

també de Josep Enric Rubio (311-362), tracta de la filosofia natural: cosmos, escala de les creatures, món subllunar, teoria dels quatre elements; món celestial. El subcapítol *III.B. The Human Realm*, de Marta M. M. Romano i Óscar de la Cruz (363-460), té com a objecte d'estudi la naturalesa humana (M. Romano), l'home i la història i l'home i la societat (ambdós d'Óscar de la Cruz). En la darrera secció ocupa un lloc molt destacat el diàleg interreligiós. Finalment, el subcapítol *III.C. The Divine Realm*, de Jordi Gayà (461-515) és dedicat a Déu i la teologia: definició de Déu, concepte de teologia, Trinitat, Creació i Encarnació. Completen el volum una *Selected Bibliography on Ramon Llull* (517-537); l'*Índex*, elaborat per Núria Gómez Llauger (539-556), d'antropònims, d'obres de Ramon Llull i dels conceptes més importants; la *Taula dels continguts* (557-564), i, en pàgines no numerades (que serien les 565-568), una llista i les concordances de les *Raimundi Lulli Opera latina*.

Benvinguda sigui aquesta «introducció» a la vida i l'obra de Llull de quasi sis-cents pàgines en anglès. Actualment, una obra com aquesta s'havia de programar, efectivament, com un treball d'equip entre diversos especialistes. És un encert que entre els col·laboradors hi hagi especialistes de les noves generacions i n'hi hagi, també, dels qui ja fa molt de temps que es dediquen a l'estudi de Ramon Llull. L'empenta dels editors segurament ha estat imprescindible per dur a terme un projecte ambiciós com aquest. Coordinar un grup relativament nombrós d'especialistes, amb sensibilitats i maneres de fer inevitablement diverses, en un projecte que ha de tenir una certa unitat final és una tasca complexa i difícil. Segurament podríem fer alguna crítica de detall a alguna part o aspecte del llibre, però davant d'una obra com aquesta s'imposa una valoració global, i aquesta, sens dubte, és positiva.

*Jaume Mensa i Valls*

Universitat Autònoma de Barcelona

IBÁÑEZ FANÉS, Jordi (2004)

*La lupa de Beckett*

Madrid: La Balsa de la Medusa, A. Machado Libros, 262 + VIII p.

En el panorama filosòfic actual de Catalunya destaca Jordi Ibáñez Fanés, doctor en Filologia Germànica per la Universitat de Barcelona, professor de Estètica y Filosofia del Departamento de Humanidades de la UPF i autor de premiadats llibres. Ha publicat el llibre *Después de la decapitación del arte* (1996), la novel·la *Una vida en la calle* (2004), el llibre *La lupa de Beckett* (2004) y el recent llibre *Antígona y el duelo* (2009). També ha publicat de manifestos seus recursos poètics en llibres de poemes com *Nou homenajes i altres problemes* (2000) y *La porta del darrere* (2005).

*La lupa de Beckett* es mucho más que un excelente ensayo sobre la relación de Samuel Beckett con la pintura, es sobre todo una reflexión acerca de la posibilidad misma de la escritura en relación a lo visible. Confiesa Ibáñez en la «Introducción» que las ideas de este libro surgieron de una viva envidia por la práctica artística, por la posibilidad de un trato directo con el cuadro, más allá de todo efecto distorsionante del marco estético. Sólo que, admite, no es tan evidente que las condiciones constitutivas de la visibilidad logren realmente sustraerse a la discursi-

vidad o viceversa. Pensar a fondo esta paradoja es uno de los mayores méritos de este sagaz ensayo. El lector es invitado a reformular el interrogante de fondo a lo largo de tres temas: lo visible y lo invisible en la escritura de Beckett, el interés de Beckett por el informalismo parisino, especialmente por la pintura de Bram van Velde y la relación circunstancial, aunque no por esto menos significativa, entre Beckett y Duchamp, al hilo de su pasión común por el juego de ajedrez.

Beckett también debió de sentir envidia por la pintura, ya que sus cartas, escritas durante su estancia en Alemania entre 1936 y 1937, abundan en referencias a sus asiduas visitas a museos, galerías o directamente a estudios de artistas. El escritor irlandés logró durante este período un excelente conocimiento de la pintura alemana medieval y del siglo XVII holandés, pero el giro transcendental que luego le acercaría al informalismo se produjo sobre todo delante de la pintura de Cézanne: Beckett se dio cuenta de que era posible establecer un diálogo genuino con las obras, sin la mediación de las palabras. A esta iniciación estética inicial se sumarán más tarde las repetidas visitas al Louvre y al Jeu de Paume —el antiguo frontón de las Tullerías que hasta los años ochenta albergó la colección de pintura impresionista del Louvre—. En relación a estas incursiones museísticas de Beckett, Ibáñez cita una carta de 1947 donde el escritor se queja de que los vigilantes del museo no le permiten acercarse a los cuadros para que, a través de una gran lupa, pueda observarlos más de cerca. Esta curiosa operación de apropiación, de gran fuerza sugestiva, recuerda a Ibáñez el gesto de Monet de ir al Louvre no para copiar a los maestros, algo habitual en la época, sino para instalarse con ostentación delante de una gran ventana para pintar los Jardines de la Infanta, abiertos al público con motivo de la Exposición Universal de 1867. Al «abrir» la ventana del Louvre, Monet provoca un desplazamiento desde la estética

