriación (una vez) y la re-patriación permanente: antes y después de la Descubierta. Portugal es el "hijo pródigo" de sí mismo. ¿Qué es en él lo más auténtico, el irse o el volver?. Aquello lo hizo una vez: Esto lo ha hecho y lo está haciendo siempre. Cada día, cada hora el portugués vuelve a sí.

Nótese lo que hay de grave en esto. La Descubierta es un quebrar el horizonte y un buscar el imprevisto más allá, es "mares nunca d'antes navegados", la radical abertura. Saudade es solidificación de todo horizonte dado: un quedarse en lo viejo, en la costumbre. Una hermetización y el mayor no a la aventura².

Somos dos países en los que la tradición se da la mano con la modernidad en la constitución de una identidad a través de los mitos. El mito ibérico es límite y frontera; lo segundo separa, encierra dentro de uno mismo, mientras que lo primero es una invitación permanente a sobrepasarla; la segunda divide, el primero relaciona, nos hacer reconocer que somos menesterosos, necesitados unos

de otros para ser. Esa manera de salir como forma de ser cada vez se refiere menos al espacio físico. Han desaparecido las fronteras administrativas, integrados en una comunidad superior. Hoy día el límite se vive no como la capacidad de autoafirmarse sino de relacionarse. Y aquí es donde nuestra modernidad pueda ser contemporánea: a través del lenguaje, a través de las imágenes.

Somos países pequeños que hemos tenido un imperio, que tenemos una lengua que nos hace más extensos de lo que somos geográficamente, pero que, sin embargo, culturalmente, tenemos un cierto complejo de inferioridad histórica frente a otros países latinos y especialmente frente a lo anglosajón. En el mito portugués está perfectamente el mito latino y, para ser más precisos, el mito peninsular. Se trata de "pueblos viejos" (no de "pueblos jóvenes" como los latinoamericanos), en una dialéctica constante entre historia y porvenir. Por una parte tenemos que revisar nuestros mitos, pero por otra parte en la época de las nuevas tecnologías se están construyendo otros. Y eso revela esa tensión que vivimos en esta época de transición y fin de siglo. En lo que se refiere al primero: la situación de Portugal y España entre Europa y África les convierten a juicio de Ortega en pueblos fronterizos que no se identifican exclusivamente con ninguno de los dos anteriores. En estos momentos quieren que seamos frontera con África y límite con una Europa que cada vez tiene más problemática su identidad cultural, justamente por haberse empezado a construir en lo económico sin haber cimentado lo otro. El problema que se presenta es si esa identidad tiene que ser universalista o multicultural. Parece que lo primero corresponde al proyecto moderno, mientras que lo segundo formaría parte de nuestra condición posmoderna³.

La historia de nuestros dos países es distinta a la de las europeas, y esto les crea una tensionalidad en el carácter⁴, les da una textura dramática a la existencia, antes de toda consideración individual. Ello configura (frente a tópicos de idealismo) un carácter sintético, de síntesis de contrarios, en una aportación original a la cultura europea que consiste precisamente en el mestizaje. Modernidad, límite son los dos temas que configuran una forma de ser propia de personas que habitan lugares fronterizos. De ahí que la meditación sobre la circunstancia se desplaza, a la del paisaje y esta a la del lugar, a la construcción de lugares que hagan habitable el espacio de lo humano.

Volver a la caverna platónica

La pregunta es si nosotros, que no hemos tenido esa modernidad de la razón, podemos incorporarnos al siglo XXI mediante la otra modernidad, la de las imágenes. El final de esa aventura, en la que estamos todavía al cabo del siglo es el reto del pensamiento en imágenes. Pero antes de afrontarle tenemos todavía que resolver un problema que nos viene de la tradición del pensamiento occidental.

Se nos ha cruzado un mito, el mito platónico de los orígenes. Ha habido un mito de los orígenes que ha mediatizado la recepción de los otros: es el mito platónico de la caverna, donde se nos invita, se nos obliga, a abandonar las imágenes, las sombras de las cosas, para salir a la luz del sol, y contemplar la realidad, las cosas tal como son en sí mismas. No deja de ser paradójico que Platón introduzca así su discurso sobre la verdad de la condición humana: "Después de esto -añadí-, representate la naturaleza humana en la siguiente coyuntura, con relación a la educación y a la falta de ella. Imagínate una caverna subterránea..." "Imagínate" ... Un discurso sobre la verdad contra las imágenes que sólo es posible a través de ellas, de la mano de ellas. Es paradójico. Para los griegos la *doxa* era la opinión común, fundada en las apariencias, las imágenes de las cosas y no en las cosas mismas. Pero era el discurso de la costumbre, el quicio sobre el que giraba la vida cotidiana. La *paradoxa*, la filosofía, el discurso de la verdad tenía lugar cuando le rompían ese discurso, cuando le sacaban de quicio, le hacían salir de sí y de ahí. Platón ha narrado mediante un mito esa condición humana. ¿Tiene esto sentido hoy en la era de las estéticas digitales y de la realidad virtual? Totalmente. Platón ha acertado con el método, la narración, con lo narrado, la condición humana. Sólo se trata de hacer todo lo contrario de lo que él ha recomendado. Es decir, de retornar a la caverna, para no salir de ella, y de resistirse a quienes nos obligan a hacerlo. No de matarles, como pronostica Platón, como acepta Heidegger en el sentido del amor *fati* nietzscheano.

La condición del hombre en la caverna es la de un prisionero de sombras de artefactos. Es el hombre sin educación. Por el contrario su condición educada consiste en hacerle volver al mundo natural, no de las imágenes, sino de las cosas. Dice Platón: "—Y finalmente, según yo creo, podría ver y contemplar el sol, no en sus imágenes reflejadas en las aguas, ni en otro lugar extraño, sino en sí mismo y tal cual es". Obsérvese que el hombre en la condición primera vive en un mundo de artefactos y de las imágenes producidas por ellos. Se trata de un mundo a abandonar. Y sin embargo, es nuestro mundo hoy, después de épocas de ilustración. Mientras que el llamado mundo natural ya no existe. Esto tiene unas graves consecuencias: todavía seguimos planteando en el terreno del pensamiento la relación sujeto-objeto como si los objetos fueran naturales y el hombre un ser adánico, cuando en realidad nuestro mundo es un mundo de artefactos. Y lo que vemos no son sólo las imágenes de esos artefactos sino las que producen esos artefactos. La mediación no tiene un carácter instrumental sino constitutivo. La imagen no es símbolo de una realidad, sino la realidad misma. Efectivamente, nuestra situación es la que describe Platón: hemos estado en la caverna, hemos salido de ella, y ahora después de las teorías y su crisis estamos en la decisión.

