

José Luis Brea

Noli me legere

Divertimentos del melancólico: el enfoque
retórico y las alegorías de la ilegibilidad



Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo

José Luis Brea

Primera edición como libro impreso, 2007

CENDEAC

ISBN 978-84-935369-3-0

La presente edición en formato PDF se publica como copia de autor para descarga libre

joseluisbrea.net/ediciones_cc/noli.pdf

Publicada en Diciembre 2009 bajo licencia

Creative Commons

creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/



Índice

Deconstrucción y giro retórico - 7 (4 pdf)

El primado de la alegoría en el arte contemporáneo - 29 (26 pdf)

Bibliografía - 113 (110 pdf)

Deconstrucción y giro retórico

Es preciso empezar por la promesa. Ella es la que nos trae al espacio de la pintura, a su idioma. Hay una promesa —¿acaso la promesa de felicidad?— en el aire, y es preciso dar cuenta de ella, de su cumplimiento, de la fortuna de su posteridad —pero también del acto en que ella se hace, se entrega, se otorga. Hay una promesa en el aire, dejada —todavía no sabemos— por los pinceles o la escritura de Cézanne, lleva su firma. Es una promesa de verdad, la promesa de la verdad misma: “Le debo la verdad en pintura, y se la diré”.

Así, tenemos ahora dos idiomas: aquél en que la promesa se hace —podemos ahora saber que se trata de escritura, de la escritura de una carta dirigida por Cézanne a Emile Bernard el 23 de Octubre de 1905¹— y aquél que la cumpliría. Pero ¿cuál es este segundo idioma? ¿La pintura —si creemos en la cláusula que modula el reconocimiento de su deuda, de su *deber* de la verdad “*en pintura*”? ¿Pero esta verdad, que habría de darse *en pintura* —acaso no ha de ser, también, *dicha*?

Escritura, pintura, habla: fatídicamente, la promesa se desliza por tres economías en un recorrido que la extravía. Una *escritura* reconoce que una *pintura* nos debe una verdad

1 Citada por Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978, p. 5.

y promete que ésta habrá de sernos... *dicha*. ¿Podemos acaso evitar la sensación de que la promesa se diluye en la nada, se escapa entre nuestros dedos? ¿Cuál es el idioma en que se nos entregará esa verdad que la escritura promete? Pero, sobre todo, ¿tiene ella legitimidad para prometernos lo que otra economía, la pintura, habrá de entregarnos? Y ésta, ¿cómo lo hará —en qué idioma?

Derrida ha recorrido todas estas interrogaciones, él mismo las ha estipulado, se ha internado en su necesidad. En cierta forma, también él nos las ha entregado como promesa —promesa contenida desde su título en el libro de que hablamos, *La vérité en peinture*— y nos ha conducido al lugar en que podríamos empezar a responderlas. Muy rápidamente, sin embargo, veremos que sólo nos será dado hacerlo negativamente —o desde una mudez radical. Esta será la única verdad que Derrida nos reserve: que ningún discurso podrá entregarnos aquella verdad que la pintura sólo nos dirá *en su idioma*. No hay el discurso que pudiera permitir hablar en un lenguaje de verdad primordial, no hay el discurso que pudiera decir la “verdad del ser”: todo discurso comporta una categorización de la experiencia, y la posibilidad de “desmantelar” esta categorización no pertenece de forma privilegiada al discurso *sobre* el arte —y esta denegación valdría incluso aunque admitiéramos que el propio discurso *del* arte poseería esa virtualidad.

Es preciso, pues, empezar por hacer la crítica de esa ideología de la verdad estética que impregna los discursos filosóficos contemporáneos sobre el arte. Todo discurso se aparece como discurso “enmarcado”, sometiendo la obra a una lógica “parergonal” por la que el supuesto desinterés estético se tiñe y desvela alimentado por una categorización —que inscribe entonces en la obra la determinación de un “afuera”. El desmantelamiento, la deconstrucción, ha de comenzar por el discurso filosófico y crítico que rodea a la obra: se trata

de hacer ver que toda lectura de la obra es una lectura interesada, dependiente de una jerarquización determinada de los órdenes de la representación. Para ello, la deconstrucción procederá, como ante cualquier otro orden de discurso, a través de una “doble toma”, siguiendo en primer lugar “los pasos gramaticales y sintácticos del texto con el propósito de descubrir sus implícitas jerarquías de sentido, es decir, para descubrir dónde se esconde la necesaria retórica que subyace a toda forma discursiva”². Al tiempo que, en una segunda toma, “que equivale a otra mirada, actuará con otra intención más irreverente: se propondrá invertir estas jerarquías de la significación”³. Así pretende lograr un doble efecto: por un lado se pondrá en evidencia la retórica de toda enunciación; por otro, se dejará sospechar “otro sentido que niega o contradice los supuestos que sostenía la construcción original”⁴.

Todo este trabajo deja, aún así, intacta nuestra expectativa de ver satisfecha aquella primera promesa. ¿Se nos ha entregado, como al paso, una verdad —que ciertamente no se nos ha *dicho*? Toda la fuerza de la deconstrucción depende de su poder para producir esa impresión. De otra manera, toda su fuerza negativa se vaciaría en una salva autorecursiva: su revocación de las pretensiones de verdad del discurso estético se volvería contra sí mismo (es lo que Steiner le reprocha con astucia sofista a la deconstrucción: que sus proposiciones toman la forma de un “miento”). ¿No tendríamos todavía que hacer la deconstrucción de las estrategias mediante las que ésta propia, la deconstrucción, nos entrega su “efecto de verdad”? Por supuesto, tales estrategias son negativas, protocolarias: pasan por su autodefinición negativa —la deconstrucción no es análisis, no es crítica, no es ni siquiera un método, le pre-

2 Enrique Lynch, *El merodeador*, Anagrama, Barcelona, 1990, p. 86.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*.

vendrá Derrida a su traductor japonés. Pero también —y éstas de manera implícita, silenciada— elusivas. Al hablar de pintura, de la verdad en pintura, también la deconstrucción hace un discurso parergonal, recorre los exteriores de la obra, sus marcos, los discursos que a ella se refieren. De hecho, la deconstrucción parece encontrarse más a gusto haciendo la crítica de los discursos que se refieren a la obra que la crítica de la propia obra. Permaneciendo entonces en la periferia de la obra evita hacer profesión de fé de algún tipo de ontología o epistemología estética —evita enunciar el heideggeriano “el cuadro habló”. Pero su cauto y respetuosísimo silencio no deja de decirnos —y aquí la estética negativa de la deconstrucción se revela secretamente ferviente ideología estética— que, en efecto, el cuadro habla —para entregarnos una más alta verdad. Aunque ello sólo pueda hacerlo *en su idioma*.

¿Cuál es este idioma —de la pintura, de la verdad de la pintura, que la deconstrucción deja intocado? Un idioma mudo, intraducible, hecho de silencios. Un idioma que sólo hablará por fricción y entrecruzamiento, por intertextualidad significativa, por interferencia. El idioma de una arqueoescritura originaria, huella pura, suplemento, memoria de acontecimiento. El idioma de una escritura que no será más comprendida como suplemento del habla, como sistema reductivo de marcas fonético-alfabéticas. Un concepto de escritura que “desborda así los límites que lo encerraban en la pura grafía y comienza a entenderse como el polo de un conjunto globalizante: el lenguaje”⁵. Una escritura postulada como arqueoescritura, escritura generalizada que, tal y como Derrida propone, abarcaría a “todos aquellos sistemas de lenguaje, cultura y representación que exceden a la comprensión

5 Ana María Leyra, *La mirada creadora. De la experiencia artística a la filosofía*, Península, Barcelona, 1993, p. 53.

de la razón logocéntrica o de la “metafísica de la presencia” occidental”⁶.

En ese idioma mudo, la obra se dirá en silencio —de ahí que la economía derridiana de la verdad de la obra tenga mucho de aquella dialéctica de la apariencia autonegada— desarrollada en la estética de Adorno. Su auténtico “decir”, su verdad en pintura, se enunciará como eficacia para sobrepasar cualquier lectura, para exceder cualquier aparente estabilidad del sentido, como exigencia que forzará el reconocimiento de su ilegibilidad radical. Toda interpretación de la obra se abocará así a un trabajo infinito e interminable, pues su naturaleza pertenece a ese orden de la escritura que resiste a la tentación de someter la producción del sentido a los regímenes de cualquier economía estable. Sólo en tanto esta resistencia cobrara cuerpo oiríamos hablar a la verdad de la obra. “*Noli me legere*”, podría ser entonces su divisa⁷.

No parece que podamos fácilmente librarnos de un fuerte desasosiego ante esta entrega —envenenado don, donde los haya. Si la verdad que la obra nos tiene reservada es de esta naturaleza, nada podría alentarnos a atenderla, hipnotizados en la muda urdimbre de su ambivalente condición de fármaco —salvífico o letal, según las dosis. Acaso sea este inevitable desasosiego el que explique el también escaso éxito de esta obra en particular de Derrida —la única clave que no ha sido traducida, por ejemplo, a nuestro idioma. Pero

6 Christopher Norris, “Deconstrucción, posmodernidad y artes visuales”, en LUEGO 18-19, Facultad de BBAA, Barcelona, 1990, p. 29.

7 “Allí donde todavía no hay más que un libro, el exabrupto *noli me legere* hace surgir ya el horizonte de otro poder. Experiencia fugitiva, aunque inmediata. No es la fuerza de una prohibición; es, mediante el juego y el sentido de las palabras, la afirmación insistente, ruda e incisiva, de que eso que está allí —en la presencia global de un texto definitivo— se niega”. Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 18.

acaso haya que, más bien, esforzarse por pensar su insuficiencia, situarla. Por nuestra parte, lo haríamos remitiéndola a su incapacidad para proveernos un marco de comprensión de la propia retórica de la obra. El modelo derridiano para las artes visuales afirma esta retoricidad, pero la remite a un macroeconomía que resalta el valor de una ley general —en la que el silencio, la mudez arqueoescritural del signo visual, su estricta materialidad significativa, se convierte en regulador único de toda estabilidad del valor. El peso que una ideología estética indiferenciada, que se rinde en su respeto quasi-religioso al reconocimiento pleno del valor de verdad —sea este en negativo— de la obra de arte, impide poder utilizar el instrumental deconstructivo para un análisis específico de la obra de arte visual.

De hecho, el carácter “deconstructivo”, como potencia que resiste a cualquier postulación de una economía estable del sentido, es atribuido con demasiada generosidad, con demasiada generalidad, a la totalidad de la obra plástica. Y en esa atribución no sólo se pierde la posibilidad de extraer todo el potencial analítico que permitiría desplegar una verdadera crítica deconstructiva de la economía de la representación propia de la tradición occidental de las artes visuales —en la que pudiera rastrearse y subvertirse su organización, digamos todavía, “logocéntrica”, más allá de la tímida tentativa que permite intentarlo donde el concepto de mimesis aparece como evidentemente dominante: en el realismo tradicional—, sino también el señalamiento de un “acontecimiento”, paralelo a aquél que Derrida postula ocurrido en el campo de la escritura, por el que es la misma práctica artística la que ha emprendido, e irrevocablemente, la deconstrucción de su propio campo, de su propia disciplina. Podemos sospechar la importancia de esta insuficiencia —que es la de la aproximación de la deconstrucción derridiana al mundo de las artes visuales: su escasa perspicacia a la hora de percibir la organización “logocéntrica”

del espacio de la representación del campo plástico, no menor que su fuerte ceguera a la hora de intuir en qué momentos de la práctica artística contemporánea (y esto equivaldría a poder desarrollar, desde la deconstrucción, una auténtica teoría de la vanguardia) se produce ese acontecimiento por el que la propia práctica pone en marcha el auto-desmantelamiento de su tradición— tan pronto nos damos cuenta de que ella marca precisamente el signo del desplazamiento epocal, su radical transformación actual, de los lenguajes visuales contemporáneos.

Ninguna acusación tan reiterada contra la deconstrucción—en su más inteligente formulación lanzada por Foucault⁸— como la de *textualismo*. Quizás debería bastar la consideración de este carácter fallido de la aproximación derridiana al mundo de las artes visuales para moderarla, pues parece evidente la inhibición que al realizar esta aproximación el programa observa. Y no parece que ella deba explicarse en términos de impotencia —de incapacidad del textualismo deconstructivo al internarse en ámbitos en los que su aplicación podría volverse demasiado ardua. Sino en términos de respeto, de falta de vocación reductiva y omniabarcante. Un respeto metafísico —que denota una implícita ideología estética, una epistemo-ontología del arte— que le impide a Derrida abordar, como hubiera sido deseable, con menores cautelas procedimentales, el espacio de las artes visuales, para lograr extender sin ambages la aplicación del programa. Limitar la crítica de los modelos de representación logocéntrica al espacio del discurso, limitar la crítica de una metafísica de la presencia al uso del lenguaje, supone ciertamente incurrir en una especie de “texto-centrismo”, de linguocentrismo.

8 Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, Madrid, FCE, 1967. Cfr. también la entrevista a Foucault en H. Dreyfus y Paul Rainbow (eds.), *Michel Foucault: Beyond structuralism and hermeneutics*, Chicago, Ch. Univ. Press, 1983.

Pero lejos de poderse considerar ello pecado de reduccionismo metodológico, textualismo, hay que pensar que constituye ello antes bien un posicionamiento todavía demasiado tímidamente mantenido en en los márgenes de una metafísica de la presencia ligada a una ontología lingüística, bien que bifurcada en el hallazgo de una doble economía subyacente a los sistemas de la escritura y el habla. De no haber pesado en la deconstrucción, como programa de crítica general de las construcciones lingüísticas e institucionales de la “metafísica occidental”, esta no menos metafísica ceguera metodológica para un último “afuera-del-texto” —que es reconocido allí donde la deconstrucción no se atreve a penetrar: en la mudez de la obra—, su extensión bien podría haber alcanzado la crítica de la organización jerárquica de los modos de la representación —y las postulaciones de una economía estable de la significación— más allá del campo lingüístico: en el visual, en el musical, ... en todos aquellos en que la aplicación de una crítica deconstructiva se ha hecho o con pacata timidez o con desfachatez escandalosa —pensemos, por ejemplo, en algunas de las gratuitas aplicaciones realizadas en el campo de la arquitectura. Pero quizás esta extensión del programa y las intenciones de la deconstrucción a sistemas de significancia y comunicación no articulados textualistamente pueda todavía llegar, aun cuando la reflexión derridiana no haya acertado a sentar las vías para su desarrollo seguro.

Donde indudablemente el programa de la deconstrucción sí ha encontrado ese camino seguro es en el espacio literario. Todo el potencial de una teoría de la escritura como la deconstructiva encuentra su mejor campo de desarrollo en tanto que teoría y crítica literaria. Y es en ese espacio, de hecho, donde podremos evaluar mejor sus enormes consecuencias: no sólo en la disminución de las fronteras entre el lenguaje de la obra y el de su interpretación, sino en la afirmación de la misma retoricidad de todo enunciado —y la consiguiente

equivaluación de ciencia o filosofía con literatura, en una nivelación generalizada, a la baja, de todo orden del discurso.

Nos encontramos allí en pleno “territorio Nietzsche”. Un territorio que podríamos imaginar fundado por la fuerza de un sólo aforismo: aquél en que Nietzsche postulaba: “tenemos el arte para no morir a causa de la verdad”⁹. Detrás de él se prepara para la acción el más temible programa que contra la consolación ofrecida por la promesa de verdad de la metafísica occidental se ha alzado nunca, el del nihilismo. Le vale como divisa el célebre “tiene cardinal importancia la abolición del *mundo verdadero*. Guerra a todos los presupuestos en base a los cuales se ha creado la ficción de un mundo verdadero”¹⁰. Teniendo a la verdad por enemigo, y al arte por arma, el campo de batalla —el teatro de la guerra— no podrá ser otro que el lenguaje.

No formulada de manera sistemática o cerrada¹¹, algunos estudios recientes¹² han puesto de relieve la extraordinaria importancia de la reflexión sobre la retórica en el contexto de la propia evolución del pensamiento nietzscheano. Por encima del valor lógico-semántico, Nietzsche acentúa el valor instrumental que el lenguaje posee de cara a la persuasión, a la inducción a la acción. El lenguaje es antes un instrumento de la voluntad de poder, su expresión, que un instrumento de representación del mundo. No existe un mundo en sí, una

9 Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poder*, Edaf, Madrid, 1981.

10 *Ibidem*.

11 Puede en todo caso destacarse el “curso” de Retórica. Existe traducción al castellano en Friedrich Nietzsche, *El libro del filósofo*, Taurus, Madrid, 1974.

12 Jacques Derrida, *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Pre-textos, Valencia, ... Philippe Lacoue-Labarthe, “Le detour (Nietzsche et la rhétorique)”, *POÉTIQUE II*, vol. 5., Paris, 1971, pp. 33-51. Paul de Man, *Alegorías de la lectura*, Lumen, Barcelona, ... Entre nosotros es obligado mencionar el excelente y completo estudio de Enrique Lynch, *Dionisio dormido sobre un tigre*.

exterioridad al lenguaje que pueda regular la economía de éste. Toda pretensión de hacer valer la regulación cientifista de los usos del discurso choca con la refutación nietzscheana de lo que, con Rorty, llamaríamos el “canon Platon-Kant”, la afirmación de un “mundo verdadero” por detrás del de las apariencias. En ese sentido, la teoría del lenguaje nietzscheana se constituye a partir de un programa epistemológico, aún sea éste definido sólo *negativamente*: “que no haya una verdad; que no haya una constitución absoluta de las cosas, una cosa en sí: esto mismo es un nihilismo, más aún, es el nihilismo extremo”¹³. La consecuencia parece inmediata: “Por consiguiente, una construcción científica, un aparato epistemológico, no puede tener fundamentos esenciales, no puede corresponder a una sustancia”¹⁴. La teoría del lenguaje de Nietzsche se desarrolla a partir de esta misma desfundación epistemológica: el lenguaje no es un instrumento de representación del mundo, sino una herramienta reguladora de las formas de relación entre los sujetos, la mediación a través de la que éstos interactúan —e incluso, en ese proceso, se constituyen.

Los aspectos pragmáticos, tradicionalmente considerados secundarios, saltan entonces a primer plano: la consideración del estilo —“mejorar el estilo significa mejorar el pensamiento”, sugería Nietzsche—, y la de la fuerza retórica, la de la capacidad de seducir, convencer o persuadir, se aparece como central a la economía de todo uso del discurso —lo que se ha llamado su fuerza perlocucionaria, utilizando la expresión de la teoría de los actos de habla. En ese sentido, los estudios sobre la elocuencia¹⁵ se aparecen fundamentales, tanto como la peculiar tipificación nietzscheana de las tradicionales figu-

13 *Ibidem*.

14 Massimo Cacciari, *Krisis*, Siglo XXI, Mexico, 1982, p. 62.

15 “La historia de la elocuencia griega”, incluida en *El libro del filósofo*, *op. cit.*

ras de la retórica. Pero lo fundamental es el “giro retórico”¹⁶ que allí se produce. Un giro por el que la afirmación de la retoricidad misma del lenguaje se constituye en punto nodal de todo el programa nietzscheano de inversión del platonismo, de guerra a todo mundo verdadero, de activación del nihilismo, la puesta en juego de su concepción de “verdad y mentira” en “sentido extramoral”¹⁷.

El papel que el arte juega en este proceso es fundamental. El arte se aparece como aquella actividad que desde siempre ha tomado como punto de partida este supuesto: que importa menos en el uso de los lenguajes construir representaciones “verdaderas” del mundo que poner en juego imágenes, simulacros capaces de persuadir e inducir a la acción, ficciones susceptibles de ponerse al servicio de la voluntad de poder.

Resulta crucial refutar todo dualismo lingüístico, toda suposición de un plano profundo de “contenido” por debajo del de la forma lingüística, toda diferenciación entre “significante” y “significado”. Ese dualismo se instituye ligado implícitamente a una filosofía de la conciencia, a un idealismo metafísico. Nietzsche pretende, por el contrario, la reducción de contenido a forma, y es el arte el régimen de uso del lenguaje que le sirve de modelo: “Se es artista sólo a costa de sentir aquello que todos los que no son artistas llaman “forma” —como *contenido*, como la cosa misma. Con ello uno se halla en un *mundo invertido*: porque ahora el contenido se convierte en algo meramente formal —incluida nuestra propia vida”¹⁸. Esta tentativa reduccionista, superadora del dualismo platónico/kantiano, es la que da cuenta del formalismo y esteticismo nietzscheanos. Se trata menos

16 Tomamos la expresión de Enrique Lynch, *op. cit.*

17 Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Cuadernos Teorema, Valencia, 1980.

18 Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poder*, *op. cit.*

de una apuesta contra los contenidos y las profundidades que de una tentativa de forzar el reconocimiento de que el contenido se da pleno en la forma, de que no hay profundidades que no se constituyan plenamente en la superficie misma de las apariencias.

Toda la lógica de la producción de sentido es entonces pensada como tropología, como economía de efectos en permanente desplazamiento. No hay una estabilidad de las lógicas del sentido, sino una economía figural por la que cada efecto significativo juega sus potencias en relación a aquellos otros con los que entra en relación, sin presuponer un trasfondo mental, de “significados” constituidos, que regulen la buena administración —sea por su correspondencia con el mundo de las “cosas en sí”, sea con el de las ideas— del lenguaje. El pensamiento es reducido a una economía de superficie, de potencias de deslizamiento —una tropología, un juego de efectos de retoricidad— por la superficie misma del significativo. Nietzsche no sitúa entonces a un sujeto consciente, un sujeto de voluntad y representación, por delante de esta actividad: sino precisamente por detrás, como producido en su mismo curso. El sujeto es un efecto del discurso en su circulación pública, una máscara que se constituye como epifenómeno del despliegue de la voluntad de poder. Antes que él está, entonces, ese espacio de la interacción en que el arte, como postulación radical de la retoricidad del lenguaje, despliega la economía de la voluntad de poder como comunicación y ritual de la circulación colectiva de las intensidades. Tal y como afirma Enrique Lynch,: “La producción de sentido, de acuerdo con este análisis, más que mimesis es producción de antropomorfismos, re-producción de la voluntad de poder, así como cada acto de creación, que se moviliza con cada nueva palabra y cada concepto nuevo, es un acto poético, una acción sobre otra consciencia, un acto de

extroyección de la voluntad de poder que lo ha inspirado”¹⁹. Tomando así como paradigma del acto lingüístico al poético, del significante al artístico, no cabe entonces sorprenderse con que Nietzsche acabe por servir de precursor máximo de una afirmación radical de la retoricidad de todo discurso —no menos que de una afirmación ironista de la solidaridad y la comunicación, al estilo de la rortyana, como veremos.

La mayor resistencia a este “giro retórico” ha sido expresada por Jürgen Habermas²⁰. Para Habermas, la afirmación de la retoricidad de todo discurso y la consecuente nivelación de filosofía y ciencia con literatura debe remitirse a la disolución del sujeto en el discurso y al inmanentismo del texto, a partir del que toda diferenciación entre ficción y mundo real se vuelve imposible: “En su tránsito por el estructuralismo, la deconstrucción ha hecho desaparecer tan radicalmente la subjetividad trascendental, que con ella se pierde incluso de vista el sistema de perspectivas de los hablantes y de pretensiones de validez inmanentes a la propia comunicación lingüística. Pero sin ese sistema de referencias se torna imposible, e incluso un sinsentido, la distinción entre niveles de realidad, entre ficción y mundo real, entre práctica cotidiana y experiencia extracotidiana, entre las correspondientes clases de textos y géneros”²¹. Su propia reconstrucción de la filosofía de la conciencia en el dialogismo intersubjetivo y la teoría de la acción comunicativa se cuida de restaurar en cambio, en el postulado consensualista de una Comunidad Ideal de Comunicación, un trasunto del sujeto trascendental, que podrá constituirse en última instancia en el soporte garante de ese sistema de referencias que Habermas reivindica. En

19 Enrique Lynch, *op. cit.*, p. 207.

20 Richard Rorty, *op. cit.*.

21 Jürgen Habermas, “¿Filosofía y ciencia como literatura?” *Pensamiento postmetafísico*, Taurus, Madrid, 1990, p. 245.

cierta forma, su revocación de las consecuencias que para las pretensiones del discurso filosófico-científico se derivan de las posiciones postestructuralistas constituyen prácticamente una petición de principio: desde ellas no sería posible el asentamiento diferenciado de la teoría y el discurso científico.

