

Rembrandt: la pintura y la visión

Julián Marrades

LO VISUAL Y LO IN/VISIBLE

En el catálogo de Rembrandt apenas hay alguna obra clasificable como naturaleza muerta, y el número de sus paisajes es bastante reducido. La mayor parte de sus cuadros, dibujos y aguafuertes se encuadran en alguno de estos géneros: el retrato individual o de grupo, el autorretrato, las obras de tema histórico y las narraciones bíblicas. En todos ellos, los seres humanos son el principal foco de atención.

Se ha destacado como un rasgo peculiar de Rembrandt la tendencia a presentar a sus personajes inmersos en algún curso de acción (a veces, una misma composición reúne varias acciones independientes, asociadas a diferentes actores). Es significativo que, incluso en sus retratos, los personajes no aparezcan posando, sino que parezcan haber sido sorprendidos por el pintor en alguna tarea característica que ha quedado fijada en la imagen pictórica a modo de una instantánea. Sus pinturas evidencian que Rembrandt estaba especialmente interesado en representar experiencias humanas que tienen la forma de un proceso articulado, y cobran un sentido en la medida en que el sujeto se halla enteramente involucrado en su realización, hasta el punto de que cada momento no es vivido por él como una parte de la experiencia, sino como un todo.¹ Esto tuvo que plantearle el siguiente problema: ¿Cómo representar pictóricamente realidades humanas que tienen la estructura de un todo en movimiento, siendo así que lo pictórico, por su propia naturaleza, es fijo y espacialmente limitado? Las reflexiones que siguen tratan de rastrear algunos elementos de la solución que Rembrandt dio a este problema.

Comencemos por lo más obvio: la pintura se dirige a la visión. Esto implica, no sólo que representa objetos y cualidades visibles, sino también que lo hace mediante un modo de representación visual.² Cierta concepción de la pintura, que trasciende estilos y escuelas, ha fundado su capacidad de representar los objetos externos en la facultad de *imitar* sus cualidades visuales. Según esta concepción, el artista plástico se propone rivalizar con la naturaleza, creando en el cuadro una ilusión de realidad. A ello responde una idea del arte como un *doble* —a ser posible, mejorado— de la naturaleza. La destreza imitativa, la precisión en el detalle y el virtuosismo son

las cualidades que más se aprecian en este tipo de pintura. Un cuadro es como un espejo que refleja la realidad natural, una ventana a través de la cual accedemos a una reproducción del mundo que aspira a suplantarlo. El ideal del pintor ilusionista –también se le suele calificar de naturalista o de realista, según los casos– es reducir al mínimo el valor representacional de la imagen pictórica, de manera que ésta sea inmediatamente percibida, no como un artificio, sino como una parte de la naturaleza. Con toda probabilidad, Jan Brueghel se hubiera sentido satisfecho si un espectador de su cuadro *Maceta con flores* (Munich, Alte Pinakothek) las hubiera confundido con rosas de verdad y se hubiera acercado a olerlas.

Rembrandt busca con su pintura el efecto contrario: dar autonomía a la figura como representación, atribuir a ésta una legalidad propia, liberándola del modelo de la imitación o de la suplantación de la naturaleza. Su propósito como pintor no es ampliar el repertorio de lo visible, al parangonar en sus efectos visuales los simulacros artísticos con los objetos reales, sino modificar nuestra experiencia visual, convirtiendo la pintura en un modo específico de ver el mundo. Aquí hay involucrados dos problemas. Uno de ellos es conferir al cuadro una realidad sustantiva, de tal modo que dejemos de verlo como una entidad vicaria y transeúnte –una copia, o sea, algo que remite a otra realidad como fundamento de su significado y su valor–, y pasemos a contemplarlo como una *re-presentación*, es decir, como una presentación nueva que, en cuanto tal, tiene su propia y peculiar constitución, meramente visual. El otro problema consiste en dar un tratamiento pictórico a las cualidades no visibles de los objetos representados –a las propiedades táctiles y auditivas, a las cualidades anímicas y psicológicas, a los rasgos espirituales–, de tal modo que se hagan visibles.

