el fingidor
revista de cultura

mayo agosto

nos 3-4

1999

El escudo escondido

José Carlos Rosales



El pasado respetable parece que se esconde, o lo esconden decisiones esquivas, y así, escondido, permanece secreto bajo el peso ruinoso de los días, de las traiciones disfrazadas, del olvido perpetuo. El pasado respetable y honrado espera oculto bajo el manto de la rutina fácil, de la decadencia más cómoda, la de dejar que las cosas se pudran y se olviden, no hacer nada, dejarlas lentamente morir. El pasado se borra, se aniquila, si acaso se guarda en un fichero frío. Pero, cargado de humildad, el pasado a veces sale a la superficie y muestra sus exiguos poderes, el honor que ninguno consiguió arrebatarle, la madurez insigne de su conocimiento.

Malcosido a un terciopelo rojo de tonos apagados por un tiempo sombrío del que nadie se acuerda, ha aparecido, en medio de unas obras, un escudo honrado y respetable. Dos columnas, una a cada lado, intentan expresar un sueño caduco de aventura y grandeza olvidadas, el deseo de mirar más allá de los límites conocidos, el afán de cruzar los océanos. En el centro están representadas las partes de un todo que nunca acabó de confirmarse, siempre invadido de tensión y recelo, siempre dudando de sí mismo.

Hace ya muchas décadas, encima del escudo malcosido, sobre ese terciopelo gastado, una mano colgó el retrato severo de un rey, el fundador de la Universidad de Granada, el poderoso emperador Carlos V. Y los años pasaron y el escudo permaneció escondido, tapado, procurando no herir la rigidez o el vacío de las ceremonias que en aquel salón de actos, capilla o paraninfo, se fueron celebrando después del verano fatídico de 1936. Ese lugar, hoy Facultad de Derecho, fue un colegio de los jesuitas, luego, desde 1769, sede universitaria. Más tarde, con la Segunda República, ese lugar tuvo como vecina -muro contra muro- la sede del Gobierno Civil, sede mancillada por los militares insurrectos de aquel mes de julio, cuartel general lleno de capitanes, escenario obligado de culatazos y bravatas, amenazas, golpes, vejaciones.

Ahora, al iniciarse una de esas obras que buscan un mejor acomodo, ningún cambio, un mayor bienestar, condiciones más placenteras de trabajo -alguien me dice que este paraninfo se utilizaba poco, la calefacción estaba rota, o funcionaba mal, te podías morir de frío-, el escudo honorable de la Segunda República, rodeado de andamios y de gubias, de varas de medir, ha salido a la superficie en un mundo y un tiempo que navega sin saber a dónde, sin pensar bien por qué, navega en un estanque seco. Sin las flores de lis, sin el aguilucho exterminador que lo oprimió con saña, cubierto por una respetable corona mural, recuerdo de los valores y méritos romanos, este escudo escondido tendría que encontrar algún hueco público y cálido en un país tan repleto de estatuas y lápidas indignas, infelices, funestas. Nadie podría pedir más. Nadie debería pedir menos. ■

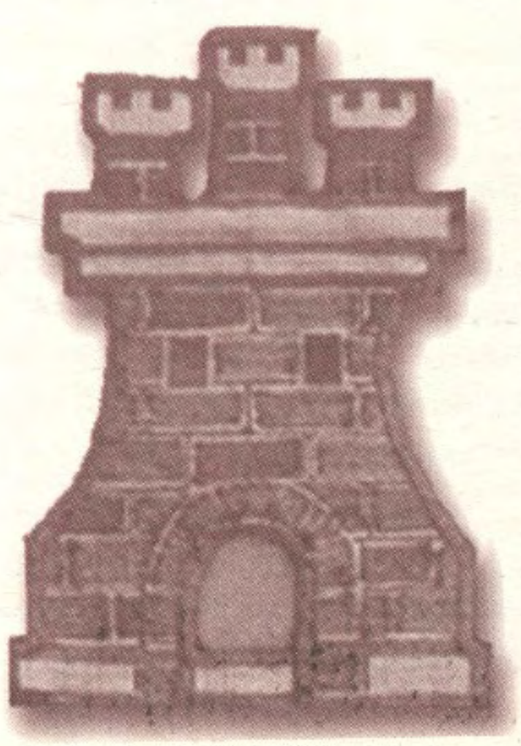
Exposición de
Hermenegildo Lanz

Narrativa
Francisco Ayala
Soledad Puértolas

Poemas
H. M. Enzensberger

Shakespeare
en el cine

Páginas monográficas
Reflexiones sobre un paisaje en crisis



600 ptas.