Al mundo de las Ideas platónico se accede por el razonamiento lógico, pero sólo se permanece en él en virtud de la seducción estética. En Platón la Idea de Belleza queda reducida a la belleza de la Idea. Las Ideas de Verdad, Belleza y Bondad

van unidas, y así ha sido durante siglos. Ha hecho falta una nueva sensibilidad para que se disocien esos ordenes y ese es el gran hallazgo de Schopenhauer: que lo verdadero no es ni bueno ni bello. Le corresponde lo denominado en Estética como artes-ya-no-bellos. Por otra parte, se ha pasado de la tesis del arte como irrealización-idealización, propia del romanticismo y del neokantismo a la de la "transfiguración de lo banal", por utilizar el título de Danto.

Se propone (porque se nos impone) un retorno a la caverna como retorno a la experiencia. No significa reconocer el predominio de la imagen visual sobre la textual, tampoco caer en el textualismo y la hermenéutica y situarse ante el arte haciendo una "lectura del arte" que acaba reduciéndole al arte de la lectura. Se trata, más bien, de una experiencia poliéstética, de síntesis corporales y temporales. El retorno a las imágenes significa reconocer la configuración estética de lo real, y que hemos pasado (parafraseando a Heidegger) de la época de la imagen del mundo al mundo como imagen. Se trata, en definitiva, de recuperar la re-presentación como expresión de las síntesis temporales.

En Platón lo estético es expulsado de lo real, los poetas de la ciudad, el arte de la ciencia. El arte no es conocimiento sino fábrica de ilusiones y, por ello, peligroso. Las famosas uvas pintadas que intentaban picotear los pájaros son un ejemplo del poder de la imagen, pero también de lo peligroso de no distinguir entre apariencia y realidad. Pero en la sociedad mediática actual no hay lugar para esa distinción que se revela como sofisticada: no basta con crear la apariencia de realidad sino que lo único que hay es la realidad de la apariencia. En los anuncios, en los videoclips, no se ofrece sólo un producto sino una forma de vida asociada a él, en la que la realidad ya no sólo es embellecida a través de la apariencia sino sustituida por ella. No sólo no se ha expulsado a lo estético de lo real, sino que lo real es lo estético. La paradoja es que ahora la realidad tiene un carácter estético, que las imágenes son las cosas y no la copia o ficción de las mismas, y que el arte tiene así una función cognoscitiva. Y todo ello al margen de si es acertado o no que se le haya cargado con las hipotecas de las crisis del pensamiento.

Vivir en un mundo de imágenes, de síntesis corporales, es decir, de sentimiento y de conocimiento equivale a vivir en una cultura de la piel frente a una cultura exclusiva del concepto. Es la cultura del límite, de la relación. Pero ello implica, no sólo cambiar la noción de frontera sino también, y sobre todo, las de espacio y de lugar. En la modernidad los espacios ya no son ni globales ni totales, sino cosmopolitas, en lugar de nacionales. Con ello estamos yendo a una concepción del espacio distinta de la física y de la territorial. Lo físico y lo territorial están ligados todavía a un esencialismo sustancialista. Paradójicamente ligada a la de lo global o total. Frente a ello, se trata de lograr construir espacios cosmopolitas en lugares nacionales, es decir, de proyectos con vocación universal, en el sentido de solidaria, pero desde comunidades individuales. Lo nacional no es entendido ahora como algo basado en la tierra o en la sangre, sino en el trabajo y los proyectos vitales de

los individuos. En definitiva, y para retomar en palabras de Ortega la idea de Nación de Renán, se trata de concebirla como un plebiscito cotidiano. Es decir, fundada en la idea del ser humano como proyecto, como futuro. Y es ahí donde se inserta la técnica. La técnica significa un progreso y un salto cualitativo en las nuevas tecnologías en las que se produce una realidad a través de la imagen. Desaparece, pues, la dicotomía platónica, sin que en modo alguno se diga que comporta afirmar que sólo existe esta nueva realidad. Estamos en una profunda mutación de lo real y lo que es no necesariamente tiene que ser real con una única acepción de la palabra.

Mi tesis en lo que vengo desarrollando es que buena parte de una nuestra identidad radica en el cambio de la imagen de la modernidad, pero también en destacar la modernidad de la imagen. Y ello nos lleva a una revisión más del discurso platónico en el sentido de valorar positivamente lo que él hacía negativamente, a saber, la retórica de la imagen.

La retórica de la imagen

En buena medida lo que hoy se puede decir sin desdoro sobre la retórica de la imagen es posible por el cambio experimentado en la imagen de la retórica. Asociada a la palabrería alejada de las cosas o bien al discurso que mueve los sentimientos, pero que ignora la razón, la retórica ha sido sinónimo en el lenguaje cotidiano (y aun culto) de artificio, cuando no de engaño. Los viejos sofistas, más calumniados que estudiados, son un ejemplo de ello. Y, por otra parte, la imagen ha gozado siempre de mala imagen en la tradición del pensamiento occidental. Ha pesado el mandato bíblico de "No harás imágenes de Dios", y la tradición platónica que nos manda salir de la caverna en que vivimos y que hoy más que nunca es la caverna de la imagen. Ha ido asociada a la apariencia, a ser algo desprovisto de ser propio, todo lo más como representación o símbolo de algo. Y así tenemos la imaginería medieval, la biblia para los iletrados. Ha sido utilizada también como sirvienta de la palabra, como ilustración suya. De ahí el éxito del libro con ilustraciones, ya sea para niños o iletrados.