Sugiero considerar como dos modos diferentes y complementarios de resolver el primer problema estos dos rasgos de la pintura de Rembrandt: de un lado, su predilección por el estilo rudimentario o descuidado, frente al estilo suave y preciosista que se acabó imponiendo en el gusto de la época;³ de otro, su tratamiento dramático de la luz.

Por lo que respecta al estilo inacabado que Rembrandt adoptó innovadoramente en buena parte de su obra –especialmente en aquella que no pintó por encargo, pudiendo realizarla con entera libertad según sus propios criterios artísticos–, puede decirse que atrae poderosamente la atención del observador sobre la materialidad del cuadro, como una superficie tratada con pigmentos que poseen sus propias cualidades físicas (color, volumen, textura, peso, etc.), cuyo despliegue en el lienzo ha dejado la huella del gesto del pintor, así como del instrumento empleado (el pincel por ambos extremos, la espátula, la mano). En virtud de estas cualidades materiales, el objeto representacional marca una distancia con respecto al objeto representado. Y esa distancia impide al espectador entender y valorar el primero como una copia del segundo, conforme al modelo del espejo.

En cuanto al tratamiento de la luz, es sabido que Rembrandt no suele iluminar la escena representada según las convenciones de la iluminación naturalista,

como se demuestra en muchos de sus cuadros por la inverosímil yuxtaposición de zonas claras y zonas oscuras sin obstáculos interpuestos, o por la imprecisa fuente de iluminación aludida.⁴ Una explicación de esto es que Rembrandt da a la iluminación una función peculiar en la representación pictórica, que no consiste en hacer visibles los demás objetos –la luz como elemento neutro, pasivo e invisible–, sino en hacerse visible a sí misma como un actor más de la escena representada, que interviene en ella destacando unas zonas y ocultando otras.⁵

Por lo que respecta al problema de hacer visibles cualidades no visuales del objeto, Rembrandt lo aborda mediante una investigación de las potencialidades expresivas de los gestos y posturas del cuerpo humano (especialmente, del rostro y de las manos), que le lleva a depurar lo superfluo y a quedarse con lo significativo o característico de la parte corporal de la acción o de la experiencia de que se trate en cada caso. Un ejemplo ayudará a aclarar lo que quiero decir. Si comparamos el cuadro de su discípulo Gerard Dou *Madre de Rembrandt* con el del propio Rembrandt *La profetisa Ana*, ambos en el Rijksmuseum de Amsterdam, lo primero que llama la atención son algunas semejanzas: en ambos se representa a la misma anciana fijando su mirada sobre un gran libro abierto y orientado hacia el espectador; en ambos, la mujer se halla absorta en la lectura, en actitud de devoción; y, en ambos, un foco de luz externo acaricia las figuras de la mujer y del libro recortándolas sobre un fondo oscuro en un recinto de intimidad.

Pero también hay diferencias significativas entre ambas pinturas. El espectador que contempla el cuadro de Dou, atraído por los caracteres del libro, fácilmente se descubre a sí mismo tratando de hacer lo que hace el personaje representado. En cambio, en el cuadro de Rembrandt es imposible descifrar ninguno de los rasgos del texto, por lo que el espectador es inducido a centrar su atención, no en el objeto 'libro', como algo común al personaje y a él, sino en la acción del personaje, es decir, en su 'leer el libro'. Adviértase que pintar un objeto visible, como es un libro, no presenta el mismo problema de concepción que representar pictóricamente una acción como leer, que involucra procesos de conciencia (intelectuales, afectivos, etc.). La excelencia del cuadro de Rembrandt se debe, en parte, a haber logrado *hacer visible* la acción de comprender un escrito.