Universidad de Granada

el fingidor
revista de cultura

Año I ● Números 3 y 4
Mayo-Agosto 1999

Director
José Gutiérrez
Edita:
Universidad de Granada.
Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Enseñanzas Propias
Redacción y Administración:
Gabinete de Prensa. Hospital Real. Cuesta del Hospicio, s/n. 18071 Granada
Consejo de Redacción:
Cristina García, José A. García Sánchez, Margarita Orfila Pons, Antonio Pamies, José Carlos Rosales, Javier Ruiz Núñez, Antonio Sánchez Trigueros, José Tito Rojo, Andrea Villarrubia
Secretaría y Administración:
José Miguel Martínez del Río
Fotografía:
María de la Cruz y José Torres
Diseño y maquetación:
Enrique Bonet Vera
Filmación:
Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones
Impresión:
Editorial Santa Rita
Depósito Legal: GR 161-1999
ISSN: 1139-9236



El fingidor no mantendrá correspondencia con los autores de colaboraciones no solicitadas -aunque agradece su envío- ni procederá a la devolución de las no seleccionadas para su publicación.
El fingidor no se responsabiliza de las opiniones vertidas por los autores en sus artículos.

Editorial

Fiel a su cita, aparece un nuevo número de *El fingidor*, éste doble, con el propósito, quizás ingenuo, de hacer más llevaderos los calores veraniegos. Para ello hemos procurado configurar una entrega de la revista lo más variada posible sin menoscabo de su calidad. Y así, una vez más, cultura humanística y cultura científica -que al cabo constituyen un mismo e indisoluble camino del conocimiento- se imbrican en las páginas de *El fingidor* para mostrarnos un universo cultural enriquecido por la aportación de creadores irrenunciables de nuestra tradición más inmediata: Hermenegildo Lanz, Francisco Ayala, Soledad Puértolas, Rafael Argullol, etc., o del actual panorama europeo: H. M. Enzensberger. La divulgación científica sigue ganando espacio en nuestra revista, con la incorporación de investigadores y de especialistas de primera línea. Y lo mismo cabe decir de las páginas dedicadas al cine, a la música, al patrimonio histórico o a la recensión de publicaciones.

Mención aparte, aunque sea breve, merecen las páginas monográficas que se quieren constituir en reflexión sobre ese «paisaje en crisis» que, más allá de la dolorosa guerra de los Balcanes, se configura tras el desprecio *de facto* de las reglas por las que hasta hace bien poco se regía el Derecho Internacional. Una publicación que se pretende crítica e independiente como *El fingidor*, y que se edita al amparo de una institución pública y de carácter científico como la Universidad, no podía permanecer ajena a una realidad tan compleja y a cuyo debate, aunque no en toda la extensión que hubiéramos deseado, hemos pretendido modestamente contribuir desde un enfoque jurídico, acaso el más ignorado por la opinión pública. ■