La minusvaloración de raigambre platónica, unida a la prohibición judía, ha chocado siempre con la realidad de que somos seres imaginarios. Y la recuperación del hombre como individuo, como ser sensible, ha sido pareja a la recuperación y revalorización de la imagen. La crisis de los idealismos ha tenido lugar cuando el ser humano se han negado a ser sólo una apariencia, cuando no se acepta que Dios haya creado el mundo a su imagen y semejanza. Ya no se trata, como antes, de querer ser como Dios, o ser Dios, es decir, ángeles caídos, sino que el hombre quiere ser él mismo, ser sensible, finito y perecedero. Y la facultad por excelencia, mediadora, entre lo sensible y lo intelectual es la imaginación.

El poder de las imágenes consistía en su rebelión, en negarse a ser sólo apariencias y convertirse en ídolos. Desde entonces ha habido una relación de amor y odio con la imagen. De amor, porque la imaginación ha sido siempre la facultad más potente, de modo que somos seres imaginarios a los que siempre se les ha querido poner límites diciendo que somos seres racionales. Y de odio, porque la imaginación fuera de sus límites tiene la tendencia natural a extraviarse y convertirse en fantasía. De ahí que se haya traducido el *logos* como *ratio*, como cálculo. Y, sin embargo, fue la recuperación humanista del *logos* en sentido originario, rompiendo con esa traducción, lo que llevó en la unidad pensar-decir-hacer, a una recuperación de la retórica, en la que el lenguaje era un lenguaje del ser, y no era concebible pensar y hacer bien sin hablar bien. Todo ello descansaba en una concepción integral del ser humano, no como animal racional, sino como el animal que tiene y es tenido por la palabra. Ese humanismo es un modelo de pensamiento en imágenes que sigue vigente hoy. Incluso se llega a una primacía de la imagen frente a la palabra. Y así, en el Tratado de pintura de Leonardo leemos:

"Dime entonces: ¿qué es más próximo al hombre, su propia palabra o su precisa imagen? La palabra que designa al hombre varía según las naciones, pero la forma no varía sino con la muerte ... Escribe el nombre de Dios en algún lugar y sitúa su imagen frente a frente; verás cuál, si el nombre o la imagen, mueve a mayor reverencia.

Mientras la pintura comprende en sí todas las formas de la naturaleza, vosotros, los poetas, no tenéis sino sus nombres, que no son universales como aquellas formas. Si vosotros tenéis los efectos de las demostraciones, nosotros tenemos las demostraciones de los efectos"⁵.

La primacía de la pintura sobre la escritura consiste en la primacía de la imagen sobre la palabra. El dicho popular lo ha recogido asegurando que más vale una imagen que mil palabras. Imagen y palabras tienen en común que proceden del hombre y se refieren a la naturaleza. Pero mientras que aquella posee las formas inmutables de la naturaleza, esta sólo tiene los nombres variables. Lo importante de ese texto son sus supuestos. El primero que la pintura es la teoría, la narración, el discurso de la forma. Y segundo, que la imagen que se expresa en el cuadro es todo lo contrario de una imagen fugaz, que es una imagen esencial. Luego el cuadro es el producto de la imaginación creadora del artista que hace presente en la imagen la realidad de las cosas. Dicho de otro modo: la realidad sólo se entrega en la ficción creadora. Y esto sólo sucede cuando la imagen es una imagen esencial, es decir, de las cosas.

Esto me parece de extraordinaria importancia para hoy. La imagen es el modo como la naturaleza se ve a sí misma y nos mira, lo que Jünger ha caracterizado muy bien como *radiaciones*. La imagen es el modo como un ser sensible conoce a lo sensible, se trata, pues de un conocimiento objetivo, que requiere, además, el

manejo de unas técnicas. Por ello no es descabellado pensar en Leonardo como uno de los mentores hoy de un humanismo tecnológico.

Esa dialéctica entre imagen y palabra se mantiene en el diálogo que hay entre pintura y escritura en las bibliotecas barrocas: encontramos en las imágenes del techo, en que el estuco se disfraza de marmol, la superficie plana de bóveda, en las esculturas que observan atentas todo el programa del saber que leemos en los libros. Ambos están hechos de miradas. Por eso el mismo libro en distintas bibliotecas es ya un libro distinto, aunque nos parezca el mismo. Aquí pintura y escritura, ambos, crean una realidad virtual mediante el artificio de la ilusión.

Hasta aquí la imagen iba asociada a la belleza. Esta armonía se rompe con el romanticismo de dos modos igualmente atractivos como peligrosos. Me refiero al sentimiento de lo sublime y al paradigma de obra de arte total. En el sentimiento de lo sublime tiene lugar el sacrificio de las facultades sensibles en su intento de presentar lo impresentable y la imaginación acaba cediendo ante una razón que la eleva, pero la deshumaniza. Es lo que he llamado el lado oscuro de lo sublime. Y otra parte, ese sacrificio de lo sensible lleva a un refugio en la imagen como elemento compensatorio ideal del déficit de lo real. Y así llegamos a unos paradigmas de obra de arte total en los cuales lo que se gana en verdad se pierde en libertad. La verdad se encarna en el Estado, pero entonces ya no queda la libertad de la palabra.

Cuando en los años treinta se produce ese retorno a lo griego en Alemania diversos modelos entran en liza. Está el famoso "tercer humanismo" de Jaeger que no llega a imponerse y autores como Baeumler, uno de los mayores ideólogos de la estética del nazismo, que remitiéndose a Platón afirma que es preciso pasar del "servicio de la palabra" al "servicio de los símbolos". Se justifica una retórica del símbolo. Las palabras son equívocas y se discute sobre ellas, pero los símbolos son inequívocos ya que no piden comprensión sino adhesión. Ya Schelling en su *Filosofía del arte* había dicho: "La retórica puede tener la finalidad de hablar mediante imágenes para hacerse intuible o para engañar y despertar pasión"⁶. Pocas veces se cumple esto tan exactamente como cuando uno ve deternidamente el video de Ray Muller sobre Leni Riefenstahl "El poder de las imágenes", tan comentado ahora. Se trata de un ejercicio de persuasión a través de la imagen.

