

Hombre, arte y mundo, reflexiones interesadas en contra del supuesto «desinterés» del arte

Miriam Hoyo

Hombre sin mundo es un libro que no surge precisamente de una idea germinal, desplegada con coherencia y unidad en un discurso continuado que ordene, adelante y posponga todos los aspectos de lo que se quiere mostrar como plasmación de una tesis concreta. *Hombre sin mundo* es una recopilación de escritos de décadas y tiempos diversos, la mayoría de los cuales no pudieron salir a la luz hasta mucho tiempo después de haber sido escritos. En él se reúnen las reflexiones sobre arte y literatura que G. Anders escribió desde la inestable situación del hombre en el mundo que supone el «exilio».

Hombre sin mundo condensa los testimonios y fragmentos que el hombre sin mundo —el hombre exiliado—, a tenor del contacto con la literatura y el arte, elabora como respuesta a las adecuaciones o inadecuaciones de ese arte con su mundo ausente y, en general, a la pregunta por la compleja relación entre hombre y mundo.

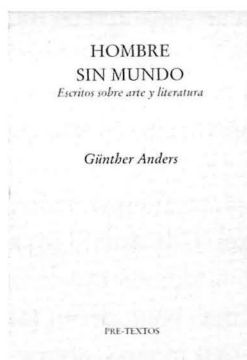
G. Anders, hijo del reconocido psicólogo personalista William Stern, primo hermano de Walter Benjamin y primer marido de Hannah Arendt, pertenece a esa generación de judíos alemanes que experimentaron en sus propias carnes las fisuras de aquella «asimilación» sobre la que sus padres asentaron y desarrollaron sus vidas. Nacido en Breslau en 1902, tuvo la oportunidad de formarse del modo habitual entre la burguesía de aquellos tiempos. Si obviamos su experiencia como integrante de una asociación paramilitar en el frente francoalemán de 1917, donde experimentaría

por primera vez en calidad de víctima la posibilidad de la persecución del «otro», su vida discurrió con relativa «normalidad» hasta la ascensión de Hitler al poder. Cursó estudios de filosofía a partir de 1919, primero en Marburgo y, más tarde, en Friburgo con Husserl y Heidegger. Así, durante la última fase de los *goldenen Jahre* pudo dedicarse a desarrollar su pensamiento en el seno de la discusión académica, cabe

destacar a este respecto su conferencia *Über die Weltfremdheit des Menschen* (1929), publicada sólo más tarde en Francia en dos partes: «Une interpretation de l'après-moi» (1934-1935) y «Pathologie de la liberté» (1936-1937)¹. Hasta aquí las tres primeras décadas de su vida, hasta aquí su periodo de formación.

El antisemitismo que en la década de los treinta campó a sus anchas en Alemania forzaría a G. Anders, en un primer momento, a alejarse de la institución universitaria y buscar sustento en otras fuentes, véase como articulista del *Berliner Börse Courier* (trabajo mediado por Bertolt Brecht); y más tarde, a identificar como espacio hostil no sólo a la institución académica sino a Alemania entera, y así emigró a París en 1933.

Desde entonces y hasta 1950 se dedicará a sobrevivir con *odd jobs* desplazándose de un lugar a otro (emigrará a EEUU en 1936), mientras afanosamente conceptualiza sus experiencias a través de las categorías filosóficas que en la década de los veinte habían constituido el horizonte de sus reflexiones. El problema de la relación entre hombre y mundo será la pregunta con la que abordará la digestión de su experiencia. La figura del «hombre sin mundo» será su respuesta y la regla con la que medirá las distintas obras artísticas y literarias a las que se enfrente. En 1984, treinta y cuatro años después de haber vuelto a Austria, tras ha-



Günther Anders
Hombre sin mundo,
Traducción de Josep Monter Pérez,
Pre-Textos, Valencia, 2007.
246 págs.