sumario

3/ Entrevista: Rafael Argullol/ *Miguel Ángel Moleón Viana.*
5/ Patrimonio: Turismo y Patrimonio Cultural en la Alhambra/ *Miguel Ángel Troitiño Vinuesa.* Dos huertas islámicas medievales amenazadas/ *José Tito Rojo.*
10/ Artes Plásticas: Rafael Canogar/ *Juan Gonzalo Lerma.* Hermenegildo Lanz/ *Cristina García, Juan Mata.* Alejandro Corral/ *Marina Moreno Lorenzo.*
15/ Narrativa: Francisco Ayala. Soledad Puértolas.
18/ Traducción: Poemas/ *H. M. Enzensberger.*
20/ Opiniones: El mundillo/ *Sergi Pàmies.* Tópica y utopía para un final de época/ *Wenceslao Carlos Lozano.* Fuera de los muros/ *Mª Victoria Prieto Grandal.* Reivindicación de nuestra belleza/ *Rafael Pérez Gómez.*
24/ Ciencia: El medio ambiente como problema/ *Rafael Hernández.* El último eclipse total de Sol del siglo XX/ *Javier Armentia.* El cementerio fractal de Saramago/ *Juan Manuel García-Ruiz.* Paradojas de la comunicación social de la ciencia/ *Luis Ángel Fernández Hermana.* Evolución y cultura/ *Javier Medina.* ¿El azar o la inteligencia?/ *Manuel Toharia*
31/ Páginas monográficas: Reflexiones sobre un paisaje en crisis
38/ Cine: Shakespeare en el cine/ *Rafael Martín-Calpena, José Abad, Juan de Dios Salas, Miguel Ángel Martínez-Cabeza.* Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos/ *Virgen Gutiérrez Mesa.*
46/ Historieta: Una batalla pendiente/ *Enrique Bonet.* Curso de hipocresía/ *Rubén Garrido*
48/ Música: Danza en el Generalife/ *Carmen Vilches.* Música y públicos/ *César Rodríguez Campos*
50/ Reseñas Discográficas: El pasado glorioso de EMI/ *Ricardo Molina.* Dos clásicos del Sur/ *Antonio Pamies.*
52/ Mitologías: Golosinas de amor vivas/ *Pablo Alcázar.*
53/ Reseñas Bibliográficas: Einstein, historia y otras pasiones. Múltiples moradas. Cuando siento no escribo. Histoire du blasphème en Occident. El arte de la ficción. Distinta noche. El pan nuestro de cada día. El resto es silencio. Lecciones de poesía para niños inquietos. Mujer y exilio, 1939. Los cuadernos de Praga. La Ciudad Antigua. Ser e ler Miguel Torga. Autoantología comentada. De la catedral al rascacielos. Revistas recibidas.
63/ Citas del fingidor



Portada:
Escudo republicano hallado en el Paraninfo de la Facultad de Derecho de Granada.
Montaje sobre una foto de Pepe Torres.

Correo: El fingidor. Universidad de Granada. Gabinete de Prensa. Hospital Real. C/ Cuesta del Hospicio, s/n. 18071 Granada. Tfno. 958 248488. Fax: 958 243071. Correo electrónico: rector4@elvira.ugr.es