En la vida real podemos llegar a saber que alguien ha entendido un texto porque da determinadas respuestas a preguntas que le planteamos sobre él. Esta vía es impracticable en este caso. ¿Cómo podemos saber que un personaje pictórico representado leyendo un libro lo entiende? La respuesta sólo puede ser: porque lo vemos. Pero, para verlo –es decir, para que la intención del pintor quede cumplida–, es menester que el pintor haya logrado representar pictóricamente la acción de leer a través de sus cualidades visuales.⁶ A tal efecto, Rembrandt ha puesto ahí en juego varios elementos: la amorosa inclinación de la anciana sobre el libro, el ensimismamiento que denotan su mirada y el gesto de su boca entrea-bierta, la suave caricia de su mano sobre el papel. Con ello, ha hecho visible que su comprensión no es una acción puramente 'interior', sino realizada conjunta

e inseparablemente por la mente, el rostro, las manos y la parte superior de su cuerpo. De este modo, ha ampliado las posibilidades cognitivas de la visión.⁷ Y, al hacerlo, ha enriquecido en términos absolutos nuestro conocimiento de esa realidad, cuyo contenido perceptivo o sensible posee una riqueza de matices que las posibilidades conceptuales del lenguaje no consiguen atrapar.

HACER VISIBLE EL TIEMPO

Hasta aquí he apuntado algunos procedimientos mediante los cuales Rembrandt trató de representar en un medio pictórico –es decir, puramente visual– objetos no primaria o directamente visibles. Pero la representación pictórica es, además, *fija*, mientras que aquellas realidades discurren en un flujo temporal. ¿Cómo trató Rembrandt de pintar la movilidad y la estructura totalizadora de realidades humanas como las acciones narrativas o la identidad personal?

Rembrandt logra dar unidad a las acciones narrativas de contenido histórico o bíblico mediante su asombrosa habilidad para *contraer* un proceso desarrollado en el tiempo en un momento culminante del mismo, que no puede ser visto separadamente de lo que sucedió antes y lo que sucederá después.⁸ La imaginación acude aquí en ayuda de la mirada, para extender ese momento hacia el pasado y hacia el futuro. Esa condensación del antes y del después en el presente no tiene la forma de una conexión causal, pues causa y efecto son partes de un todo analizable –una suma o agregado, como el de los eslabones de una cadena–, mientras que el instante representado concentra en él, indivisamente, lo que está ocurriendo con lo que acaba de ocurrir y con lo que inmediatamente ocurrirá. Lo representado no es, pues, una parte aislable dentro de un proceso –y representable, por tanto, como un estado–, sino el movimiento entero contraído en un momento significativo del mismo. El éxito de la representación de la acción radica, precisamente, en la habilidad para encontrar ese instante significativo, cuya representación nos permite ver lo representado, no como algo inmóvil, sino como una acción que fluye en el espacio y en el tiempo. Consideremos un par de ejemplos de esto.

En *Los síndicos de los pañeros* (Amsterdam, Rijksmuseum), Rembrandt presenta a la junta directiva del gremio de pañeros presidiendo una reunión de los miembros de la sociedad. Puesto que el público asistente no aparece en el cuadro, Rembrandt ha elegido representar a la junta realizando conjuntamente una acción que involucra a todos los presentes: se supone que alguien situado en una posición próxima al espectador ha interpelado a la mesa a prósito de algún asunto de su gestión, y el pintor ha fijado el momento en que el presidente rinde cuentas echando mano al libro de contabilidad, arropado por los otros miembros de la junta. A través de la unidad y tensión logradas mediante los gestos y miradas de todos los miembros del grupo, la imagen pictórica condensa en un momento crucial y significativo un curso de acción desarrollado en el tiempo.

Por su parte, en *La ronda nocturna* (Amsterdam, Rijksmuseum) Rembrandt ha fijado la acción en el momento en que el capitán Cocq ordena a su lugarteniente que ponga en marcha a la compañía de arcabuceros. Esa acción de dar una orden –un acto ilocucionario que Rembrandt hace visible al presentar al capitán en un gesto característico del mando y como centro de atención de sus subalternos (el teniente que le acompaña, los dos sargentos que le observan desde ambos lados, el alférez que se acerca desde el fondo)– concentra en el presente, como una acción unitaria de todo el grupo, el inmediato pasado –los movimientos de los distintos personajes, que desde el fondo o desde los lados se adelantan descoordinadamente hacia el centro– y el inmediato futuro –la disposición de ese grupo en orden de marcha como una compañía militar–.

