



EL RAPTO DE EUROPA



l pensamiento contemporáneo ya no se articula mediante preguntas como “—¿qué es esa cosa?”, sino más bien del tipo “—¿qué podemos conocer de ella?”. Y como sólo podemos (pretender) conocer aquello que es igual a sí mismo, el proble-

ma de la identidad resulta a todas luces de capital importancia. No obstante, las afirmaciones del tipo “X es X”, incluso en el caso de que fueran ciertas, no resultan demasiado relevantes, por lo que nuestro deseo de saber se afana en construir asertos como “X es Y”, que a simple vista resultan, cuando menos, chocantes. Pero lo chocante no es que “X” sea “Y” y que, al mismo tiempo, no lo sea (pues si lo fuera simplemente volveríamos al caso anterior: “X es X”), sino esa “cosa” interpuesta entre la “X” y la “Y” que, por no tener referente exterior debe ser de naturaleza estrictamente lingüística pero de la que no podemos dar cuenta lingüísticamente —¿“es” es “es”?—. Esa extraña *cópula entre las palabras* que, como no podía ser de otro modo, las multiplica, debería hacernos pensar que la identidad es un *instrumento*, pero no sólo un

instrumento de conocimiento, sino, sobre todo, *un instrumento de dominación* encargado de hacer aprehensibles, significantes, las cosas que son sencillamente existentes. Todas las prevenciones que tomemos en su uso serán pocas, y, sin embargo, no podremos renunciar a él, y no sólo porque los hombres *seamos*, fundamentalmente, *animales que practican el sexo oral*.

En el número anterior de esta revista, hablando sobre el arte de siglo XXI, ya saqué a colación la necesidad de repensar el problema de la identidad para encontrarle nuevos sentidos a un concepto de ciudadanía que nos pudiera ayudar a ordenar la convivencia entre vecinos que ya no tienen nada en común. Además, ya sólo nos queda confiar en la capacidad de los colectivos para disenter del rumbo de una historia convertida en segunda naturaleza, ahora que nuestros gobernantes parecen conformarse con mantener las constantes vitales de un mercado semoviente. Y supongo que el disenso es la médula de la identidad, pues ser lo que se espera que seamos es el camino más recto para no ser nadie. No nos faltan pues razones para abordar un problema que, dada la



estrecha relación descubierta entre identidad, conocimiento y lenguaje, se identifica prácticamente con el pensamiento contemporáneo en su conjunto: una tarea sin duda excesiva incluso para alguien tan indocumentado como yo.

De modo que quizá sea más sensato reducir este asunto de la identidad al problema básico –pero no menos complicado– de responderle al espejo la pregunta “¿quién soy?”. El problema se puede solventar de un plumazo con un “soy Ramón”, pero esa respuesta, incontrovertible, ya no *significa* gran cosa. Y digo “ya” porque hubo un tiempo –que como todos los tiempos remotos seguramente nunca existió– en que la gente se llamaba “Emmanuel” o, lo que es lo mismo, “Dios con nosotros”, o Abraham, esto es, “padre de una muchedumbre de pueblos”, nombres que, sin duda, decían mucho a su propio portador sobre la razón de su existir. Incluso si a uno la historia no le había reservado un papel tan descollante siempre podía ponerse bajo la advocación de alguna figura que le sirviera de referente y patrón de identidad. En este caso, el sentido de su vida no estaba contenido en el propio nombre pero sí en los textos en los que este nombre aparecía. Esta práctica era extensible a cualquier otra palabra susceptible de ser colocada detrás de la fórmula “soy ...”, por ejemplo, varón, honesto, blanco, liberal, cristiano, caballero, etc. Siempre cabía encontrar un libro, generalmente *El Libro*, donde nuestro(s) nombre(s), ahora con–texto, adquiriría(n) verdadero contenido. Esto, sin duda, ahorraba las facturas del psicoanalista pero ocasionaba ciertos perjuicios, porque como uno es siempre el último en enterarse de su nombre (y de su religión, sexo, raza, nacionalidad y cultura) cuando quería hacerse cargo de su identidad se encontraba en la academia militar –si era el primogénito– o en el seminario –si el segundo varón– (creo que este era el orden de prelación pero afortunadamente pertenezco a una de esas “pobres” generaciones con problemas de identidad que sólo de oídas ha llegado a saber de estas cosas), lo que, obviamente, no siempre colmaba las aspiraciones del individuo en cuestión (si es que estas habían logrado sobrevivir a la presión de su nombre y sus atributos, lo que, por ejemplo, resultaba prácticamente imposible en el caso de las mujeres). Como conté en el número anterior, la vanguardia cultural realizó impagables esfuerzos

para fomentar la rebeldía contra cualquier atribución automática de sentido, lo que, sin duda, nos produjo trastornos de personalidad que llegaron a convertir en un problema casi irresoluble un simple “¿quién soy?”, pero que sentó, a cambio, los fundamentos de una libertad sin precedentes que no hemos sabido gestionar.