¿Cómo? Se habla poco, en filmes que son prácticamente documentales. Ya no se trata de la palabra, sino de las imágenes creadas por la técnica. De ahí, ese "romanticismo de acero" de que hablaba Göebbels y que está tan próximo a la ideología de las nuevas tecnologías de finales del siglo xx. La retórica es aquí todo el aparataje técnico del que se siente orgullosa la autora para crear el discurso de imágenes de "montañas nevadas", o de "banderas al viento" en el caso de su film "El triunfo de la voluntad", de una artificiosa vida natural, que por su misma complejidad técnica dista mucho de estéticas rurales al uso. Al mediar la técnica en esa retórica del símbolo, la palabra es una ilustración de la imagen, y no al revés como sucedía antes.

La imagen en los idealistas y románticos ha servido para sensibilizar las ideas, ha servido para embellecer un mundo real inexistente. Y ahora, que estamos en plena ideología tardoromántica, para sustituir un mundo real. El actual esteticismo, presente en los medios de comunicación consiste en que la realidad de la imagen ya no es ser imagen de la realidad, sino que no hay más realidad que la imagen. Y de este modo, la retórica de la imagen no es sino el cálculo al servicio de la pasión. Se manifiesta de modo patente en la publicidad, pero también en la creación de la realidad virtual en las nuevas tecnologías. Visto desde una perspectiva histórica, el siglo xx aparece como la culminación de eso que Heidegger veía como característico de la modernidad: la época de la imagen del mundo o el mundo como imagen. Es lo mismo, porque la creencia del pensamiento esencial que se desarrolla y encuentra su acomodo en el arte es que el ser es tiempo, que somos tiempo. Lo que el arte intenta expresar desde comienzos del siglo es la imagen del tiempo como tiempo de la imagen. Esto es el reto del siglo XX que pasa al siglo XXI.

Palabra, imagen

Nuestra situación es que hemos sido educados en un mundo de la palabra y tenemos que vivir en un mundo de la imagen. Ya en el año 1961 George Steiner titulaba un trabajo suyo como "El abandono de la palabra"⁷. Comenzaba así: "El Apóstol nos dice que en el principio era la Palabra. No nos da garantía alguna sobre el final". Pero constata que "...hasta el siglo xvii, la esfera del lenguaje abrazaba casi la totalidad de la experiencia y de la realidad; hoy su ámbito es mucho más estrecho". Y concluye que hoy buena parte de nuestras experiencias tienen lugar fuera del lenguaje verbal. A ello se han unido los discursos catastrofistas sobre la pérdida de la palabra. Casi cabría finalizar la cita anterior diciendo que al principio fue la palabra y al final será la imagen. No tiene por qué ser un dilema y no hay que renunciar a ninguno de los dos. A ello contribuye que, hoy día, la recuperación de la retórica en los terrenos éticos y sociales es todo un hecho. Pero yo quisiera fijarme especialmente en los estéticos. Si la Estética es un teoría de la sensibilidad desde su nacimiento en la modernidad, entonces, su discurso, su retórica, es la de las imágenes. La retórica iba asociada a la palabra, pero no siempre, mientras que en el caso de la estética va asociada necesariamente a la imagen.

Dice uno de los llamados filósofos posmodernos, Gianni Vattimo: "Ahora la filosofía es el esfuerzo por componer una visión unitaria del mundo, que no esté fundada de forma realista en la conciencia objetiva... sino en la conciencia de estar componiendo una obra retórica; de ajustamiento, de persuasión, de dulcificación de las diversidades..."⁸ La famosa caída de los grandes relatos lleva a que la verdad

no reside en la argumentación sino en la retórica de la comunicación, en la persuasión y el diálogo, en definitiva, no tanto en la subjetividad moderna, sino en la intersubjetividad posmoderna.

En la publicidad televisiva no se intenta convencer mediante argumentos sino gustar mediante imágenes. La mayor parte de lo que ahí se promete no resiste el menor análisis y, sin embargo, gusta. Ahora bien el gusto es cuestión de sentimientos y de sensibilidad. Como se ha dicho "la televisión habla al cuerpo y no a la mente" (Derry de Kerckhove). Los anuncios son un bosque de miradas donde se realiza aquello que ya vió Baudelaire, las correspondencias: "La naturaleza es un poema donde pilares vivientes / dejan a veces salir confusas palabras; / el hombre pasa por ahí a través de bosques de símbolos / que le observan con miradas familiares ... Como largos ecos que a lo lejos se confunden / en una tenebrosa y profunda unidad, / vasta como la noche y como la claridad, / los perfumes, los colores y los sonidos se responden".

Los anuncios, los escaparates son bosques de símbolos, de objetos que intercambian miradas familiares, que te miran para ser mirados, que reclaman la mirada, la correspondencia. Y son esos objetos precisamente los que proporcionan experiencias únicas o auráticas. El mismo Benjamin decía comentando a Baudelaire: "Si llamamos aura a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, ese aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario". Esa experiencia en la que tiene lugar la correspondencia, no es ya la mimética originaria hombre-naturaleza, que Schiller calificaba como "poesía ingenua", sino de objetos que nos rodean, y que son útiles en la actual sociedad industrial. En ese momento el objeto forma parte del "bosque de símbolos" en que se convierte al ser captado en su singularidad en un instante irrepetible. Y ese es el momento del consumo, Hoy día el lugar de la belleza como armonía de proporciones ya no está en el arte sino en la publicidad, que se declara heredera suya. El anuncio hoy trae eso, una anunciación, una promesa de felicidad. En ese diálogo corporal que mantiene con el aparato, el televidente apalancado en su butaca mantiene la actitud de pasmo y arrobó que vemos en los cuadros deliciosos de los renacentistas, donde una serie de figuras silentes mantiene las "sacra conversazione". Estamos en una época de Apóstoles sin misión, de personajes a la búsqueda de autor, y todo anuncio exige que se transmita a los demás la buena nueva. Y cada uno es un Mesías del consumo, de la felicidad de consumirse consumiendo ese producto.