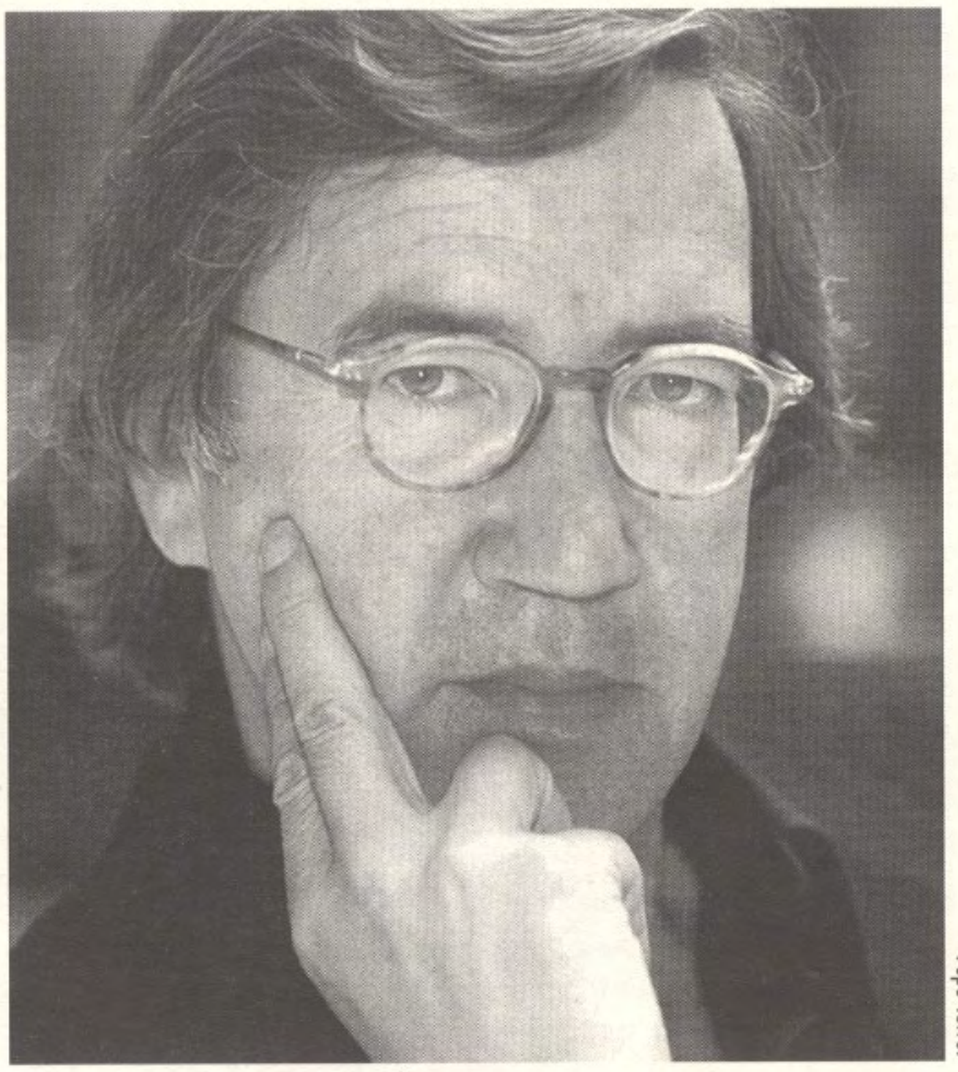
Rafael Argullol

La escritura transversal

Miguel Ángel Moleón Viana

Entrevista

Rafael Argullol (Barcelona,1949) escritor, catedrático de estética en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, ha sido recientemente invitado por el Seminario Permanente de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada a impartir un intenso seminario en torno al territorio de nómadas fronterizos que es el mapa de las ideas a finales del siglo XX. Lugar por el que transitan literatura y arte. Rafael Argullol, a través de sus novelas, ensayos y poemarios traza un mapa, inconfundiblemente lúcido, cuya principal característica es valorar la fuerza del fragmento, y la imperfección, como núcleo para la generación de cualquier sistema de ideas. Tales planteamientos quedan reflejados en textos como «El cansancio de Occidente»(Destino,1992), edición que recoge un jugoso diálogo entre Argullol y uno de los pensadores fundamentales de nuestro panorama actual: Eugenio Trías. En 1993 R. Argullol recibió el premio Nadal de literatura. Recientemente ha vertido una buena parte de su vitalismo estético en la novela «Transeuropa», editada por Alfaguara. En sus páginas se cuestionan muchos de los asuntos que se desgranan en la presente entrevista.



Pepe Torres

Pregunta.- En una crítica reciente, José Jiménez afirma que tu última novela editada, «Transeuropa» (Alfaguara. Madrid,1998), supone una «confrontación al límite de la lucidez con los grandes interrogantes de nuestra época». Interrogantes resueltos en altos ideales jamás alcanzados. Interrogantes cuya más atroz metáfora final pueda ser, quizá, el país fantasmal que se extiende, como en la peor de las pesadillas, alrededor de Chernobil. Dice José Jimenez: «Millones de seres humanos parecen flotar en un extraño vacío». ¿Qué papel desempeñan literatura y arte en su parcela correspondiente de este «extraño vacío»?

Respuesta.- Ya sabes que tengo la opinión de que el artista tiene que ser un nómada, un itinerante. No lo veo ni como periodista ni en su torre de marfil. Lo veo en un territorio intermedio en el cual, captando los signos de la calle, los signos de la época, los signos del desierto, al mismo tiempo sea capaz de ir más allá de ellos, capaz de una proyección intempestiva. El que el artista haya asistido a las grandes pesadillas del siglo XX, o haya podido registrarlas, por una parte, responde precisamente a ese carácter itinerante del artista. El arte, al registrar esas pesadillas, nos pone ante algo inmemorial de la condición humana. Chernobil, o Auschwitz, implican elementos cuantitativamente, y masivamente, diferentes de siglos anteriores. La capacidad de extinción y muerte ha tenido en cuenta la presencia de la técnica como factor extraordinariamente sofisticado en el siglo XX. Ahora bien, lo que deberíamos preguntarnos es si el poeta que registra el Gulag es distinto al poeta que puede registrar los grandes desastres, las destrucciones de otras épocas. Lo que ha parecido como más significativo de nuestro siglo, algo que sí puede ser un gran punto de inflexión, un gran toque de alerta, es que por primera vez el hombre se ha arrogado el papel de dios apocalíptico, gracias a la tecnología. Y eso ha cambiado probablemente nuestro acercamiento al binomio creación-destrucción. Mientras, en periodos precedentes, el hombre otorgaba la destrucción masiva ya a la naturaleza adversa o directamente a Dios, por primera vez, en el siglo XX, el hombre se ve a sí mismo con el disfraz de dios. Este es un factor capital a finales del siglo XX. Nos hallamos ante un hombre que está cumpliendo algunos de sus grandes sueños inmemoriales. Desde ser el gran destructor a ser el gran creador, como Dios.