1. La conferencia «Die Weltfremdheit des Menschen» fue pronunciada ante la Kant-Gesellschaft de Frankfurt/Main en 1929, allí se encontraban entre otros Th.W. Adorno, M. Horkheimer y el joven J. P. Sartre. Esta conferencia sólo pudo ser publicada años más tarde en dos partes y traducida al francés por P.A. Stéphanopoli. Günther Stern: «Une interprétation de l'après-moi», *Recherches Philosophiques*, Heft 4/1934-35, págs. 65-80; Günther Stern: «Pathologie de la liberté. Essai sur la non-identification», *Recherches Philosophiques*, Heft 6/1936-37, págs. 22-54.

ber publicado sus dos volúmenes de *Die Antiquiertheit des Menschen*, G. Anders decidirá desempolvar los escritos sobre arte elaborados durante el exilio y reeditarlos acompañados de una breve introducción en la que intentará dar cuenta *ad hoc* de la unidad de la obra. El resultado de esas primeras páginas del libro es un crisol de ideas tan provocadoras como poco ordenadas que, exceptuando los comentarios acerca de la génesis coyuntural de cada uno de los artículos, quizá podrían haberse pospuesto al final del libro, cuando el contenido concreto de la expresión «hombre sin mundo» ya hubiese sido vertido.

Dado el carácter fragmentado del proceso de composición de este libro, no se da un equilibrio en el tratamiento de todas las obras, sino que más bien, de un modo paralelo a la vida real misma, algunos artistas reciben más atención y dedicación que otros, ése es el caso del tratamiento de Döblin y de Kafka —el estudio dedicado a este último gozó de una publicación individual en 1951. En segundo plano aparecen las reflexiones en torno a Brecht, Heartfield y Grosz, no por ello, sin embargo, de menor importancia, pues representan, a juicio de G. Anders, la iluminación y profundización en el «sin mundo», en la negatividad ínsita en el «sin». Por último, el plano más tenue lo constituyen las discriminaciones sobre *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch, que apenas ocupan cinco páginas.

La obra de Döblin estimula su pluma ya en los tempranos años treinta, apenas cae en sus manos la novela *Berlin Alexanderplatz*. El resultado de tal atracción por la particular forma de existencia dibujada por Döblin en un Berlín desintegrado es su estudio «El hombre devastado. Sobre la ausencia de mundo y de lenguaje en la obra *Berlin Alexanderplatz* de Döblin». El análisis se divide en cinco partes, las tres primeras con los siguientes interrogantes por título: «¿Quién vive?», «¿Quién habla?» y «¿Qué es?». La violencia que su-

pone la desnudez de estas preguntas se comprende más genuinamente si se recuerda el objeto que preocupa a Anders: la particular relación entre hombre y mundo. Así, impactado por el peculiar «realismo» de la obra de Döblin, juzgando que sus páginas retratan «algo» muy característico de ese Berlín y de ese momento, «algo» quizá muy propio también del ahora, G. Anders se pregunta qué es ese «algo»: si es vida, qué tipo de vida es —«quién vive»—; si se corporaliza en palabras, qué tipo de discurso es el que invade las páginas, desde dónde surge el *medium* de expresión de esa vida —«quién habla»—; y, en último término, qué es lo que adquiere retrato en esa obra, cuál es la particular situación del hombre en el mundo que a Anders le parece característica de ese tiempo y cristalizada ejemplarmente en la novela «qué es».