Posiblemente, Jorge Stratós esté pensando que con mi burda ironía trato de ser eso que en el número anterior de esta revista definía como “a–nacionalista”, algo, según él, imposible, porque «el a–nacionalista, al igual que el anti–nacionalista [...] no levita, sino que está –obligadamente– radicado en algún punto del espacio–tiempo, en el que –le guste o no–



la forma nacional es la forma básica que adquiere lo social–comunitario en la modernidad». Me gustaría entonces encontrar algún término para definir a ese individuo dispuesto a buscar libre y responsablemente los textos en los que su nombre tiene que ver con él sin contentarse con aquellos que *inmediatamente* le brinda una «forma» que, aún siendo la «básica», no es la única ni, necesariamente, la mejor. Un término que, a ser posible, no inclu-

ya, como el que el mismo Jorge Stratós propone, la partícula “nacionalismo”, porque me resistiría a asumir que no existe más opción que aceptar ese término como pivote de toda reflexión sobre la identidad incluso aunque se me llegara a demostrar (cosa que dudo) que esa es la única posibilidad históricamente disponible. Afortunadamente, yo nací pasado de moda y, en consecuencia, vacunado del temor al anacronismo. Confío en no estar cometiendo un pecado de lo que Vicente Pedrero (también en el número anterior) llamaba “abuso de poder intelectual” (que en mi caso se complicaría con un delito de suplantación de personalidad) al afirmar mi estúpida confianza en que acabará existiendo un mundo en que todos los trabajadores recibamos, a cambio de 35 horas semanales de un trabajo realizado a conciencia, una remuneración suficiente como para poder destinar, sin más inquietudes que las que genere nuestro propio discorrir, otras 63 horas a descubrir ese mundo tan fascinante como difícil que se abre más allá de los ritmos pegadizos de los cantos tribales y de la sociedad del espectáculo. Un mundo tan vasto que la sola decisión de cartografiarlo sienta ya las bases de un modelo de identidad por el que las cosas no son lo que son sino aquello hacia lo que se inclinan.

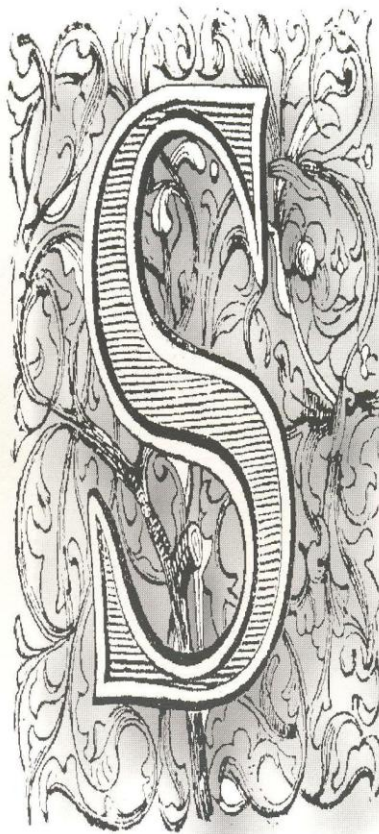
Pero como, al parecer, y «aunque reprimido, el nacionalismo inconsciente e inconfesado del abstencionista también termina siempre por salir a la superficie» (Jorge Stratós), voy a contestarle a mi espejo de forma tajante, pues más vale matizar de entrada los propios asertos que desmentir los sobreentendidos: “–sí, yo soy español” (una afirmación que tampoco está muy de moda pero que resulta ineludible en el caso de alguien como yo, que tiene una abuela barcelonesa y otra vizcaína, un abuelo burgalés y otro salmantino, nació en Madrid, ha pasado la cuarta parte de su vida –la más, por no decir la única, productiva– en Tenerife y no ha vivido nunca ni siquiera una década en la misma ciudad). Siempre según Jorge Stratós, esta afirmación sería equivalente a la de “–sí, yo soy nacionalista español” (¡cielos!), por lo que, antes de verme comprometido con algún destino en lo universal, me apresuraré a especificar los textos en los que mi afirmación cobra sentido. Unos textos que, como en mi caso no podía ser de otro modo, serán en su mayoría cuadros.