P.- Caracterizas, en tu última novela, al siglo XX como un territorio simbólico de construcciones y destrucciones. Toda construcción supone un talante proyectual con alta presencia de presupuestos teleológicos. Toda destrucción implica la más contundente prueba de que la realidad radical se confirma aquí y ahora, al margen de cualquier simbolización cultural o histórica. Siglo XX, pues, ¿como avance en el conocimiento del «territorio real», o como ampliación, hacia el futuro, de lo proyectual?

R.- Creo que el siglo XX se inicia a través de grandes sueños de perfección. Sueños en el terreno de la emancipación social, en el de la ciencia y en el del arte también. Siempre que la Humanidad ha estado bajo uno de sus sueños de perfección ha acabado en cierto modo en tragedia. Sin embargo, como el potencial de construcción de sueños del siglo XX ha sido infinitamente mayor, en parte gracias a la reproducción comunicacional y a la tecnología, evidentemente nuestro desastre también ha sido mayor. Me da la sensación de que la lección, en parte, ha sido aprendida, en parte, esperemos. Y que acabamos el siglo sin sueños de perfección. El otro gran enemigo es no tener sueños de perfección y moverse en una especie de apatía inerte, en el sentido estricto de la palabra «apatía»: ausencia de pasión, ausencia de proyección. Si el mal legado por el siglo XIX eran los sueños de perfección, (mal que Nietzsche diagnosticó, en su peligro real, de modo preciso), el mal del siglo XX, como diría Gogol, es hallarnos en una especie de universo de «almas muertas» aparente. Pero quisiera ser optimista, y pensar que este universo es sólo una capa en la superficie y que, al mismo tiempo, laten una serie de fenómenos, no directamente comprensibles ahora, que van a renovar el panorama. Esta renovación sería bueno que se lograra a través de una especie de perfección imperfecta, en la cual el deseo y la tendencia a la proyección humana, y a

«Siempre que la Humanidad ha estado bajo uno de sus sueños de perfección ha acabado en cierto modo en tragedia.»

.../...

.../...

la utopía, estuviera moderada por una especie de temperancia, de control. Si somos capaces de hacer esto, a través de una afirmación de la fuerza de las ideas, pero también de la tolerancia de las ideas (civilización como tejido de compensaciones dentro de una comunidad), a través de la primación de la conversación y del diálogo, sin caer en la demagogia de lo políticamente correcto, algo habremos aprendido de la lección del siglo XX.

P.- Tú, Rafael, llevas a cabo una apuesta por la vitalidad creativa del lenguaje. Y desarrollas una escritura (que denominas «transversal», por saltar fluidamente de la narrativa a la poesía, y de ésta al ensayo) capaz de albergar dentro de sí preguntas, emociones e ideas. Frente a quienes pretenden que el lenguaje es sólo simulacro ¿supone tu valoración de la creatividad literaria una nueva «creencia» en que cada concepto remite a un contenido de «realidad» concreto?

R.- Soy, como sabes, fervientemente partidario de someter a crítica la antítesis de la tradición occidental entre mundo de los conceptos y mundo de las sensaciones. En ese sentido me siento mucho más a gusto con las afirmaciones de Goethe, según el cual estábamos permanentemente inmersos en metamorfosis, en una ilimitada metamorfosis a través de la cual, lo ilimitadamente fragmentado del mundo fenoménico nos conduce a una unidad, y la unidad nos conduce continuamente a una fragmentación. Creo que el concepto se convierte en una especie de fósil muerto e incluso peligrosísimo si queda desanclado de su fondo sensitivo, es decir, de su fondo fenoménico. Es del todo evidente que no vamos a cambiar nuestra tendencia lingüística a considerar al concepto como centro de nuestra estructura lógica. Pero ese concepto, esa idea, debe remitir continuamente a presencias reales (por hablar de la expresión de G. Steiner) para evitar el surgir de una conciencia esquizoide, que ha caracterizado muchas formulaciones culturales de nuestra tradición. Para nuestra cultura, por un lado va la teoría, y por otro, la existencia. Diría que nuestra cultura organizada adolece por completo de esa esquizofrenia.