El interés de las respuestas a tales preguntas no sólo compete a la relevancia de la obra de Döblin, sino que en ellas también se brinda una extraordinaria luz sobre los rasgos de aquella existencia devastada que Anders comprende bajo la expresión «hombre sin mundo». La vida que vive en dicha novela es retratada como un «pasar» y no un «hacer», una vida sin sujeto y abandonada a las circunstancias como bien nos trae a la palestra el personaje (si es que se puede denominar así a quien es meramente «vivido») de Franz Biberkopf. La narración de su vida deviene la narración de su mundo, la relación de las circunstancias que sobre él caen, flotando como única identidad de tales acontecimientos el paraguas de su nombre como etiqueta. El lenguaje en que tal vida se plasma es pues un lenguaje interrumpido y desintegrado, en cierto modo un lenguaje «a saltos», que se asemeja a una voz que enunciara, en una sucesión de sustantivos, las distintas presencias que una cámara flotante grabara en su vagabundeo por las calles de una ciudad cualquiera, el simple nombrar de las imágenes errantes. La tesis de

G. Anders es que tras dicha narración no habla nadie, no hay ninguna vida que se narre, sino más bien una sucesión de palabras sueltas que *no refieren a*, sino que *son* la única realidad de esa vida, son sus momentos aislados e inconexos, simples objetos con los que se encuentra y entretiene.

El resultado de esta yuxtaposición de nombres aislados es la iluminación de una situación: la relación entre hombre y mundo cuando el primero es devastado. El desfile ininterrumpido de particulares desgajados y posibilidades no efectuadas recrea el mundo-desorden que resulta inevitablemente de la ausencia de una mirada que lo interroge, visibiliza el no-mundo que con la devastación del hombre amanece. Las páginas que a continuación Anders adiciona sobre el libro de Döblin *Paseo Babilónico* ahondan en esta noción de Döblin como un «aleccionador en el desconcierto», un iluminador de la totalidad del caos que deviene el mundo cuando el hombre no ejerce la posibilidad de imponerle condiciones.

El estudio sobre Kafka, iniciado en 1934 en París a causa de un motivo meramente económico y desarrollado con mayor detalle en 1946, se titula «Kafka, pro y contra. Las bases del *Proceso*», y sus setenta y cinco páginas ocupan casi una tercera parte de la totalidad del libro. La historia de estas líneas es desencadenada a raíz de topar con la obra de Kafka en el París de los treinta, detectando en las páginas de sus novelas y fábulas un cierto aroma conocido: el perfume de quienes creyeron firmemente en la posibilidad de la asimilación, de quienes la anhelaron profundamente y, en ese constante deseo, jamás fueron capaces de reconocer su eterna imposibilidad –la pertenencia no se desea, sino que simplemente se da.

Así pues, Anders, instado por la necesidad externa de escribir un artículo sobre Kafka, se plantea como preguntas rectoras de su análisis: ¿en qué comprensión del hombre y del mundo se instala el narrador Kafka? O, formulado de otro modo, ¿qué

mundo y qué situación del hombre en él dibujan sus obras literarias? y ¿por qué ese cuadro de la relación entre hombre y mundo exaspera tanto a Anders?, es decir, ¿qué repercusiones en la posterior comprensión del mundo y de sí mismo puede acarrear la asimilación del patrón que Kafka proporciona en sus novelas? La respuesta a estas preguntas será elaborada en cuatro actos: «El más acá como más allá», «No símbolos, sino metáforas», «La medusa» y «Ateísmo avergonzado». La estrategia consistirá básicamente en describir hasta qué punto su obra es arte, es decir, explorar los recursos que generan su belleza, así como también las relaciones con el mundo que su obra establece, la referencia o no a la verdad en lo que él dice.

El rasgo fundamental que G. Anders destaca como un *pro* en la prosa de Kafka es su capacidad de iluminar el mundo como algo «espantoso», detectando a su vez como fuente de tal espanto la «normalidad» con la que de costumbre se reacciona frente a lo «horrible». En «El más acá como más allá» G. Anders recorre las distintas herramientas discursivas con las que Kafka logra retraducir rasgos del mundo en figuras nuevas, des-figuraciones que logran situar el objeto de espanto en una atmósfera inhabitual, esto es, desprovista del efecto analgésico que proporcionan los hábitos y costumbres, para así re-configurar el objeto en su espantosa desnudez instando al lector a reaccionar ante él. Así, los principales rasgos terroríficos que G. Anders encuentra excepcionalmente retratados en la prosa kafkiana –he aquí una nueva caracterización de la distancia que Anders denuncia entre hombre y mundo– son: la irracionalidad del mundo que emerge en el relato enunciado desde la mirada del forastero; la caracterización de los hombres abstractos que no son abstracciones del hombre, sino más bien figuras certeras de la existencia reducida al desempeño de una profesión, a la mera función de una totali-

dad; así como la paralización del tiempo en sus narraciones que remite a la existencia que ni siquiera es función, a la vida en su carácter de «callejón sin salida».