Lo cierto es que la necesidad de salvar una idea fuerte de racionalidad —que ampare la distinción entre ciencia y arte—, en defensa (no diremos que ilegítima, considerados sus objetivos e intenciones) del programa moderno, le obliga a incurrir en posiciones ambiguas con respecto a las expectativas que sobre la comunicación artística pueden proyectarse. De un lado, asigna al arte la crucial misión de la innovación de perspectivas de sentido, la capacidad de “iluminarnos y crearnos mundos”²², la capacidad de, en última instancia, transformar los mundos de vida. Pero al mismo tiempo devalúa esta capacidad al considerar que la comunicación artística se basa en aspectos expresivos carentes de valor ilocucionario. Para Habermas, “las pretensiones de validez expresivas —que son centrales en las obras de arte— no pueden someterse a un contraste discursivo semejante a aquél de que son susceptibles las pretensiones de validez cognitivas o normativas (como las ciencias o el derecho). Consiguientemente, las formas culturales que se constituyen a partir de esas pretensiones de validez expresiva necesitarán de una especie de puente que las enlace con las formas codificadas de discurso científico y racional. Sólo podrán integrarse así en las formas de la cultura establecida y tener vigencia discursiva, formar parte de procesos de discusión racional”²³. Huelga decir que el puente entre las pretensiones de validez expresiva de las obras de arte y las formas “racionales” del discurso lo constituye precisamente la teoría y la crítica del arte. La cuestión es si una vez integradas en “las formas codificadas

22 *Ibidem.*

23 Carlos Thiebaut, “Tres pasos con Paul de Man”, en *La balsa de la medusa*, núm. 13, Madrid, 1990, p. 73.

de discurso” de la “cultura establecida” las pretensiones de validez expresiva de las obras de arte poseerán aún algo de la elogiada capacidad para innovar nuestras perspectivas de sentido y “creación de mundos”. Nuestra impresión es que aquí la concepción habermasiana del discurso racional como proceso dialógico orientado a la obtención del consenso sacrifica el potencial emancipatorio del conocimiento artístico —en su carácter disensual, innovador de las perspectivas de sentido— a la exigencia global de su defensa de una concepción racional de los actos de habla, de la acción comunicativa. El mismo punto de vista que quiere atribuir al arte una tarea emancipatoria se ve devaluado en su análisis de los aspectos retóricos de los actos de habla —en los que se basa precisamente el carácter expresivo de la comunicación artística. Para Habermas estos aspectos son considerados exclusivamente desde los ámbitos de la estrategia perlocucionaria, pero carecen de valor de verdad propio —o, dicho de otra manera, son actos “ilocucionariamente depotenciados”²⁴.

La asunción de las consecuencias de la “retorización” del discurso, y de la consiguiente afirmación de una nivelación de literatura y filosofía, no necesariamente debe desembocar en el irracionalismo que pesimistamente denuncia Habermas²⁵. De ello puede ser prueba ejemplar la reflexión de Richard Rorty, planteada en las postrimerías de la tradición analítica de la filosofía del lenguaje. Para Rorty, la crisis del positivismo que se afirma en esta retorización de todo discurso —ya anunciada en Nietzsche— lleva a primer plano el problema del lenguaje (es lo que caracteriza como contemporáneo “giro lingüístico” de la filosofía), y obliga a abandonar el problema de la representación, de la pretensión de la teoría de construir

24 Jürgen Habermas, *op. cit.*, p. 258.

25 *Ibidem*.

el buen “espejo de la naturaleza”. Desde su pragmatismo se sostiene que el discurso, tanto el filosófico o científico como el artístico, no habla de objetos, de cosas, sino que “ponemos en obra lenguajes diferentes dirigidos tanto a la comprensión del mundo entendido físicamente como a la autocomprensión de la cultura como sistema de formas lingüístico simbólicas”²⁶. Evidentemente, las consecuencias extraídas por Rorty tienen más que ver con una filosofía de la comunicación que con una estética negativa, y en ellas se afirma una segunda vía llena de posibilidades. Para Rorty, “el ocaso del fundacionalismo marca el prevalecimiento de la solidaridad sobre la objetividad: el vínculo social no tiene necesidad de justificaciones filosófico objetivistas, porque se mantiene gracias a una *solidaridad* difusa que no puede ser posteriormente fundada y explicitada en sentido teórico y que, por otra parte, no tiene necesidad de semejante fundación”²⁷. En ese sentido, tanto el arte y la literatura como la filosofía o la ciencia asumen una tarea de ampliación de nuestras posibilidades de producir sentido en el uso intersubjetivo del discurso. Bajo la perspectiva retorizada de Rorty —quien privilegia la figura irónica, como vía de desarrollo de un uso escéptico del lenguaje en un orden figural no directo, cuya precursión remite también a Nietzsche— será en todo caso la literatura la llamada a promover un sentido genuino de la solidaridad pública, más allá de la toma de conciencia de la contingencia de la condición humana y sus formas de darse históricamente. Mientras la perspectiva filosófica alumbraba un sentido irónico de la libertad privada y la contingencia de la condición humana, la sensibilidad de grandes escritores como Nabokov u Orwell posee la capacidad de inducir un sentido de la solidaridad pública. En cierta forma, pues, será Rorty quien de

26 R. Rorty, *Consequences of pragmatism*, UMP, Minneapolis, 1982.

27 Maurizio Ferraris, “Estética, hermenéutica, epistemología”, en Sergio Givone, *Historia de la Estética*, Tecnos, Madrid, 1990, p. 213-214.

forma más radical responda al temor habermasiano contra el “irracionalismo” artístico: de hecho, será el arte el, desde su perspectiva, llamado a garantizarnos una esfera de socialidad. Bajo su punto de vista, “el valor de verdad de la filosofía o el arte consistiría entonces en la promesa de socialidad (y de felicidad) contenida en toda obra de arte que amplíe el lenguaje de la humanidad y que, al mismo tiempo, se preste como un posible tema de conversación”²⁸.

Sería difícil encontrar mejor formulación de una de las consecuencias de todo este enfoque —aquella que se refiere al desvanecimiento de la frontera entre lenguaje objeto y lenguaje crítico— que el manifiesto de la “crítica antitética” de Harold Bloom, contenido en su libro *La angustia de las influencias*. Con toda nitidez, establece en él: “No hay interpretaciones, sino solamente malas interpretaciones, y, por lo tanto, toda crítica es poesía en prosa”²⁹. Por supuesto, los ecos nietzscheanos —la afirmación resuena como paráfrasis del célebre “no hay hechos, sino interpretaciones”— son muy fuertes. La imposibilidad de la interpretación que agote el sentido último legisla el campo poético, y para Bloom determina no sólo las posibilidades de lectura, de interpretación, de crítica —si se quiere— sino también las de la creación. Toda creación posee —y esta idea sigue siendo fuertemente nietzscheana— una genealogía, es fruto de un entramado de hallazgos que irriga y fertiliza su aparición. Todo poema —sentenciará Bloom— es lectura de otro poema, interpretación (mala interpretación, lectura *clinada*) de otro poema. La naturaleza intertextual del hecho poético —el hecho de que en toda obra de arte vibra con fuerza el eco de otra anterior, que es leída a su través— sentencia su inscripción en

28 *Ibidem*.

29 Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, Monte Avila, Caracas, 1991, p. III.

el seno de una espesa urdimbre de influencias, que provoca una insuperable angustia —para el poeta, para el creador. El creador se ve abrumado por la “melancolía de la prioridad”, por la angustia que le produce “el fracaso por no haberse engendrado a sí mismo”³⁰: el poema surge de una ilusión de libertad, por la que el creador se sumerge en la sensación de que la prioridad es posible. Sin embargo, todo poema se queda en, tan sólo, “angustia lograda”, puesto que “todo poema es la interpretación errónea de un poema padre”³¹.

Como vemos, aquí la aproximación entre creación y crítica no se produce por “cualificación” de ésta última, como ocurría en Roland Barthes y su defensa de una necesidad de que la crítica, para poder responder de la lógica simbólica de lo literario, se hiciera ella misma “literaria”. Ni siquiera por “devaluación” del poder interpretativo-conclusivo del discurso “filosófico-científico” —que al sufrir esa devaluación perdería su rango superior, lo que sucede por ejemplo en Derrida. Aquí la nivelación que entre poesía y crítica se produce en tanto ambas son contempladas en tanto que, básicamente, ejercicios de *lectura*, de interpretación —y en tanto ésta es pensada como proceso interminable de *misreading*, acumulación de lecturas fallidas que permanentemente desvían y construyen, desplazado, el propio entramado de lo literario, la misma urdimbre de las potencialidades de sentido. Es a esa luz que Bloom puede escribir: “Así como nunca podemos abrazar a una sola persona, sino que abrazamos todo su romance familiar, así también nunca podemos leer a un poeta sin leer todo su romance familiar como poeta. De lo que se trata aquí es de la reducción y de la mejor manera de evitarla. La crítica retórica, la aristotélica, la fenomenológica y la estructuralista todo lo reducen, ya sea a imágenes o a ideas, a cosas dadas o a fonemas. La crítica moral y otros tipos

30 *Ibid.*, p. 112.

31 *Ibid.*, p. 110.

descarados de crítica filosófica o psicológica lo reducen todo a conceptualizaciones rivales. Nosotros, cuando reducimos algo, lo reducimos a otro poema. El significado de un poema puede solamente ser otro poema”³².

Quizás sea Paul de Man el autor que ha profundizado en esta reflexión sobre la retoricidad de todo lenguaje con más rigor —y el que, al mismo tiempo, ha extraído sus consecuencias gnoseológicas y epistemológicas con más valentía y radicalidad. En *Alegorías de la lectura*³³, de Man analiza los que considera “ensueños de la Ilustración” e intenta mostrar “cómo las ideas de razón y verdad son meras ficciones que ejercieron influencia en la medida en que ejercieron un poder performativo”³⁴. Nietzsche se aparece, desde luego, como antecesor mayor de ese análisis, “que sitúa en el centro de la filosofía y del lenguaje de la razón la fuerza retórica de la metáfora, la potencia del mito, la validez argumentativa de las imágenes literarias”³⁵. Cuyo resultado último es un “desvelamiento radical de las figuras de la razón como figuras de la retórica” que “rompe la gramatización de la lógica y pretende sustituirla por una retorización de la misma”³⁶. Seguramente, el “giro retórico” que se produce aquí en la distribución tradicional del *trivium* que daba preminencia a la gramática y la lógica sobre la retórica, no es ajeno del “giro lingüístico” que devuelve importancia al enfoque pragmático —e intersubjetivo— frente a los enfoques semántico y sintáctico (y a la filosofía de la conciencia). Tal vez, sin embargo, el modelo de los actos de habla no esté capacitado para asumir la gravedad de las consecuencias que de esta

32 *Ibidem*.

33 Paul de Man, *Alegorías de la lectura*, Lumen, Barcelona, 1990.

34 Carlos Thiebaut, *op. cit.*, p. 74.

35 *Ibidem*.

36 *Ibid.*, p. 75.

retorización se derivan —en particular, el hecho de que las pretensiones de validez discursiva de los hablantes en sus actos de habla “no depotenciados” presupone una constitución de éstos previa a esos mismos “actos”. Presuposición frente a la que habría que “arriesgar la idea de que temas cruciales de la ética y la política del presente, como son por ejemplo los procesos de construcción y formación de la identidad, son incomprensibles sin esas dimensiones analíticas que pueden aglutinarse en torno a la idea de texto y a las que nos dá paso una retórica entendida como tropología y no sólo como arte menor de la persuasión”³⁷. Para llegar incluso a entrever en este giro retórico una posibilidad de supresión de la idea metafísica de sujeto frente a la que se alzaría “otra comprensión de los procesos de comunicación y generación de significado en que cobraría realce la idea material de texto”³⁸.

Las consecuencias para el espacio de la teoría, ciertamente, son enormes: todo movimiento de certidumbre y garantía —incluso, como habremos de ver, en el orden mismo de la ideología estética— se vería defraudado en su expectativa de encontrar apoyo seguro. Lo que ciertamente no dejaría de generar una fuerte “resistencia a la teoría”, que habría que contemplar como, en última instancia, una “resistencia a la retórica” —pues, según el propio De Man establece, “la resistencia a la teoría es una resistencia a la dimensión retórica o tropológica del lenguaje”³⁹. Resistencia opuesta por un mantenido deseo de estable “verdad” —al que la afirmación retórica contradice: “la retórica deshace las pretensiones del lenguaje de ser una construcción epistemológicamente estable”⁴⁰. Así, la resistencia a la teoría es, antes que nada, resistencia a aquella forma de la teoría que opone

37 *Ibid.*, p. 76.

38 *Ibid.*, p. 82.

39 Paul de Man, *La resistencia a la teoría*, Visor, Madrid, 1990, p. 32.

40 *Ibidem.*

resistencia a la pretensión de verdad. Pero esta pretensión de verdad era a su vez puesta por la propia teoría, de manera que la resistencia a la teoría es autoresistencia, resistencia puesta por la misma teoría —es ella misma la que explicita y desarrolla su crítica de “la imposibilidad de la teoría”. Nada, entonces, “puede superar la resistencia a la teoría, ya que la teoría misma es esa resistencia”⁴¹. El movimiento de *visión* de la teoría es entonces inseparable de una *retórica de la ceguera*, “como ley que se repite de una manera u otra en los discursos de la teoría. Estos leen y dejan leer, pero su lucidez o visión lectora coexiste con una ceguera teórica acerca de su propio lenguaje y de la relación crítica”⁴². Y ello porque, en última instancia, la naturaleza del lenguaje es contradictoria: “el lenguaje expresa el deseo de presencia, de verdad como inmediatez, pero él mismo, en su insuperable retoricidad, es la imposibilidad de ese deseo”⁴³.

41 *Ibid.*, p. 36.

42 Patricio Peñalver, *op. cit.*, p. 164.

43 Paul de Man, *op. cit.*, p. 165.

El primado de la alegoría en el arte contemporáneo

La afirmación de la retoricidad del lenguaje desemboca en el reconocimiento del primado de la alegoría, como figura paradigmática del discurso artístico. En la confrontación entre concepciones simbólicas y alegóricas, esta reflexión acerca de la retoricidad de la teoría y la crítica promueve una toma de partido por la interpretación alegórica de las obras, frente a la concepción organicista del lenguaje, que presupone la armonía plena de signo y significado atribuida al símbolo.

De esta forma, se alzarán un punto de vista alternativo al que ha predominado para la concepción clásica y romántica de la obra. Frente a tal visión, que privilegia una lectura organicista del lenguaje de la obra de arte como unión esencial de forma y contenido, signo y significado, como espacio de presencia plena del sentido y consiguiente potencia de una experiencia de verdad, la concepción retoricista fuerza en cambio el reconocimiento del carácter inorgánico y alegórico de la obra como efecto significante.

En tanto una toma de conciencia de tal carácter se produce además en la propia práctica contemporánea, desembocando en la adopción por ésta de un abanico de procedimientos enunciativos alegóricos, que expresan este reconocimiento desde el propio plano de la práctica —lo que podría constituir precisa-

mente el “acontemiento” por el que una tradición de práctica significativa, de estructuración del espacio de la representación, pone en marcha su propia “autodeconstrucción”, como develamiento de su propia naturaleza alegórica (o desmantelamiento de su organización significativa pretendidamente simbólica)— el análisis de la retórica de la obra puede abrir la vía tanto a una teoría de la vanguardia —veremos que este camino ha sido iniciado por Peter Bürger a partir de la teorización benjaminiana— como a una teoría fuerte y bien constituida de lo que ha sido llamado el posmodernismo —en este caso propuesta por Craig Owens. Seguramente, incluso nos permitiría llegar a una comprensión más afinada de la continuidad de ambos paradigmas y el establecimiento de un marco de análisis no reductivo de las peculiaridades enunciativas de la forma contemporánea de la obra de arte.

La reflexión contemporánea sobre la alegoría —la idea moderna de alegoría— tiene sin duda su origen en la investigación de Benjamin sobre el drama barroco alemán⁴⁴. En ella se produce no sólo una inversión de la valoración concedida a la alegoría —hasta Benjamin y salvo excepciones aisladas, la alegoría era una figura sistemáticamente denostada— sino también una transformación radical de su concepto mismo. Para ello, su análisis procede en primer lugar a la elucidación del desarrollo de su forma histórica en el despegue que sus usos en la emblemática primero renacentista y después barroca suponen respecto a la tradición jeroglífica antigua y medieval. En ese despegue se verificará la transformación profunda de la forma alegórica, que en todo caso se producirá en cuanto a su carácter teológico⁴⁵, carácter que es propio

44 Walter Benjamin, *Origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1991.

45 A este respecto, Benjamin escribe: “la forma límite del Trauerspiel, la alegórica, sólo puede ser resuelta críticamente desde un plano

de la alegoría desde su mismo origen: “el origen de la visión alegórica se encuentra en la confrontación entre una *physis* abrumada de culpa, instituida por el cristianismo y una *natura deorum* más pura, encarnada por el Panteón. Al cobrar nueva vida el componente pagano con el Renacimiento y el componente cristiano con la Contrarreforma, la alegoría, en cuanto forma de su confrontación, también se vio obligada a restituirse”⁴⁶.

Para Benjamin, el intento de fijar un origen al uso moderno de la alegoría atraviesa dos tareas: la primera, de esclarecimiento y crítica del empleo inapropiado del término en “la Filosofía del Arte” de Clasicismo y Romanticismo; la segunda, de rescate del verdadero lugar en que tal uso moderno de la alegoría se produce.

En cuanto a la primera de esas tareas, la crítica de la noción de alegoría extendida en la estética romántica, Benjamin la hace necesariamente pasar por la crítica previa de su noción de símbolo, en tanto el concepto de lo alegórico aparece inicialmente sólo con carácter especulativo, como “fondo oscuro contra el que el mundo del símbolo debía destacarse en claro”⁴⁷. El concepto de lo alegórico que en ella se ilumina no tiene otro carácter que el de mera réplica del concepto profano de símbolo. Alegórica sería, según esa conceptualización insuficiente, la simple ilustración de un concepto abstracto a través de un objeto singular. Benjamin se explica a través de esa insuficiencia el desdén —seguramente el canónico es el de Hegel— del que a la alegoría se hace objeto en toda la estética de Clasicismo y Romanticismo. Así por ejemplo la caracterización —“puramente ocasional y de signo negativo”— de Goethe, para quien el “modo de proceder de la alegoría” surge de “buscar lo particular con vistas a lo general, contando aquél sólo como instancia, como ejemplo, de

más elevado: el de la teología”. *Ibid.*, p. 212.

46 *Ibid.*, p. 224.

47 Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 153.

éste⁴⁸. “No es probable que haya visto en la alegoría un objeto digno de reflexión⁴⁹, concluye Benjamin, cuyo propósito inmediato es en cambio “salvar” el procedimiento alegórico para la filosofía del arte y “consagrarla como una categoría fundamental, como una forma legítima de “alto valor” e incluso como una “forma peculiar, todavía vigente, de la “percepción artística” en general⁵⁰.

Dicho propósito pasa por la denuncia del uso fraudulento del concepto de símbolo, uso fraudulento que se refiere al “hecho de que el concepto correspondiente, que de un modo casi imperativo se refiere a una ligazón indisoluble de forma y contenido, se preste a paliar filosóficamente la impotencia crítica que, por falta de temple dialéctico, no hace justicia al contenido en el análisis formal, ni a la forma en la estética del contenido. Pues este abuso tiene lugar siempre que en la obra de arte la “manifestación” de una “idea” se considera un “símbolo”. La unidad del objeto sensible y el suprasensible, que constituye la paradoja del símbolo teológico, se distorsiona en una relación entre manifestación y esencia⁵¹. En definitiva, el uso fraudulento se cumple precisamente como exportación de la noción de símbolo —“legítimamente operante en el terreno de la teología⁵²— al terreno de la estética. Benjamin denuncia en ello la “destrucciona extravagancia romántica que precedió a la desolación de la moderna crítica de arte⁵³, inclinando a creer que “lo bello, en cuanto creación simbólica, ha de formar un todo continuo con lo divino”. Benjamin sitúa el origen de ese error en la atribución romántica de la apoteosis de la existencia a un individuo cuya perfección es al mismo tiempo ética y estética, individuo que se

48 Johan Wolfgang von Goethe, *Escritos sobre literatura*, citado por Benjamin en *Ibid.*, p. 153.

49 Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 154.

50 *Ibid.* p. 171.

51 *Ibidem.*

52 *Ibid.*, p. 151.

53 *Ibid.*, p. 152.

inserta en “una sucesión de hechos que es sin duda infinita (...) y hasta sagrada”⁵⁴. “Una vez que el sujeto ético —continúa Benjamin— ha sido absorbido por el individuo, ningún rigorismo, ni siquiera el kantiano, puede salvarlo ni preservar su perfil viril. Su corazón se pierde en el “alma bella”. Y el círculo de lo simbólico queda descrito exclusivamente por el grado de educación del bello individuo así perfeccionado”⁵⁵.

La apoteosis barroca de la existencia es en cambio dialéctica, se lleva a cabo “mediante la revolución recíproca de los extremos”, en la forma de una interioridad que se abre en un movimiento excéntrico hacia la colectividad: “los problemas inmediatos del barroco, al ser de carácter político-religioso, no afectaban tanto al individuo y a su ética como a su comunidad religiosa”⁵⁶. La ceguera del romanticismo para con la fuerza de lo alegórico tiene, así, su raíz en una divinización secularizada del individuo que tolera la exportación de la noción de lo simbólico —de la que lo alegórico se constituye como réplica puramente especulativa— desde el ámbito teológico al estético. El rescate de una auténtica noción de lo alegórico, pareja a la de la de lo simbólico, sólo puede producirse en un ámbito, como el del barroco, para el cual el individuo no se resuelva sino en el seno de la economía del todo —por lo tanto, devuelto al ámbito legítimo de lo teológico. Sólo en esa dimensión la alegoría recobrará su verdadera fuerza. Y en ella, ciertamente, la constitución moderna del “sujeto fuerte” —de la que el individuo romántico no es sino exacerbada consumación (más problemática, eso sí, de lo que aquí cabe analizar)— tendrá difícilmente cabida.

“El símbolo es el signo de las ideas (autárquico, compacto, siempre igual a sí mismo) y la alegoría una réplica de dichas ideas: una réplica dramáticamente móvil y fluyente que pro-

54 *Ibidem.*

55 *Ibidem.*

56 *Ibid.*, p. 153.

gresa de modo sucesivo, acompañando al tiempo en su discurrir⁵⁷.

Con claridad, Benjamin diagnostica la causa de la ceguera de la filosofía del arte surgida del clasicismo para reconocer la potencia de la alegoría —y paralelamente para elucidar una concepción no fraudulenta del símbolo— situándola en el subjetivismo idealista que pregna toda su semiología.

Algunas observaciones, sin embargo, de autores románticos —Schopenhauer entre ellos, al poner en relación lo alegórico con la escritura— que exceden en el marco de su reflexión la pura consideración semiótica que pretendería distinguir alegoría y símbolo por el carácter —ya abstracto, ya concreto— de su modo de representación, le sirven a Benjamin para afinar, por un lado, la distinción que dará por definitiva entre símbolo y alegoría y, por otro, la elucidación del núcleo constitutivo de ésta. Se trata, básicamente, de las observaciones contenidas en la *Mythologie* de Friedrich Creuzer y en una carta de Görres, ambas referentes a la relación de alegoría y símbolo con sus respectivas dinámicas en el tiempo: “La relación entre el símbolo y la alegoría se puede definir y formular persuasivamente a la luz de la decisiva categoría del tiempo, cuya introducción en este campo de la semiótica constituye el gran hallazgo de estos pensadores románticos⁵⁸”. A través de ellas, Benjamin avanza para enunciar el nudo mismo de su concepción de lo alegórico, en el contraste con lo simbólico y a la luz de la relación de ambos modos de representación con lo temporal. En primer lugar, por el, digamos, “tiempo interno” de cada uno de ambos modos de representación. Inmediatamente, por su “tiempo esotérico”, por la experiencia de la temporalidad a que cada uno de ellos otorga expresión.