Centrémonos, por último, en la representación pictórica de la identidad personal. Este es un problema que apasionó a Rembrandt, a juzgar por la gran cantidad de retratos y autorretratos que jalonan su carrera de pintor. Un modo posible de resolver este problema consiste en *abstraer*, de entre los rasgos de una persona, aquéllos que presuntamente la definen idiosincrásicamente, decantando así una especie de esencia individual permanente. El retrato renacentista italiano recurre a este procedimiento para representar la identidad social del individuo emergente en la modernidad.⁹ Rubens, que siguió en esto el modelo italiano, nos ha dejado algunos autorretratos que pueden considerarse como variaciones de una imagen constante de su personalidad.¹⁰ Rembrandt resolvió el problema de otra manera. Podemos contemplar la amplia serie de sus autorretratos como la sucesiva *acumulación* de las múltiples y diversas apariencias a través de las cuales el pintor construyó pictóricamente su identidad personal.¹¹ En cuanto objeto de representación pictórica, Rembrandt entendió su identidad personal no como algo que *es* –un núcleo permanente al que se accede por abstracción de lo accidental–, sino como algo que aparece y deviene. O, como también puede decirse, como algo que se escenifica. En consecuencia, sólo podemos *ver* la identidad personal como una realidad plural y cambiante. Cuando se habla de los retratos de Rembrandt, sean propios o ajenos, por lo general se destaca la densidad expresiva de sus rostros. Hablar del rostro como expresión del alma, suena a tópico. Pero la frase pierde parte de su obviedad en cuanto advertimos que el término ‘expresión’ puede entenderse de diferentes maneras. Si lo interpretamos según el modelo del espejo, probablemente esperaremos que el rostro refleje el contenido anímico con nitidez y claridad, pues si una imagen careciera de figura precisa, ¿cómo podríamos decir que en ella se refleja alguna otra cosa? A este criterio responde el siguiente precepto de Leonardo da Vinci en su *Tratado de pintura*: «La representación de figuras ha de ser llevada a cabo de tal guisa que los contempladores puedan reconocer sin esfuerzo, y por medio de sus actitudes, la intención de su ánimo».¹²

El historiador Pierre Francastel ha apuntado, a propósito de esto, que en el retrato que más fama le ha dado Leonardo no ha seguido su propio consejo, pues la figura de *La Gioconda* (París, Louvre) ha sido elogiada precisamente a causa de

su misterio, y no porque su ánimo sea fácil de comprender.¹³ No es mi intención cuestionar que el rostro de esa mujer resulte enigmático o misterioso, si con ello quiere decirse que el espectador no sabe muy bien qué hay detrás de su mirada y su sonrisa. Sin embargo, ese semblante transmite igualmente la impresión característica de quien se sabe capaz de ocultar aquello que no quiere mostrar. Si ello es así, Leonardo ha representado en el rostro de la Gioconda, no sólo cierta opacidad con respecto a su alma, sino también la convicción de tener un acceso privilegiado a sus propios estados mentales y el poder de ocultarlos a otros, lo cual es un rasgo de la moderna concepción del alma como autoconciencia. En la medida en que Leonardo ha logrado representar el rostro enigmático conjuntamente con la clara conciencia que el yo tiene de dominar sus expresiones corporales, puede decirse que no ha contravenido su receta del *Tratado*, pues ha representado la figura de la Gioconda de tal modo que resulta fácil advertir su intención de mostrarse enigmática. A donde quiero llegar es a la conclusión de que, pese a su mayor complejidad en comparación con otros retratos del Renacimiento, la expresión del alma en el retrato de la Gioconda ha sido representada por Leonardo siguiendo el modelo del espejo, conforme al cual la expresión pictórica de los afectos debe satisfacer determinados cánones de claridad y precisión.