Y así se llega prácticamente de un modo natural a los rasgos que a G. Anders se le aparecen como irrenunciable *contra*: el tono o la mirada con la que el forastero se contempla a sí mismo. G. Anders observa como rasgo inevitablemente peligroso y nocivo el deseo ininterrumpido de asimilación y de pertenencia que la narración continuamente delata. Acusará a Kafka de haber interiorizado el mundo como instancia ante la que se avergüenza, de ahí su calificación de «racionalista avergonzado» que, pese a identificar como irracional el orden del lugar al que llega, intenta una y otra vez integrarse en dicho orden, encontrar en su escrupulosidad y precisión su razón; asimismo señalará en él un «ateísmo avergonzado» que, aun habiendo reconocido la ausencia de fundamento de las máximas morales y el imperio de lo espantoso en el poder institucionalizado, se agarra al mero ritualismo de la vinculabilidad perdida y así espera refugiarse de la instancia prepotente mimetizando la escrupulosidad con la que ésta habitualmente procede.

El *contra* de Kafka a juicio de Anders es, en cierto modo, su falta de valor y de arrojo, su no «decir no» a ese «no» o espanto que retrata, a ese mundo no habitable u hombre sin mundo que en su prosa emerge. Y no «decir no» implica afirmar, y afirmar puede conllevar el peligro de sacralizar. El *contra* de Kafka es el peligro de una lectura poética que no haga sino deleitarse en la «belleza» distante con la que retrata lo espantoso —de ahí el título de la sección «La medusa», donde indaga el espacio en el que lo bello y lo prepotente se solapan. La propuesta andersiana al respecto es la desestimación de la vergüenza kafkiana, de esa mirada interiorizada que, describiendo el mundo como horror, no se pronuncia en contra de su prepotencia, sino que más bien se juzga a sí

misma a los ojos de él (de la instancia de poder y conferencia de sentido y de ser que representa el mundo). Su propuesta es leerlo con una seriedad extrema que, en esa constante colisión del forastero y el mundo, no centre la mirada en la actitud de veneración obsoleta que profesa el forastero, sino en la negatividad una y otra vez explicitada del mundo hacia el que el hombre se acerca. La mirada «fija» hacia el «sin» de la relación entre hombre y mundo es preferida por G. Anders frente a la salida rápida de intentar sortear el «sin» con la vinculación frustrada a un mundo que no es mundo sino espanto.

La apuesta por la visibilización de este «sin» es uno de los *leit motifs* de toda la obra de Anders y, así también, será el motivo por el que le interesen las creaciones de Brecht, Heartfield, Grosz y Broch, los tres primeros como empresas conscientes cuyo objeto es la visibilización de esa ausencia, y el último más bien como otro ejemplo de la figura de hombre sin mundo que cree superar el «sin» con la simple formulación poética de su existencia desesperada.