57 Joseph von Görres, carta citada en Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 158.

58 Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 158.

Según Benjamin, el *tempus* del símbolo es el instante. Pero no el instante fugaz, el instante del tiempo-ahora, sino el instante estático, el instante del tiempo eterno detenido: “la medida temporal de la experiencia simbólica es el instante místico, en el que el símbolo acoge el sentido en el espacio oculto —en el bosque, si puede decirse así— de su interior”⁵⁹. El símbolo se da, pues, de una vez, íntegro y conciso, concreto y compacto, inmediato, igual a sí mismo, estático, eterno y definitivo.

El de la alegoría, en cambio, se abisma en la duración, se despliega sobre sí mismo, se ensancha y extiende flotando en el curso del acontecer, abierto, difiriendo —en el doble sentido que un término como diferir esconde, muy próximo al que Derrida ensaya registrar en su escritura particular del término *différance*— de sí mismo. La alegoría —escribe Benjamin— “no está exenta de una dialéctica interior, y la calma contemplativa con que se sumerge en el abismo que se abre entre el ser figurado y la significación no tiene nada de la suficiencia desapasionada aneja a la intención del símbolo”⁶⁰. Al contrario que en él, en la alegoría el sentido no es puesto de manera inmediata, instantáneamente, sino entregado a la “violencia con que un movimiento dialéctico se agita en su abismo”⁶¹. La alegoría acontece, sucede, se desarrolla como proceso en el tiempo: tiene el espesor de lo que dura. Y, por lo tanto, varía, “progresa”. Más adelante, Benjamin afirmará todavía: “para contrarrestar la tendencia a la absorción, la alegoría se ve obligada a desplegarse de modo siempre nuevo y sorprendente”⁶². Y, aún de manera más gráfica y contundente: “las alegorías envejecen, ya que el efecto de choque forma parte de su esencia”⁶³.

59 *Ibidem.*

60 *Ibidem.*

61 *Ibidem.*

62 *Ibid.*, p. 177.

63 *Ibidem.*

Si el tiempo interno del símbolo se resuelve como instante fijo, detenido, el de la alegoría se resuelve en cambio como proceso, como devenir, como fugitivo instante-ahora, como inaprehensible fulguración dialéctica, entregada al curso mismo de las cosas en su caducidad dolorosa, insoslayable. En cuanto a la temporalidad expresada en uno y otro modo de representación, la inversión y asimetría se mantienen: “mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela instantáneamente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como paisaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera. [En ella] se expresa plenamente y como engima no sólo la condición de la existencia humana en general, sino también la historicidad biográfica de un individuo. Tal es el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y secular de la historia en cuanto historia de la pasión del mundo”⁶⁴. En el círculo de lo simbólico, la historia se suspendía en la eternidad del instante redentor. En el fragor de la alegoría, en cambio, la historia se ofrece como el melancólico panorama de un incesante pasar, como el paisaje doloroso en el que todo lo que es se abisma incesantemente en un definitivo dejar de serlo, como la apoteosis febril de la caducidad petrificada.

De tal forma, la “amplitud secular, histórica” de la intención alegórica despliega su carácter dialéctico “en cuanto historia natural, en cuanto historia *primordial* del significar”⁶⁵. Con ello, Benjamin pone en relación su teoría de la historia como historia natural, como historia de la criatura, con su concepción protohistórica, adamítica, del lenguaje como potencia divina del nombrar —y lo hace fijando su trabazón

64 *Ibidem.*

65 *Ibid.*, p. 158.

precisamente en la economía de la representación alegórica. En ella, lo que de manera incontenible cobra expresión — pues la alegoría es expresión antes que convención — es la caducidad de la criatura, la marca que sobre ella la muerte traza. En la alegoría, es la muerte la que habla — “pues es la muerte la que excava más profundamente la línea de demarcación entre *physis* y significación” — para decir la ley que preside el acontecer de la naturaleza en el tiempo. Pues, “si la naturaleza ha estado desde siempre sujeta a la muerte, entonces desde siempre ha sido también alegórica. A lo largo del despliegue histórico, la significación y la muerte han fructificado dentro de la misma estrecha relación que ya los unía cuando todavía eran gérmenes en el estado de pecaminosidad consumada de la criatura privada de la gracia”⁶⁶.

El espacio de la significación alegórica se abre así en el entrecruce de una historia natural de la criatura en su Caída con una concepción primordial del nombrar como expresión pura, para delimitar el territorio en el que consumir una suerte de “redención” en el sentido, en la significación, redención “en virtud de la cual se aspira a rescatar a las criaturas de su aciago destino, histórico y natural al mismo tiempo”⁶⁷. En ese rescate, el tiempo histórico y el estético⁶⁸ vendrían a con-

66 *Ibidem*.

67 Vicente Jarque, *La estética como teología. Orígenes de pensamiento de Walter Benjamin*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Román de la Calle, Universidad de Valencia, p. 177.

68 Sobre este punto, cfr. Gianni Garchia, “Tiempo Histórico y tiempo estético en Walter Benjamin”. CREACION, num 1. Madrid, 1990. p. 70 ss. Garchia sostiene, brillante pero discutiblemente, la tesis de dos tomas de posición diferenciadas de Benjamin en cuanto a su concepción del tiempo estético en relación al histórico, en el libro del *Trauerspiel* y en las *Tesis sobre el concepto de historia*, basando la primera en una concepción lingüística de las ideas y la segunda en una plástica, a partir de una caracterización de éstas como imagen. Sin poder restarle total validez a la hipótesis, que se apoya fehacientemente en la exposición metodológica del *Trauerspiel*, consideramos que Garchia descuida considerar el carácter de imagen que la exposición de la alegoría resalta. Por esa razón, y a pesar de

fundirse en el seno del “instante lleno” del tiempo mesiánico, como ahora-pleno en el que “el triunfo de la subjetividad y la irrupción del régimen de arbitrariedad sobre las cosas” quedaría en suspenso.

Un segundo rasgo que le permitirá a Benjamin establecer el talante propio de la alegoría moderna se referirá a su carácter hermético, expuesto como condición escritural de su lenguaje, visualidad no pronunciable. Para elucidar este rasgo, Benjamin procede a situar el origen de la moderna alegoría, siguiendo en ello la obra de Karl Giehlow⁶⁹, “en los esfuerzos de los eruditos humanistas por descifrar los jeroglíficos, quienes derivaron el método de sus investigaciones de un *corpus* pseudográfico, los *Hieroglyphica* de Horapolo, compuestos a finales del siglo II antes de Cristo. Esta obra sólo se ocupaba de los jeroglíficos llamados enigmáticos, meros pictogramas que, sin ninguna relación con los signos fonéticos normales, le eran mostrados al hierogramata en el marco de la instrucción sagrada en cuanto grado último de una filosofía mística de la naturaleza”⁷⁰. Exportando el método, se pretendió igualmente elaborar la exégesis alegórica de los jeroglíficos egipcios y, de semejante “malentendido” surgió “una rica e infinitamente divulgada forma de expresión”: los “literatos

considerar extremadamente sugerente su reflexión en lo que a la relación de tiempo histórico, estético y mesiánico, se refiere, no podemos estar de acuerdo con Garchia en su radical diferenciación de dos concepciones benjaminianas, pareciéndonos ambas mucho más próximas de lo que él pretende. Así, cuando escribe “[en el libro sobre el Trauerspiel] se concibe [la idea de redención] como ideal de una lengua pura, no enjuiciadora, cuyo paradigma es la música”, creemos que se olvida toda la reflexión sobre el carácter emblemático, icónico y escritural de la alegoría, cuya estructura fija precisamente el tiempo del *Trauerspiel*.

69 Karl Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, citado en Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 161 ss.

70 Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 161.

pasaron a la producción de este nuevo modo de escritura⁷¹. A partir de ello, “surgieron las iconologías, que no sólo se utilizaban para construir frases y traducir proposiciones enteras “palabra por palabra con la ayuda de pictogramas especiales” sino que también se presentaban a menudo como léxicos⁷². Siguiendo a Leon Battista Alberti, los humanistas empezaron a escribir “con imágenes de cosas en vez de con letras” y “las medallas, columnas, arcos triunfales y todos los demás concebibles objetos artísticos del Renacimiento se llenaron de tales inscripciones enigmáticas⁷³. La conclusión a que Benjamin llega es inmediata: “algo parecido a una teología natural de la escritura está ya en los *Libri de re aedificatoria* de Alberti”. “Teología natural” que todavía, en el caso de Alberti, posee algún fundamento más o menos racionalista —por explorar el trazado de paralelos entre la escritura alfabética y los jeroglíficos egipcios. Pero que, en opinión de Benjamin, se desliza ya a un terreno puramente esotérico en manos de Marsilio Ficino, quien en su comentario a las *Eneadas* de Plotino, “observa de los jeroglíficos que con ellos los sacerdotes habrían querido crear algo correspondiente al pensamiento divino, ya que la divinidad ciertamente no posee la sabiduría de todas las cosas a la manera de una representación cambiante, sino en cierto modo como la forma simple y estable de la cosa misma: (los jeroglíficos vendrían a ser, por tanto, una réplica de las ideas divinas!”⁷⁴. En semejante punto de vista —que se expresa en la afirmación de Piero Valeriano: “hablar en jeroglíficos no es otra cosa que desvelar la naturaleza de las cosas divinas”⁷⁵— Benjamin resalta la “convicción teológica” que impregna el surgimiento, en el espacio de la escritura como cifra, de la alegoría moderna. Carácter que en

71 *Ibidem*.

72 *Ibid.*, p. 162.

73 Karl Gielhlow, *op. cit.*, citada en *Ibidem*.

74 Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 163.

75 *Ibidem*.

ningún momento llegará a perder, constituyendo el teológico —en esa medida y ya desde su origen— el registro en el que el “contenido de verdad” del drama barroco, una vez reconocida y analizada su estructura alegórica, podrá elucidarse.

Con todo, la rápida extensión de la práctica emblemática a “todas las regiones del espíritu, de las más amplias a las más restringidas (desde la teología, la ciencia natural y la moral hasta la heráldica, la poesía de ocasión y el lenguaje amoroso)”⁷⁶, supuso una forma de secularización progresiva que poco a poco recubrió su fondo teológico, convirtiéndose en una forma de expresión particularmente hermética y adecuada a la comunicación secreta, de lo oculto. De ese tránsito a lo oculto da cuenta la transformación que Opitz otorgó a la conocida sentencia de Delbene, según la cual “*la poésie n’était au premier âge qu’une théologie allégorique*” quedó convertida en “la poesía al principio no fue otra cosa que una teología oculta”. “Ningún otro tipo de escritura podía parecer tan apropiado como ésta (que, por ser enigmática, resultaba accesible sólo a las personas cultivadas) para guardar las máximas de alta política relativas al verdadero arte de vivir”, sentencia Benjamin. Y recoge la hipótesis de Herder según la cual “la emblemática servía de refugio para ciertas ideas que no se querían manifestar delante de los príncipes”.

Sin duda, ese carácter hermético se traslada como una virtud al empleo de la alegoría incluso en los procedimientos de producción vanguardista. Con todo, lo esencial en este punto es reconocer la antinomia que aparece cuando se reconoce junto a tal carácter enigmático o hermético una vocación, que no puede considerarse ajena a la alegoría, de constituirse como un lenguaje universalmente inteligible. Será ella la primera de las antinomias de la alegoresis que Benjamin reconozca, consiguiente a la doble naturaleza de la alegoría que es, al mismo tiempo, “convención y expresión; y las dos

76 *Ibid.*, p. 166.

son por naturaleza antagónicas”⁷⁷. La solución habrá de ser dialéctica y “se encuentra en la esencia misma de la escritura”⁷⁸. La convención que funda a la alegoría es secreta, mientras su expresión —que es “expresión de la convención”— es pública. O, con palabras de Benjamin, “secreta en razón de la dignidad de su origen y pública en razón del dominio en que se ejerce”⁷⁹. De esta forma, el origen teológico del uso moderno de la alegoría se resuelve —de manera enteramente secularizada— en su naturaleza escritural. Y será el propio “deseo de la escritura de salvaguardar su propio carácter sagrado (ella estará siempre afectada por el conflicto entre validez sacra e inteligibilidad profana)” el que le empuje a determinarse alegóricamente, tendiendo “tanto en el aspecto estilístico como en la apariencia externa (tanto en la contundencia de la composición tipográfica como en lo recargado de las metáforas)”⁸⁰ a lo visual. En ese triple cruce de teología, escritura e imagen visual se constituye el uso moderno —y a ello debe tanto su naturaleza antinómica como toda su potencia de significancia— de lo alegórico.

“El lenguaje hablado es el dominio de la expresión originaria de la criatura, mientras que los caracteres escritos de la alegoría esclavizan a las cosas en los excéntricos entrelazamientos del significado”⁸¹.

En el desenfreno de la alegoresis, todo se vuelve escritura. “La profundidad de la mirada alegórica transforma todas las cosas en una escritura apasionante”, escribe Benjamin⁸². La “codificación rigurosa” que el carácter sagrado de la escritura

77 *Ibid.*, p. 168.

78 *Ibidem.*

79 *Ibidem.*

80 *Ibidem.*

81 *Ibid.*, p. 198.

82 *Ibid.*, p. 169.

requería se ve rota por la exigencia de preservar su naturaleza enigmática, quedando su suposición fijada en un orden virtual que explota su derecho a la reserva, al secreto, sobre la supuesta codificación que ordena la práctica alegorista. En ese momento, se cumple lo que en el análisis del desarrollo de la emblemática reconce Giehlow “la misma cosa podía representar tanto una virtud como un vicio y, por consiguiente, en definitiva, todo”⁸³. Benjamin mismo no es menos concluyente: “cada persona, cada cosa, cada relación, puede significar otra cualquiera”⁸⁴. Nada limita, ciertamente, ese potencial virtual que bulle en el seno de la alegoría. Allí se constituye, pues, el núcleo de la naturaleza antinómica de lo alegórico, como potencia de todo de, en cuanto escritura “apasionante” y apasionada, significarlo todo. La dialéctica convención/expresión se desencadena en un proceso en el que a un momento primero, de cristalización del código, sucede otro de erupción incontenible, de estallido incontrolado de la fuerza de significancia, en un emboscamiento monadológico del mundo en el que todo “expresa” o contiene, como posibilidad virtualmente enunciada, a todo.

Despojamiento y recarga errática del sentido constituyen entonces el ciclo de la alegoresis: despojamiento del sentido primero y desviación de la carga de significancia en una dirección indeterminada, abierta, polívoca, manteniendo un rango de pura virtualidad irresuelta capaz de estallar y desembocar en direcciones de reposo diversas.

Seguramente es este segundo momento de la alegoresis — en el que la naturaleza de la alegoría se revela escritural; esto es: potencialmente significante— el que escapa a Schopenhauer en su desdén por lo alegórico. Así, cuando afirma que “la impresión que puede producir la contemplación de un cuadro alegórico, pongamos por ejemplo el *Genio de la Fama* de Ani-

83 Karl von Giehlow, *op. cit.*, citada en *Ibid.*, p. 167.

84 Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 167.

bal Carraci, es la misma que podría tener viendo la palabra “Fama” escrita en la pared con letras grandes y nítidas⁸⁵, ignora que la equivalencia —o la *intrusión*, en expresión de Benjamin— pintura/escritura es de doble dirección, de manera que al igual que lo visual adviene pura potencia de significancia, lo escritural deviene visualidad en estado puro. El error schopenhaueriano procede, en definitiva, de suponer que lo alegórico se refiere a “una relación convencional entre una imagen y su significado”⁸⁶ que tendría en la escritura su paradigma. Lejos de ello, el carácter escritural de la alegoría se evidencia en su apertura misma, en la ambigüedad, en el derroche que fluye bajo su apariencia fija, esquemática. Así lo reconoce, aun cuando con el propósito de, todavía, descalificar la alegoría, Hermann Cohen: “La ambigüedad, la multiplicidad del sentido, es el rasgo fundamental de la alegoría; la alegoría vive orgullosa de esa abundancia de significados. La naturaleza, en cambio, se rige por la ley de la economía. La alegoría, por tanto, está siempre en contradicción con la pureza y unidad del significado”⁸⁷. Benjamin recoge tal reflexión, pero precisamente para reclamar un cambio en la valoración de la alegoría. Es precisamente en esa fuerza de la ambigüedad y el derroche de los significados donde reposa el carácter escritural de la alegoría, donde ésta se abisma al frondoso y oscuro bosque en que el mundo mudo de las cosas se convierte, penetrado entonces por el de las ideas como constelaciones, por obra del “excéntrico entrelazamiento de las significaciones”.

La sobrecarga de significancia que puebla el mundo en una economía alegórica de la representación depende, entonces,

85 Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y Representación*, Ed. Porrúa, México, 1987, p. 190.

86 Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 155.

87 Hermann Cohen, *Asthetik des reinen Gefüls*, Berlin 1912, citado en Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 170.

de una previa doble conversión: la de todo en escritura, y la de toda escritura en imagen. Imagen en estado puro que se presenta ante nosotros como “una especie de lenguaje por signos al que, sin embargo, falta lo esencial: la pronunciación”⁸⁸. Como escritura sin palabra, inefable, icono puro. En ella, el signo padece una especie de descenso vertiginoso a su materialidad rala, “presignificante”, en ausencia de toda memoria asociativa, de toda convención que le haga equivaler a algo. Para allí, una vez tocado fondo, ser devuelto con la sobrecarga de significancia que le hace potente para equivaler por todo. El reino que en ese retorno el signo se produce es, evidentemente, el de la arbitrariedad en la expresión, el de la ambigüedad y la polivocidad de los significados liberados de la convención que caracteriza a la representación alegórica. Sólo que tal arbitrariedad no comporta devaluación del saber asociado a la representación, sino, precisamente al contrario, reconocimiento de su mayor rango, de su majestuosa calidad específica. En ella, el alegorista —escribe Benjamin— “no deja de reconocer una manifestación radical del poder de la sabiduría”⁸⁹. Poder en cuya estela una “sobreabundancia de cifras” puebla el mundo, convirtiendo la naturaleza en un teatro del derroche en el que la significación domina a la naturaleza como “sombrió sultan en el harén de las cosas”⁹⁰, empujando éstas a la expresión, en un proceso que Benjamin compara a la forma en que “el sádico degrada a su objeto para luego satisfacerlo”⁹¹.

El proceso de despojamiento y recarga, de desnudamiento y disfraz, de “privación de alma” y redención de las cosas que se cumple en el ciclo de la alegoresis, como dialéctica de suspensión e irradiación de sentido, es desarrollado por el

88 Franz von Baader, *Sämtliche Werke*, citado por Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 178.

89 Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 178.

90 *Ibidem.*

91 *Ibidem.*

alegorista no tanto como un “revelar la esencia detrás de la imagen, sino como un forzar a la esencia de lo representado a comparecer, en forma de escritura, ante la imagen”⁹². Lo que sin duda es evidente es que ese proceso no puede ser independiente de la participación activa del alegorista, del intérprete de las imágenes —quien interviene para vencer la arbitrariedad en que ellas, alegorizadas, reinan. Benjamin, recogiendo un comentario de Baader —“depende sólo de nosotros el usar un objeto cualquiera como signo convencional de una idea; ese objeto asume un carácter nuevo cuando a través de él queremos expresar, no sus características naturales, sino las que le prestamos nosotros”⁹³— postula así la economía de la representación alegórica en el contexto de una pragmática del lenguaje, de la escritura, que incluso viene en cierta forma a anticipar las tesis de una estética de la recepción. En el espacio de la alegoresis se cumple ciertamente un aflojamiento de la significancia por convención del signo, seguido por una recarga de dirección no fijada cuyo estado provisorio de reposo dependerá precisamente del juego de habla que los interlocutores establezcan entre sí y en su relación con la escritura, considerada al margen de su carácter verbal, de su pronunciabilidad, y reducida a visualidad estricta.

Similar reducción a visualidad del texto escrito se produce en la “representación” del *Trauerspiel* —Benjamin discute la opinión según la cual éstos nunca eran “representados”, sino sólo leídos—, en que personajes y artificios escénicos son convertidos y entregados a una economía puramente icónica de la escritura en la apoteosis alegórica. “Puesta en escena” y alegoría mantienen así una relación esencial, regulada por el carácter icónico, imaginario, que ordena la escena y la representación. Benjamin cita aquí a Novalis —“los niños son esperanzas, las doncellas son anhelos”— para apostillar

92 *Ibid.*, p. 179.

93 *Ibidem.*

esa relación —en otro lugar describe como “coreógrafo” al intrigante, al “ordenador” de la acción del drama— entre el *Trauerspiel* y la visualidad pura que corresponde a su estructura alegórica. En efecto, “la expresión alegórica encontró en la representación dramática un medio idóneo para desplegar-se, según conviene a su condición jeroglífica, como una escritura en forma de imagen”⁹⁴. En tanto, en ella, “el sentido de la acción “se hace manifiesto en una complicada configuración, como en las letras de un monograma”, o bien como en una de aquellas máximas que a veces acompañaban al título de la obra, dando así a entender justamente su significación en tanto que alegoría. Sería entonces, según escribe Benjamin, “un destello deslumbrante en la tiniebla de la maraña alegórica” que haría de la sentencia una figura “comparable al letrado”, a un tiempo imagen y escritura”⁹⁵.

Este “menosprecio” latente hacia la “pronunciabilidad” de la escritura que en el realce de su calidad visual, puramente imaginal, se produce, tiene su contraefecto, su reflejo invertido, en el menosprecio correlativo que Benjamin manifiesta hacia todo lo que en el lenguaje hablado no es pura sonoridad, música. Dicho de otra manera: de igual forma que la escritura es, en el uso alegórico, reducida a visualidad pura, la palabra es reducida a pura musicalidad, a mero sonido. Se trata de dos reducciones paralelas, simétricas, que resuelven por anticipado un contencioso —el contencioso palabra/escritura— que en la estela de la teoría benjaminiana de la interpretación, templada por el análisis de la economía alegórica de la representación, veremos aparecer. Con todo, es significativo aquí señalar cómo las percepciones de esas “reducciones” a la materialidad presignificante de los soportes semióticos

94 Vicente Jarque, *op. cit.*, p. 184

95 *Ibidem.*

no se producen conjuntamente. Valga reseñar como ejemplo —más adelante, en el análisis de los desarrollos posteriores de la doctrina de la alegoría, tendremos ocasión de analizar en detalle la problemática verbal/escritural— la interpretación de Gianni Garchia, según la cual Benjamin concibe, en el análisis de lo alegórico, “el ideal de una lengua pura, no enjuiciadora, cuyo paradigma es la música”⁹⁶. Simétrica a ella cabría sostener que también en el libro sobre el *Trauerspiel* se fundamenta, igualmente, “el ideal de una escritura pura, no enjuiciadora, cuyo paradigma sería la pintura”.