La retórica de la imagen crea en el esteticismo del embellecimiento de lo real, en la creación de una realidad virtual que sustituye a la otra una comunidad que, antes, era una comunidad estética humana, y ahora es una comunidad de consumidores. La identificación en el producto crea una identidad que es la del consumidor. A las figuras de la modernidad, del flâneur y del dandy, habría que añadir

la del consumidor, que practica la no siempre fácil ascesis de la entrega. Nunca puede haber una promesa de felicidad en este mundo, sino en el otro, pero ahora ya está en la tierra, es una nueva realidad.

Y, sin embargo

Está la posibilidad de un humanismo tecnológico cuyo núcleo sería el pensamiento en imágenes, la retórica de la imagen. La continuidad con el clásico es primordial, pero no en una retórica de lo bello o sublime, sino en una retórica de la imagen desprovista de sentido alegórico, simbólico. Estoy de acuerdo con Boehm en que parece un camino sin salida unir imagen y lenguaje verbal en un teoría general de la imagen. Hace falta una "lógica de las imágenes", pero en sentido distinto de la platónica. Hay una determinada "ontología de la imagen" de rai-gambre platónica que separa el ser de las cosas reales de sus manifestaciones. En el caso de la imagen no habría justamente esa separación. Pero en la línea platónica su ser consiste en desaparecer. Toda esa tradición cree que lo icónico puede decirse de forma no icónica, porque se piensa que las imágenes son lenguaje. En la línea de lo platónico (imagen como apariencia de una realidad) aquí, en la "semiótica de la imagen", la imagen es la mera apariencia del lenguaje.

Así, pues, una lógica de las imágenes. Y ¿cómo las interpretaríamos?

"Una característica inquietante de las ilusiones es que nos pueden engañar perceptivamente sabiendo, al mismo tiempo, que ello es así, de modo que no nos engañan conceptualmente. Mientras estudiamos los fenómenos ilusorios experimentamos una ilusión que sabemos ilusoria. Esta extraña realidad de las ilusiones apenas la tienen en cuenta los filósofos; sin embargo, es muy significativo que la percepción pueda diferir fácil y drásticamente de nuestras creencias y conocimientos. Puede ser una desgracia para la filosofía y para la ciencia, y un peligro, el que el conocimiento no pueda corregir los errores de percepción o que las percepciones no puedan corregir nuestras creencias erróneas"⁹.

Tenemos que vivir en nuestro tiempo, y el tiempo de la percepción es distinto, más rápido que las ideas. Se trata de mantener la separación y hacer que nuestras ideas se adapten a nuestras percepciones y no al revés. Para adaptarse a lo nuevo no basta ya con cambiar de ideas, sino que hace falta cambiar de percepciones. De lo contrario sólo veremos lo que queremos ver, sólo conoceremos lo que queremos reconocer. Y esto nos lleva a revisar la otra función de la imaginación que es la memoria, a configurar de distinta forma no sólo la imagen sino también el recuerdo.

Tiempo y memoria

El tiempo es una conquista del siglo xx y también la memoria asociada a él. Es obvio que antes existían, y eran tenidos en cuenta, pero no de la misma manera. Con el siglo xx el tiempo y la memoria se hacen humanos. Por ello parece perfectamente natural decir: somos tiempo, y también, somos memoria. Y así la memoria aparece como una estrategia del tiempo, a la búsqueda del tiempo, de la identidad perdida, en la construcción de una nueva. En esa distinción entre memoria voluntaria e involuntaria comienza un cierto quijotismo de la memoria, ese ir a la aventura, como una actividad poliestética, de la memoria del cuerpo, como recuerdo, encuentro consigo mismo. La memoria se convierte así en el museo imaginario de instantes. Del mismo modo que los museos obedecen a una estrategia, a una decisión institucional, así también la memoria. Es la economía individual y colectiva de la vida. Quizá la tarea de la memoria hoy sea, efectivamente, crear lugares de encuentro, pero elaborando estrategias de dispersión.

Es quizá esa demanda de concreción a finales de siglo la que nos deja insatisfechos cuando volvemos a leer la antigua creencia: somos tiempo, somos memoria. ¿Qué tiempo? ¿Qué memoria? Hoy día, el pasado ha perdido su prestigio en favor de la búsqueda de los orígenes. Y constatamos que para llegar a éstos con frecuencia hay que destruir aquél. Y frente a la fe moderna en el progreso parece que existe un consenso generalizado de que el futuro ya no es lo que era. Y, por otra parte, ¿qué es el presente? Si, como ya se descubrió a comienzos de este siglo, el presente no tiene meramente un carácter físico, sino vital, la asimultaneidad de los tiempos vitales de los que viven en mismo presente físico, ha dado lugar a la abundante literatura de la convivencia y los conflictos generacionales. Pero se puede descender más, e ir del terreno social al personal, y quizá uno de los mayores problemas hoy está precisamente en ser contemporáneos del presente, y si es verdad eso de que somos tiempo, en estar a la altura de nosotros mismos.

Se trata de determinar qué tiempo y qué memoria. Porque las palabras se han vuelto ambiguas. Y el ser y el hablar se han convertido en una estrategia, del tiempo que nos ha tocado vivir, del tiempo en que hemos elegido vivir. En mi caso, lo he dicho al comienzo, se trata de la opción de intentar ser contemporáneo de lo moderno. Tras releer el libro de Danto *Después del fin del arte*, encuentro que mi propuesta no tiene mucho futuro, pues me parece que seguir hablando del fin del arte hoy es una majadería y, además, que el arte es algo demasiado serio como para dejarlo en manos de los filósofos. Es verdad que hace tiempo que hemos dejado de ser contemporáneos de lo moderno. De una cierta modernidad. Y dada su pluralidad cabe decir que qué modernidad se elige depende de qué persona se es. Ya lo decía el gran Goethe: "Lo que Ustedes, queridos señores, llaman espíritu de las épocas pasadas no es en definitiva otra cosa que vuestro propio espíritu, en el que

esas épocas se reflejan¹⁰. De ahí la necesidad de hacer tres breves calas en la modernidad filosófica, la estética y la de las vanguardias.