de la forma a la estética de la sensación, señalando así que la verdad para él ya no estaba en el aura histórico de los cuadros, sino en la luz natural del mundo. Otro momento significativo del ataque al museo, al cual podríamos apelar aquí, sería la deconstrucción del género tradicional iniciada por Degas en 1860. Durante más de una década, Degas realizó con frenesí más de seiscientos bocetos de casi todos los grandes maestros expuestos en el Louvre, empezando por Rafael y acabando con Meissonier. Degas abrió así el camino a la infinita serie de interpretaciones de las *Meninas* de Velázquez. Según la observación de V. I. Stoichita en uno de sus libros, la abundancia y el eclecticismo de este «museo imaginario» de Degas contiene *in nuce* el cuestionamiento de la perspectiva museística, cuestionamiento que luego se hará evidente en la serie de obras tituladas *Au Louvre*. La más famosa de estas obras muestra a la pintora Mary Cassatt junto a su hermana visitando la galería de cuadros. Las visitantes, así como los cuadros del fondo, aparecen como desdibujadas en una extraña perspectiva cuyo punto de fuga se sitúa en el exterior del cuadro. Pero los elementos que indican la modernidad de esta obra son la fragmentariedad de la imagen —las figuras están literalmente recortadas por el marco de la puerta o por la pared del museo— y el protagonismo del catálogo que oculta el rostro de una de las visitantes. Signos distintivos del orden museístico, los marcos, los paneles y los catálogos explicativos delimitan nuestra relación tradicional con la obra entre la contemplación distraída de la imagen y la lectura diagonal del comentario. A esta falsa mirada intenta sustraerse Monet al «abrir» enfáticamente la ventana del Louvre. Pero el paisaje natural de detrás de esta ventana, así como lo supo ver Cézanne, se mostrará cada vez más «inaccesiblemente extraño». Beckett escribió sobre Cézanne en una de sus cartas alemanas: en sus cuadros «ya no hay entrada ni comercio con el bosque, sus dimen-

siones son su secreto y no tiene nada que comunicar» [citado por J. M. Coetzee en «The Letters of Samuel Beckett: 1929-1940», *New York Review of Books*, n. 7, v. 56, April 30, 2009].

En un desplazamiento análogo, la lupa beckettiana funcionaría como «objeto cantante» y «mágico» a la vez, dado que, rasgando la superficie, no sólo evidencia un fondo, pero también señala que ese fondo no es algo aparte —no está en el libro o el panel de instrucciones que acompañan a la obra de arte para acercarla al público—, sino que es parte de la obra misma, en la experiencia de un esfuerzo de visión y de amor correspondido que se expresa en términos de visibilidad y sentido. No es que la lupa abra los ojos y la mente del espectador, sino que constata precisamente la inexistencia o la imposibilidad de la transcendencia de la imagen.

El fracaso de la visión de la imagen será un tema recurrente especialmente en los escritos de Beckett sobre la pintura de Bram van Velde (*El mundo y el pantalón* de 1946 o los *Tres diálogos* con Duthuit), que son en última instancia un análisis de un estado de privación, de resistencia, el que la cosa ofrece a la mirada, por un lado y el que el ojo ofrece a la visión. Según Beckett, la así llamada «pintura del impedimento» no es ni abstracta, ni surrealista, ni cubista; tampoco intenta expresar un contenido. Solo intenta plasmar la nada, su propio repliegue en lo inmanente. Su verdad sería, en este caso, una libertad radical: una arbitrariedad extrema, exenta de preocupaciones y de relaciones con el mundo exterior. La pintura deviene una forma discreta de dejar que el trabajo hable por sí mismo, incluso de su fracaso. Ver mal, por lo tanto, se convierte en un refugio de la visión verdadera. A la «literalización» de las imágenes en el arte le corresponderían en plano literario los tropismos de la retórica, el retorno del lenguaje reprimido o simplemente el silencio. Desde esta misma perspectiva de la ética del fracaso, señala-

da también por una curiosa homofonía que se da en francés entre fracaso (*échec*) y ajedrez (*échecs*), se refiere Ibáñez al gesto de Duchamp de prescindir del arte a favor del juego de ajedrez, como a una regresión a una forma de expresividad y belleza extrasubjetiva, más allá de la mera representación —lo que iría en continuación lógica con el proyecto duchampiano inicial de poner en crisis el campo de la visión.