En 1810 Goya comienza sus *Desastres*, unas escenas *patéticas* en su mayoría recortadas sobre un fondo plano que convierte el vacío místico de Friedrich en estrategia retórica para expresar una insensatez que, precisamente por ser inmensa, no merece la consideración de “sublime” —un término demasiado dispuesto a legitimar el horror a través de la de asunción de la dimensión trágica de la existencia—. Las imágenes vomitan a nuestros pies —a ese espacio que los cuadros costumbristas dejaban vacío para dar “distancia perspectiva”— una carne masacrada a la que ningún uniforme confiere dignidad y cuya urgencia nos impide dar ese paso atrás que convierte lo sublime en un espectáculo estético. Son muertos *históricos*, pero, a diferencia de los de Gros (piénsese en *La batalla de Eylau*), su realismo no se destina a dar verosimilitud a la campaña publicitaria del héroe. El horror no se sublima en la empresa civilizadora del Emperador de la razón, ni es la nota dramática de los cantos de Osián a la gloria de los grandes guerreros. En las imágenes de Goya los textos jamás sirven de contrapartida al dolor concreto, y ello es particularmente significativo tras la caída del antiguo régimen, momento en el que el poder deja de ser hereditario y comienza a obtenerse a través de una violencia que debe ser legitimada como motor de la historia en el marco del gusto por lo sublime y lo trágico.

Un Goya sensatamente receloso de los frutos de la victoria recibió tras la guerra dos encargos de marcado carácter revanchista (la imaginación histórica siempre ha querido ponerlos en relación con *La rendición de Madrid* de Gros) que, además de reportarle una retribución especial, podían haberle librado definitivamente de su fama de afrancesado. No deja de ser curioso cómo los resolvió. En el primero de ellos (*Dos de mayo*) una caterva enajenada por el odio se abalanza, curiosamente, no contra el francés sino contra “el moro”, la encarnación, la *identificación* del enemigo dentro del “imaginario” (creo que es así como se prefiere llamar ahora a los demonios familiares) hispano. En el segundo (*Tres de mayo*), el enemigo francés resulta de nuevo irreconocible, transmutado esta vez en una máquina racional que reparte mecánicamente un horror que es el reverso de esa luz que formara parte de su impedimenta pero que ya sólo ilumina a los que sufren. Unos

individuos *indignos* que gimen, rezan y desesperan porque su desconfianza en el texto de esa historia que prometía progresar en el sentido de la libertad les hace incapaces de alcanzar el “¡perdónalos porque no saben lo que hacen!”, y mueren al grito mudo de “¡por qué me has abandonado!” que no alcanza a romper el placido sueño de la ciudad al fondo. Instantes después de la descarga regular, la muerte los convierte en un amasijo de óleo que los hace *inidentificables* y enfanga su tránsito hacia otra realidad más noble. El pincel de Goya se cargó en la Guerra de una materia que ningún texto es capaz de



actualizar y ninguna belleza puede ya reconducir al orden de la forma.

Muchos años antes, a través, sin embargo, de una pincelada acuarelada, ajena esta vez a la retórica monumental del dibujo de Rubens o Poussin, ese respeto por lo concreto se había encarnado en los bufones de Velázquez. Existen dos opiniones muy extendidas sobre estas pinturas que me resultan a cual más sorprendente. Según la primera, los cuadros demost-