Con frecuencia, las figuras de Rembrandt presentan también una expresión ambigua y misteriosa. Annemarie Vels Heijn describe así el semblante de Jan Six en el famoso retrato de 1654 (Amsterdam, Colección Six): «Jan Six mira al observador con gesto interrogativo, la cabeza ligeramente ladeada, sin fingir ni mostrar vanidad, sino con la justificada indecisión de quien se encuentra con un extraño».¹⁴ Con independencia de que estemos o no de acuerdo con esta descripción, es interesante como muestra de la dificultad que plantea identificar, en muchos retratos de Rembrandt, el estado anímico de la figura representada. ¿El rostro de Bethsabé en el cuadro del Louvre expresa el peso que supone para ella tener que obedecer la orden del rey David de visitarle y acostarse con él? ¿Expresa el sufrimiento que se seguirá de ese cumplimiento en relación con su marido Uría y respecto a ella misma? ¿Expresa la satisfacción que en el fondo le produce saberse deseada por David? ¿Expresa su incertidumbre sobre la decisión a tomar? Quizás exprese algunas de estas cosas, o incluso todas ellas. Lo relevante, en todo caso, es que el rostro que Rembrandt ha pintado muestra al espectador el alma de Bethsabé tal como realmente es en ese momento.

A diferencia de lo que veíamos en el retrato de la Gioconda, cuyo rostro estaba representado de manera que nos pareciera enigmático a nosotros, los espectadores, pero no al personaje, el rostro de Bethsabé nos resulta misterioso en tanto expresa un estado anímico que es confuso incluso para ella misma. Con esto no quiero decir que Rembrandt esté interesado en representar la sinceridad del rostro de Bethsabé. La sinceridad es una virtud del yo egocéntrico —una actitud propia de quien focaliza su atención en sí mismo—, que puede tener sentido atribuir o denegar a la figura de la Gioconda. Pero Bethsabé no está pendiente de

sí misma, sino de algo que forma parte del mundo –las demandas reales que le plantean sus relaciones con otras personas– y cuya realidad es independiente de su voluntad. Lo que su rostro expresa es, precisamente, la huella que deja en su alma esa realidad. Por tanto, no sería adecuado calibrar esa expresión en términos de sinceridad, sino sólo en términos de verdad.

Para concluir, quisiera extraer dos consecuencias de esto. La primera es que Rembrandt no representa el rostro humano como un espejo del alma, sino como su parte visible.¹⁵ La metáfora del espejo sugiere la existencia de una mediación entre el contenido anímico, como existencia interna e independiente, y el rostro, como expresión externa de aquel contenido. Esa forma de relación está implícita en la idea de que el alma, en cuanto dueña de sí misma, ejerce un control sobre sus afectos y sus manifestaciones corporales, en línea con lo apuntado en el ejemplo del retrato de la Gioconda. Por el contrario, Rembrandt representa a sus personajes de tal modo ensimismados en sus gestos y posturas, que resulta imposible atribuirles un desdoblamiento entre un yo objetivado en el cuerpo y un yo sujeto de observación y control desde una inexpugnable posición interior. En Rembrandt, los rasgos del semblante expresan el alma, no a la manera de signos que trasladan a su apariencia visible un significado invisible, sino en el modo de una apariencia densa que está más allá de la separación de lo exterior y lo interior, lo corporal y lo psíquico. Este dualismo sólo resulta útil para describir tal apariencia, a condición de entenderlo como signo de una unidad originaria en la cual, para decirlo con Georg Simmel, «lo psíquico se tiene que concebir por lo corporal, pero lo corporal por lo psíquico».¹⁶ Rembrandt nos invita a contemplar los gestos del rostro, no como un trasunto del alma, sino como su piel.¹⁷

La otra consecuencia es que representar el rostro como la superficie del alma no significa que podamos verla nítidamente en aquél. Visibilidad no implica claridad. Si, como he apuntado, Rembrandt da una expresión ambigua o misteriosa a muchos de los personajes que retrata, es porque pretende representar el carácter enigmático y oscuro de sus almas. La concepción del alma humana que se trasluce en muchos rostros de Rembrandt no es la de una sustancia simple que goza de una autoconciencia privilegiada y de un poder de control sobre sus propios estados, sino la de una realidad compleja que está tejida tanto de claridades como de oscuridades, y cuya identidad va configurándose de un modo casi imperceptible y como a sus espaldas, más a impulsos de los requerimientos que le imponen los acontecimientos del mundo que al esfuerzo espontáneo de su voluntad.