P.- En tu novela, «Transeuropa», planteas el problema de las raíces. La interrogante acerca de las identidades individual, colectiva, y europea. Definiéndose, Arthur Rimbaud afirmaba: «Yo soy otro». La raíz se hallaba en otra parte. El individuo que enfrenta el inquietante horizonte cercano del siglo XXI, aquel que se conoce de sobra autoenajenado en veloces procesos industriales de producción-destrucción ... ¿qué identidad intuye para sí mismo? ¿Desde qué talante literario y artístico genera sus presupuestos?

R.- Lo que dice Rimbaud me parece ontológicamente cierto, a excepción de aquellos interregnos que el propio Rimbaud llamaba iluminaciones y que se han podido llamar cortes en el tiempo, en el espacio, momentos supremos de experiencia estética, erótica, mística. Momentos en los que aparentemente se cumple la experiencia simbólica de unidad. En esos momentos, yo soy yo. En el resto de la vida yo soy otro. O la vida está en otra parte. En los momentos iluminativos es cuando podemos llegar a esa afirmación de «yo soy yo». Es decir, los momentos afirmativos, las iluminaciones, los cortes en el tiempo, son la identidad. Todo aquello que se nos ha presentado como identidad, y acostumbramos a aceptar cómodamente o erróneamente como identidad, es una falsa identidad. En tal sentido, en mi última novela, «Transeuropa», me acerco al mito de Edipo, aunque nunca se cita. Todo hombre desconoce su identidad, y cuantas más identidades cree tener, probablemente más desconoce cuál es su auténtica identidad. La lección de Edipo no es la que desafortunadamente es más popular. Su lección es, precisamente, enfrentarse, más allá de todas las dificultades que le va a crear, a esa identidad en la que vive, y que no es la de Edipo, sino la de todos nosotros. En tal sentido, nuestros oráculos son nuestras iluminaciones, esos momentos privilegiados y eternos que se presentan de modo esporádico en el fluir de la existencia. Por tanto, avanzar en el conocimiento de uno mismo exige desembarazarse de las falsas identidades, por un lado. Y, por otro, llegar a convertirse en un cierto maestro de las iluminaciones.

«Las consecuencias de la aplicación político-popular de los sistemas filosóficos modernos ha sido desastrosa.»

P.- Pensadores como Salvador Pániker proponen que «sólo los que se dieron de baja de todo metasistema totalitario, están en condiciones de aproximarse al origen». Lipovestky plantea meridianamente esa situación, a través de la cual el individuo contemporáneo se ubica en un «vacío», complacido de sí mismo y sus términos. Sin embargo, Emanuele Severino advierte acerca de la naturaleza de tal vacío, una naturaleza tecnocientífica, resuelta en capitalismo avanzado. ¿Bajo qué fórmula, Víctor, protagonista de tu novela «Transeuropa», desciende a las raíces? ¿ Pueden establecerse, agonizando el siglo, fórmulas para el descenso? ¿Es planteable, como un nuevo «retrato del artista incandescente», la figura del artista, del escritor, que continúa planteando indagaciones vitales?