Cierto que las concepciones naturalistas del lenguaje que, tomadas sobre todo de Jacob Böhme, Benjamin hace suyas, parecen apoyar de manera especial esa interpretación “física” de los fundamentos del lenguaje hablado, como memoria residual de la propiedad divina del nombrar, retenida en la imposición adamítica. A esa luz, es evidente que “su visión del lenguaje suponía la existencia de una u otra forma de continuidad preconceptual [entre la palabra y su referente], mágica, de vínculo profundo que hundiría sus raíces en la naturaleza. Dicho vínculo asumía la figura propia de una teoría sensualista en la que primaba el originario carácter de los elementos físicos de la lengua, la materialidad de la palabra hablada —sobre la vertiente simbólica representada por la escritura. Benjamin evoca la “eterna resonancia” de la Voz divina que armonizaría la totalidad de los sonidos entonados por el abigarrado Coro de la Creación. Y así, el lenguaje de la criatura sería descrito como una configuración onomatopéyica⁹⁷. Pero esa misma calidad onomatopéyica —si puede hablarse de ella a propósito de la imagen: cabe decir “pictográfica”— se le presupone a la forma escritural en el uso alegórico. Es más: es en esa reducción a la materialidad del soporte y el cero de significancia que se cumple en los usos

96 Gianni Garchia, *op. cit.*, p. 70.

97 Vicente Jarque, *op. cit.*, p. 186.

alegóricos de la escritura-imagen y el verbo-música, donde Benjamin, en su análisis del *Trauerspiel*, sitúa la síntesis entre el “barroco verbal” y el “barroco figural”. “En el contexto de la alegoría, la imagen es signatura, monograma de la esencia. La escritura entra a formar parte de lo leído en cuanto “figura” suya”⁹⁸ —escribe. Allí, en ese grado cero de la significancia, de la irradiación del sentido, verbo y escritura se equivalen, se interfieren. La intuición de esa relación “existente entre el lenguaje y la escritura, nexos que constituye la fundamentación filosófica de la alegoría y que encierra la resolución de la verdadera tensión entre ambos”⁹⁹ caracteriza al barroco. Es más, en ello se expresa “lo que desde el punto de vista de la teoría del lenguaje constituye la unidad del Barroco de la palabra y del Barroco de la imagen”¹⁰⁰.

“Así es como los pensamientos se disuelven en imágenes ...”¹⁰¹

Pero ese nexo —entre escritura y palabra— no se resuelve de forma pacificada, destensada. Sino, al contrario, como tensión máxima entre extremos —es decir, en la peculiar forma que la dialéctica idelista benjaminiana adopta: “La escritura y el sonido se encuentran mutuamente enfrentados en una polaridad de alta tensión. (...) El precipicio abierto entre la imagen escrita dotada de significación y el embriagador sonido articulado, separación que cuarteja el sólido macizo del significado verbal, fuerza a la mirada a adentrarse en las profundidades del lenguaje”¹⁰². En ese adentramiento, el apesentarse del significado en la palabra se revela “como una enfermedad”, apareciendo como fundamento último de la tristeza que embarga, así, al visionario melancólico. Pues la

98 Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 210.

99 *Ibidem.*

100 *Ibidem.*

101 *Ibid.*, p. 194.

102 *Ibid.*, p. 196.

provisoria irradiación del sentido en la alegoría deja ver la inconsistencia última en que el uso del lenguaje se fundamenta, suponiendo entonces lo que el propio Benjamin califica de “grave atentado” contra la convención lingüística, así como contra el buen orden y la legalidad artística. La tensa aproximación entre imagen y verbo, escritura y canto, no se resuelve sino en términos de “intrusión”, de “transgresión de los límites de otro modo de representación”. Benjamin hace suya la reflexión de Carl Horst: “una intrusión de las artes figurativas en el campo de representación de las artes discursivas: ésto es lo que hace la alegoría. Su intrusión podría calificarse de grave atentado contra la paz y el orden de la legalidad artística”¹⁰³. Para, de su parte, añadir: “obviamente, este hecho hubiera debido ser suficiente para provocar un cambio en el modo de ver la alegoría”¹⁰⁴. Sin embargo, el tiempo en que esa “capacidad de transgresión de límites”, ese carácter de “grave atentado contra la legalidad artística” alcanzaría a considerarse un valor aún no había llegado —cuando menos en el discurso de la teoría, de la crítica. Sin duda, Benjamin estaba trasportando al pasado valores que sólo en una posterior teoría de la vanguardia —que, así, encontraría en su teorización fundamento— se han reconocido, explícitamente, tales.

Según Lukács, el análisis de la alegoría de Benjamin se dirige en el fondo a una interpretación del mundo moderno. Benjamin ve “en la alegoría el estilo específico realmente adecuado a la sensibilidad, el pensamiento y la vivencia modernos; es verdad que él mismo no lo proclama explícitamente así. Pero el espíritu de conjunto de su trabajo rebasa ampliamente el estrecho marco de un estudio histórico. Benjamin interpreta el barroco y el romanticismo

103 *Ibid.*, p. 170.

104 *Ibidem.*

partiendo de las necesidades de concepción del mundo y artísticas de nuestro presente”¹⁰⁵. Las investigaciones sobre el “genio alegórico” de Baudelaire le sirven de apoyo argumentativo a Lukács para esta tesis, que encontraría un todavía más fuerte refuerzo en el análisis de la importancia de la alegoría en la constitución del mundo moderno, tal y como ella es reflejada de manera magistral en su *Obra de los pasajes*¹⁰⁶. A partir de todo ello, encontramos fundamento para leer la teoría benjaminiana de la alegoría desde el objetivo de “poner de manifiesto el espíritu de la alegoría en el vanguardismo moderno, tal y como inequívocamente aparece en la práctica y en la teoría de éste”¹⁰⁷. Para lograrlo, se hará preciso liberar a la alegoría de “su vieja naturaleza vinculada a la religión cristiana, determinada con precisión y hasta teológicamente prescrita”¹⁰⁸ y mostrar, en cambio, su “afinidad con una anarquía de la fantasía que es específicamente moderna, y con una descomposición formal que es también disolución de la objetividad”¹⁰⁹. El carácter fragmentario —la “desaparición de la idea de totalidad”, escribe Lukács citando a Benjamin— y esta disolución de la objetividad serán los dos rasgos que la alegoresis vanguardista heredará de la práctica alegorista barroca. Es obvio que, en su defensa de un realismo organicista, Lukács acabará haciendo en su *Estética* la condena de esta forma alegórica —a la que acusará de evasiva de la realidad y decorativista, guiada por una “componente decisiva de su misión social: producir un atractivo confort para la sociedad capitalista de

105 György Lukács, *Estética*, vol iv., Barcelona, Grijalbo, 1967, p. 458.

106 Walter Benjamin, *Paris, capital du XIX Siècle. Le livre des passages*. Cerf, Paris, 1989. A este respecto, véase el excelente estudio de Susan Buck-Morss, *The dialectics of seeing*, MIT Press, Cambridge, 1989.

107 György Lukács, *op. cit.*, p. 457.

108 *Ibid.*, p. 460.

109 *Ibidem*.

nuestros días”¹¹⁰. En cualquier caso, su análisis iniciará una comprensión de la relación de la vanguardia con el procedimiento alegórico insustituible. Ella será referida, en primer lugar al vaciamiento de la representación que se cumple en la alegoría, en el que Lukács reconoce “un presentimiento fundamental de la problemática actual del arte: un arte que, por un lado, debe expresar ante todo la absoluta trascendencia y que renuncia por ello a su medio específico; y por otro, un arte encaminado a este medio propio y que, como fiel expresión de un proceso de descomposición y destrucción de la realidad, está encaminado a la autodisolución”¹¹¹. Para Lukács, “la aniquilación de la realidad inmediata, de la realidad sensible, es la esencia de la alegoría”¹¹². Aniquilación de la realidad que sin duda se cumplirá de modo distinto al de la alegoresis clásica, y que ciertamente marcará el tono del vanguardismo: “La vieja alegoría, determinada por una trascendencia religiosa, tenía la misión de humillar la realidad terrena, contrapuesta a la ultramundana o celeste, hasta la plena nulidad; pero hemos podido observar —siguiendo en ello a Benjamin— que ya en el barroco actuaban tendencias que llevaban a un completo vaciado del contenido trascendente, y esas tendencias consiguen —gracias a la mediación de determinadas corrientes románticas— su culminación en el arte actual”¹¹³. Lukács reconoce en ello un “nihilismo estético” al que presenta como “fundamento del nuevo tipo de conformación alegórica”¹¹⁴. Analizando las obras de Broch, Benn o Joyce, viene a mostrar como “la Nada es el objeto de la alegoría contemporánea”¹¹⁵. Y reconoce que en este ser la Nada misma el objeto

110 *Ibid.*, p. 474.

111 György Lukács, “Los principios ideológicos del vanguardismo”, en *Significación actual del realismo crítico*, Era, México, 1963, p. 52.

112 György Lukács, *Estética, op. cit.*, p. 468.

113 *Ibidem*.

114 *Ibidem*.

115 *Ibid.*, p. 465.

de la alegoresis contemporánea la obra de vanguardia sigue ya el rastro de la barroca, pues ya en ella, y como escribía Benjamin: “la alegoría sale vacía. El mal que ella albergaba como profundidad permanente existe sólo en ella, es pura y exclusivamente alegoría, significa algo diverso de lo que es. Y significa precisamente el no-ser de lo que representa”¹¹⁶. De ahí que pueda afirmarse que ella, la alegoría, es precisamente “el único y tremendo *divertissement* que se permite el melancólico”¹¹⁷.

No sería lícito pretender que el problema de la alegoría es totalmente obviado en la ontología estética heideggeriana, y ello por una doble razón. En primer lugar, por la centralidad que, en su análisis del origen de la obra de arte, ocupa la definición ontológica de ésta: precisamente en términos de alegoría. En segundo lugar —y de una forma al mismo tiempo más anecdótica y más rigurosa, más ceñida a un concepto restrictivo (o al menos no tan general que bajo él pueda haber toda forma artística) de lo alegórico-, por la sugerente elección, aparentemente inocente, de los ejemplos a través de los que se embarca en el análisis de la obra de arte. Avancemos por partes, explorando ambos aspectos en el texto que los desarrolla, *El Origen de la Obra de Arte*¹¹⁸.

En cuanto a la definición, bien conocida, Heidegger llega a ella a través de la contraposición de la obra a la mera cosa, a lo “cósico” de ésta. A Heidegger le interesa antes que nada resaltar el carácter cósico también de la obra de arte —“el cuadro cuelga en la pared como una escopeta de caza o un sombrero. Una pintura, por ejemplo, la de Van Gogh que representa un par de zapatos de campesino, vaga de una ex-

116 Walter Benjamin, citado por Lukács en *Ibid.*, p. 464.

117 György Lukács, *Ibidem*.

118 Martin Heidegger, “El origen de la Obra de Arte” en *Arte y Poesía*, FCE, México, 1985.

posición a otra. Las obras son transportadas como el carbón del Ruhr o como los troncos de árbol de la Selva Negra. Los himnos de Hölderlin se empacaban durante la guerra en la mochila como los instrumentos de limpieza. Los cuartetos de Beethoven yacen en los anaqueles de las editoriales como las papas en la bodega. Todas las obras tienen este carácter de cosa¹¹⁹. Pero inmediatamente se apresura a introducir la pregunta por aquello que distingue a la obra de arte de la mera cosa: “¿Por qué la obra de arte encima de lo cósmico es además algo otro?”¹²⁰. La ontología de la obra de arte que Heidegger propone en su ensayo se va a articular precisamente en torno a ese “ser cósmico” de la obra que incluye al mismo tiempo su ser “algo otro”: “la obra de arte es una cosa, pero a la que se adhiere algo otro”¹²¹. La forma en que esta “adherencia” se resuelve dilucida la definición más genérica de obra de arte que Heidegger propone, precisamente en favor de una comprensión alegórica del ser de la obra de arte. “La obra de arte es en verdad una cosa, pero dice algo otro de lo que es mera cosa, *alio agorenei*. La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría”¹²².

La universalidad con que Heidegger atribuye a la obra de arte un carácter alegórico decide, al mismo tiempo, la importancia y la limitación que esta idea ocupa en su pensamiento estético. Bajo tal punto de vista ontológico, ciertamente, la concesión indiferenciada a toda obra de un carácter alegórico se resuelve a costa de la peculiaridad significativa que a tal atribución se concedería en otras aproximaciones. Así, en la ontología heideggeriana ese “algo otro” que la obra dice, el potencial alegórico que se superpone a su coseidad pura, acaba por ser siempre un mensaje unívoco: *aletheia*, la “verdad del ser”: “en la obra de arte se pone en operación la verdad del

119 *Ibid.*, p. 40.

120 *Ibidem*.

121 *Ibid.*, p. 41.

122 *Ibid.*, p. 40.

ente. El arte es el ponerse en operación la verdad¹²³. Verdad que no puede ser sino “desocultación del ente en cuanto tal. La verdad es la verdad del ser¹²⁴. De tal manera que así, en la obra “no se trata de la reproducción de los entes existentes, sino al contrario de la reproducción de la esencia general de las cosas”.

En el esquema de la ontología heideggeriana de la obra de arte, en que ésta aparece como articulación de “tierra” y “mundo”, lo alegórico se refiere exclusivamente a un nivel de revelación, de desocultación de la verdad del ser del ente que se superpone como *dictum* de la obra añadido a su pura coesidad. Lo “algo otro” dicho por la obra se refiere así a algo “esencial” del ser. Nos encontramos, entonces, ante el nivel de confusión de las dialécticas de alegoría y símbolo que, como vimos, Benjamin denunciaba como fuente del error de comprensión de lo alegórico en toda la estética del romanticismo. En Heidegger, esa confusión es explícita: ambos términos son propuestos a renglón seguido y prácticamente como equivalentes, como sinónimos. En efecto, escribe Heidegger: “La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es *alegoría*. Con la cosa confeccionada se junta algo distinto en la obra de arte. Juntar se dice en griego *symbollein*. La obra es *símbolo*. Alegoría y símbolo son el marco de representaciones dentro del cual se mueve hace tiempo la caracterización de la obra de arte¹²⁵.”

Parece claro que a Heidegger la diferenciación entre alegoría y símbolo no le interesa fundamentalmente, puesto que son en realidad los caracteres del símbolo los que pretende para su ontología de la obra de arte. Con todo, los ejemplos que para ilustrar su reflexión elige poseen un marcado carácter alegórico, desarrollan procedimientos enunciativos propiamente alegóricos. Así, el cuadro de Van Gogh de los

123 *Ibid.*, p. 68.

124 *Ibid.*, p. 122.

125 *Ibid.*, p. 41.

zapatos de una campesina —zapatos (que Derrida ha calificado irónicamente de “alucinógenos”¹²⁶, aludiendo a lo mucho que en ellos primero Heidegger y luego Schapiro¹²⁷ llegaron a creer ver) en que Heidegger reconoce, en metonimia o sinécdoque, la presencia de todo un “mundo” que ellos contienen, del que ellos hablan. Igualmente, en su reflexión sobre las ruinas de un templo griego —recuérdese la importancia que Benjamin concedía a la ruina como figura alegórica por excelencia: “las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el de las cosas”¹²⁸— nuevamente insiste en cómo ellas retienen la memoria, cómo hablan de un “mundo” perdido: “Una obra arquitectónica, como un templo griego, no representa nada. (...) El templo abre un mundo y a la vez lo vuelve sobre la tierra que de tal modo aparece ella misma como el suelo nativo”¹²⁹. La obra “pertenece” al mismo tiempo a la “tierra”, como sustrato íntimo del ser que pesa y se dice en ella, pero también a un “mundo” “que se abre por medio de ella”¹³⁰ y que en ella es enunciado, alegorizado. De ello, de ese mundo del que la obra es memoria involuntaria o seña fragmentada, la obra es alegoría —y aquí, precisamente en los ejemplos escogidos no inocentemente por Heidegger, sí que lo es en sentido riguroso, suponiendo la dialéctica de la fragmentación alegórica que en la conceptualización benjaminiana hemos reconocido.

De cualquier forma, hay que concluir que Heidegger sacrifica este carácter singular de algunas obras de arte —que, como prueba su elección de ejemplos, no deja de reconocer— a su interés prioritario por llegar a elaborar una ontología general de ésta, lo que le lleva a enriquecer —pero también a

126 Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 324.

127 Meyer Schapiro, “The still-life as a Personal Object-A note on Heidegger and Van Gogh”, en *Reach of mind: Essays in memory of Kurt Goldstein*, New York, Springer, 1968.

128 Walter Benjamin, *op. cit.*

129 Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 153.

130 *Ibidem.*

enrarecer— la dialéctica alegórica que ausculta en los ejemplos, maravillosamente elegidos desde ese punto de vista, con la universalidad de la del símbolo, lo que a la postre diluye su teoría de la alegoricidad de la obra de arte en un exceso de generalidad en que la alegoría pierde todos sus rasgos propios, diferenciales. En efecto, decir que toda obra de arte es alegoría no es, a la postre, sino una forma de distraer valor y potenciales de significancia segundos a una determinada y bien diferenciada familia de procedimientos enunciativos, de recursos estratégicos.

Dicho de otra manera, no es sino una forma de retener el tradicional rechazo a lo alegórico en forma invertida, por generalización, hasta su completo desdibujamiento.

Seguramente es difícil, con todo, encontrar detractor contemporáneo de la alegoría tan explícito y contundente como Jorge Luis Borges. En un breve pero conocido ensayo, “De las alegorías a las novelas”¹³¹, no duda en calificarla de “error estético”¹³². Más adelante, la caracteriza de “injustificable”¹³³, para, aún más allá, desplegar contra ella un bombardeo inmisericorde de ataques *in crescendo*: “sé que el arte alegórico pareció una vez encantador (...) pero ahora es intolerable. Y sentimos que, además de intolerable, es estúpido y frívolo”¹³⁴.

Lo cierto es, de cualquier manera, que a la bella virulencia de la expresión no consigue en su ensayo acompañar de una elaboración argumental consistente. Borges —un escritor alegórico donde los haya— hace equivaler la alegoría al símbolo de los conceptos abstractos y desarrolla su refutación como pura refutación del realismo, del platonismo

131 Jorge Luis Borges, “De las Alegorías a las Novelas”, en *Otras Inquisiciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

132 *Ibid.*, p. 153.

133 *Ibidem.*

134 *Ibid.*, p. 156.

de los universales y conceptos abstractos. Pretende que en el supuesto progreso desde un arte alegórico al novelístico resuena el eco de una batalla arrastrada desde los orígenes de la filosofía: una batalla que, incluso más allá, refiere no ya como confrontación entre ideas o concepciones genéricas del mundo, sino entre dos tipos de sensibilidades —platónicas frente a aristotélicas, realistas frente a nominalistas—, batalla que se habría saldado definitivamente a favor de la segunda, la nominalista.

Al margen del escaso rigor que, como interpretación ligera de una historia de las ideas, posee la tesis borgiana, hay dos cosas en ella que llaman muy poderosamente la atención. La primera es lo muy paradójico que resulta el que un escritor de temple tan alegórico, como Borges sin duda lo es, se empeñe tanto en refutar la validez de una forma enunciativa que, en cambio, está continuamente empleando en su propia escritura, cuyo carácter pertinazmente abierto y alusivo a posibilidades no verificadas en la efectualidad literal del relato es un recurso —una estrategia alegórica— en ella constante.

La segunda, ya mucho más interesante para nosotros, se refiere a la óptica historicista bajo la cuál es negado el valor a la alegoría. Borges admite que el arte alegórico pudo ser valioso en el pasado —pero no en la actualidad. Cuando, así, le niega valor desde la suposición de un progreso de los lenguajes y las formas artísticas, está negando la alegoría precisamente allí donde a ésta se le supone un potencial específico: el de rescate —o redención— de formas del pasado. Toda alegoría, por principio, representa una restitución por así decir “póstuma” de potenciales de sentido —y sorprende esta denegación en el autor de un “Pierre Menard, autor de El Quijote”— a formas que, por separación de los contextos que consituían su mundo de significancias propio, le tenían ya extraviado —disfrutaban al respecto una condición de ruinas. De esa manera, en el empleo de la alegoría el sentido

directo es redoblado con un contenido de “memoria involuntaria” retenido, por su pertenencia fragmentaria a un pasado en ella —aún de esa forma insuficiente— restituido. Así, la alegoría niega —o cuando menos pone peligrosamente en cuestión— el progreso, la historia de las formas como historia de los vencedores que en cada episodio de su hegemonía se complacen en relatar las andanzas sólo de su progresar: alegoría y progreso se contraponen —y de ahí que cualesquiera concepciones historicistas, en cuya articulación la figura del progreso ocupa un lugar central, orgánico, rechacen y se esfuerzen por expulsar de sus consentimientos la alegoría.

Si el primer gran frente de rechazo a la alegoría es, de esta forma, todo historicismo, hay un segundo gran frente que es igualmente invocado por Borges en su pequeño y anatematizador ensayo —de ahí que, pese a su falta de rigor último, hayamos optado por referenciarlo como detractor máximo. Se trata esta vez del rechazo que se le opone a la figura alegórica desde el paradigma formalista.

La crítica a la alegoría desde tal punto de vista es por Borges soportada en la crítica a la alegoría de Benedetto Croce, a cuya *Estética* Borges remite. Para Croce, en efecto, “la alegoría, supuesto símbolo, es arte que remeda la ciencia”¹³⁵. Más adelante, la califica despectivamente como “no un modo directo de manifestación espiritual, sino una suerte de escritura o criptografía”¹³⁶. Para, finalmente, sintetizar su rechazo en los siguientes términos: “Croce no admite diferencia entre el contenido y la forma. Esta es aquél y aquél es ésta. La alegoría le parece monstruosa porque aspira a cifrar en una forma dos contenidos: el inmediato o literal y el figurado. Juzga que esa manera de escribir comporta laboriosos enigmas”¹³⁷.

Resulta obvio que para cualquier pretensión reductiva de forma a contenido el dualismo de contenidos —si se quiere,

135 *Ibid.*, p. 154.

136 *Ibidem.*

137 *Ibidem.*

la excentricidad del sentido— propio de la alegoría representa una posibilidad no soportable. El rechazo que de ella se produce en Croce tiene así un carácter programático, casi diríamos que epistemológico. Al igual que Benjamin hacía con Schopenhauer —de quien por cierto retiene Croce la imputación de “escrituralidad” criptográfica-, no podríamos sino conceder que las alegaciones de Croce contra la alegoría son plenamente certeras —y discrepar de él en la valoración: donde él encuentra defecto y monstruosidad, reconocer sin más las potencias por excelencia vigentes de lo alegórico. A saber, las del descentramiento del sentido en varias direcciones —y admitir que el comportar enigmas pertenece a su naturaleza, pero también a la de nuestro modo de habitar los lenguajes, los despliegues de la forma.

Quizás sea un cierto criterio de verificabilidad, toda una concepción de la biunivocidad de las relaciones lenguaje/mundo ligada a una noción de verdad, en última instancia, la que en ella, en la alegoría, entre en quiebra. La *Estética* de Croce, ligada a esa vocación reductiva que pretende proscribir la complejidad asociada a la alegoría —que define como “unión intrínseca, acoplamiento convencional y arbitrario, de dos hechos espirituales, de un concepto y una imagen, haciendo de suerte que la imagen ha de representar aquél concepto”¹³⁸ y de la que, asegura, “todos conocen sus enormes dificultades y su carácter frío y antiartístico”¹³⁹, repugna entonces su inaprehensibilidad, su indecidibilidad. Y, así, se orienta a la defensa de una superación del dualismo de sentidos propio de lo alegórico, a partir de la postulación de una “necesidad de resolución del dualismo alegórico”¹⁴⁰. Sólo desde tal postulación puede sostenerse el supuesto de reductividad de forma y contenido que en ella se persigue, el objetivo, que es en realidad presupuesto epistemológico, de

138 Benedetto Croce, *Estética*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, p. 31.

139 *Ibidem*.

140 *Ibidem*.

que uno quepa “disuelto” en la otra; de que, como el propio Croce enuncia retomando a Vischer, “la idea se disuelva completamente en la representación”¹⁴¹.

Es esa completud, esa clausura de la representación, la que la alegoría revela imposible, inasequible, mostrando al mismo tiempo la insuficiencia de la representación y el exceso inabarcable que en ella pone la interminable productividad del sentido que rige en el espacio transformacional de todo lenguaje, de todo sistema articulado de las formas.