En la *modernidad filosófica*, no es que antes no existiera el tiempo y no se contara, pero no se contaba con él; no es que antes no hubiera algo así como la memoria, pero era o formaba parte de una facultad. La gran facultad de la modernidad es la imaginación, no la razón; lo es en su triple faceta de reproductora, productora y anticipadora de imágenes. Guarda y reproduce las imágenes del pasado, produce las del presente e imagina y sueña el futuro en ellas. En cualquiera de estas tres vertientes la imaginación está transida de temporalidad, es tiempo. Pero en el sentido de que le tiene, no de que es tenida por él. Es la "señora" del tiempo. De este modo, la memoria es siempre una memoria de imágenes. Pero no como algo muerto, pasado, sino que es el tesoro simbólico del presente. Ciertamente, la memoria conserva, pero no es conservadora, ya que es una parte de la imaginación, es un pasado que avanza hacia el futuro, es un futuro pasado, es un presente. La memoria asociada así a la historia se configura como una "maestra de la vida", educadora a través de una cultura de imágenes que son, a su vez, imágenes de la cultura. Pero entonces, en esa modernidad filosófica, no se puede decir que seamos memoria, sino que tenemos la memoria como elemento de construcción del futuro. El sujeto tiene la memoria, forma parte de sí. Y en ese contexto burgués en que ser es poseer, el olvido significa la pérdida de la identidad. A esa memoria se opone el olvido, cuando se produce no sabemos quienes somos. El paradigma arquitectónica de esta modernidad es la casa, a la que se refieren unos y otros, incluido en romanticismo. Este es el lugar y el viaje romántico, la salida, no es en definitiva más que la vuelta a casa.

En la *modernidad estética* el proceso es el contrario. Desde la tradición clásica, conocer, ser, es recordar. Enseñar, despertar el recuerdo en otros. La cultura platónica de la caverna es la del conocer como reconocer, hasta las vanguardias. Ya no se reconocen los cuadros, las esculturas, no se sabe lo que dicen. Y todo porque se sabe demasiado. Las vanguardias están hartas de cultura y de teorías. Aquí se trata fundamentalmente de olvidar como tarea cultural. El pintor de la vida moderna que corre detrás de la novedad en Baudelaire es el nuevo héroe que no enlaza un instante con otro, que rompe la cadena de la imaginación y no encuentra la novedad en sí, en la vida interior del romántico, sino fuera. De Chirico se pregunta qué pasaría si hubiéramos perdido la memoria y entráramos en una habitación. Veríamos por primera vez las cosas, pero no sabríamos lo que son, no las reconoceríamos, y no sabríamos qué hacer con ellas. Pero nuestro saber es instrumental, no sabemos lo que es algo si no sabemos para qué sirve. Se trata, como dice Rilke refiriéndose a Cézanne, de lograr una objetividad desprovista de recuerdos. Lo llamativo es que el giro al objeto en que consiste la literatura y el arte contemporáneos viene dado por la constatación cada vez más dolorosa de que frente a las teorías hermeneúticas contemporáneas, las cosas no nos necesitan,

precisamente cuando más las necesitamos. Y esto adquiere caracteres alarmantes en la sociedad del consumo.

El fracaso de la vanguardia (si se puede hablar así) no estriba menos en que la tarea de prescindir de la cultura se ha revelado como una tarea cultural y que hoy día es muy fácil ser bestia (como lo vemos a diario) pero muy difícil ser un primitivo. Que tener una mirada inocente requiere unas gafas culturales muy sofisticadas. Pero la vanguardia ha introducido un tema, una forma de experiencia, el olvido, del que ya no puede desasirse lo contemporáneo, de modo que hoy tener experiencias no es sólo recordar como nos enseña nuestra tradición griega, sino olvidar, como nos pide nuestra condición moderna. Y esto consiste en que la memoria no guarda lo eterno, el tiempo que no somos, sino el instante, lo efímero, es decir, lo que somos. Tiempo y memoria empiezan a cobrar importancia cuando dejan de ser instrumentos ya sea de un absoluto o providencia o se utilizan para contar y medir, y se asocian en la constitución de una identidad individual. Esa identidad no tiene una carácter substancial sino que se trata de una identidad móvil.

Y de este modo, ahora como antes, la memoria como estrategia de un tiempo entendido como sucesión es la metamorfosis. Algo se conserva o permanece en el cambio. La vida entendida como metamorfosis no se nos ofrece en los conceptos sino en las imágenes. La metamorfosis, ignorada en la historia de la filosofía occidental, es la experiencia de lo ordinario bajo la figura de lo extraordinario, es la "astucia de la vida", que busca la permanencia en el cambio, frente a la "astucia de la razón" que busca lo mismo negándole, negándose". Por eso la metamorfosis es la imagen de una vida sin fin como vida solidaria. Es la imagen de la aventura. Pero...

"Para nosotros, atrofiados por la información, es casi imposible concebir la aventura como algo más que una forma positiva del expolio, o la sobredosis de disfraz que precisa toda empresa codiciosa. Pero si la aventura sólo fuera negocio y latrocinio, no perviviría. La imaginación es la hermana eterna de la memoria mortal; es el recuerdo de lo que nunca sucedió, porque nada sucede como es debido. Ojalá este relato renueve la vida de un cruzado que peregrinó a Tierra Santa movido por la codicia, sin duda, pero también por la imaginación" (Félix de Azúa, Mansura, Planeta, Barcelona, 1996, pp. 7-8).

En *La arqueología del saber*, Foucault habla de una historia que memorizaba los documentos del pasado y los transformaba en documentos, haciéndolos hablar. Por el contrario, se refiere una historia de ahora, que transforma los documentos en monumentos. Estos son los lugares de la memoria. ¿Cómo hacer para no caer en el textualismo? ¿Dónde se construirán los lugares de la memoria, ¿en las ciudades históricas o en la red? ¿Qué ocurre cuando ciudades históricas, como Oporto y Salamanca, son declaradas capitales culturales europeas? ¿Qué estrategia o estrategias de la memoria se van a seguir en el 2000? Como se puede

ver, la cuestión de la construcción del lugar es una cuestión de arquitectónica, de principios, pero también de arquitectura, de cómo construir el espacio habitable de lo humano, y ese es el lugar. Esto nos lleva a una discusión en la que entran diferentes variables: emancipación, refugio etc.