rían la disposición de Velázquez a pintar “cualquier cosa”, prueba evidente de que su único interés era, sencillamente, pintar. Es frecuente presentar al sobrio sevillano como un apasionado del ejercicio mecánico de su profesión, algo que desmiente su cortésima obra y su casi obsesivo interés por ocuparse en la corte con múltiples actividades que sin duda le restaban tiempo a su pintura. A menudo, su insultante maestría se convierte en su peor aliada, pues la simplicidad de sus formas opaca la profundidad de su pensamiento. Pero, en realidad, esta opinión es tan incoherente con la agudeza de su ingenio, siempre dispuesto a ver en lo cotidiano una alegoría de sofisticadas ideas abstractas, que no me tomaré más tiempo en contestarla. Sólo recordaré que la función de los bufones en la corte no era sólo la de divertir al monarca, sino también la de mantenerle en contacto con la realidad, pues sólo de su boca irresponsable podía oír lo que ningún cuerdo se hubiera atrevido a poner en su conocimiento. También es frecuente interpretar estos cuadros como muestras de piedad del pintor para con sus modelos. No alcanzo a entender qué rasgo piadoso cabe observar en la inmisericorde objetividad con la que retrata la «frente olímpica de tipo raquítico, estrabismo convergente y parálisis cerebral atetósica» (según un diagnóstico del doctor Moragas realizado en 1964) de Juan Calabazas. Nunca he creído que Velázquez pretendiera representar en sus bufones la dignidad *esencial* inherente a todos los miembros de la especie, pues tampoco encuentro rasgos de dignidad en el patético aspecto de *El bufón Barbarroja*. Eso sí, hay que reconocer que ni el Calabazas ni Barbarroja son *unos* idiotas, es decir, el resultado de someter sus realidades concretas a un concepto, antes bien, son *esos* idiotas. Decía Justí que «si hubiera aprendido la filosofía de la escuela [Velázquez] se hubiera pronunciado por el nominalismo [...]; para él el *individuum* era la sustancia primera». Si Velázquez hubiera pretendido salvar al monstruo a través de su oficio, su maestría hubiera sido suficiente para sublimar su tragedia. Pero él, como Goya, no recurre a lo feo para demostrar el poder del arte sino para mostrar su límite. Los pintores estamos tan familiarizados con las apariencias que tenemos menos tendencia a atrapar esencias de la que nos atribuyen los filósofos. Pero lo cierto es que por imperativos de nuestra profesión pasa-



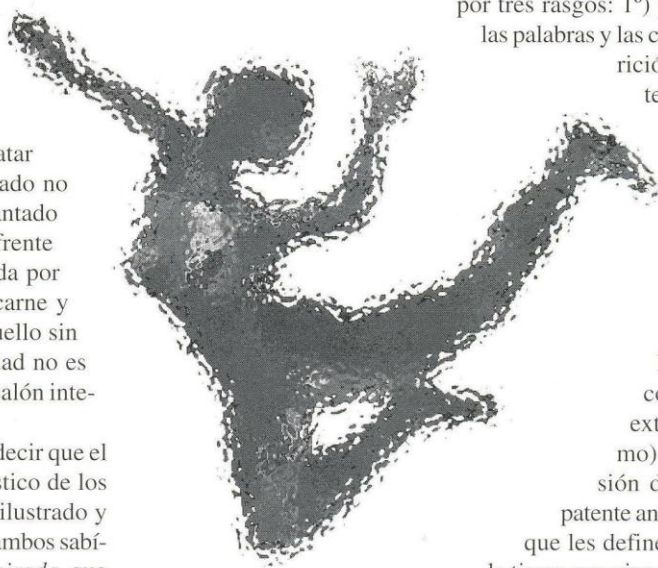
mos (por desgracia cada vez menos) tantas horas mirando un mismo objeto que terminamos reproduciendo sin querer aquel juego infantil consistente en repetir una palabra hasta que resulte extraña su vinculación con la cosa que un instante antes, por obra y gracia del hábito, parecía reproducir de forma casi mimética. Observando tan detenidamente como Velázquez a sus bufones (o a sus papas) no se alcanza a ver la “cosa en sí”, pero sí se llega a percibir con claridad la enorme distancia que medra entre ella y esa abstracción con la que nos la representamos, sea palabra o imagen. Adorno sabía que el genocidio era directamente imputable a la existencia de una palabra —“judío”— y una imagen —“la amenaza”— sin las cuales hubiera sido imposible asesinar a un conjunto de ciudadanos que poco o nada más tenían en común que la disposición de sus verdugos a brindarles una identidad y brindarse de paso a sí mismos otra en el reconocimiento del peligro “inherente” a la primera. Velázquez parecía saber que nadie que mire a su víctima el tiempo suficiente como para percibir su heterogeneidad con los mecanismos que nos permiten identificarla será capaz de abrir la espita del gas. Seguramente, la máquina de matar que Goya vistiera de texto ilustrado no hubiera disparado de haber levantado la cabeza para observar que enfrente no tenía “patriotas” dando su vida por “otra” idea, sino individuos de carne y hueso rogando por conservar aquello sin lo cual la búsqueda de la identidad no es más que un repugnante juego de salón intelectual.