Bajo el peso de la alegoría, entonces, sucumben por igual los paradigmas formalistas e historicistas, cuya insuficiencia ella pone a la luz. En lógica reciprocidad, son ellos y su hegemonía indiscutida en los dos últimos siglos la que ha fundamentado el extendido rechazo a la alegoría, su destierro a los territorios de un pasado periclitado, del que sólo conceptualizaciones como la benjaminiana —y prácticas enunciativas generalizadas cuya estructura es ya preciso reconocer como alegóricas, tales las de la vanguardia— habrían venido recientemente a comenzar un rescate. Cuando menos eventual, tímido entre los prepotentes alardes de sistemas que querrían congelar sus dominios, recubriendo todas sus grietas, extirpando y desterrando todo lo que les es ajeno, inasequible.

En su monumental *Verdad y método*, dedica Gadamer un breve pero crucial capítulo al análisis “panorámico” de la “historia de los conceptos de símbolo y alegoría, cuya relación interna se ha ido alterando a lo largo de la edad moderna”¹⁴². Intenta mostrar en él cómo “la oposición artística, para nosotros tan natural, entre alegoría y símbolo es sólo resultado del desarrollo filosófico de los dos últimos siglos”¹⁴³.

141 *Ibidem*.

142 Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método*, Sígueme, Salamanca, 1984, p. 109.

143 *Ibidem*.

Para ello, empieza por poner de manifiesto cómo tanto en Wincklemann como en toda la literatura estética del XVIII, “ambos conceptos se emplean como sinónimos”¹⁴⁴. Muestra que los dos conceptos comparten la misma significación —“en ambos se designa algo cuyo sentido no consiste en su mera manifestación, en su aspecto o sonido, sino en un significado que está puesto más allá de ellas mismas”¹⁴⁵— pero perteneciendo a “distintas esferas”. Mientras que el símbolo posee un trasfondo metafísico sostenido por cuanto en él “se reconocen los miembros de una comunidad”¹⁴⁶, la alegoría es una “figura retórica o hermenéutica”¹⁴⁷ útil “siempre que parezca más adecuado hacer rodeos o utilizar expresiones indirectas”¹⁴⁸.

Más adelante, cifra en la “interesante expansión” del concepto de alegoría “desde el momento en que se designa no sólo una figura de dicción y un sentido de la interpretación (*sensus allegorycus*) sino también representaciones de conceptos abstractos a través de imágenes en el arte”¹⁴⁹ —es decir, cuando se produce la traslación del concepto de alegoría desde la esfera de lo lingüístico a la de las artes plásticas— el origen de una oposición de los valores de significación que los conceptos de alegoría y símbolo. “La referencia retórica del concepto de alegoría sigue siendo operante en este desarrollo de su significado en cuanto que no supone una especie de parentesco metafísico originario como el que conviene al símbolo, sino sólo una asignación fundada por convención y por fijación dogmática”¹⁵⁰. Merced a su conservación, lo simbólico —como “interna y esencialmente significativo”— acaba oponiéndose a lo alegórico y su “significación externa y

144 *Ibidem.*

145 *Ibid.*, p. 110.

146 *Ibidem.*

147 *Ibidem.*

148 *Ibid.*, p. 111.

149 *Ibid.*, p. 112.

150 *Ibidem.*

artificial”¹⁵¹. Gadamer es absolutamente claro en su diagnóstico de la causa profunda que conduce desde “la diferencia de significados a la oposición de valores”: la “influencia del concepto de genio y de la subjetivización de la expresión”¹⁵².

A partir de ese punto, Gadamer recorre paralelamente el ascenso y favorecimiento del concepto de símbolo y la “depreciación de la alegoría” en relación al concepto de genio. Mientras que el símbolo, “cuya significación está en su manifestación misma, no se introduce en ella arbitrariamente”¹⁵³ y es, por tanto, “lo característico de la obra de arte, de la creación del genio”¹⁵⁴, la alegoría “no es con toda seguridad cosa exclusiva del genio”¹⁵⁵. Su conclusión es inequívoca: “la depreciación de la alegoría fue un interés dominante en el clasicismo alemán, consecuencia del deseo de liberar al arte de las cadenas del racionalismo y de destacar el concepto de genio”¹⁵⁶. Según Gadamer, la alegoría “reposa sobre tradiciones muy firmes, y posee siempre un significado determinado y reconocible que no se opone a la comprensión racional en conceptos; todo lo contrario, tanto el concepto como el asunto de la alegoría están estrechamente vinculados con la dogmática: con la racionalización de lo mítico o con la interpretación cristiana de la Escritura hacia una doctrina unitaria, y finalmente con la reconciliación de la tradición cristiana y la cultura antigua que subyace al arte y la literatura de los nuevos pueblos y cuya última forma mundial fue el barroco. La ruptura de esta tradición fue también el fin de la alegoría. En el momento en que la esencia del arte se apartó de todo vínculo dogmático y pudo definirse por la producción inconsciente del genio, la alegoría tenía que volverse estéticamente dudosa”¹⁵⁷.

151 *Ibidem.*

152 *Ibidem.*

153 *Ibid.*, p. 116.

154 *Ibidem.*

155 *Ibid.*, p. 118.

156 *Ibidem.*

157 *Ibidem.*

Así analizada panorámicamente la historia de los términos alegoría y símbolo, Gadamer plantea una “conclusión objetiva”: “la firmeza de la oposición conceptual entre el símbolo y la alegoría pierde su vinculatividad en cuanto se reconoce su relación con la estética del genio y la vivencia. El redescubrimiento del arte barroco y sobre todo el rescate de la poesía barroca y la nueva investigación de la ciencia del arte han conducido ya a una especie de salvación de la honra de la alegoría”¹⁵⁸. La oposición alegoría / símbolo y la depreciación de la primera en favor del segundo sucumbe a la relativización del fundamento que lo sostenía, la espontaneidad simbolizadora del genio en una estética de la vivencia. “Hay que volver a relativizar la oposición de símbolo y alegoría, que bajo el prejuicio de la estética vivencial parecía absoluta; tampoco ya la diferencia entre conciencia estética y mítica podrá seguir valiendo como absoluta”¹⁵⁹. Gadamer encuentra entonces fundamento, en la misma rehabilitación de la alegoría en el arte actual, para la puesta en cuestión de la “estética del genio”, tarea en la que persigue, a partir de una crítica de la conciencia estética, “la defensa de la experiencia de verdad que se nos comunica en la obra de arte contra una teoría estética que se deja limitar por el concepto de ciencia”¹⁶⁰.

Vemos así la enorme trascendencia que para Gadamer posee la rehabilitación en el arte contemporáneo de la alegoría —rehabilitación que en el programa de Gadamer se produce en todo caso de forma ambigua, en tanto se relativiza su oposición al concepto de símbolo, lo que a la postre termina por restaurar una estética de la verdad cuyo modelo profundo es éste último, como unión esencial de de signo y significado— desde el punto de vista de su proyecto hermenéutico y el arranque que éste toma en la experiencia de la obra de arte

158 *Ibid.*, p. 119.

159 *Ibid.*, p. 120.

160 *Ibid.*, p. 25.

reconocida como modelo de “experiencia de la verdad”. Aún cuando la proximidad a Benjamin —al que sólo menciona, como corrigiendo un imperdonable olvido, en el prólogo a la segunda edición, para atribuirle paternidad en el proceso de rehabilitación de la alegoría¹⁶¹— es escasa, Gadamer sin embargo cifra el origen de la depreciación de la alegoría, al igual que aquél, en la puesta en centralidad del sujeto en la estética ilustrada y romántica, reconociendo como Benjamin en la rehabilitación de la alegoría el principio que posibilita “una revisión fundamental de los conceptos estéticos de base”¹⁶². En ella apoya de hecho el proyecto que prologaría con un hermoso —si bien no poco intranquilizador— interrogante: “si la ciencia crece hasta la total tecnocracia y concita así la “noche mundial” del olvido del ser, el nihilismo predicho por Nietzsche, ¿está uno todavía autorizado a seguir mirando los últimos resplandores del sol que se ha puesto en el atardecer, en vez de volverse y empezar a escudriñar los primeros atisbos de su retorno?”¹⁶³.

Lo que en Gadamer se expresa en términos de “rehabilitación” de lo alegórico en las producciones del arte contemporáneo, empieza a ser recientemente recorrido y reconocido como “certeza de destino” o “suerte inevitable” para el pensamiento contemporáneo, en toda una serie de autores actuales —habitantes más o menos limítrofes de la provincia heideggeriana que Gadamer habría, al decir de Habermas, “urbanizado”. Autores bien diversos —como Gianni Vattimo, Massimo Cacciari o Gilles Deleuze-, pero que, desde distintos pun-

161 “La rehabilitación de la alegoría que aparece en este contexto empezó hace ya algunos decenios con el importante libro de W. Benjamin, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiel*, 1927”, concede en nota del prólogo a la segunda edición, *op. cit.*, p. 13.

162 *Ibid.*, p. 120.

163 *Ibid.*, p. 21.

tos de vista, vienen coincidiendo en detectar y analizar el “carácter necesariamente alegórico del pensamiento”¹⁶⁴. Más allá, pues, del mero reconocimiento en la “rehabilitación” de lo alegórico de una “seña de identidad” epocal, digamos, en estos autores se dá el reconocimiento de la estructura enunciativa alegórica como forma y límite del pensamiento mismo, como matriz misma del discurso —y sería entonces el reconocimiento de su inevitabilidad lo que ya caracterizaría a nuestra época.

Muy brevemente recorreremos tres de los lugares en que ese reconocimiento se produce, tal y como son analizados por los tres autores mencionados. Teniendo en cuenta que el descubrimiento de un “destino en lo alegórico” que cada uno de los tres liga a una raíz diversa nos interesa aquí sólo por cuanto ello aporta pistas útiles para el levantamiento de una genealogía abstracta del reconocimiento contemporáneo del carácter alegórico del pensamiento y las formas enunciativas —y no tanto por lo que cada uno de los autores aporta al análisis sistemático de los caracteres y dinámicas de la forma enunciativa alegórica.

En Gianni Vattimo, el reconocimiento de esa necesidad de lo alegórico —el hallazgo de su inevitabilidad— es vinculado a la reflexión nietzscheana y a sus intentos de enunciar —en el Zarathustra, sobre todo— el pensamiento que correspondería al “espíritu libre”¹⁶⁵. Según Vattimo, si la expresión del Zarathustra se resuelve inevitablemente en impulso alegórico, ello es debido a la “situación ambigua en la que [el pensamiento nietzscheano] se encuentra en relación al hombre nuevo y a la posibilidad de realizarlo a partir del hombre de la metafísica”¹⁶⁶.

164 Gianni Vattimo, *El sujeto y la máscara*, Ed. Península, Barcelona 1989, p. 333.

165 *Ibid.*, p. 163.

166 *Ibidem*.

La inevitabilidad del enunciado alegórico del pensamiento contemporáneo hay que buscarla, así, en relación con el cumplimiento efectivo del nihilismo europeo y la dificultad de efectuar, desde ese cumplimiento, el programa del nihilismo activo. Lo alegórico se impone, así, “porque estamos en un mundo donde, aún habiéndose roto las cadenas de los errores morales, religiosos, metafísicos, (que tienen su lado positivo en cuanto es justamente en esa rotura donde se prepara la liberación de lo simbólico con la cual nace el espíritu libre), el hombre está todavía aquejado de la enfermedad de las cadenas”¹⁶⁷. Dicho de otra manera, porque estando cumplida la crisis del valor que en la crítica de los conceptos de la metafísica se verifica, a través del avance del nihilismo, precisamente como “liberación de lo simbólico”, no se perfila el lugar o la forma de expresión que correspondería al “espíritu libre” sino en el recurso alegórico. Así, la “forma” alegórica del pensamiento —del ensayo nietzscheano— no es arbitraria ni casual, sino que se impone como único recurso expresivo capaz de formalizar un contenido radicalmente “otro”, alternativo al modo simbólico de la metafísica occidental. La alegoría es inevitable, para el pensamiento que pretende la enunciación del espíritu libre, “porque ésta es todavía la época de los individuos, un tiempo en el cual todavía el espíritu libre es una excepción, y su mismo razonamiento, si no quiere correr el riesgo de quedar englobado en el sistema de la ratio moral-metafísica, debe presentarse como radicalmente heterogéneo con respecto a ella hasta en el uso del lenguaje, en las estructuras conceptuales, en su misma comprensibilidad”¹⁶⁸.

Así, “la solución alegórica es al mismo tiempo solución estilística y solución del problema del superhombre en la única forma en que parece posible para Nietzsche y quizás también para nosotros”¹⁶⁹. Se dá, de esa manera, “coincidencia entre la

167 *Ibidem*.

168 *Ibid.*, p. 164.

169 *Ibid.*, p. 166.

empresa estilística de la escritura y la empresa de renovación a cuyo servicio quiere estar la obra: la dificultad para escribir el Zaratustra es idéntica a la dificultad de “salir” realmente de la metafísica y de producir un espíritu libre de la enfermedad de las cadenas”¹⁷⁰.

El modo de expresión alegórico del pensamiento es elevado por Vattimo, en estas reflexiones, al rango máximo —en cuanto tentativa de superación de la metafísica. Resalta en él la problematicidad en que se constituye, como efecto del “esfuerzo de sobrepasar la excepcionalidad de la experiencia del espíritu libre, que es ese esfuerzo de construir una figura de hombre que ya no sufre la enfermedad de las cadenas (el superhombre)”¹⁷¹. Frente a él, Vattimo mantiene una ambigüedad fundamental: no se sabe si la alegoría es ya ese nuevo lenguaje que correspondería al “hombre nuevo” o sólo el recurso al que está condenada la voluntad de expresión del “espíritu libre” bajo el imperio y la “perduración de la enfermedad de las cadenas”¹⁷². Esa ambigüedad es lúcidamente remitida, en todo caso, a la imposibilidad con que el pensamiento nietzscheano choca de resolver su proyecto abstracto de superación de la enfermedad de las cadenas y su incapacidad para encontrarle fórmula de concreción histórica, al no acertar a vincularle al “movimiento de liberación del proletariado”. Quizás la fuerza con la que sobre nuestro hoy planea su desaparición —la de ese “movimiento de liberación”— movería a Vattimo a modificar el sentido de su ambigüedad —quizás en direcciones aún más pesimistas. Pero eso —que no le resta un ápice de valor a la voluntad de encontrarle fórmulas de concreción histórica al proyecto abstracto de superación de la enfermedad de las cadenas— seguramente excede el marco de la reflexión propia de este estudio, al menos aquí. Bástenos, por tanto, con la constatación hasta aquí referi-

170 *Ibidem*.

171 *Ibid.*, p. 167.

172 *Ibid.*, p. 170.

da de cómo en la alegoricidad del pensamiento nietzscheano Vattimo reconoce un destino, un límite, de las formas enunciativas contemporáneas, constituyendo de tal forma esa constatación no sólo una teoría del ensayo —en su forma alegórica: problemática, oscura, parabólica, fragmentaria, aforística, ...— sino el fundamento genérico para una teoría de las formas tensadas por la voluntad de expresión de un más allá del territorio anunciado en la crisis de la metafísica, en el hundimiento de la ontoteología.

Deleuze refiere la alegoricidad de los nuevos lenguajes a la permanencia en un territorio leibniziano —que él mismo llega a caracterizar como Nuevo Barroco: “las soluciones ya no pasan por los acordes. Pues las condiciones del problema han cambiado: nuevo Barroco, neoleibnizianismo”¹⁷³, o, más adelante: “Seguimos siendo leibnizianos aunque ya no sean los acordes los que expresan nuestro mundo o nuestro texto”¹⁷⁴. Sin entrar a analizar aquí las diferencias que separan aquel Barroco y la condición actual de los lenguajes artísticos —y la consiguiente diferenciación de los usos de la alegoría en el Barroco y en los lenguajes contemporáneos de la vanguardia-, nos referiremos tan sólo a la centralidad que, en su conceptualización leibniziana del barroco, Deleuze atribuye a la figura alegórica, reconociendo la importancia que en ella posee la referencia benjaminiana: “con Walter Benjamin la comprensión del Barroco da un paso decisivo, al demostrar éste que la alegoría no era un símbolo fallido, una personificación abstracta, sino una potencia de figuración completamente diferente de la del símbolo”¹⁷⁵.

En efecto, mientras —según Deleuze— el símbolo preten-

173 Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Paidós, Barcelona, 1989, p. 175.

174 *Ibid.*, p. 177.

175 *Ibid.*, p. 161.

de combinar lo eterno y el instante en el “centro del mundo”, “la alegoría descubre la naturaleza y la historia según el orden del tiempo, convierte la naturaleza en historia y la historia en naturaleza, en un mundo que ya no tiene centro”¹⁷⁶. Mientras que en el símbolo la relación entre un concepto y su objeto es elevada y puesta en relación con una Idea, en la alegoría “el propio objeto es ampliado según toda una red de relaciones naturales, él es el que desborda su marco para entrar en un ciclo o una serie, y el concepto se encuentra cada vez más concentrado, interiorizado, envuelto en una instancia que en el límite podemos llamar “personal”: tal es el mundo en cono o en cúpula, cuya base, siempre en extensión, ya no se relaciona con un centro, sino que tiende hacia una punta o vértice”¹⁷⁷. La estructura de la alegoría se basa así en el descentramiento del objeto respecto a sí mismo, en su expansión sobre la serie con la que constituye red, mundo. Pero esa expansión —digamos, de sus potencias de significancia— es recobrada y conducida sobre un punto, que Deleuze llama el *conchetto*, la figura de la agudeza sobre la que la forma barroca se resuelve en ejercicio de ingenio, en conceptismo. El *conchetto* es pensado como vértice, como punto de vista: “El mundo, como cono, hace coexistir, para las artes, la unidad interior más elevada y la unidad de extensión más amplia. Pues ésta nada sería sin aquélla. Hace ya algún tiempo que se elabora la hipótesis de un universo infinito, que ha perdido centro y también toda figura asiguable; pero lo propio del barroco es volver a darle una unidad, por proyección, que emana de un vértice como punto de vista”¹⁷⁸. El sujeto es de esta forma teorizado como puro lugar de perspectiva, como mero momento monadológico. Y así, no es extraño que Deleuze proponga como figura mayor de la alegoría precisamente una anamórfosis en cono: “El concepto deviene *conchetto*, es una punta, porque está plegado en el sujeto

176 *Ibidem*.

177 *Ibidem*.

178 *Ibid.*, p. 160.

individual que recoge en sí las diversas proposiciones, pero que también las proyecta en las imágenes del ciclo o de la serie¹⁷⁹. El resultado es un “mundo en cono” que se presenta como “alegoría de la alegoría: “en el centro, una anamorfosis cónica. La frase “Omnis in unum” deviene entonces legible; esta frase deformada es escrita por una figura alegórica que representa la Pintura”¹⁸⁰.

La forma “armonizada” en que este trabajo de la alegoría se resuelve en el Barroco por el efecto de convergencia sobre el sujeto como vértice, como foco de perspectiva, es exactamente lo que Deleuze reconoce extraviado en la forma neobarroca del arte de vanguardia, habitada ya por una inarmonía excéntrica en la que la convergencia monadológica sobre el *concetto* alegórico se dispersa en una inestabilidad al mismo tiempo monadológica, “sin sujeto”. En ello se sitúa la diferencia de régimen que lo alegórico ostenta en uno y otro momento de los lenguajes.

Con todo, es seguramente Massimo Cacciari quien analiza de modo más concreto esa evolución de la forma alegórica —siguiendo nuevamente la senda benjaminiana— desde su original forma teológica en el seno del cristianismo hasta la forma ya contemporánea —cuyo desarrollo reconoce a partir del análisis de la obra de Hoffmannstal-, pasando, como es obvio, por la específicamente barroca, al hilo de la evolución misma de la forma del drama.

Para Cacciari, la forma cristiana de la alegoría estaría aún vinculada al poder simbólico del logos, de tal manera que “allí donde el cristiano habla de alegoría, entiende lo opuesto de la alegoricidad del Trauerspiel”¹⁸¹. En efecto, “la alegoría cristiana es fundamentalmente onto-teo-teleología. Es interpretación

179 *Ibid.*, p. 162.

180 *Ibidem.*

181 Massimo Cacciari, *Drama y duelo*, Tecnos, Madrid, 1989, p. 52.

de la historia en cuanto escritura del Logos. (...) La alegoría no permanece prisionera en la cárcel de la letra, puesto que reconoce en el signo la encarnación del Logos. (...) La alegoresis establece de este modo relaciones simbólicas: donde aparecen múltiples figuras, tipos, eventos, ve su unidad en el Logos¹⁸². Por el contrario, “la alegoría de la que habla Benjamin es la alegoría cristiana naufragada, que ya no sabe remontar de los signos al Logos: alegoría como exposición de los signos, consciencia de su vanidad o remisión circular de unos signos a otros¹⁸³”.

Dicho de otra manera, la alegoresis del *Trauerspiel* se separa de la utopía cristiana que penetra al símbolo, como apoteosis secularizada del Logos. Es la lectura romántica del Barroco la que ha impedido reconocer en él ese proceso de demarcación de lo alegórico respecto al símbolo. En Benjamin, sin embargo, esa ruptura radical es auscultada y enfatizada, y así se muestra que “la alegoría es esencialmente otra cosa que el símbolo¹⁸⁴”. La alegoría naufraga en su “irredimibilidad¹⁸⁵” y “allí donde todo parecía poderse reducir al Unum Verbum de la Kultur, hace irrupción la “selva” de las alusiones, de los ecos, de las remisiones: una infinidad de alegorías sin patria. El símbolo de la Kultur se revela ilusorio, del mismo modo que se revela quimérica la posibilidad de transformar en tragedia esta selva de alegorías, puesto que en la tragedia no se conduce la palabra al Logos, la escritura a la esencia¹⁸⁶”.

Entonces sí la alegoría despega en su forma propia, definitivamente separada de la del símbolo, para evidenciar su carácter de “signo, escritura, historia —pero historia secularizada sin residuos, exposición de los dolores del mundo¹⁸⁷”.

182 *Ibid.*, p. 53.

183 *Ibidem.*

184 *Ibid.*, p. 55.

185 *Ibidem.*

186 *Ibid.*, p. 54.

187 *Ibid.*, p. 50.

Puesto que, ciertamente, “si en el Trauerspiel “entra en escena la historia, lo hace en cuanto escritura. La naturaleza lleva escrito en la frente “historia”: con los caracteres de la caducidad”¹⁸⁸. De esa manera, la alegoría muestra su relación al duelo, siendo al mismo tiempo “ex-sistencia, absoluta ex-sistencia de los signos, de las escrituras —no apariencia que remite a esencia”¹⁸⁹— que “no tiene memoria”¹⁹⁰. La alegoría es “una figura del tiempo; está indisolublemente ligada al tiempo y a la muerte”¹⁹¹.

La alegoresis se cumple entonces en un trasfondo radicalmente secularizado en el que su origen teológico-dogmático apunta a un horizonte ya teológico-político, en el que lo alegórico se desenvolverá “como juego político”¹⁹². De un lado, la “irredimibilidad de lo alegórico”, la incertidumbre de la alegoría, su inseguridad. Del otro, “el problema de la norma, de la institución, de la ley que intenta prevalecer sobre lo alegórico, que, vana como los signos y los dialectos de la alegoría, a pesar de ello debe dominarlos”¹⁹³. El choque de ambos aspectos, la inseguridad que destila la alegoría enfrentada a la justificación que la norma exige, determina la estructura del Trauerspiel: “continuamente se repetirá la universalidad de lo alegórico contra la institución y continuamente la norma jurídica reprimirá esta selva de las alegorías. En este juego consiste la esencia del Trauerspiel (...). Este es el conjunto, la “selva” que pide la palabra en *La Torre*”¹⁹⁴.

Y, más allá de ello, en todo el modo de darse la forma alegórica en nuestra contemporaneidad. Mérito de Cacciari es, en todo caso, haber situado la “grandeza de Hofmannsthal en haber dejado pasar la línea benjaminiana para que destruyese

188 *Ibid.*, p. 51.