R.- Creo que todo sistema, visto desde la actualidad, es muy peligroso. Ahora es fácil decirlo, porque las consecuencias de la aplicación político-popular de los sistemas filosóficos modernos ha sido desastrosa. La aplicación del idealismo y del romanticismo alemán ha sido una catástrofe, en sus vertientes tanto materialista como espiritualista. Diría que hay algo maligno en la construcción de sistemas más allá de la experiencia moderna. Lo que antes comentábamos acerca de la perfección. El intelectual, pensador, escritor, que se aleja de la guerra, del antagonismo e imperfección de la existencia, para encerrarse en su gueto mental, puede llegar a tener la tentación de la perfección, la de crear mundos teóricos perfectos. Los sitemas filosóficos quieren ser mundos teóricos perfectos. El paso siguiente es más peligroso todavía, pues estos mundos aspiran a imponerse a la existencia. El que construye o acepta estos sistemas acaba despreciando la vida, porque es imperfecta. Como imperfecta, la vida debe ser sometida. Los totalitarismos del siglo XX se han realizado por el bien del hombre. Hitler, Stalin, etc... existieron para conseguir que el hombre eliminara sus imperfecciones. Por esto los han matado. Esta es la consecuencia última de la construcción de sistemas, esto es lo que tienen de perverso. Por tanto, como ves, mi idea de conocimiento es una idea más fragmentaria. Tiene como elemento central la imperfección, y está basada en el tanteo y la aventura, el nomadismo y en ese juego de equilibrios entre desembarazarse de la falsedad y, al mismo tiempo, intentar no solamente vivir la experiencia de esas iluminaciones, sino ir conformando una especie de mapa de ideas. El artista, el filósofo, debe ser como un geógrafo que es capaz de establecer esas pistas, aunque sean pistas invisibles de su identidad. Identidad secreta, virtual, posible, potencial. El conocimiento es confrontarse con todas esas potencialidades. En «Transeuropa» el protagonista se ve sometido a un desembarazamiento de la identidad que creía suya, a través de ese juego de espejos con el que es su primo-hermano, juego en que uno puede ser el otro. Y ahí reside el juego narrativo en que, en cierto modo, puede desarticularse toda una identidad de la cual estaba seguro. Como se ve en el trayecto de la novela, estaba seguro sólo en apariencia. En la medida en que la vida se ve sometida a pruebas decisivas de plenitud, esa apariencia desaparece. El protagonista es capaz de adentrarse en otro territorio, desde el momento mismo en que la insatisfacción real que le produce aquel que parecía seguro le lanza a ello. Creo que estamos dispuestos a conocer, cuando superamos el punto de cobardía que oculta nuestra insatisfacción. ■



Pepe Torres

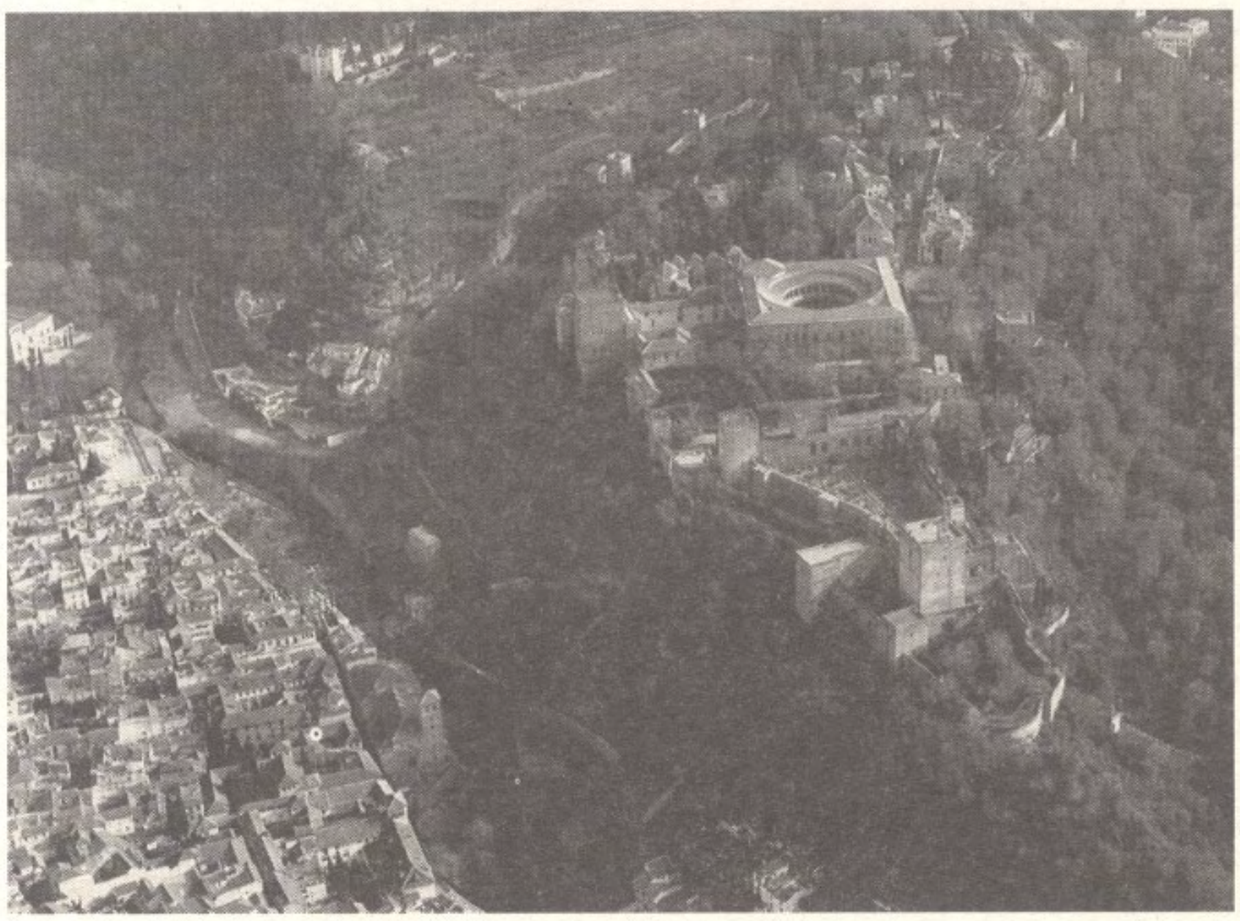
Turismo y Patrimonio Cultural en la Alhambra