Quede claro que no pretendo decir que el antiintelectualismo sea característico de los pintores españoles. Goya fue un ilustrado y Velázquez un auténtico erudito, y ambos sabían que *no hay más visión que la mirada*, que está trenzada con textos. Pero ambos se preocuparon de apoyar esos textos sobre una realidad infinitamente más flexible hasta fracturarlos. Como fracturado está *Los borrachos* —tanto que en su mitad izquierda es otro cuadro, *El triunfo de Baco*—, precisamente para que por la grieta se cuelen al plano de la representación unos individuos que, de otro modo, jamás hubieran encontrado acomodo en “la historia”. Una decisión que adquiere un alto contenido moral viniendo de alguien tan consciente como Velázquez de que lo trascendente no puede expresarse más que a través de las apariencias, esto es, que no alcanzará el reconocimiento, ni por ende identidad, aquel que no *aparezca*, que no encuentre acomodo en los hábitos representativos disponibles. Esa fractura, que consigue que el cuadro resulte particularmente *artificial*, cumple también una fun-

ción metaficticia, esto es, permite que la obra se contemple y analice a sí misma y a las circunstancias que la determinan tematizando esta re-flexión de forma que, al tiempo que refiere episodios exteriores, narra su propia construcción como relato, participa su propia metodología. Esa función, aprendida de Pacheco, bien podría haberse heredado del Quijote, antecedente directo del juego velazqueño del “cuadro dentro del cuadro”. *El Quijote* es ya un sofisticado constructo, que alcanza unidad gracias a la participación del complejo sistema de remisiones que pone en crisis la propia identidad del libro consigo mismo, en el que se cuenta no sólo los peligros de no contrastar los textos con la realidad sino también como por la llaga abierta entre ambos se cuelan personajes extraviados con los que, en adelante, pueden identificarse aquellos que no se mentaban en los cantos de la tribu. Me atrevería a decir que no sólo Velázquez inventó la pintura moderna como ya había hecho Cervantes con la novela, sino que entre ambos inventaron el arte moderno, si es que este se caracteriza, como creo, por tres rasgos: 1º) por provocar un choque entre las palabras y las cosas que haga verosímil la apa-

rición de un personaje extravagante gracias al cual ciertos comportamientos obscenos (fuera de la escena) e idiotas (iguales a sí mismos) encuentran segundo término para la metáfora que habrá de identificarlos; 2º) por seducir a un colectivo que, en adelante, podrá identificarse como la comunidad donde aquellos comportamientos inicialmente extravagantes (como el quijotismo) son *reconocidos* como expresión de diferencia; y 3º) por dejar patente ante esa comunidad que ese rasgo que les define no nace del fondo mítico de

la tierra que pisaron sus antepasados, sino de la lectura de un constructo realizado por una inteligencia histórica capaz de ironizar sobre su propia originalidad y de mofarse de su pretendida “originalidad”. El arte moderno sólo puede ser entonces antinacionalista (sin que de ello quepa deducir su adscripción velada a otro nacionalismo de signo opuesto), pues es plenamente consciente de que *el pensamiento sólo puede dar cuenta de la realidad si da antes cuenta de sí mismo* (del mismo modo que uno sólo puede reírse de los demás si antes ha aprendido a hacerlo de sí mismo), por lo que se apresura a recordar el convencionalismo (que no la falsedad y menos aún la inexistencia) de los sistemas representativos, empezando por los que él mismo utiliza. El nacionalismo, en cambio, se retroalimenta de la invención de las tradiciones que le brindan la cohesión sentimental que necesita. Y





toda tradición llega a serlo por un proceso voluntarista que se afana en borrar las huellas de la invención originaria para obligarse a creer que la historia no es cosa de hombres. De ahí que alcance el convencimiento de que su *ideología* (la disposición a imaginar que la representación de la realidad coincide con la realidad misma) no es tal, pues brota espontánea e inmediatamente del paisaje familiar. Para el nacionalista, “ser” es su premisa y no una sospechosa veleidad del lenguaje.