Un diálogo con Fernández Alba

F.A. tiene una idea clara de lo que quiere hacer y es un magnífico exponente de las dificultades para llevarla a cabo. Constata que en la arquitectura contemporánea hay un desplazamiento del tema del espacio a favor del lugar. Siguiendo a Merleau Ponty entiende que el espacio no es el lugar donde se ponen cosas sino el medio que permite que se pongan. En otros términos, y si lo relacionamos con Chillida, el espacio no es el lugar donde se ponen objetos sino la posibilidad misma de que existan. Entendido de esta forma el espacio se configura como "lugar de acontecimientos"¹². Se trata de lugares del tiempo y de la vida.

El problema consiste en cómo llevar a cabo esto en la arquitectura, en integrar arte y técnica, la razón compositiva y la razón constructiva: "...síntesis de una técnica que edifica el espacio y de un arte que pretende resolver el enigma del lugar donde habita el hombre ... A la arquitectura le queda la certeza de encontrar y construir los lugares de nuestro tiempo en el espacio de la época"¹³. Tomando prestada una cierta jerga heideggeriana apostilla "...la construcción del lugar la finalidad última del espacio arquitectónico; es decir, hacer posible el habitar del ser en un territorio de belleza. Concibo la arquitectura como la estructura inicial que "ordena el espacio de aquel lugar que ha de edificar el ser"¹⁴.

Pero dónde y cómo. Su magnífico libro *La metrópoli vacía* es una respuesta. Se remite al prólogo de Emilio Lledó "El lugar de la memoria" a su libro *Antipoemas del espacio y papeles del lugar*. Siguiendo la tesis de Lledó afirma que "no resulta extraño que el espacio de la arquitectura hay surgido en la penumbra de la historia, de un pacto entre la materia(necesidad) y el símbolo (recuerdo)". Y añade: "Pero semejante adecuación no parece que responda a nuestra mirada actual"¹⁵. ¿Por qué? El libro me parece un espléndido ejemplo de eso que denomina como título de un capítulo "el malestar urbano". Por una parte, hay que reconocer que las ciudades actuales están degradadas, pero que tampoco se trata de entender la construcción del lugar como una labor restauradora, porque, dice con toda razón: "Una sutil conciencia neoconservadora amanece sobre los espacios abandonados de la historia, con signos inequívocos de apartar el «proyecto utópico» y devolver el presente a los resecos itinerarios de la memoria, una memoria que oscurece la utopía: simular el hoy con los reductos del ayer" (p. 132). Y, efectivamente, F.A., es partidario de construir lugares como "utopías limitadas".

Y aquí el papel de la memoria-añado yo- es ambiguo. Si unimos (como a veces hace F.A.) el lugar con el habitar, entonces hay que reconocer que en la ciudad los lugares de la memoria son aquellos en los que nadie habita. Y queda para el debate el tema de los cascos históricos de las ciudades. Es un hecho que las ciudades son lugares de tránsito, más que puntos de encuentro.

Por otra parte, la reivindicación de lugares de la memoria (observa también F.A) nos podría llevar a una arquitectura aurática (manifestación irreplicable de una lejanía), exponente de un tardoromanticismo neoconservador. Además, tengo mis dudas de que una vez superada la dicotomía ciudad-campo, no estemos entrando ahora en la de ciudad-red, o ese tercer entorno del que habla Javier Echeverría en su magnífico libro *Los señores del aire*. Según Philippe Quéau lo virtual cambia nuestra concepción de lugar y la elimina en sentido clásico. Estamos acostumbrados a asociar el lugar con lo real, pero hay que empezar a hacerlo con lo virtual

Pero ahora, la noción de límite es confusa. No existen fronteras. En lo virtual hay una continua metamorfosis y el artista cobra otra vez el papel de demiurgo en la creación de seres de "síntesis", tales, como por ejemplo se daban en el sueño y la imaginación, pero ahora interactúan. Según feliz expresión de Quéau: "El lugar se hace lenguaje, movimiento, tropo y metáfora. El <topos> se convierte en <tropos>"¹⁶. Mi postura es: Los lugares de la memoria no existen para nosotros sino que tienen que ser construidos y eso se llama construir tradiciones y ese movimiento es parejo a la destrucción de las tradiciones. O dicho de otro manera, al olvido de los lugares. Es decir, hay que vaciarlos. Están demasiado llenos. La arquitectura hoy más que en la ocupación de lugares consiste en la distribución de vacíos.

Vacío y olvido

El 29 de febrero de 1940 le escribía Adorno a Benjamin en el contexto de la referencia a la famosa magdalena de Proust: "Que un hombre pueda tener experiencias o no es cosa que en última instancia depende de cómo olvida"¹⁷. Y ponía en relación el olvido con la cosificación y el aura. Sin memoria no había experiencias en la modernidad filosófica y en el pensamiento clásico que, como es sabido, tenía horror al vacío. Ahora se reconoce que la memoria tiene un carácter selectivo y se ejerce bajo la forma del olvido, es decir, mantiene una unidad dispersa.

En una entrevista Chillida confiesa (*ABC*, "Cultural" 17-XII-989: "No me preocupa la vejez; lo que me preocupa es que se me olviden las cosas". Pero hay alguna relación. Bergson en *Materia y memoria* señala cómo la memoria se sitúa en el punto de intersección entre la materia y el espíritu. Y ahí el papel del cuerpo es decisivo. De modo, dice Bergson que "llamo materia al conjunto de imágenes, y percepción de la materia a esas mismas imágenes relacionadas con la posible

acción de una cierta imagen determinada, mi cuerpo". Se olvidan las cosas porque se olvidan las imágenes y no las percibimos ya porque el cuerpo empieza a dejar de actuar. Y a eso se le llama vejez. Es la reconciliación de lo que vuelve a la naturaleza con ella misma.