El breve análisis de la obra de Broch titulado «*La Muerte de Virgilio* y el diagnóstico de su enfermedad» horada en el carácter de elixir de la obra de este autor. G. Anders incide reiteradamente en el «exceso» operado en ella: exceso de referencias, exceso de posibilidades, exceso de bellas palabras, exceso de desesperación. Excesos que no hacen sino desvelar su vacuidad y la ausencia en esta obra artística de una situación concreta que condicione su creación y delimite su sentido. Aunque G. Anders no lo afirme explícitamente —y la ausencia de estas metarreflexiones integradoras de los fragmentos es lo que el lector echa en falta en esta recopilación de escritos—, la obra de Broch parece ser, por una parte, una efectuación de ese peligro que Anders adivinó en Kafka: el intento de salvar la distancia con el mundo con una simple oda a la desesperación generada por tal abismo; y, por otra parte, *La muerte de*

Virgilio remite de nuevo a la misma existencia que fuera retratada en la obra de Döblin –la existencia desubicada y disuelta por ello en un mundo «que le pasa»–, con la salvedad de que en este caso el lenguaje no presenta en su crudeza la negatividad de la situación, sino que continuamente la engalana con bellas palabras. Queda abierta, no obstante, ante este análisis, la pregunta de si la exuberancia de los vocablos de esta obra se le revelan a G. Anders como adornos y maquillaje a causa de haber tenido ya la experiencia de la transmisión en la obra de Döblin de un mensaje similar –la existencia de la vida pasiva que se revela como no-vida– a través del vehículo de un lenguaje mermado; o, si tal experiencia sólo puede ser efectivamente retratada e iluminada sin ambages por medio de un lenguaje tarado, lisiado en la misma medida que la vida que retrata. Anders no ahonda en este interrogante.

La amistad entre G. Anders y Bertolt Brecht se remonta a los últimos años en Berlín antes del exilio. Curiosamente, la emigración temprana de G. Anders será desencadenada, entre otros factores, por la presencia de su nombre en el listín telefónico de Brecht, presencia peligrosa en el momento en que Hitler accedió al poder. Esta relación personal y cotidiana entre ambos autores explica que parte de las reflexiones de G. Anders en torno a este dramaturgo estén contenidas en anotaciones de su diario de 1941, anotaciones incluidas en el capítulo dedicado a Brecht en *Hombre sin mundo*. La idea rectora bajo la que comprende su teatro es la consideración de Brecht como un excelente literato que pone en cuestión y trata de superar la misma categoría de literatura. La relación que esta tesis tiene con la indagación de la figura de «hombre sin mundo» se explica por la apuesta brechtiana de comprender el arte y la experiencia estética como una acción más en el proceso de encuentro entre hombre y mundo, por su

consideración del arte como acción interesada y orientada a producir un efecto: la escenificación como el desencadenamiento de un proceso que sólo puede culminar en la alteración de la comprensión y acción subsiguiente en el mundo del espectador. La *Verfremdung* brechtiana aparece pues como un «experimento» que no hace sino avanzar en la profundización de la relación entre hombre y mundo y, así, vierte luz en ese «sin» que para Anders es la situación en el mundo del hombre actual.

En los fragmentos de los diarios de Anders se pueden encontrar los diálogos y discusiones que entre ambos hombres se produjeron en torno al funcionamiento de la *Verfremdung* como herramienta de explicitación de los prejuicios que habitualmente funcionan en el encuentro entre hombre y mundo, así como otros desencuentros en torno a la paradójica situación del «moralista» que ya no reconoce ninguna instancia última que fundamente los juicios morales que defiende. Estas discusiones teóricas se ejemplifican en el análisis de la obra *La vida de Galileo* donde G. Anders describe y desmenuza el proceso de *Verfremdung* en ella operado²: Galileo es la figura que coloca al espectador cara a cara con la actual situación del «funcionario» de la ciencia, cuya dedicación es siempre limitada y orientada por las autoridades, coja, por tanto, con respecto a aquella pasión inicial de Galileo que aunaba el ansia de saber con el anhelo de libertad y con el interés por los efectos de sus actividades y descubrimientos. El carácter interesado de la obra de Brecht se engarza pues con el interés andersiano de visibilizar el peligro ínsito en el mundo, es un arte que media y cuestiona la situación del hombre en él. G. Anders ahondará en esta cuestión y en otras preocupaciones biográficas de la obra de Brecht en su análisis de las *Historias del señor Keuner* como una *Verfremdung* del mismo Brecht sobre sí mismo para así ponerse a prueba.