Por supuesto, no voy a tratar de interpretar la disposición de mis más grandes compatriotas a recelar de las grandes palabras para interpretar sus obras como la prueba de la existencia histórica de un *pueblo* que manifiesta a través de ellas su sentir. Me conformo con comprobar que en ellas puedo encontrar el con-texto en el que el gentilicio con el que me identifico tiene que ver conmigo, que esta identidad no se agota en una nostalgia, como todas, sin objeto sino que me comprometo con un proyecto concreto y actual (aunque desgraciadamente amenazado), y que me obliga a prescindir de mi admiración por David (admiración que, por otra parte nunca sentí) pero no por Manet. De ahí mi simpatía inicial por todo aquel que se muestre reticente a afirmar enfáticamente su condición de español (en realidad, pocas cosas hay más españolas que negarlo). Una simpatía que no evita mi preocupación por los nuevos mimbres con los que últimamente se está tejiendo este viejo cesto. Porque la distancia entre la renuencia de George Washington a seguir siendo inglés y su hipotética disposición a quitarse su peluca de rizos y declararse descendiente del último mohicano es la que va de la aspiración legítima a la estupidez manifiesta. Una estupidez tanto más peligrosa cuanto menos estúpidos son los que la promueven. El reencuentro con un substrato mítico y esencial saltando por encima del mestizaje propio de toda colectividad histórica rehabilita la tautología que antes despreciábamos —“X es X”; o, mejor aún, “¡X!”, sin más— pero que tanto juego le ha dado a los encantadores de serpientes desde Hitler (Alemania es y será siempre Alemania) a Fidel Castro (Cuba es Cuba). La expectativa de que algo vuelva a ser “lo que siempre fue” (y de lo que no podemos dar cuenta, pues no cabe representar nuestro mecanismo representativo ni reducir el mito a la palabra) cierra el círculo vicioso de la esencialidad inefable que tarde o

temprano exige renunciar a la política en favor de una utopía, tan concreta como indefinida, que no puede someterse a la miserable lógica mercantil del voto: *con la patria no se comercia*.

La tautología, pese a su manifiesta pobreza intelectual, no sólo permite la unidad simbólica entre el referente y lo referido (un verdadero monumento a la falsa conciencia), solventando de un plumazo todas las limitaciones propias de la naturaleza lingüística de lo humano, sino que, por su natural vinculación con lo divino (“yo soy el que soy”), nos transporta con la celeridad de la demagogia a las edades anteriores a la Historia, a los pagos del pensamiento mítico donde la palabra no se entiende, se canta (si es posible danzando alrededor del tótem), pues está más acá de cualquier necesidad de fundamento en la medida en que es ella misma la que permite nombrar el fundamento. La pasión originarista de los nacionalismos parece querer cumplir a rajatabla las aspiraciones que Schelling manifestara al final de su *Sistema*: crear una mitología contemporánea capaz de sanar la escisión entre lo universal y lo particular habida en el mundo de los signos. Un programa, consistente en difundir ciertas ideas políticas trocadas en dogmas como ideas estéticas o míticas para captar el interés del *pueblo*, que se me antoja la médula del fascismo y que, cuando menos, y en lo que me toca más de cerca (si es que el resurgimiento del fascismo me toca de lejos), viene a satisfacer eso que Adorno llamaba «pasión por palpar», por hacer desaparecer la “vergonzosa” distancia entre lo estético y la vida. La voluntad mayoritaria de entender el arte como algo inmediato se resuelve con facilidad recurriendo a la palabra mítica, que, no lo olvidemos, sirve ante todo para identificar a aquel que, por tratar de interpretarla (en lugar de escucharla recatadamente), no consigue entenderla, esto es, al no iniciado, al que no pertenece al grupo, al enemigo. Esa identificación disuelve de un plumazo la mala conciencia que la modernidad había cargado sobre nuestras espaldas, al hacernos conscientes de que los males nos habitan, y responsables de nuestro propio sistema de necesidades, esto es, de lo que nos pide el cuerpo o de los ritmos que hacen que nuestros pies se muevan (siempre es la canción más odiosa la que se nos queda pegada). El texto en el que mi nombre tiene ahora que ver conmigo no está en los libros escritos por los



hombres, es mi tierra misma como mensaje cifrado que los dioses dejaron en su huída para satisfacción de incautos y caraduras. Mi identidad ya no será entonces mi tarea, mi compromiso y mi recompensa, sino, de nuevo, el regalo bautismal con que los dioses premian mi venida al mundo. Una herencia a la que no puedo renunciar porque es *mi propia esencia* y que no puedo comprender porque es irracional, pero que me exime de la ingrata labor de interactuar con los numerosos textos que me componen.