189 *Ibidem.*

190 *Ibid.*, p. 54.

191 *Ibid.*, p. 50.

192 *Ibid.*, p. 55.

193 *Ibidem.*

194 *Ibidem.*

cualquier utopía residual”¹⁹⁵. La forma contemporánea que en los lenguajes de vanguardia lo alegórico adoptará atraviesa precisamente esa posteridad teológico-política, la quiebra de toda “utopía residual” de corte teológico-dogmática.

Será Peter Bürger quien desplace el análisis benjaminiano de la alegoría al de la obra “inorgánica” contemporánea, para constituir a partir de ello el núcleo de una auténtica “teoría de la vanguardia”¹⁹⁶. Para Bürger, “la experiencia de Benjamin en el contacto con las obras de vanguardia es lo que le permite tanto el desarrollo de la categoría [de la alegoría] como su aplicación a la literatura del barroco, no al contrario”¹⁹⁷. Desde su punto de vista, “se puede entender sin violencia el concepto de alegoría de Benjamin como una teoría del arte de vanguardia (inorgánico)”¹⁹⁸.

En orden a filtrar aquellos rasgos y momentos que “derivan de su aplicación a la literatura barroca”¹⁹⁹, Bürger procede a una descomposición del concepto de alegoría en un esquema de cuatro momentos. En el primero, “lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico”²⁰⁰. En uno segundo, “lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos”²⁰¹. El tercer elemento del proceso alegórico se refiere al carácter “melancólico” que su expresión representa para el artista²⁰².

195 *Ibid.*, p. 54.

196 Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987.

197 *Ibid.*, p. 130.

198 *Ibidem.*

199 *Ibidem.*

200 *Ibid.*, p. 131.

201 *Ibidem.*

202 *Ibidem.*

Finalmente, el cuarto rasgo se refiere al sentido de la alegoría para el receptor: ella habla de “la historia como decadencia”, presenta la *facies hippocratica* de la historia²⁰³.

Bürger distingue los dos primeros momentos —que se refieren al *procedimiento* alegórico, una categoría que a partir de esa teorización se revelará fundamental para el análisis de la alegoría contemporánea-, como “conceptos de la producción y constitución”²⁰⁴ de la obra, de los dos segundos, que se refieren a la “*interpretación* [la cursiva es nuestra] de los procesos de producción y recepción (melancolía en los productores, visión pesimista de la historia en los receptores)”²⁰⁵. Es precisamente esta posibilidad de “distinguir en el plano del análisis los aspectos de la producción y del efecto estético” la que capacita al concepto de alegoría para constituirse en “categoría central de una teoría de las obras de arte de vanguardia”²⁰⁶.

Por lo que se refiere al procedimiento de producción, Bürger diferencia las actitudes e intenciones del artista clásico frente al vanguardista. Mientras el primero maneja su material como algo vivo, respetando su significado aparecido en cada situación concreta, para el vanguardista “el material solo es material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que en acabar con la “vida” de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado”²⁰⁷. Mientras el artista clásico se enfrenta al material como portador de significado, el artista vanguardista se acerca a él como signo vacío, siendo su gesto el que imprimirá significado: “de este modo —añade— el clasicista maneja su material como una totalidad, mientras que el vanguardista separa el suyo de la totalidad de la vida, lo aísla, lo

203 *Ibidem.*

204 *Ibidem.*

205 *Ibidem.*

206 *Ibidem.*

207 *Ibid.*, p. 133.

fragmenta”²⁰⁸. Consecuentemente, esta diversidad de modos en cuanto al procedimiento reflejará así mismo una diversidad en cuanto a las intenciones respecto a la constitución de la obra. Mientras el artista clásico “quiere dar con su obra un retrato vivo de la totalidad”, el vanguardista “reúne fragmentos con la intención de fijar un sentido (con lo cual el sentido podría ser muy bien la advertencia de que no hay un sentido). La obra ya no es producida como un todo orgánico, sino *montada* [la cursiva es nuestra, nuevamente] sobre fragmentos”²⁰⁹. Este carácter de *montaje* establecido a partir de una previa *fragmentación* se revelará entonces, para la teoría de la vanguardia bürgeriana, el rasgo y carácter fundamental del procedimiento alegórico.

Bürger encuentra más dificultades para trasladar los rasgos *interpretativos* de la conceptualización benjaminiana de la alegoría desde su aplicación a una comprensión del drama barroco a otra de la vanguardia. Con todo, encuentra ecos de la expresión melancólica en el *ennui* surrealista —cuya sensibilidad Benjamin no duda en elogiar como “última instantánea de la inteligencia europea”²¹⁰— y, con todavía mayor facilidad, una posibilidad de rastrear la interpretación de la alegoría en su recepción como “expresión de angustia ante una técnica y una estructura social que restringen gravemente las posibilidades de acción de los individuos”²¹¹. Aquí, “la sociedad es reducida a la naturaleza”²¹², y la “historia hecha por los hombres se rebaja a historia natural”²¹³. La metrópolis moderna “se experimenta como naturaleza enigmática” por la que el artista de vanguardia “se mueve como el hombre primitivo por la verdadera naturaleza: en busca de un sentido

208 *Ibidem*.

209 *Ibidem*.

210 Walter Benjamin, “El surrealismo: última instantánea de la inteligencia europea”, en *Iluminaciones I*, Taurus, Madrid, 1980.

211 Peter Bürger, *op. cit.*, p. 135.

212 *Ibidem*.

213 *Ibidem*.

que debe proceder de los hechos”²¹⁴. Evidentemente, tiene lugar un cambio de función significativa en el uso de la alegoría, que Bürger registra: “la devaluación barroca del mundo en favor de un más allá se convierte, en la vanguardia, en una afirmación francamente entusiasta del mismo mundo, aunque (...) tal afirmación es desgarrada, es una expresión de angustia”²¹⁵.

De cualquier manera, y el propio Bürger así lo establece, las “interpretaciones” del sentido contemporáneo del procedimiento alegórico serán “menos importantes que los conceptos explicitados por los propios procedimientos”²¹⁶. Aquellas no pueden fijarse, sino tantearse ya en la aproximación a las obras concretas. Lo fundamental de la teoría de la vanguardia bürgeriana se desarrolla, en cambio, en el análisis mismo de tales procedimientos alegóricos, el principal de ellos el *montaje*, como principios básicos de producción de las obras de arte “inorgánicas”.

En *Nuevas estrategias alegóricas*²¹⁷, propusimos situar en la obra de Marcel Duchamp el “acontecimiento” por el que las artes visuales iniciaron lo que podríamos describir como la deconstrucción de su propia disciplina, aludiendo en paralelo al acontecimiento que Derrida postula ocurrido en el terreno de la escritura creativa como fundacional de la aventura por la que un sistema hasta entonces dominado por la voz inicia su auto-desmantelamiento. Para Derrida, “la salida del sistema fono-logo-céntrico hacia una gramatología no puede proceder de un relativismo historicista incapaz de aprehender y asumir la necesidad a que ha obedecido aquel sistema. Aquí

214 *Ibidem.*

215 *Ibidem.*

216 *Ibidem.*

217 Jose Luis Brea, “Releyendo el *acto creativo*”, en *Nuevas Estrategias alegóricas*, Tecnos, Madrid, 1991.

no tiene sentido hablar de contingencia, de azar o de elección: el sometimiento de la escritura a partir de lo que empieza ahora a revelarse como un disfraz de ésta, es decir, a partir de la voz como supuesta esencia natural del lenguaje, forma parte del sistema —filosófico, científico y técnico— que ha dominado la historia occidental durante los últimos tres milenios. La “aventura” histórica de ese sistema habría sido la del logos, cuya posibilidad se debe considerar ahora como disfraz, represión y olvido de la escritura. [Y al decir] “ahora” [nos referimos a] en el momento preciso en que esa escritura [sometida] empieza a dejar ver su clausura o su finitud histórica, en el momento en que se anuncia una *mutación* de la historia de la escritura, las instancias que revelan o significan esa mutación apuntan, si no a una *muerte del habla*, sí a una *nueva situación* de ésta *dentro de una estructura de la que ya no será arconte*²¹⁸.

Por nuestra parte, intentamos mostrar que también en el campo de las artes visuales se había producido una mutación semejante, proponiendo situar el momento preciso en que ella hizo aparición en la historia de las artes visuales en la obra de Marcel Duchamp. En ella reconocimos un “desplazamiento, precisamente, hacia lo *escritural* —una denegación inaugural, por tanto, del orden logocéntrico (incluso fonocéntrico podríamos decir, atendiendo a la anotación duchampiana que refiere la “insonoridad” de su propuesta, su “inefabilidad” —hasta llegar a la definitiva liquidación de todo resto de “sentido” todavía retenido por la fantasía “auditiva”) que domina y articula el espacio de la representación en toda la estética occidental²¹⁹. Bajo nuestro punto de vista, cabía, en esa medida, “parangonar la significación

218 Patricio Peñalver, *Desconstrucción*, Montesinos, Barcelona, 1990, p. 75.

219 Jose Luis Brea, *op. cit.*, p. 26.

y envergadura del hallazgo duchampiano, en este punto, a la del proyecto de deconstrucción de la metafísica occidental como programa genérico orientado a la iluminación de un pensamiento no determinado a partir del escamoteo que en su dominio instaura la palabra²²⁰.

Parece obvio que semejante posición constituye una tentativa de llevar el programa de la deconstrucción al campo de las artes visuales con una proyección mucho mayor que la que el propio Derrida —y hemos desarrollado el análisis de esta insuficiencia del acercamiento derridiano a las artes visuales más arriba— se consiente. Hemos valorado esta insuficiencia como resultado de una residual “ideología estética” en el pensamiento derridiano, que le predispone a aproximarse a toda producción plástica como eficiente práctica gramatológica, esto es: situando las artes visuales directamente en el territorio de la arqueoescritura, en el de “todos aquellos sistemas de lenguaje, cultura y representación que exceden a la comprensión de la razón logocéntrica o de la “metafísica de la presencia” occidental²²¹. Bajo nuestro punto de vista, al contrario, es preciso someter también la práctica de las artes visuales a un proceso sistemático de riguroso desmantelamiento, para revelar que también en su campo se produce una estructuración jerarquizada del sistema de la representación que es igualmente deudor de una metafísica de la presencia. Dicho de otra forma: que también la representación visual se encuentra sometida a una organización “logocéntrica” —queremos decir: tal que en su contemplación se incurre en la ilusión de una presencia simultánea y plena de la totalidad de su sentido— que es preciso someter a deconstrucción. Y ello no sólo en el análisis crítico —y en cuanto a los propios discursos críticos-, sino también en cuanto a la propia práctica. A nuestro modo de ver, esa vía “gramatológica” se en-

220 *Ibidem.*

221 Christopher Norris, “Deconstrucción, posmodernidad y artes visuales”, en LUEGO 18-19, Facultad de BBAA, Barcelona, 1990, p. 29.

cuenta propiciada por el giro alegórico de las prácticas vanguardistas —que disloca la predisposición representacional y simbólica de las artes visuales. El análisis gadameriano, en lo que reconoce una “rehabilitación” del arte alegórico ligada al declive de la estética del genio, sienta las bases para la iniciación de este proceso en el análisis teórico crítico. Y el análisis de las aportaciones duchampianas, cruciales en este sentido, permite situar en un momento preciso de la historia de las artes plásticas el acontecimiento de una transformación que, obviamente, se desarrolla a lo largo de toda una constelación mucho más amplia de trabajos, digamos los del arte de vanguardia. Con todo, bajo nuestro punto de vista, “el corte que el hallazgo duchampiano representa sitúa precisamente el esfuerzo por sentenciar la apertura de ese pensamiento en el espacio estético, plástico —y, precisamente, conduciéndolo del lado de una especie de arqueoescritura, de grammatología, en el que lenguaje e imagen se reenvían, en el que forma y significancia se cruzan”, sentando de esa manera el lugar en que “las categorías centrales de toda la estética occidental [ligadas a una comprensión logocéntrica del campo visual] se abocan a una crisis abierta, cediendo paso a esa especie de *cinemática del significante* que el *escribismo* duchampiano, presentado como *nominalismo pictural*”²²², inaugura.

Tres grandes rasgos nos permitían hacer esta atribución inaugural, reconocible tanto en los textos teórico-críticos de Duchamp como en su misma obra. El primero de ellos se refería al “definitivo inacabamiento” de la obra²²³, en lo que a su producción de sentido se refiere, previo a la participación activa del espectador. Encontrábamos en ello anticipada la intuición de una estética de la recepción, para la que la comprensión de

222 Jose Luis Brea, *op. cit.*, p. 27.

223 Recordemos que Duchamp describía su *Gran Vidrio* como “definitivamente inacabado”.

la experiencia artística es inseparable de una toma en consideración de sus aspectos comunicativos e intersubjetivos. La obra de arte no es tanto *poiesis*, producción individual de un genio que excede la historia y la tradición, cuanto puesta en juego de un efecto capaz de propiciar un proceso de *aiscesis* que se consuma en una experiencia gregaria, de *catharsis*, en el contexto de una dinámica de comunicación intersubjetiva. El principio que vino a sentenciar este carácter como inherente al propio proceso creativo fue nítidamente establecido por Marcel Duchamp en su célebre conferencia sobre el acto creador. En ella, Duchamp afirmaba: “En definitiva, el acto creador no es realizado sólo por el artista; el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior, descifrando e interpretando sus cualidades internas, y añadiendo así su contribución al acto creador”²²⁴. El sentido de la obra se presenta como inagotado, quedando su cumplimiento pleno aplazado a la posteridad interminable de sus encuentros con el receptor (sea este el discurso crítico o el mismo espectador). Para Duchamp, este incumplimiento “actual” —la ilusión de la presencia— del sentido y su reserva para la posteridad del proceso creativo —que abarca toda la historia de su recepción futura— es un componente crucial, a partir del que la obra es concebida no con los caracteres orgánicos del símbolo —como unión esencial de signo y significado— sino con los de la alegoría y la escritura —en el sentido en el que, entonces sí, puede afirmarse: “la obra de arte, como expresión canónica de la escritura, representa paradigmáticamente la idea de una huella que no puede consumarse definitivamente ni en la interpretación ni en la pretendida manifestación de que la obra es huella”²²⁵. La voluntad duchampiana de preservar esta potencia inagotada del sentido para su posthistoria se manifiesta tanto en sus declaraciones como en la puesta en

224 Marcel Duchamp, “El proceso creativo”, en *Duchamp del signo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 162.

225 Maurizio Ferraris, *op. cit.*, p. 206.

juego de un complejo sistema de *estrategias de recepción*, tales como por ejemplo la de prohibir (caso del *Etant donées...*) la difusión de sus materiales de trabajo hasta cumplido un amplio plazo de tiempo. Para Duchamp, y esto es lo crucial, el cumplimiento del proceso creador no se realiza en alguna imaginaria actualidad efectiva de la obra, sino en la posteridad inagotable de su recepción. Es bajo esta perspectiva que puede entenderse, por ejemplo, su crítica del peligro del devenir la obra efecto de gusto: “)No se comprende que el riesgo esencial es desembocar en una forma del gusto? Si se interrumpe la producción artística —[y éste es sin duda el sentido del “silencio duchampiano”, obviamente no sobrevalorado]— después de haber creado algo, ello se convierte en cosa en sí y se carga de potencia. Pero si se repite una y otra vez, deviene objeto de gusto. El peligro es siempre complacer al público más inmediato, que te rodea, te acoge, te consagra y te otorga éxito y .. el resto. Al contrario, puede que haga falta esperar cincuenta o cien años para tocar a tu verdadero público ... y es sólo él el que interesa”²²⁶.

Los otros dos rasgos que reconocíamos en Duchamp, justificando nuestro reconocer en su obra el desplazamiento radical de la autocomprensión contemporánea de la práctica artística, que funda el giro por el que ésta se autocarga de potencia *grammatológica*, aparecen estrechamente ligados a esta postulación de inacabamiento del hecho artístico en la producción misma de la obra —con lo que ésta deja de ser pensable bajo los caracteres del símbolo.

El primero de esos rasgos se refiere a la inscripción del acto creativo en el espacio de la escritura. Son múltiples las referencias y declaraciones —aparte de los ejemplos de obra (como

226 James Johnson Sweeney, “Entrevista con Marcel Duchamp”, en Marcel Duchamp, *op. cit.*, p. 155.

The, la primera realizada tras su llegada a Nueva York o *Un bruit secret*) que podrían ofrecerse— de Duchamp en este sentido. Tal vez la que más nos interesa sea aquella recogida en su *Propos* de 1934 por James Johnson Sweeney, en la que Duchamp aseguraba: “Pensé que en tanto pintor era mejor estar influido por un escritor mejor que por otro pintor”²²⁷ —refiriéndose, precisamente, a la influencia que sobre él ejerciera Raymond Roussel (junto con Mallarmé y Brisset, los autores de su “biblioteca ideal”). De él, en efecto, hereda un método compositivo basado en la explotación del automatismo productivo (de sentido) que subyace a los juegos de deslizamiento del significante, fruto del cual son los innumerables juegos de palabras—cuya mejor taxonomía puede encontrarse en la introducción de Michel Sanouillet²²⁸ a los textos de Rose Selavy.

Sobre la importancia para él de estos juegos de palabras, y a preguntas de Pierre Cabanne sobre cuál es, a su juicio, la palabra más poética, Duchamp responde:

“MD: No sé ... En todo caso, las palabras deformadas por su sentido ...

PC: ¿Los juegos de palabras?

MD: Sí, los juegos de palabras. Las asonancias, las cosas de ese estilo...”²²⁹

En todo caso, serán los respectivos capítulos de ambas cajas, la blanca y la verde, dedicados precisamente a la hipotética construcción de un lenguaje ideal —un lenguaje que fundaría su “pintura de precisión” como “belleza de indiferencia” los que nos pondrán en la pista de lo que pretendemos mostrar. En el bien conocido pasaje de la Verde, Duchamp va

227 . *Ibidem*.

228 Michel Sanouillet. “Rose & Cía: Introducción”, en Marcel Duchamp, *op. cit.*, p. 128.

229 Pierre Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1972.

a establecer las condiciones de producción de su alfabeto a través de una serie de pasos:

“Búsqueda de “palabras primas” (divisibles solamente por sí y por la unidad). Componer un signo esquemático capaz de designar a esas palabras. Esos signos deberán ser consideradas las letras del nuevo alfabeto. Un alfabeto que no convendrá sino a la *escritura* [el énfasis es nuestro] del cuadro, muy probablemente”.²³⁰

En *A l’infinitif*, el texto de la Caja Blanca, Duchamp insiste en proporcionar —bajo el epígrafe de *Diccionario y Atlas*— la guía para componer el alfabeto que le interesa. A propósito de su “sonido” Duchamp puntualiza: “Sonido de tal lengua; ¿Es ella hablable? No”²³¹. Y bien, ¿qué es un lenguaje sin sonido, no hablable? *Escritura* en estado puro, precisamente, arqueoescritura, grammatología. El propio Duchamp, en las mismas notas de la Caja Blanca, propone referirse a ese nuevo lenguaje con el término de “Escribismo iluminador”, aclarando que se trata de “una suerte de nominalismo pictural”²³².

Sin salir, todavía, de las propias notas duchampianas tenemos en la publicada con el número 185 (que citamos aquí fragmentariamente) una valiosísima y extensa aclaración del significado que Duchamp atribuye a dicho término:

“Libera la palabra de la definición de un sentido ideal. Todavía dos estadios:

II. Cada palabra conserva un sentido presente definido solamente por la fantasía (auditiva, a menudo); la palabra aquí conserva casi siempre su especie.

21. Nominalismo (literal) = no más distinción de género/es-

230 “La caja verde”, en Marcel Duchamp, *op. cit.*, pp. 35-81.

231 “En infinitivo (“Caja Blanca”)", *ibid.*, pp. 89-125.

232 *Ibidem.*

pecie/número entre las palabras. No más adaptación física de las palabras concretas, nada de valor conceptual de las abstractas. La palabra pierde incluso su valor musical. Es solamente “legible”. Legible a los ojos, y poco a poco adquiere una forma de significación plástica; es una realidad sensorial, una verdad plástica del mismo grado que un trazo, que un conjunto de trazos²³³.

Todavía, Duchamp: “El alfabeto utilizado será enteramente nuevo, es decir, sin ninguna relación con las letras latinas. No será ya fonético, sino solamente visual; se le podrá comprender con los ojos, pero no se le podrá leer ni en silencio ni en alta voz. El principio del alfabeto así entendido será una “estenografía ideal”. Los signos, tan numerosos como sea posible, serán los elementos de agrupamientos destinados a traducir la deformación progresiva del fenómeno jeroglífico convencional”²³⁴

Nos encontramos aquí frente a una propuesta abierta, escritural, gramatológica, que hace suyo un programa de depuración del logocentrismo en el espacio de la representación de las artes visuales. La misma anotación última, en su referencia a una deformación progresiva del fenómeno jeroglífico, nos conduce entonces al tercero de los rasgos que nos permiten señalar en Duchamp este acontecimiento de un giro de la propia práctica artística en su autocomprensión: su radical toma de partido por una comprensión alegórica de la obra.

La suerte en que a partir de aquí se juega esa ruptura revolucionaria de la tradición artística occidental, en beneficio de un continuado esfuerzo por situarse en la dificultad de dar expresión a un pensamiento del acontecimiento, de la dife-

233 Marcel Duchamp, *Notas*, Tecnos, Madrid, 1989.

234 *Ibidem*.

rencia ontológica, es la de lo alegórico —y, con esto, situamos el tercero de los rasgos que caracterizan la postulación crucial del hallazgo duchampiano.

En sus *Notas sobre l'inframince* Duchamp propone como definición de éste (nota 16) la de “alegoría del olvido”. Más extensamente, en la nota 6 establece: “la alegoría, en general, es una aplicación de lo infraleve”²³⁵. La forma del procedimiento alegórico será sentenciada así como la figura general de una estética del acontecimiento orientada a predisponer el advenimiento de la diferencia ontológica en el espacio de lo escritural. Así, lo alegórico entra con Duchamp en escena no ya como forma general de lo artístico —tal cual es pensado por Heidegger— sino con el bagaje “selvático” que arrastra de su origen barroco, tal y como Walter Benjamin lo indaga, tal y como se le aparece en una fantasía al mismo tiempo aterradora y sublime al Baudelaire que recita su célebre “*tout pour moi devient allégorie*”. Toda significancia es flotación a la deriva, destino de sentido infijable, todo lugar es virtual asiento de indefinidos potenciales de significación en perpetua fuga. Bajo tal régimen deslizatorio del sentido, la tarea del arte es definida en Duchamp —precisamente en el Prefacio de la Caja Verde: la nota que hace bisagra entre sus dos más grandes realizaciones, el *Gran Vidrio* y el *Etant donées* ... — por el objetivo de determinación de “las condiciones de Reposo instantáneo, o *apariencia alegórica*, de una sucesión (un conjunto) de hechos diversos, que parecen necesitarse entre sí por leyes, para aislar el signo de la concordancia entre, por un lado, ese Reposo (capaz de excentricidades innumerables) y, por otro, una elección de las posibilidades legitimadas por tales leyes, a las que esa misma elección da sentido”²³⁶.

Es esa potencial excentricidad de la apariencia alegórica la que sanciona el valor solamente instantáneo —”intro-

235 *Ibidem*.

236 “La caja verde”, *op. cit.*

ducir la expresión “extrarrápido””, se recomienda el mismo Duchamp más abajo— del “signo de la concordancia” aislado, puesto que los términos de la relación que lo produce se reenvían mutuamente definición y legitimidad: las leyes (el código) que les otorga legitimidad y valor (significancia) son en ese mismo acto puestas, estipuladas, construidas, transformadas.

El lugar de acontecimiento del acto creativo es así afrontado como espacio transformacional en el que las reglas son elevadas por la misma actividad de sus usuarios: fuera, definitivamente, pues, de cualquier aproximación simbólica al espacio de la representación como lugar de constitución de una unión esencial de signo y significado, que la identidad a sí de la palabra postula, como ilusión de presencia plena.