La memoria como estrategia de la dispersión, incorpora, pues el olvido. Y así, hay autores como Kundera para quien la memoria no es sino la cara positiva del olvido. Porque el pasado no vuelve, ni como recuerdo ni como hecho, y de ahí que se ponga en duda la asociación entre memoria y resistencia:

"Si, de repente lo vi así: la mayoría de la gente se engaña mediante una doble creencia errónea: cree en el eterno recuerdo (de la gente, de las cosas, de los actos, de las naciones) y en la posibilidad de la reparación (de los actos, de los errores, de los pecados, de las injusticias). Ambas creencias son falsas. La realidad es precisamente al contrario; todo será olvidado y nada será reparado. El papel de la reparación (de la venganza y del perdón) lo lleva a cabo el olvido. Nadie reparará las injusticias que se cometieron, pero todas las injusticias serán olvidadas" (La broma).

La memoria histórica como forma de resistencia, o de mesianismo del pasado, se ve cuestionada también en el *Angelus Novus* de Paul Klee. Es la mirada y la lucidez que no remedian. Esto replantea el papel del arte que, según Jean Clair, ha perdido identidad porque no tiene memoria. Su carácter abstracto abonaría esa huida del presente y complicidad con la injusticia. Pero cabe otra lectura.

En un trabajo que es la contrafigura del de Scholem, Peter von Haselberg cita un fragmento del diario de Klee de 1914 en el contexto de la experiencia de la guerra y en el que concluye, "Por ello, soy «abstracto con recuerdos»". Y apostilla von Haselberg: "Abstracción es el movimiento del «Angelus Novus» que ha dibujado Paul Klee"¹⁸. El texto del diario de Klee escrito en la experiencia de la guerra parte de la convicción de que cuanto más horroroso es este mundo más abstracto se vuelve el arte. Los recuerdos son de la ruina y la abstracción el movimiento, dice Klee, de "volar", liberándose de la ruina. Ciertamente la interpretación que hace Benjamin del cuadro en la línea de la "dialéctica en estado de detención" revela una sintonía con estos apuntes del diario de Paul Klee de 1914-15. Efectivamente, el cuadro es una intersección de lo abstracto y lo figurativo. Lo figurativo es la mirada al pasado del que se aleja, y al que quiere volver, el recuerdo. Lo abstracto es ese movimiento que le empuja hacia el futuro, desvaneciéndose. Lo abstracto es el olvido, el recuerdo lo concreto, la fijación en los objetos.

¿Es posible ser abstracto con recuerdos? Si, seguimos este consejo:

"Habría que salvar la tradición salvándola de la maldición de la intimidad. Las grandes obras del pasado jamás crecieron en la intimidad. Casi

todas se exteriorizaron e hicieron reventar la interioridad. Cualquier obra de arte, si hablamos con propiedad, representa, al ser algo externo, una crítica a la interioridad y es una enemiga de esa ideología que concibe la tradición como un asilo de recuerdos subjetivos" (Adorno, Teoría Estética).

Notas

¹ José Ortega y Gasset, *Temas de viaje*, O.C. (1983) II, p. 382 y 383.

² Para el tema de la *saudade* cfr. la tesis doctoral de la Profesora Maria Teresa Noronha, *A Saudade. Contribuição fenomenológica, lógica e ontológica para a saudade e trágico ibéricos*. Universidad de Salamanca 1999.

³ Esta es, por ejemplo, la tesis de Josep Picó. *En Cultura y modernidad. Seducciones y desengaños de la cultura moderna*. Alianza, Madrid, 1999.

⁴ "...En consecuencia humanidad infinitamente dramática en que colindan perpetuamente dos inspiraciones y como dos destinos antagonicos, lo que da a nuestras almas esa incomparable tensión..." (VIII, 561).

⁵ *Tratado de Pintura*. Ed. de Angel González García. Editora Nacional, Madrid, 1976.

⁶ F.W.J.von Schelling. *Filosofía del arte*. Estudio, traducción y notas de Virginia López-Domínguez. Tecnos, Madrid, 1999, p.369.

⁷ *En Lenguaje y silencio*, Gedisa, México, 1990.

⁸ Citado por Teresa Oñate en *La sociedad transparente*, Paidós, Barcelona, 1990, p. 26. Corresponde a la entrevista hecha por la editora al autor en *10/Suplementos*, Anthropos, diciembre de 1988.

⁹ Richard Gregory. "¿Cómo interpretamos las imágenes?" En *Imagen y conocimiento*, Horace Barlow, Colin Blakemore, Miranda Weston-Smith ed., Drakontos, Grijalbo, Barcelona, 1994, p. 131.

¹⁰ Citado por Praz, M.: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Trad. Pochtar, R., Taurus, Madrid, 1970, p. 41.

¹¹ Estas ideas sobre la metamorfosis han sido expuestas por J.Jiménez a lo largo de su denso libro *Cuerpo y tiempo (La imagen de la metamorfosis)*, Destino, Barcelona, 1993. La metamorfosis es la imagen de la memoria. Una memoria entendida como "memoria del sufrimiento compartido". Y así: "Esta sería la clave más profunda de identidad que la imagen contemporánea de la metamorfosis nos proporciona: el sufrimiento compartido y su carácter recurrente", *La vida como azar (Complejidad de lo moderno)*, Mondadori, Madrid, 1989, pp. 24, 196.

¹² *En las gradas de Epidauro*, Libertarias, Madrid, 1987, p. 77.

¹³ *Los axiomas del crepúsculo. Ética y estética de la última arquitectura*. Hermann Blume, Madrid, 1990, p. 73.

¹⁴ Fernández Alba, Antonio: *La metrópoli vacía. Aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna*. Anthropos, Barcelona, 1990, p. 169.

¹⁵ *La metrópoli vacía. Aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna*. Anthropos, Barcelona, p. 77.

¹⁶ Philippe Quéau. "La presencia del espíritu", R.O. n.º 206, p. 49. Cabría hablar incluso de una existencia metafórica.

¹⁷ *Correspondencia 1928-1940*. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin. Edición de Henri Lonitz. Trad. de Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez. Trotta, Madrid, 1998, p. 307.

¹⁸ Peter von Haselberg. "Benjamins Engel". *En Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte"*. Hg. Peter Bulthaupt. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975, p. 353.