Esa disposición tan romántica me resulta tanto más preocupante cuanto que es la que parece sustentar ese embrión de identidad continental que se ha dado en llamar *Europa de los pueblos* y que podría resumirse como el intento de que el fomento de los particularismos logre hacer real la imposibilidad de que nos reconozcamos fuera del ámbito mercantil. Así, mientras unos levantan piedras y otros arados, los más *liberales* se “levantan” más kilos que ninguno a costa del tiempo y el salario que antes yo pretendía dedicar a la formación de una identidad que, si no alcanzara a levitar sí resultase algo menos plomiza que los aperos de labranza. Sospechosamente, este renacimiento del folclore del noble primitivo de rabo largo (pásense por los Realejos), se realiza en el marco de un proceso de integración económica que exige no sólo vencer el celo de los estados nacionales sobre su soberanía sino, sobre todo, dismantelar su afirmada vocación de garantes del bienestar de sus ciudadanos, una vocación que nadie parece dispuesto a heredar. Una vez superada esa versión social del progreso que yo creía que *identificaba* a Europa, la mentalidad liberal habrá impuesto las reglas de ese juego en el que el disenso sólo permite que te reconozcan en las colas del paro “a cambio” de fomentar una política cultural carnavalera incapaz de producir más teoría crítica que la de los Singuanguos. Y todo ello está ocurriendo mientras pseudointelectuales (como yo) se regodean afirmando con voz engolada que “nuestra conciencia lingüística nos permite afirmar que Europa no existe”, cuando todos sabemos que su no-existencia es cien veces más vieja y mil veces más rica que la tampoco-existencia de Gales, Euzkadi o Canarias. Europa es, al menos, la cuna de dos de los más grandes inventos de la humani-

dad: la libertad y la naturaleza. La primera no pretende que seamos seres incondicionados, antes bien, es un proyecto que *persigue* precisamente la liberación mediante la creación de la ilusión trascendental del libre albedrío, a través de la disposición a pensar que las acciones nos son imputables (que, por lo tanto, podemos *adquirir* identidad y eludir así la inexistencia), que somos responsables (estamos comprometidos con la construcción de la historia) y que tenemos mérito, que merecemos cosas (que el esfuerzo que exige la autoconstrucción puede reportar felicidad o, al menos, dignidad). Este proyecto, inexistente en el Extremo Oriente o el Islam y degradado en EE.UU., requiere la invención de la voluntad, y, en consecuencia, aconseja *la invención de la naturaleza*, no como el sentido mítico de la creación, una narración esencial a la que debemos de plegarnos y donde debemos hundir nuestras raíces, sino, bien al contrario, como una *reserva* al sentido. La naturaleza (por supuesto, naturante) es una *atribución* de voluntad a los objetos con el fin de que su resistencia a someterse a la voluntad del sujeto funcione como freno al componente soberbio de su libertad y a su disposición a olvidar su carácter condicionado. La naturaleza es, en definitiva, esa risa que nace de lo más profundo de nuestra inteligencia cuando la libertad comete el exceso de olvidarse a sí misma al poner un pronombre posesivo delante de la palabra “tierra”.

Ciertamente, llegamos tarde a nuestras propias decisiones, nuestras reacciones afectivas son de reflejos mucho más rápidos que las plenamente conscientes. Nuestros mitos, como dijera Lévi-Strauss, nos piensan. Pero, gracias a Dios, existe el arte, ese fascinante esfuerzo por evitar lo inevitable, por *ejercer la libertad ante la naturaleza y contra la necesidad* manejando con estilo nuestros condicionantes innatos o adquiridos para volverlos contra ellos mismos. Un muestrario de las ingentes posibilidades de los mecanismos de representación que no olvidan su heterogeneidad respecto a lo representado y se mantienen prevenidos contra la tautología identificante, tanto contra la romántica—“somos lo que somos”— como contra la liberal—“el que vale vale”— y, sobre todo, contra la triunfante combinación de ambas.