NOTAS

1. De este tenor son experiencias como las siguientes: demostrar a un auditorio poco versado un fenómeno natural no evidente; atreperirse de una ofensa causada injustamente a un ser querido e intentar reconciliarse con él; hallarse ante el dilema de desobedecer a la legítima autoridad o ser infiel al propio cónyuge. Rembrandt trató de pintar experiencias como éstas, como lo atestiguan, respectivamente, sus cuadros *La lección de anatomía del doctor Tulp* (La Haya, Mauritshuis), *El regreso del hijo pródigo* (San Petersburgo, Ermitage) y *Bethsabé con la carta del rey David* (París, Louvre).

2. Por citar sólo un ejemplo, la técnica de la 'representación perspectiva' es un método de representación visual que se ha acreditado como singularmente eficaz para crear la ilusión óptica de un espacio tridimensional en un plano.
3. Compárense, a título de ejemplo, los retratos de Jacob Trip realizados por Nicolás Maes (La Haya, Mauritshuis) y por Rembrandt (Londres, National Gallery).
4. Un ejemplo de esto lo ofrece *La ronda nocturna* (Amsterdam, Rijksmuseum), donde los efectos de iluminación no resultan explicables en su conjunto ni por los rayos solares, ni por la luz de la luna, ni siquiera por luz artificial (por ejemplo, de antorchas).
5. Cf. Michael Bockemühl, *Rembrandt*, Colonia, Taschen, 1994, p. 37.
6. Al afirmar la naturaleza visual del significado de sus cuadros, me alejo de cualquier aproximación interpretativa a la pintura de Rembrandt que haga depender su comprensión de reglas que correlacionen los valores pictóricos con significados simbólicos.
7. Pondré otros dos ejemplos. El *Homero* de 1663 (La Haya, Mauritshuis) presenta al bardo griego con la boca abierta y la mano derecha levantada, como dictando sus poemas y marcando el ritmo de las estrofas. A través de estos gestos del personaje, Rembrandt hace que percibamos con la vista ciertos fenómenos –la voz, el ritmo– que pertenecen de suyo al dominio del oído. Más recurrente aún es la obsesión de Rembrandt por hacer visibles las cualidades táctiles, en el sentido de representarlas pictóricamente de tal modo que el espectador pueda 'tocarlas' con la vista. En *La novia judía* (Amsterdam, Rijksmuseum), Rembrandt ha pintado el vestido del personaje masculino con un amasijo de diferentes pigmentos (incluida, al parecer, yema de huevo), dando a la materia pictórica tal volumen y ondulación que al contemplarla tocamos con los ojos los pliegues y fruncidos del tejido. Nótese que, a diferencia de pintor ilusionista, Rembrandt no pretende inducir al observador a creer que el vestido es real, sino representar las propiedades táctiles del vestido en coherencia con la naturaleza visual de su representación pictórica.
8. Cf. M. Bockemühl, *op. cit.*, pp. 15 y ss.
9. Un ejemplo es el retrato de Federigo da Montefeldre, de Piero della Francesca (Florencia, Uffici), en el que se subrayan los rasgos de poder y majestad que caracterizan al personaje como encarnación del ideal del gentilhomme.
10. Compárense, por ejemplo, el autorretrato de Rubens con Isabella Brandt, de 1609 (Munich, Alte Pinakothek) y el de 1630 (Amberes, Rubenshuis). A pesar de los más de 20 años que los separan, la expresión del semblante de Rubens permanece casi inmarcescible.
11. Entre los grandes pintores, probablemente ninguno ha dejado tantas imágenes de sí mismo en dibujos, grabados o lienzos como Rembrandt.
12. L. da Vinci, *Tratado de pintura*, Madrid, Akal, 1998, p. 406.
13. G. y P. Francastel, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 117.
14. A. Vels Heijn, *Rembrandt*, Madrid, Aguilar, 1989, p. 80. La ambigüedad se extiende a otros aspectos de la figura de Six, como la actitud de sus manos, acerca de la cual comenta Simon Schama: «Es igual de posible interpretar el movimiento de la mano derecha desnuda como si empezara a tirar del guante para quitárselo, en lugar de para ponérselo. Por supuesto, no es que necesitemos invertir la dirección del movimiento de Jan Six de una salida a una entrada, de una despedida a un recibimiento. Se trató más bien de que Rembrandt pretende atrapar al individuo en el ambiguo margen entre el hogar y el mundo» (S. Schama, *Los ojos de Rembrandt*, Barcelona, Plaza & Janés, 2002, p. 646).
15. Sobre esta idea del alma, véase el ensayo de Rafael Sánchez Ferlosio «El alma y la vergüenza», donde caracteriza la cara como «la persona misma, o sea la parte pública y social del alma» (R. Sánchez Ferlosio, *El alma y la vergüenza*, Barcelona, Destino, 2000, p. 43).
16. G. Simmel, *Rembrandt*, Murcia, Librería Yerba, 1996, p. 27.
17. Debo esta imagen a mi amigo Josep Corbí.