La estética beckettiana del fracaso alcanza un coherente desarrollo en el ensayo sobre Proust, donde Beckett pone de manifiesto la imposibilidad de conocer la realidad a través de las modalidades convencionales del conocimiento: «los fenómenos son deformados por la inteligencia» [Beckett, Samuel, *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, London: Calder, 1999, p. 32-33.]. Según el crítico de teatro Chris Ackersley, las paradojas beckettinas aludirían a las paradojas principales del pensamiento occidental, construido sobre la inevitable escisión entre sujeto y objeto. La primera paradoja sería la socrática: por más que progrese su conocimiento, uno ve con mayor claridad que no sabe nada. Beckett reafirma en cada ocasión su ignorancia con respecto a la identidad y las motivaciones de sus personajes. La segunda paradoja sería la simplicidad, la convicción de que las ideas, por más complejas que sean, pueden ser expresadas en construcciones simbólicas y claras. La metáfora escénica beckettina de *Esperando a Godot*, simple y contundente, recuerda en este sentido el lema de San Agustín: no desesperes, pero tampoco confíes. La tercera paradoja sería lo absurdo del pensamiento señalado por los números «irracionales»: nada parece más racional que la matemática, pero precisamente la matemática es la que señala lo irracional, por ejemplo, en las operaciones probabilísticas que reducen el mundo a lo absurdo, a través de la suposición de que las leyes del mundo serían las mismas que las leyes del pensamiento.

La cuarta paradoja, la de la originalidad, se puede reconocer en el hecho de transmitir lo antiguo a través de los nuevos medios. ¿No hace Beckett lo mismo cuando recurre al lenguaje del teatro radiofónico? En última instancia, la lupa beckettiana, según Jordi Ibáñez, podría indicarnos una dirección valiosa «para pensar al revés esta catástrofe que la modernidad ha intentado siempre conjurar, enmascarándola con el hipócrita e hipocrático diagnóstico del fin del arte» (p. 251). En este sentido, atravesar este fracaso significaría la radicalidad y lo absurdo de una libertad total de la creación, donde lo que importa es el proceso y no el resultado.

El ensayo de Ibáñez, oscilante entre un hermetismo erudito y una eufórica iluminación metafórica, rico en implicaciones y afectos, exige una sustancial lectura e incluso una re-lectura. Su *lupa* no sólo actúa como un «objeto cortante», dado que ofrece valiosa información sobre el tema, estimulantes razonamientos al respecto e implícitos juicios críticos —meritorios en estos momentos de rígidas esquematizaciones—, sino también como «objeto mágico», en cuanto esfuerzo de restitución del misterio de nuestro encuentro auténtico con el arte.

Loredana Niculet

Universitat Autònoma de Barcelona

IBÁÑEZ FANÉS, Jordi (2009)

*Antígona y el duelo*

Barcelona: Tusquets, 402 p.

Ya desde el título de este ensayo moral que analiza con minucia las deficiencias de la Ley de la Memoria Histórica, el autor de *Antígona y el duelo* nos enfrenta a la tragedia irreparable que supuso la Guerra Civil, y a la necesidad de la labor del duelo para poder asumirla y superarla. Jordi Ibáñez Fanés (Barcelona, 1962), profesor de estética y filosofía en el Departamento de Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra, lamenta y detecta como otro síntoma de esta ley fallida que se aprobara el mismo día en que se hacían públicas las sentencias sobre uno de los episodios más traumáticos de la reciente historia española, los atentados del 11-M, con lo que la ley quedó acallada incluso en los titulares que configuran nuestro mediatizado imaginario cotidiano. Eso no significa, empero, que se trate de una ley ajena al griterío zafio y burdo que asuela, y desuela, la política española. En este sentido, Ibáñez se aleja de cualquier partidismo, reparte a diestro y siniestro, y deja pocos títeres con

cabeza en el escenario. Sin incurrir en la hipócrita ridiculez de quienes apuestan por obviar la distinción entre víctimas y verdugos, o de aquellos que se dejan llevar por el plácido maniqueísmo de los buenos y los malos —cómodas atalayas desde las que divisar como algo lejano y ajeno a la cicatriz de la Guerra Civil española, que hoy, setenta años después, se ha visto en el proceso de elaboración de esta controvertida y para todos los bandos inadecuada ley, todavía supura—, Ibáñez apuesta por seguir los pasos de su elaboración, analizar, *a contrapelo*, los discursos de unos y otros, más allá de lo que, con gran fortuna, llama la «memoria usurera», esa incapaz de reconocerse en el otro, esa que vive de las afrentas sufridas pero es incapaz de asumir el daño perpetrado, esa que recuerda y olvida según sus propias conveniencias.

Sobre las tablas de lo público sólo quedan la posibilidad de la piedad, la compasión, el duelo, el perdón, que confluyen en el personaje del «rendido», una