Se comprende bien, entonces, la insistencia de Duchamp en el papel del espectador. La escritura —la apariencia alegórica— aportada por el creador no representa sino una figura de reposo inestable, fugaz, una configuración de sentido volátil, un puro “coeficiente artístico” que, sin la intervención del receptor, nada llega a significar, a re-presentar. Es éste, en efecto, el sentido radical de su nominalismo pictural: “Este ser plástico de la palabra (por nominalismo literal) se distingue del ser plástico de una forma cualquiera en tanto que el conjunto de cadenas de palabras sin significación reducidas a nominalismo literal es independiente de la interpretación. Podemos entonces enunciar esas palabras o escribirlas, en un orden cualquiera; el reproductor, a cada reproducción, expone de nuevo, sin interpretación, el conjunto de palabras —ya no expresa, en fin, una obra de arte”²³⁷.

Que no hay, pues, fijabilidad del sentido, sino intertextualidad, reutilizabilidad de los significantes a manos de los potenciales (posteriores) usuarios activos —ya no más meros espectadores— es lo que en esta conceptualización alegórica

237 *Notas, op. cit.*

de la obra de arte se postula. El “otro” que la obra de arte enuncia —*allo agorenei*, “algo otro es dicho, según la etimología del término alegoría— es puesto, precisamente, por el espectador —lector/escritor él mismo, en última instancia. Aquí se asienta el estrecho nexo que una comprensión alegórica de la obra posee, necesariamente, con una estética de la recepción —concebida en última instancia ya como política de la interpretación, ya como una ética de la comunicación.

El carácter inaugural que la obra y el pensamiento de Marcel Duchamp posee de cara al acontecimiento de un desplazamiento de la conceptualización contemporánea de la obra de arte se verá reforzado, en todo caso, como veremos, por su carácter de precursor en el empleo de los, propiamente dichos, procedimientos alegóricos característicos de los lenguajes de la vanguardia, en cuyo análisis la teoría bürgeriana y sus desarrollos recientes en la obra de algunos de los principales teóricos del posmodernismo, sobre todo Craig Owens y Benjamin Buchloh, podrán servirnos de guía.

El camino hacia esa tematización contemporánea de la alegoría ha de pasar, en cualquier caso, por la obra de Paul de Man, en la que el análisis de la alegoría se realiza con el máximo rigor en el contexto, ya referido, de un giro que reivindica “la posibilidad de una retórica que no sea ya ni normativa ni descriptiva, sino que plantee más o menos abiertamente la cuestión de la intencionalidad de las figuras retóricas”²³⁸. En un capítulo añadido a la segunda edición de *Visión y ceguera*, titulado la “retórica de la temporalidad”, de Man analiza cómo “el más o menos latente antagonismo del símbolo y la alegoría habría ocupado un lugar central en la literatura y la teoría contemporáneas”²³⁹. La primacía del símbolo, recono-

238 Paul de Man, *Visión y ceguera*, *op. cit.*, p. 209.

239 Patricio Peñalver, *op. cit.*, p. 167.

cible en toda una tradición de interpretaciones del romanticismo que tiene su culminación en la obra de Gadamer, “se yergue en una interpretación organicista del lenguaje como armonía de signo y significado, y de significado y plenitud de la experiencia o verdad. Frente a la unidad natural, orgánica, de imagen y concepto, propia del símbolo, la alegoría aparece desde esa perspectiva como conexión extrínseca y “racionalista” del signo y el significado, o de la imagen y el sentido”²⁴⁰.

Paul de Man realiza un brillante trabajo de revisión de la historia literaria a través del que logra mostrar que la interpretación simbolista del romanticismo —releyendo para ello las concepciones de Coleridge, Wordsworth, Blake o el mismo Schlegel— oculta la problematicidad con que la cuestión de la alegoría es en él realmente planteada. Refiere dicha problematicidad a la dialéctica entre sujeto y objeto, para mostrar que ésta “se encuentra totalmente instalada en las relaciones temporales que existen dentro de un sistema de signos alegóricos. La dialéctica se ha convertido en un conflicto entre un yo visto en su propia condición auténticamente temporal y una estrategia defensiva mediante la cual el yo busca esconderse de ese autoconocimiento negativo. A nivel de lenguaje, la afirmación de la superioridad del símbolo sobre la alegoría, tan frecuente durante el siglo XIX, es una de las formas que asume esa obstinada automistificación”²⁴¹. Los caracteres que en su elucidación de la alegoría saltan a la vista, en cambio, se refieren a un complejo de “verdades que salen a la luz hacia finales del siglo XVIII”²⁴² y se ha mantenido oculto bajo la mistificación simbólica, que ha conseguido asegurar la “buena conciencia poética” operando como “velo que cubre una luz que nadie quiere ver”²⁴³.

240 *Ibidem*.

241 Paul de Man, *op. cit.*, p. 230.

242 *Ibidem*.

243 *Ibid.*, p. 231.

Muy esquemáticamente podríamos resumir estos caracteres en cuatro²⁴⁴. El primero se refiere a la distancia que en la alegoría se dá entre el significante y “aquello que éste porta”²⁴⁵, a la negación de la presunta inmediatez orgánica que como unión esencial de signo y significado se pretende en el símbolo. El segundo, a la “acentuación de la importancia de la materialidad del texto frente a la inmaterialidad de las intenciones de significación” o a las “pretensiones globales que quieran asignársele al texto desde afuera”²⁴⁶. El tercero, al carácter temporal de la alegoría. “El sentido del alegorismo es el reconocimiento de una separación de lenguaje y sustancia, que remite a su vez al desvelamiento de una temporalidad insuperable”²⁴⁷. Para Paul de Man, “en el mundo del símbolo sería posible hacer que la imagen coincidiera con la sustancia, puesto que la sustancia y su representación no difieren en su manera de ser (...). La relación simbólica que existe entre la imagen y la sustancia es una relación de simultaneidad, cuya naturaleza es realmente de carácter espacial, y en la que la intervención del tiempo es sólo contingente, mientras que en el mundo de la alegoría el tiempo es la categoría originaria constitutiva”²⁴⁸. Estamos aquí cerca, desde luego, de la concepción benjaminiana para la que la alegoría se reconoce como expresión de la *facies hipocrática* de la historia, de la contingencia y caducidad de la naturaleza —a la que el signo, finalmente, no consigue resistir. El cuarto rasgo, por último, se refiere al carácter reflexivo que conlleva la alegoría y a su estructura metalingüística. La alegoría se convierte en una “forma reflexiva de conocimiento que invade todas nuestras reflexiones y todos nuestros ejercicios de lectura, reiterándose

244 Seguimos en ello el ya mencionado trabajo de Carlos Thiebaut, *op. cit.*

245 *Ibid.*, p. 80.

246 *Ibidem.*

247 Patricio Peñalver, *op. cit.*, p. 167.

248 Paul de Man, *op. cit.*, p. 229.

cuando nos interrogamos reflexivamente qué es la significación o qué es la lectura, cuando leemos y pensamos qué nos dice el texto y cómo nos lo dice²⁴⁹. Bajo este rasgo, Paul de Man muestra —sobre todo en *Alegorías de la lectura*— cómo todo uso alegórico del lenguaje deja leer a su través la misma alegoricidad de todo lenguaje, la “carencia de acceso privilegiado del lenguaje a lo ontológico”²⁵⁰. Toda obra alegórica es entonces, al mismo tiempo, ejercicio autorreflexivo, figura metatextual, *alegoría de la lectura* misma entendida precisamente como *ilegibilidad radical*, imposibilidad de agotar su sentido en una lectura definitiva. Como es obvio, las consecuencias tanto epistemológicas como ontológicas de la conceptualización de Paul de Man —en particular en lo que se refieren a la problemática posición del sujeto empírico en su relación con su lugar en el texto— se apoya en este cuarto rasgo fractal de la alegoría, que se hace “creciente al aplicarse de manera reiterada en el proceso de lectura de un texto que se refiere, a su vez, a otro texto”²⁵¹. Que no hay un “afuera del texto” al que éste pueda dar acceso —y la consiguiente retoricidad de todo lenguaje— no es, desde luego, el menor de todos ellos. Como tampoco lo es la puesta en evidencia que en ello se realiza de que nada realmente en el lenguaje resiste a la caducidad de la naturaleza, a su contingencia en el tiempo —por lo que la alegoría devuelve toda tentativa de pensar una historia del hombre al seno de una historia natural en la que no puede retenerse, ciertamente, el pasado, sino la memoria que la estructura misma de la alegoría restaura: “si ha de haber alegoría, el signo alegórico tendrá siempre que remitir a otro signo que lo precede; el significado que constituye al signo alegórico no consiste sino en la *repetición* del signo anterior con el que nunca puede coincidir, puesto que

249 Carlos Thiebaut, *op.cit.*, p. 80.

250 *Ibidem.*

251 *Ibid.*, p. 81.

lo esencial de este signo es su pura anterioridad²⁵². Pero todo esto nos conduce de nuevo hacia el nivel de las *interpretaciones* de la alegoría, como señalábamos con Peter Bürger, y conviene aquí quizás mantenernos en el nivel de sus estructuras y procedimientos, para mostrar que ellas cobran carta de naturaleza en las obras de arte de vanguardia —independientemente de que entonces nos sea dado sostener que ellas surgen del desvelamiento de la mistificación que ha querido sostener una concepción simbólica del lenguaje, y ligada a ella una idea de la verdad y de la historia.

Son estos caracteres requeridos de verdad e historia los que, a juicio de Craig Owens²⁵³, han impedido a la teoría y la crítica de arte del “modernismo” —la expresión, frecuente en los análisis anglosajones, se refiere sobre todo a la crítica formalista-, por sus exigencias de unidad de significado y ordenación histórica de los lenguajes, valorar la importancia de la alegoría en el arte moderno: para él, la “supresión crítica de la alegoría es un legado de la teoría del arte romántica heredada de modo acrítico por el modernismo”²⁵⁴. Bajo su punto de vista, sin embargo, se dan las condiciones tanto para corregir ese error crítico —lo que permitiría una relectura del arte de vanguardia capaz de reconocer el carácter alegórico como una constante de su práctica— como para elaborar una teoría fuerte del posmodernismo, desarrollada a partir del reconocimiento de la constante presencia en él de un impulso alegórico que, “sin lugar a dudas ha comenzado a reafirmarse en varios aspectos de la cultura contemporánea”²⁵⁵.

252 Paul de Man, *Ibid.*, p. 229-230.

253 Craig Owens, “El impulso alegórico. Hacia una teoría del posmodernismo”, en *ATLANTICA*, NÚM. I, Las Palmas de Gran Canaria, Mayo 1991, pp.32-40.

254 *Ibid.*, p. 36.

255 *Ibid.*, p. 32.

Así propondrá que, en efecto, el conjunto de procedimientos característicos de “el arte posmodernista puede identificarse de hecho con un impulso único, coherente, que la crítica seguirá siendo incapaz de explicar mientras continúe pensando en la alegoría como error estético”²⁵⁶. Se trata, obviamente, del impulso alegórico, cuyos rasgos Craig Owens describirá a partir de la conceptualización benjaminiana.

Lo fundamental de la propuesta de Owens se refiere a su esfuerzo para trasladar tal conceptualización del impulso alegórico al análisis de las artes visuales: “en lo que sigue, quiero abordar este resurgimiento a través de su impacto tanto en la práctica como en la crítica de las artes visuales”²⁵⁷. Por lo que se refiere al impacto de un impulso alegórico sobre la crítica, Owens es rotundo: “la alegoría es el modelo de toda crítica”²⁵⁸, bien entendido que “alegoría no es hermenéutica; más bien añade otro significado a la imagen; (...) el significado alegórico suplanta a otro anterior: es un suplemento”²⁵⁹. Para ello, fija el origen de la alegoría “en el comentario y la exégesis”²⁶⁰ y reconoce en este “aspecto metatextual” el fundamento del ataque moderno contra la interpretación alegórica “como interpretación meramente añadida *post facto* a una obra”²⁶¹. Pero esta supuesta debilidad atacada por el modernismo es el fundamento mismo de un programa de la crítica para el que la alegoría se convertiría en figura central, modelo general de lectura —de “interpretación” como desciframiento de suplemento, como “coproducción” de un sentido desplazado. El carácter intertextualista de todo proceso de desciframiento del sentido se pone así en primer plano y, consecuentemente, el carácter alegórico del trabajo mismo de la crítica salta a la

256 *Ibidem.*

257 *Ibid.*, p. 32.

258 *Ibid.*, p. 33.

259 *Ibidem.*

260 *Ibidem.*

261 *Ibidem.*

luz, como trabajo de intertextualidad. Para Owens, “en la estructura alegórica un texto *se lee a través de otro*, no importa lo fragmentaria, intermitente o caótica que sea su relación; el paradigma de la obra alegórica es así el palimpsesto”²⁶².

Con todo, y más allá de establecer el carácter alegórico de la crítica, como lectura que produce un sentido *suplementario*, que la misma estructura alegórica de la obra reclama, el objetivo principal de Owens es elucidar “lo que ocurre cuando esta relación tiene lugar *dentro* de las obras de arte, cuando describe su estructura”²⁶³. Para ello analizará las estructuras, técnicas y procedimientos —pues “la alegoría es una actitud a la vez que una técnica, una percepción a la vez que un procedimiento”²⁶⁴— de las obras contemporáneas, para establecer sus vínculos con la alegoría. Owens establece —tras haber sugerido el nombre de Duchamp como precedente, al paso— cuatro principales.

El primero de estos vínculos se refiere al procedimiento de *apropiación* de las imágenes alegóricas. Para Owens, los artistas posmodernistas —menciona explícitamente a Sherrie Levine, Troy Brauntuch y Robert Longo— “generan imágenes a través de la reproducción de otras imágenes”²⁶⁵. En ello reconoce un impulso alegórico, pues, desde la idea benjaminiana según la cual la alegoría funciona merced a una estructura de repetición diferida, “las imágenes alegóricas son imágenes que han sido objeto de *apropiación*: el artista alegórico no inventa las imágenes sino que las confisca. Reclama lo que es culturalmente significativo, lo plantea como su intérprete. Y en sus manos la imagen dice otra cosa (allos = otro + agorenei = hablar)”²⁶⁶. Más adelante, añade todavía: “las manipulaciones a las que estos artistas

262 *Ibidem.*

263 *Ibidem.*

264 *Ibidem.*

265 *Ibidem.*

266 *Ibidem.*

someten esas imágenes cumplen la función de vaciarlas de su resonancia, de su significación, de su autorizado derecho al significado. (...) [tales imágenes] profieren y difieren simultáneamente una promesa de significado; solicitan a la vez que frustran nuestro deseo que que la imagen sea directamente transparente en su significación. Como consecuencia, parecen extrañamente incompletas —fragmentos o ruinas que deben ser *descifradas*. La alegoría se ve atraída hacia lo fragmentario, lo imperfecto, lo incompleto —una afinidad que halla su expresión más global en la ruina, que Benjamin veía como el emblema alegórico por excelencia. Aquí las obras del hombre se reabsorben en el paisaje; las ruinas representan así la historia como un proceso irreversible de disolución y decadencia”²⁶⁷.

Precisamente en tal reabsorción del paisaje encuentra Owens un segundo vínculo del arte contemporáneo con la alegoría, en las obras *site specific*, y en particular en la de Robert Smithson. Para Owens, la especificidad del emplazamiento supone una “incrustación” en el lugar físico en que nos encontramos, apareciendo como una “lectura del emplazamiento”²⁶⁸. Este tipo de obra aspira, en su opinión, a una “monumentalidad prehistórica” y “su contenido, con frecuencia, es *mítico*”²⁶⁹. En función de todo ello, la obra *site specific*, vendría a convertirse —adquiriendo el mismo carácter que la ruina poseería en el arte barroco y romántico— en un “emblema de la transitoriedad, de lo efímero de todos los fenómenos: es el *memento mori* del siglo xx”²⁷⁰. La reflexión sobre el hecho de que en muchos casos, a causa de su impermanencia, este tipo de obras sólo se conserve en fotografía —caso, por ejemplo, de la célebre *Spiral Jetty*, durante años inundada bajo el Gran Lago Salado— le sirve a Owens para

267 *Ibid.*, p. 34.

268 *Ibidem*.

269 *Ibidem*.

270 *Ibidem*.

destacar el “potencial alegórico de la fotografía”²⁷¹. Este potencial se debe al doble carácter transitorio y fragmentario de lo que la fotografía recoge. En ese sentido, la fotografía sería alegórica tanto por que ella representa “nuestro deseo de fijar lo transitorio, lo efímero, en una imagen estable” cuanto por que “lo que ofrece es sólo un fragmento, y así este afirma su propia arbitrariedad y contingencia”²⁷².

La posibilidad que la misma fotografía ofrece, a través del fotomontaje, de acumular estos fragmentos, conduce a Owens a reconocer un tercer vínculo del arte contemporáneo con la alegoría en lo que describe como sus “*estrategias de acumulación*”²⁷³. El análisis que Owens realiza le permite reconocer esta estructura acumulativa tanto en las “obras paratácticas compuestas por la simple colocación de una cosa sobre otra”²⁷⁴, como en aquellas en que se introduce una estructura de secuencia, en particular las del minimalismo. Para Owens, “esta proyección de la estructura como secuencia recuerda el hecho de que, en la retórica, la alegoría se define tradicionalmente como una metáfora individual introducida en series continuas. Si se reformula esta definición en términos estructuralistas, entonces la alegoría se revela como la proyección del eje metafórico del lenguaje sobre su dimensión metonímica”²⁷⁵.

El cuarto de los rasgos de lo alegórico en que Owens reconoce un vínculo con el arte actual se refiere a “la reciprocidad que la alegoría propone entre lo visual y lo verbal: las palabras se tratan a menudo como fenómenos puramente visuales, mientras que las imágenes visuales se ofrecen como un texto escrito que ha de descifrarse”²⁷⁶. Obviamente, los referentes

271 *Ibidem.*

272 *Ibidem.*

273 *Ibidem.*

274 *Ibidem.*

275 *Ibidem.*

276 *Ibidem.*

artísticos más inmediatos que Owens propone se encuentran en la órbita del conceptualismo lingüístico, mencionando de forma expresa las obras de Robert Barry y Lawrence Wiener. A través de ellas, en efecto, se hace patente la “naturaleza esencialmente pictogramática de la obra alegórica; en la alegoría la imagen es un jeroglífico, un *rebus* —un escrito compuesto de imágenes concretas”²⁷⁷.

Lo esencial es en cualquier caso que, bajo el punto de vista de Owens, este conjunto de rasgos que vinculan arte actual con la alegoría —“la apropiación, la especificidad del emplazamiento, la acumulación, la discursividad, la hibridación, ... estas estrategias diversas caracterizan en buena parte el arte del presente”²⁷⁸— permite elaborar una teoría global del arte actual, posmodernista —“el arte posmodernista puede identificarse de hecho con un impulso único”²⁷⁹— a partir precisamente del reconocimiento de su carácter alegórico. Con todo, Owens se cuida de advertir que tal “reconocimiento” del carácter alegórico como propio del momento contemporáneo no excluye la presencia de tales rasgos en la obra moderna. Al contrario, recuerda cómo “la perspicacia de Benjamin efectivamente sitúa en el origen del modernismo en las artes un impulso alegórico y sugiere así la posibilidad antes excluida de una lectura alternativa de las obras modernas, una lectura en la que se reconociera totalmente su dimensión alegórica”²⁸⁰. De hecho, basta considerar algunos ejemplos —Owens propone Baudelaire, Manet o el *collage* mismo— para reconocer que “en la práctica, al menos, el modernismo y la alegoría no son antitéticos”, y que “es sólo en la teoría donde se ha reprimido el impulso alegórico”²⁸¹. El resto del artículo de Craig Owens

277 *Ibid.*, p. 36.

278 *Ibidem.*

279 *Ibidem.*

280 *Ibidem.*

281 *Ibidem.*

se orienta entonces a mostrar cómo “la vehemencia con que la estética moderna —la estética formalista— denuesta el suplemento alegórico” se explica porque ella “pone en tela de juicio los fundamentos sobre los que se erige esa estética”. Mostrando para ello que “la supresión de la alegoría es idéntica a la supresión de la escritura”²⁸² y su sometimiento al habla, en el sentido en el que más arriba hemos encontrado este sometimiento analizado y subvertido por el proyecto deconstructivo. Y recordando para ello que la alegoría, “ya sea visual o verbal, es esencialmente una forma de texto escrito”²⁸³; en efecto, y como Benjamin escribió, “de un golpe, la profunda visión de la alegoría transforma las cosas y las obras en escritura apasionada”.

La continuidad en el uso de procedimientos alegóricos entre la tradición moderna y las obras posmodernistas es analizada con rigor y detalle por Benjamin H.D. Buchloh²⁸⁴. Su análisis del procedimiento alegórico parte nuevamente de la conceptualización benjaminiana, pero presta mayor atención a los últimos desarrollos de ésta, que Benjamin extiende, más allá de su análisis del drama barroco, y sobre todo en su trabajo sobre Baudelaire, al estudio de las transformaciones de la idea de arte en las sociedades modernas. Ello le permite destacar con singular brillantez los aspectos políticos del uso de procedimientos alegóricos —y, por extensión, establecer una continuidad entre el arte de vanguardia y el posmodernismo, propiciando una lectura de éste que revoca la tradicional que tiende a contemplarlo en términos de ruptura conservadurista.

282 *Ibidem.*

283 *Ibidem.*

284 · Benjamin H.D. Buchloh, “Allegorical procedures: appropriation and montage in contemporary art”, *ARTFORUM*, Sept. 1982, pp. 38-46.

Los dos procedimientos alegóricos que Buchloh destaca en su análisis son la apropiación y el montaje. En los orígenes del uso de éste último —que Buchloh remite a la obra de Grosz y Heartfield, para luego extender a los surrealistas y constructivistas— Buchloh reconoce la intención de constituir una “poterosa arma de propaganda para la agitación de masas”²⁸⁵. La potencia de la alegoría es aprovechada por su capacidad para “expresar públicamente significados escondidos”²⁸⁶. Buchloh recoge, para apoyar que ésta es la potencia buscada por los usos vanguardistas de la alegoría, una declaración de Grosz en que explica que el uso del fotomontaje les permitía a los dadaístas berlineses “decir en imágenes lo que habría sido prohibido por los censores si lo hubiéramos dicho con palabras”²⁸⁷. El carácter revolucionario entonces y la consiguiente utilidad para el *agitprop* del procedimiento alegórico del montaje es reconocido no sólo en la obra plástica de los dadaístas, surrealistas y productivistas, sino también en la cinematografía de Eisenstein, el teatro de Bertold Brecht o los escritos de Louis Aragon.

El segundo gran procedimiento alegórico que Buchloh analiza se refiere a la apropiación. El análisis que hace de este procedimiento atraviesa los últimos desarrollos de la teoría benjaminiana en lo que ésta se apoya “en la crítica de la fetichización de la mercancía tal y como Marx la analiza”²⁸⁸. Citando a Benjamin, Buchloh propone que “la transformación de los objetos en la alegoría está superada en el mundo de los objetos por la mercancía: los emblemas retornan como mercancías”²⁸⁹. El procedimiento alegórico de la apropiación tendría entonces por objetivo una especie de redención revolucionaria del objeto. “La mentalidad alegórica se pone del

285 *Ibid.*, p. 38.

286 *Ibidem*.

287 Georg Grosz, en Hans Richter, *Dada: arte y antiarte*, citado por Buchloh, *ibidem*.

288 *Ibid.*, p. 39.

289 *Ibidem*.

lado del objeto y protesta contra su devaluación al estatus de mercancía, al devaluarlo una segunda vez en la práctica alegórica. La repetición del acto original de vaciamiento y la nueva atribución de significación redime al objeto²⁹⁰. El procedimiento alegórico de apropiación es referido así por Buchloh, básicamente, a los objetos cosificados en su conversión a mercancías, y la naturaleza revolucionaria de este proceso es nuevamente destacada en términos de salvación de esa fetichización por obra de la asignación de significado que tiene lugar en la práctica artística alegórica.