.....

JULIÁN MARRADES es profesor del departamento de Metafísica y Teoría del Conocimiento de la Universitat de València. Entre sus líneas de investigación actuales se cuenta, especialmente, la referida a Wittgenstein y la Contra-Ilustración, en el marco de una indagación sobre Filosofía y Religión. Ha publicado entre otros *El trabajo del espíritu. Hegel y la modernidad* (Madrid, Antonio Machado Editores, 2001). Y como coeditor: *Mirar con cuidado. Filosofía y escepticismo* (Valencia, Pre-Textos, 1994) y *Hölderlin. Poesía y pensamiento* (Valencia, Pre-Textos, 2002).

PASAJES

DE PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO

Otoño 2014 / PVP 10 €

Cambios en el trabajo y nueva pobreza

Miguel Ángel García Calavia, Trabajo y sociedad: un vínculo frágil, un futuro problemático

Fernando Díez, Historia intelectual del trabajo

Ester García Moscardó, Justicia social y desigualdad: la vieja y la nueva cuestión social

Anthony Iles, Límites del capitalismo

ENTREVISTA

Danièle Linhart entrevistada por Miguel Ángel García Calavia, «Del taylorismo al nuevo *management* de recursos humanos»

TEMAS

Julián Marrades, Rembrandt: la pintura y la visión

Carlo Ginzburg, Lectores de Proust. ¿Qué pueden aprender los historiadores de una narración *tan sui generis* como la *Recherche*?

Sandra Santana, *La Caña Gris*: filosofía y compromiso

Sarah Frioux-Salgas, El «Atlántico Negro» de Nancy Cunard

Manuel Peris, Historia y memoria en Patrick Modiano. Los intelectuales tras la caída de París