2. La concepción del arte de Brecht no sólo será valorada positivamente por Anders, sino que, tal y como señala Enzo Traverso en el capítulo que a Anders dedica en *La historia desgarrada*, también será la estrategia que Anders llevará a cabo en la composición de sus propios textos literarios.

Tras el análisis de las obras de Döblin, Kafka, Broch y Brecht, todos ellos conceptualizados por Anders como constructores de imágenes con los ladrillos que proporciona el lenguaje, el libro *Hombre sin mundo* inicia su recta final centrando su atención sobre la obra de aquellos que construyeron imágenes en su modo más puro, aquellos que, según Anders, rasgaron la apariencia para mostrar la verdad con la sola herramienta de esa misma apariencia, de lo visible que es el elemento por excelencia del lenguaje pictórico y fotográfico.

El análisis sobre el fotomontaje de Heartfield es el texto íntegro con el que G. Anders inauguró la exposición en Nueva York de este artista en 1938. La tesis básica con la que aborda su obra es la consideración de su fotomontaje como una suerte de «realismo», de fotografía que, mediante la «falsificación» y superposición de fragmentos de realidad, retrata vinculaciones que de otro modo no aparecerían conjuntamente en el mismo golpe de vista. La virtualidad de su obra, y, por tanto, su interés a ojos de Anders, es la traducción que ella efectúa de juicios lingüísticos –aserciones susceptibles de verdad o falsedad, cuya característica básica es la presentación de ciertos rasgos del mundo como *los* significativos y relevantes– en imágenes, cuyo efecto es, bien mostrar la falsedad no recalada de determinadas frases, bien coordinar el ojo con la razón interiorizando visualmente lazos y relaciones a las que habitualmente sólo se accede a través de la reflexión. De este modo, la frase emitida por Göring «Manteca y mantequilla, a lo sumo, engordan al pueblo; en cambio el mineral le da fortaleza» se transforma en el montaje de una pequeña salita donde los comensales ingieren metal tras la jornada de trabajo; y el *collage* que vincula en una sola figura al Kaiser Guillermo y a Hitler corporaliza la aserción meramente teórica «Hitler es como el Kai-

ser en la *Ostpolitik* imperialista alemana del momento», adosando indisolublemente tal consideración a la posterior experiencia visual.

El comentario de G. Anders a la obra de Heartfield resulta de interés no sólo por la brillante red trenzada de palabras que logra dar caza a cada uno de los aspectos de las obras de este constructor de *collages* –a este respecto cabe destacar además la amena compañía que en el libro brindan las ilustraciones de los fotomontajes–, sino también la anticipación en este análisis de la concepción andersiana de las imágenes como «cuadros pragmáticos» que no sólo representan, sino también generan patrones de comportamiento y criterios de realidad. Ésta es precisamente la idea motriz de su ensayo «El mundo como fantasma y matriz. Observaciones filosóficas sobre la radio y la televisión», perteneciente a su libro *Die Antiquiertheit des Menschen*.³

Esa capacidad de configuración del mundo a través de la imagen en la que se condensa la experiencia, y a través de la cual uno articula tanto sus recuerdos como sus experiencias futuras, es la capacidad que Anders subraya de la figuración que lleva a cabo en sus pinturas G. Grosz. En la apuesta de Anders por el arte como espacio con el que transitar lo horrible y espantoso del mundo, de explorar ese «sin» y, por tanto, como ejercicio interesado y no mero oasis en medio de la destrucción cotidiana, Grosz se le revela como un pintor que, inspirado por su aversión al mundo, no cesa de tenerlo como blanco, construyendo así «anti-imágenes» que enfocan lo horrible desatendido por la indolencia cotidiana, lo terrorífico que jamás dejará de retratarse como encubierto: sus imágenes retratan como tal el maquillaje que encubre lo espantoso.