Por supuesto, el modelo que Buchloh destaca como precursor de esta puesta en juego de un procedimiento alegórico de apropiación redentora del objeto de consumo lo constituye el *readymade* duchampiano. Pero el esquema — que en una síntesis global del procedimiento alegórico Buchloh describe operacionalmente en los siguientes términos: “apropiación y vaciamiento de contenido, fragmentación y yuxtaposición dialéctica de los fragmentos, y separación de significante y significado”²⁹¹— le permite extender su reconocimiento de un uso de apropiación alegórica al pop —a través de la obra de Jasper Johns, Robert Rauschenberg y Andy Warhol— y a la secuencialización y refutación del vínculo significante / significado en el minimalismo, con lo que el modelo de análisis se carga de fuerte potencia para constituirse en una amplia teoría de la vanguardia que alcanza a abarcar hasta las prácticas artísticas más recientes, en las que Buchloh —de Sherrie Levine a Hans Haacke, de Jenny Holzer a Martha Rosler— alcanza a reconocer el desarrollo de procedimientos alegóricos de apropiación y montaje y consiguientes desarrollos de una concepción revolucionaria de la práctica artística. La negación de la idea de autoría, la confrontación con el universo de la mercancía

290 *Ibidem.*

291 *Ibidem.*

y el cuestionamiento de la industria cultural en su ideológica servidumbre a los intereses del capitalismo triunfante diseñan los ejes de este análisis del posmodernismo crítico que además le permite a Buchloh refutar como neoconservadurista el retorno a la pintura y al gestualismo subjetivista y neorromántico del expresionismo alemán y la transvanguardia. Gracias a ello logra elaborar una consistente teoría de la vanguardia ni historicista ni formalista que, a través del análisis de procedimientos retóricos, puede permitirle discriminar sobre las intenciones expresivas y valorar el carácter revolucionario de las prácticas artísticas.

Por nuestra parte, en *Nuevas estrategias alegóricas*, hemos intentado sistematizar el análisis de los procedimientos alegóricos en los lenguajes artísticos de las vanguardias refiriéndolos al marco de una estrategia general, que situamos en el orden de la interposición de un dispositivo de interrupción de la enunciación²⁹². Tal interrupción da cuenta de la dialéctica de autocuestionamiento de la obra de arte de vanguardia y de su asunción de una condición inorgánica, fragmentaria. La enunciación cerrada, ilusa respecto a su capacidad de hacer plenamente presente el sentido, se ve reemplazada por una lógica escritural en la que la semiosis de la obra se autopresenta únicamente como envío y huella de una voluntad de sentido, como presencia no agotada de una potencia de significancia. Lejos de cualquier pretensión clausurada de organizar el valor signifiante de la representación, a la que responde una economía orgánica del signo, los lenguajes alegóricos de la vanguardia se estructuran a partir de la interrupción de la cadena signifiante. Tal interrupción, en efecto, viene a poner en evidencia la inestabilidad semántica del signo artístico —constituyéndose en ello como paradigma general de toda

292 Jose Luis Brea, *op. cit.*, p. 50.

figura de lenguaje-, la no inmediatez de la correspondencia significante / significado pretendida por las estéticas del símbolo. La quebradura e inorganicidad de la cadena significante tiene en efecto por misión la de evidenciar la pérdida de esa ilusión propia de la estética simbólica, a favor de una autocomprensión alegórica de la obra de arte —que se asienta así en la autoafirmación de ésta en un orden fragmentario, inasequible a cualquier pretensión de totalizar su potencia significante en una disposición global, cerrada. De esta forma, todo empleo alegórico de los lenguajes artísticos está, antes que nada, afirmando el propio carácter alegórico de todo uso de lenguaje. Toda escritura alegórica es así, y antes que ninguna otra cosa, alegoría de la escritura, de la lectura, del discurso; toda alegoría es así alegoría de alegoría, alegoría de la misma condición alegórica del uso de los lenguajes. A un nivel metarretórico por tanto, en efecto, todo uso retórico del lenguaje habla indirectamente y en primer lugar de la misma retoricidad de todo lenguaje. De ahí que la interrupción de la cadena significante, la introducción en ella de una escansión que quiebre su cadencia abriéndola en una bifurcación de tiempos internos —que se corresponde con una bifurcación de sus potenciales significantes-, se aparece como condición necesaria de expresión del abandono de la ilusión de la presencia plena del sentido. Mientras en la construcción orgánica de la obra la ilusión de esa presencia cobra cuerpo en la clausura sistémica de la organización significante, en la quebradura de dicha organización —cuyo resultado es la inorganicidad del significante, su puesta en escena fragmentada, interrumpida— se expresa por el contrario su abandono, el desplazamiento de la obra desde las pretensiones de una economía de la representación simbólica a otra que se reconoce refractaria a toda regulación estable y cerrada.

Los rasgos que, a partir de tal postulación de una estrategia general del procedimiento alegórico en la interrupción de la cadena significante, pueden destacarse como propios del empleo contemporáneo de la alegoría pueden resumirse en siete principales. El primero de ellos, la ya aludida fractalidad por la que toda alegoría contemporánea se revela metafigural, autorreflexiva —en el sentido de que ella se hace eco de su propia ilegibilidad radical, de su condición alegórica. La dialéctica negativa de la ontología estética toma cuerpo en esta estructuración de la semiosis artística. Un segundo rasgo, ya extensamente analizado en referencia a Duchamp, se refiere al carácter escritural del signo artístico —en tanto éste se quiere potencia de significancia y no producción cerrada de sentido, ilusa respecto a la plenitud “simultánea” de su presencia en la obra. Correlativo a este rasgo se aparece un deslizamiento de la lógica comunicativa de la obra hacia una estética de la recepción, de la lectura, en cuyo proceso abierto se cumpliría el acto creativo. Un cuarto rasgo, todavía ligado a la afirmación del carácter escritural del signo artístico, se refiere al encuentro que visualidad y verbalidad experimentan entonces en la superficie significante, remitiendo a un orden de textualidad primordial en que imagen y palabra se equivalen en una reducción al grado cero de todo lenguaje, de la materialidad del significante como espacio jeroglífico (si hablamos de imágenes) o pictogramático (si de palabras, escrituras).

La carga de potencial significante de que los objetos del mundo se revisten constituye un nuevo rasgo, estrechamente ligado a un proceso de semiotización del mundo fuertemente acentuado por la expansión del universo de los media en las sociedades contemporáneas. La entronización de la mercancía, como forma universalizada del valor de los objetos en tales sociedades del consumo organizado desde la iconosfera mediática será otra de las características dis-

tintivas del uso contemporáneo de la alegoría, rasgo que se refleja en los desarrollos apropiacionistas del objeto encontrado y la imagen banal —y que alimentará la potencia del hallazgo pop. Por último, una referencia al reconocimiento de una temporalidad inexorable en un orden de impermanencias como regulador de toda economía de la significancia —por el propio tiempo interno del signo alegórico, desgarrado de su plenitud de sentido por su abertura diferida a un proceso posterizado de lectura interminable— lo que determina el carácter melancólico del empleo alegórico de los lenguajes.

Con ello entramos, en todo caso, en el campo de las interpretaciones de los lenguajes contemporáneos, un campo en el que las atribuciones de significación no puede hacerse sino extremando las cautelas y refiriéndonos ya a obras concretas. Por nuestra parte, propusimos todavía allí algunos de estos análisis aplicados —referidos por ejemplo a la melancolía en la obra de Andy Warhol, la estructura del cinismo contemporáneo, o el uso alegórico de las figuras del ángel, el desierto o el éxtasis en el arte actual— pero sin pretender en ningún caso establecer con ello una hermenéutica universal de los significados de dichas obras. En ese sentido, avanzamos en la dirección de una retórica intencional señalada por Paul de Man, a través de una serie de lecturas aplicadas que ni se pretendía cerrada ni exhaustiva, obviamente. Esa dirección —como otra que se orienta al estudio sistemático de las figuras retóricas (tales el cinismo, la ironía, la melancolía²⁹³, citando algunas de las sin duda principales) propias del arte contemporáneo— permanece en todo caso inagotada y nos parece que su riqueza interpre-

293 Figuras que encontramos analizadas en diversos trabajos contemporáneos, entre los que nos permitimos destacar aquí el de Jose Vicente Selma “Ironía, cinismo y melancolía: vértigos de la modernidad” en *La Casa caliente y seca*, Quinzena de Arte de Montesquiú 1992, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994, pp. 89 —102.

tativa se presenta sin duda como una de las vías más fértiles abiertas para la teoría y la crítica del arte contemporáneo.

La estructura semiótica de la alegoría contemporánea se presenta entonces como expresión y efecto de la condición oblicua, intertextual, de la significancia. Su ley vendría a rezar: “Que todo texto sea leído a través de otro texto, que toda imagen a través de otra imagen y —en la equivalencia de ambos en la forma de una escritura primordial, arqueoescritura— que todo significante se vea elevado a ese grado sólo por virtud de su potencial entrecruzamiento con otros, por su potencia de entrecruzamiento, más exactamente, con otros”²⁹⁴.

La “actualización” de esa potencial oblicuidad —que sólo del lado del receptor se resolverá, y aún allí nunca definitivamente— en que consistirá el trabajo del arte (“como trabajo transformacional de interacción comunicativa que tiene lugar en un espacio intersubjetivo no cerrado, rechazando tanto las concepciones de las estéticas semánticas —de la “representación”, del contenido— como las de las sintácticas —de la “forma”, de la estructura del mismo objeto”²⁹⁵) depende por tanto, en primera instancia, del cumplimiento cauteloso de la interrupción de la secuencia significante. Esa interrupción es el objetivo de los procedimientos alegóricos, cuyas formas podemos estructurar en tres modos principales, asociados a las tres operaciones principales que pueden darse en el orden del significante. A saber, la condensación, el desplazamiento y la sustracción —que se corresponderían con las tres operaciones lógicas principales: adición, equivalencia y negación. Cada uno de estos tres modos viene a su vez asociado a una

294 Jose Luis Brea, *op. cit.*, p. 48.

295 *Ibidem.*

familia de estrategias enunciativas alegóricas —lo que nos permite entonces establecer un cuadro general de las formas productivas de la enunciación propia de los lenguajes de la vanguardia, como tales lenguajes alegóricos.

La primera de esas tres familias, que desarrolla el procedimiento alegórico de la condensación, está constituida por aquellas estrategias enunciativas que desarrollan un proceso de yuxtaposición. La acumulación de fragmentos discursivos pertenecientes a distintas cadenas significantes —dando lugar a formas de la vanguardia como el montaje o el *collage*— constituye así una primera subfamilia, dentro de la cual la yuxtaposición de elementos visuales (imágenes) con formas discursivas, textuales, constituye una variante de singular importancia en el arte reciente. La secuencialización —la seriación, como acumulación ordenada de objetos aparentemente idénticos— puede aparecer como una segunda subfamilia y la espacialización, como representación en un orden de sincronías del desplazamiento de lo diferencial, aparece, finalmente, como el tercer gran bloque de esta primera familia de estrategias alegóricas.

La segunda especie general de estrategias alegóricas, que desarrolla el procedimiento enunciativo del desplazamiento, es la de la apropiación. La forma clásica del arte de vanguardia que vale como paradigma de estas estrategias puede ser la del *objet trouvé*, y el episodio fundamental que abre su desarrollo contemporáneo estaría puesto por el *readymade* duchampiano. Es en todo caso “el cruce de la tradición por él inaugurada —en su convergencia originaria con la del objeto surrealista— con la del pop, el que ha abonado el rico terreno en que esta segunda familia despliega su rizoma”²⁹⁶ contemporáneo. La semiotización del sistema de los objetos —en su reducción a la forma generalizada de la mercancía— y la iconización del mundo contemporáneo desde la

296 *Ibid.*, p. 54-55.

esfera massmediática potencian la fuerza alegórica que posee este procedimiento que se desarrolla a partir de la extracción y re colocación en otro espacio enunciativo del efecto signifi cante. La repetición desplazada —como esquema básico de un ejercicio de duplicación diferida— constituye el modelo general de este procedimiento, en el que la fotografía —como sistema de extracción de un fragmento para reponer lo en otro orden sistémico— constituye un uso básico. Los distintos subgrupos de esta familia estarán así constituidos por las formas diversas de apropiación: apropiación de objeto, fragmentación y apropiación de imagen (mediante el uso de la fotografía o la imagen preexistente), apropiación de un elemento discursivo (escritural), relectura (reescritura) del lugar en las obras *site specific*, etc. Entre ellos, la apropiación de una obra de arte preexistente —y es de destacar la insistencia en este procedimiento alegórico en las formas artísticas más recientes— constituye un caso singular de particular importancia por el subrayado de la signifi cación alegórica del arte que supone.

Finalmente, la tercera gran familia desarrolla estrategias de suspensión de la enunciación —a través de un procedimiento alegórico de autonegación, de suspensión de la representación. La forma clásica de este tipo de estrategias atravesaría el silencio enunciativo y casos como la página en blanco mallarmeana, el silencio cagueano o el cuadrado negro de Malevich constituyen sus precedentes más egregios. Con todo, será “la travesía que de este programa de aproximación al grado cero de la enunciación realiza el minimalismo”²⁹⁷ la que situará su desarrollo actual. La misma tesis de los *objetos específicos*²⁹⁸, como signos sin referente, constituye el paradigma general de una tentativa de suspensión de la representación, de la negación de la pretensión simbólica de inmediatez

297 *Ibid.*, p. 59.

298 Donald Judd, “Objetos específicos”, en *Complete writings*, VanAbbe Museum, Eindhoven, 1987.

entre signo y significado. La fuerza alegórica que de esta suspensión surge tiende a aparecerse —cercana a la sugerencia lukácsiana según la cual la alegoría contemporánea lo sería de la nada que reposa tras el signo— como paradigma mismo de la forma alegórica contemporánea.

La secuencialización nuevamente, en lo que tiene su interrupción de enmudecimiento de un decurso cortado, se aparece como un primer subgrupo de esta familia. Las estrategias de dificultación de la visibilidad —el dibujo de de Kooning borrado por Rauschenberg podría ser un ejemplo paradigmático de este procedimiento— constituiría un segundo. En todo caso, el grupo más nutrido de esta familia de estrategias de suspensión estaría constituido por aquellas en que se tiende a la exposición vacía del propio espacio de la enunciación. La tendencia de la escultura a tomar el lugar de su pedestal o la de la pintura a sustituirse por la mostración del marco vacío o el lienzo desnudo constituirían los casos límite de este procedimiento de suspensión de la representación en el que nos sería fácil reconocer toda una pléyade de realizaciones del arte actual.

Si, como hemos sugerido, todo uso de estrategias alegóricas, por su carácter fractal, viene a constituirse en alegoría de la propia alegoricidad del lenguaje, como forma general de la significancia, entonces también toda alegoría —siéndolo de la lectura— es alegoría de la ilegibilidad radical, de la dificultad de la lectura, de la inagotabilidad del sentido, de la imposibilidad de una producción cerrada de la significancia. La dialéctica negativa de la obra de arte, en que su enunciación de verdad se dice como definitiva imposibilidad de la verdad —iluminándose entonces su dimensión cognitiva precisamente como inaprehensible exposición de una presencia que se autonega, y constituyéndose incluso el plano de

su fruición (en el marco de una experiencia densificada de asistencia gregaria a su ritual de revelación compartida, *ca-thártica*) como oscilación entre tal aprehensión de sentido y la intuición simultánea de un orden en la obra que excede dicha aprehensión, como dialéctica de ceguera y visión— encuentra así en el trabajo alegórico su recurso expresivo por excelencia. La lógica de producción de esa ilegibilidad que se da a leer en la obra —cualesquiera sean sus estrategias enunciativas— se distribuye a lo largo de un eje que cruza el esquema propuesto longitudinalmente, teniendo como casos límites, heurísticos, el silencio por enmudecimiento absoluto (cuyo cumplimiento absoluto no podría ser sino la no-obra: el silencio duchampiano habría tanteado este límite) y el silencio por redundancia extrema (aquí el ruido enunciativo total sería la estrategia, que difícilmente podría constituirse absolutamente en obra sino por disolución plena de ésta en la existencia, por muerte absoluta del arte). Sin considerar tales singularidades extremas, valiosas exclusivamente en su carácter heurístico, la definición de este eje longitudinal —que sitúa en un extremo la tendencia al silencio, al cero enunciativo, y en el otro la tendencia al ruido total, a la redundancia pura— nos permite orientar el esquema triangular desarrollado.

A partir de esa orientación, se hace pensable cruzar nuestro primer triángulo de familias de estrategias alegóricas —acumulación, desplazamiento y suspensión serían sus tres vértices— con un segundo triángulo en que situaremos las intenciones expresivas de la vanguardia en lo que a ellas les resulta irrevocable el empleo de procedimientos enunciativos alegóricos, cada uno de sus vértices coronados por cada uno de los tres hallazgos del conceptualismo, el minimalismo y el pop. En lo que a la imposibilidad del enunciado simbólico se refiere, podríamos formular estos hallazgos de la siguiente forma. El del conceptualismo, como negación del significan-

te —que se realiza en términos de desmaterialización de la obra, pero también en cuanto puesta en cuestión de su lugar en el seno de la institución-Arte. La imposibilidad de “realizar” esta negación sólo puede resolverse, en efecto, desde su enunciación alegórica. El hallazgo del pop se nos presenta como postulación del límite de la obra en el reconocimiento de su condición indiferenciada con la esfera de la vida (poseyendo particular relevancia para esta confusión indiferenciada la definición universalizada del objeto como mercancía y la iconización banal del mundo contemporáneo debida a la expansión de la esfera massmediática). Nuevamente, la imposibilidad de cumplir esta aproximación indiferenciada al mundo-de-vida de la obra sólo puede resolverse desde su enunciación alegórica. Por último, el hallazgo minimalista como suspensión de la representación. Una vez más, este hallazgo no puede realizarse en el propio espacio de la representación —parafraseando a Derrida, podríamos recordar aquí la imposibilidad de suspender la representación una vez que ésta se ha iniciado— sino recurriendo a una enunciación alegórica.

Cruzando así ambos triángulos —el de las estrategias alegóricas con el de sus intenciones expresivas en lo que se refiere a los hallazgos más recientes de las vanguardias— podemos ensayar la definición de un mapa que, siguiendo la sugerencia de Jameson²⁹⁹, puede permitirnos cartografiar el presente de la creación contemporánea, situando en sus coordenadas los distintos desarrollos de los lenguajes actuales —en lo que ellos se hacen cargo, obviamente, de la herencia de los hallazgos mencionados.

Resultando en todo caso claro que este análisis de procedimientos enunciativos no pretende pronunciarse definitivamente sobre las intenciones expresivas de las obras concretas,

299 Frederic Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991.

lo que ciertamente requeriría el análisis aplicado de estudios específicos de retórica intencional, su aplicación nos resulta en todo caso útil para ensayar una clasificación tentativa de los distintos procedimientos enunciativos actuales —en lo que ellos usufructúan, insisto, los hallazgos básicos de las vanguardias contemporáneas— y delimitar así el territorio contemporáneo de sus usos de lenguaje, en el marco general de una aproximación retórica a su comprensión. Con la inclusión, entonces, de este esquema general, terminamos esta lección que se refiere a un campo de exploración en el que apenas unos primeros pasos están dados, y en el que aún queda ciertamente mucho por hacer. El carácter incipiente y muchas veces apenas intuitivo de todo lo que aquí se ha expuesto, como programa reciente para el desarrollo de una teoría contemporánea del arte, se ve compensado por lo agotado de sus múltiples posibilidades.

CUADRO DE CLASIFICACIÓN DE LAS NUEVAS
ESTRATEGIAS ALEGÓRICAS

ruido comunicativo
(redundancia)

Pop

Estrategias de
yuxtaposición

(Aproximación indiferenciada
mundos de vida)

Estrategias de
desplazamiento

Minimalismo
(fractura de la
representación)

Estrategias de suspensión
(negación del significante)

Conceptualismo

Silencio
enunciativo

Bibliografía

- AA. VV., *Blasted Allegories*, MIT Press, New York, 1987.
- W. BENJAMIN, *Origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1991.
- H. BLOOM, *La angustia de las influencias*, Monte Avila, Caracas, 1991.
- S. BUCK-MORSS, *The dialectics of seeing*, MIT Press, Cambridge, 1989.
- J.L. BREA, *Nuevas estrategias alegóricas*, Tecnos, Madrid, 1991.
- P. BÜRGER, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987.
- B. BUCHLOH, *Allegorical procedures in contemporary art*, Carnegie Institute, Carnegie, 1985.
- M. CACCIARI, *Krisis*, Siglo XXI, México, 1982.
- M. CACCIARI, *Drama y duelo*, Tecnos, Madrid, 1989.
- N. CATELLI, *El espacio autobiográfico*, Lumen, Barcelona, 1991.
- J. CULLER, *Sobre la deconstrucción*, Cátedra, Madrid, 1984.
- Gilles DELEUZE, *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Paidós, Barcelona, 1989.
- J. DERRIDA, *De la gramatología*, Siglo XXI, Mexico, 1978.
- J. DERRIDA, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- J. DERRIDA, *La verité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978.
- Gianni GARCHIA, "Tiempo Histórico y tiempo estético en Walter Benjamin". CREACION, num 1. Madrid, 1990.

- H.-G. GADAMER, *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1977.
- J. HABERMAS, *Pensamiento postmetafísico*, Taurus, Madrid, 1990.
- M. HEIDEGGER, *Arte y Poesía*, FCE, México, 1958.
- V. JARQUE, *La estética como teología. Orígenes de pensamiento de Walter Benjamin*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Román de la Calle, Universidad de Valencia.
- A.M. LEYRA, *La mirada creadora. De la experiencia artística a la filosofía*, Península, Barcelona, 1990.
- A. LUCAS, “La alegoría barroca y el lamento silencioso de la naturaleza”, en *CREACION*, núm. 0, Madrid, 1990.
- G. LUKÁCS, *Estética* (4 vols), Grijalbo, Barcelona, 1966-67.
- E. LYNCH, *Dionisio dormido sobre un tigre*, Destino, Barcelona, 1993.
- E. LYNCH, *El merodeador*, Anagrama, Barcelona, 1990.
- P. DE MAN, *Alegorías de la lectura*, Lumen, Barcelona, 1990.
- P. DE MAN, *La resistencia a la teoría*, Visor, Madrid, 1990.
- P. DE MAN, *Ceguera y visión*, Universidad de Puerto Rico, 1991.
- M. NEWMAN, “Revising modernism, Representing postmodernism”, en *Postmodernism*, ICA Documents, Londres, 1986.
- F. NIETZSCHE, *El libro del filósofo*, Taurus, Madrid, 1974.
- Ch. NORRIS, “Deconstrucción, posmodernidad y artes visuales”, en *LUEGO 18-19*, Facultad de BBAA, Barcelona 1990.
- C. PIERA, *Contrariedades del sujeto*, Visor, Madrid, 1993.
- C. OWENS, “The allegorical impulse: towards a theory of postmodernism” en B. Wallis (ed.), *Art after modernism: rethinking representation*, New Museum, New York, 1984.
- P. PEÑALVER, *Deconstrucción*, Montesinos, Barcelona, 1990.
- R. RORTY, *El giro lingüístico*, Paidós, Barcelona, 1990.
- J.V. SELMA “Ironía, cinismo y melancolía: vértigos de la modernidad” en *La Casa caliente y seca*, Quinzena de Arte de Montesquiu 1992, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994.
- C. THIEBAUT, “Tres pasos con Paul de Man, casi hasta Benja-

- min”, en LA Balsa de la Medusa, núm. 13, Madrid, 1990.
- G. ULLMER, “El objeto de la postcrítica”, en H. Foster (ed.), *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985.
- G. VATTIMO, *El sujeto y la máscara*, Península, Barcelona, 1989.