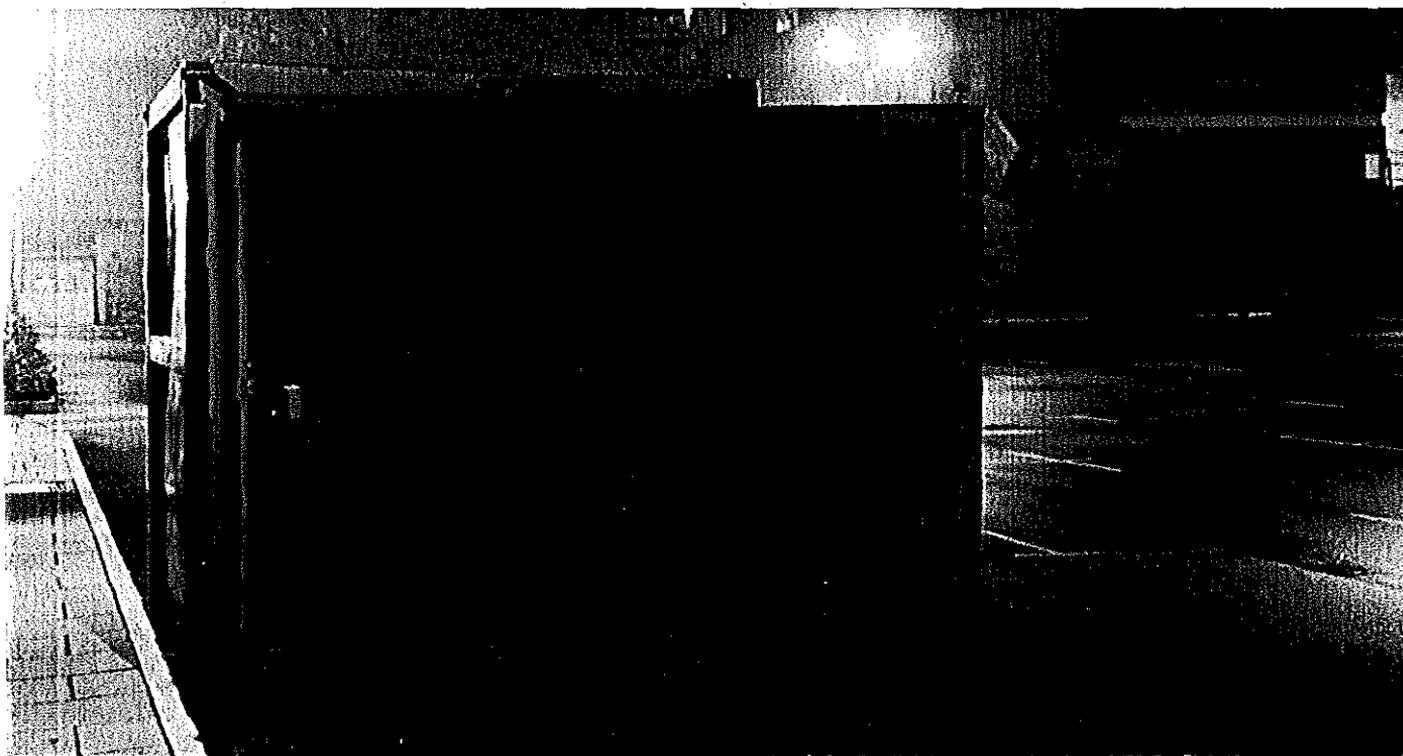
LIBROS

Jacobo Muñoz, Marx antes de Marx (Jonathan Sperber, Karl Marx. Una vida decimonónica)

Pablo López Calle, Para entender las nuevas formas de trabajo (Danièle Linhart, ¿Trabajar sin los otros?)

Juan Mayorga, (Reyes Mate, La piedra desechada)

Francisco Fuster, Eminentemente (Jordi Gracia, José Ortega y Gasset)



Editorial	2
-----------	---

CAMBIOS EN EL TRABAJO Y NUEVA POBREZA

<i>Miguel Ángel García Calavia</i> , Trabajo y sociedad: un vínculo frágil, un futuro problemático	4
<i>Fernando Díez</i> , Historia intelectual del trabajo, temas y variaciones	14
<i>Ester García Moscardó</i> , Justicia social y desigualdad. La vieja y la nueva cuestión social, una mirada histórica	32
<i>Anthony Iles</i> , Límites del capitalismo	50

Entrevista

<i>Danièle Linhart</i> entrevistada por Miguel Ángel García Calavia, «Hay continuidad entre el taylorismo deshumanizador y el moderno <i>magnagement</i> de recursos humanos»	72
---	----

Temas

<i>Julián Marrades</i> , Rembrandt: la pintura y la visión	83
<i>Carlo Ginzburg</i> , Lectores de Proust. ¿Qué pueden aprender los historiadores de una narración tan <i>sui generis</i> como la <i>Recherche</i> ?	91
<i>Sandra Santana</i> , <i>La Caña Gris</i> : filosofía y compromiso en la poesía española del medio siglo	100
<i>Sarah Frioux-Salgas</i> , El «Atlántico Negro» de Nancy Cunard	108
<i>Manuel Peris</i> , Historia y memoria en Patrick Modiano. Los intelectuales tras la caída de París	127

Libros

<i>Jacobo Muñoz</i> , Marx antes de Marx (Jonathan Sperber, Karl Marx. Una vida decimonónica)	143
<i>Pablo López Calle</i> , Para entender las nuevas formas de trabajo (Danièle Linhart, ¿Trabajar sin los otros?)	148
<i>Juan Mayorga</i> , Pensar desde la memoria del sufrimiento (Reyes Mate, La piedra desechada)	155
<i>Francisco Fuster</i> , Eminentemente (Jordi Gracia, José Ortega y Gasset)	158