G. Anders dota de cuerpo a estas afirmaciones abstractas en el artículo que lleva por nombre al pintor y en el titulado «Pró-

3. Günther Anders: «Die Welt als Phantom und Matriz. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen», en *Die Antiquiertheit des Menschen*. 2.ª ed., München, Beck Verlag, 1956, págs. 97-211.

4. El estudio sobre Beckett contenido en esta obra ahonda en la existencia sin tiempo propia de quien ya no «proyecta», sino que lo mata, y a ese «matar el tiempo» lo nombra «esperar». Este análisis ha sido tratado en Joan B. Llinares: «Antropología filosófica i literatura: G. Anders interpreta a S. Beckett», en *XV Congrés valencià de filosofia «Josep L. Blasco in memoriam»* (ed. Enric Casabán), Valencia, Soc. de Filosofia del País Valencià, 2005, págs. 59-74.

logo a *Ecce homo*». Allí se efectúa una descripción excelente de los recursos pictóricos con los que lleva a cabo su labor de «microscopio» el artista: una descripción de la particularidad y significado de su trazo; de las maniobras perspectivas para poder alojar en dicho espacio las contradicciones de las que adolece la realidad; de las peculiaridades de sus «naturalezas muertas», que las revelan más bien como «naturalezas asexinadas»; del cambio a la acuarela con objeto de representar la falta de contornos, lo nulo, y la nada del hombre tras Auschwitz; y, por último, la descripción del juego de luces que tan bien transmitió el duelo por la lágrima no derramada en su última época. Grosz representa para Anders la posibilidad de rasgar la realidad y negar la apariencia, aun en el elemento de la «apariencia de la apariencia» que es el arte pictórico, inicialmente reticente a la posibilidad de la representación de los modos, la invisibilidad o la ausencia —así llegamos pues, de nuevo, al título que encabeza la recopilación de escritos sobre arte, al significado del «sin» en la figura del «hombre sin mundo».

Y en este sentido se echa en falta en *Hombre sin mundo* una reflexión que dé alcance a ese mundo de escritos fragmentados, una meditación madura sobre la unidad de esas ideas desperdigadas. Ésa debió ser quizá la razón de la introducción elaborada por Anders y ya mentada anteriormente, introducción que no logra a mi juicio plenamente su objetivo. Las páginas que la componen parecen más un escrito a adición al resto que una reflexión que recoja los hilos rectores de sus análisis, visibilice sus presupuestos y cuestione o redefienda su actualidad. En ella G. Anders señala nuevos aspectos bajo los cuales puede comprenderse la noción de «hombre sin mundo»: la figura del parado como tabú actual, cuya marginalidad explicita el poder del que goza la vinculabilidad laboral —la pregunta de qué tipo de relación con el mundo proporciona el contrato de trabajo

queda abierta, y el mismo Anders remite para ello al lector a la obra *Die Antiquiertheit des Menschen*;⁴ la ausencia del mundo en el ser humano desde una perspectiva ontológica, ya que «llega al mundo» sin una relación unívoca con él y, a diferencia del animal, su único *a priori* es la necesidad de un *a posteriori* —rememoración de la antropología desarrollada por él en la década de los veinte—; y, por último, alrededor de ocho páginas son dedicadas a transitar la paradójica destrucción de los diferentes mundos —y, por ende, de la misma noción de «mundo»—, operada en la industria cultural: el «politeísmo oral» en la que ésta se convierte. La lectura de todas estas líneas no hace sino recoger los ecos de distintas ideas y reflexiones que enriquecen la noción de «hombre sin mundo», mas no aportan la justificación de su interés por el arte como iluminador de la realidad, interés sobre el que se asientan todos sus estudios.

G. Anders no revela explícitamente en *Hombre sin mundo* el presupuesto desde el cual discurren los distintos análisis de las obras artísticas que componen este libro. La lectura de sus otras obras revela, sin embargo, la respuesta: las reflexiones en contra del supuesto «desinterés» del arte brotan de una radical desconfianza hacia la aparente «inofensividad» del mundo —el mundo de la persecución del «otro», de la producción institucionalizada e industrializada de cadáveres y del empleo y existencia de un arma que podría dinamitar todo un planeta. Y su tesis es interesada: urge visibilizar la amenaza que esconde el mundo bajo su sonrisa inofensiva, y, en la iluminación como tarea, es irrenunciable la colaboración del arte, pues —y he aquí el arma teórica escondida sobre la cual se asienta este libro— tanto la literatura como las artes visuales pueden proporcionar contra-imágenes con las que combatir las dulces imágenes que en estado fluido nos son suministradas, tanto por

5. Günther Anders: «Die Welt als Phantom und Matrize. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen», en *Die Antiquiertheit des Menschen*. 2.ª ed., München, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1956, págs. 97-211 y Günther Anders: «Die Antiquiertheit der Wirklichkeit. Thesen für ein Symposium über Massenmedien» (1960), en *Die Antiquiertheit des Menschen. Zweiter Band*, München, Beck Verlag, 1980, págs. 248-258.

el aparato televisor, como por cualquier anuncio publicitario⁵.

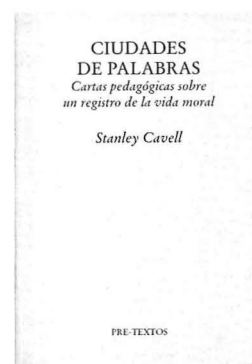
El interés por el arte interesado que G. Anders muestra en este libro se revela como un aspecto más de su empresa de configuración de imágenes que, en su desfiguración de los patrones habituales y entendidos de comprensión del mundo, visibilizan aspectos de él, aspectos que no por desatendidos son menos importantes. Más allá de la vigencia o posibilidad de tal empresa en el mundo actual, quince años ya tras la muerte de G. Anders, resulta de interés que su obra comience a ser accesible para el lector de lengua castellana, en calidad de conceptualización filosófica de la experiencia de ese «sin mundo» que caracterizó la vida de tantos en el tiempo que escribió G. Anders.

Miriam Hoyo Juliá es investigadora en el departamento de Metafísica y Teoría del Conocimiento de la Universitat de València.

Palabras de cine, palabras de filosofía

Diego Ribes

Quizás una buena manera de presentar la obra del filósofo estadounidense Stanley Cavell sobre cine sea señalando la integración cabal que en ella se produce entre estas dos ciudades, o continentes, del pensamiento y actividad humanos: filosofía y cine. Podríamos decir que cuando Cavell propone la lectura de un filme, lo que está haciendo es filosofía sin más, dilucidando con su lectura cuestiones netamente filosófi-



Ciudades de Palabras, Pre-Textos, Valencia 2007, 448 págs.

cas: cuestiones del escepticismo y acerca de lo ordinario (principalmente, pero no sólo, en las comedias, así llamadas y definidas por él, del volverse a casar); cuestiones de moralidad en general y del perfeccionismo moral en particular (principalmente, pero no sólo en el libro que ahora nos ocupa, *Ciudades de palabras*); cuestiones acerca de lo familiar o convencional y de lo extraño o sublime de ese (nuestro) mundo ordinario; cuestiones sobre la expresión de las imágenes y del lenguaje, sobre el placer y satisfacción del pensamiento, juicio y conversación (por ejemplo, en las comedias) y sobre la negación o evitación de ese placer y satisfacción (por ejemplo, en los melodramas de la mujer desconocida, un segundo «género cinematográfico» también identificado y definido por Cavell); y, naturalmente, cuestiones sobre el estatus del arte en general y sobre la ontología del filme en particular. Quizás ésta sea una buena manera, pero ciertamente se trata de una manera muy apretada de hacerlo. En lo que sigue voy a intentar «des-