Un reto de racionalidad y sostenibilidad

Miguel Ángel
Troitiño Vinuesa

La Alhambra y Granada se enfrentan al reto de integrar el turismo en el marco de estrategias innovadoras en el campo de la conservación, gestión y buen uso del patrimonio cultural. Para avanzar en esta dirección es necesario trabajar en la búsqueda de vías de encuentro entre turismo y patrimonio cultural. En este marco se sitúa el Estudio Previo para la Revisión del Plan Especial de la Alhambra y Alijares, que estamos realizando por encargo del Patronato de la Alhambra y el Generalife.

Resulta urgente situarse en un marco de reflexión y de acción que tengan como referencias básicas la sostenibilidad turística, la toma en consideración de las motivaciones de los visitantes, la singularidad del «territorio Alhambra», la cualificación de la visita en sus dimensiones culturales y de experiencia vital, así como las resoluciones de los organismos internacionales, la búsqueda de un modelo de relaciones amables de la Alhambra con Granada y su entorno territorial.



Pepe Torres

Patrimonio

«En la Alhambra, cultura y naturaleza se imbrican mutuamente.»

1. La singularidad del « territorio Alhambra».

El territorio Alhambra-Alijares configura una realidad de gran complejidad y singularidad en términos urbanísticos, funcionales, paisajísticos y medioambientales. Se trata de un ámbito diferenciado físicamente, que ha conocido transformaciones diversas a lo largo de los siglos y que necesita de miradas diversas, pues constituye un paisaje modelado por el hombre en momentos cumbre del refinamiento urbanístico y en unas condiciones geográficas excepcionales.

Este singular territorio es mucho más que un mero recinto monumental, es en origen una ciudad palaciega que requiere, como ocurre en los centros históricos, superar lecturas en exceso simplificadoras. Su diferenciación, tanto física como simbólica, constituye uno de los pilares en su configuración como hito cultural de referencia universal. En la Alhambra cultura y naturaleza se imbrican mutuamente, un territorio de cruces y también de equilibrios precarios, que en un determinado momento pueden romperse.

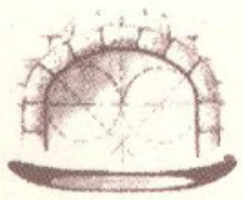
De cara a la conservación activa del conjunto de la Alhambra, a la cualificación de la visita y al control de los procesos urbanísticos y funcionales del entorno, resulta fundamental su entendimiento como ciudad palaciega diferenciada en el conjunto de la ciudad histórica. De ahí que su integración en la ciudad, con vistas a una utilización masiva como patrimonio cultural y como recurso turístico de primer orden, nunca debería desvirtuar su separación ni su permeabilidad secuencial por recintos o ámbitos urbanos.

Una lectura dinámica de la funcionalidad, desde los orígenes del conjunto hasta el momento actual (ciudad real y administrativa, residencia real, espacio popular, monumento a recuperar, centro de servicios culturales y foco de atracción turística), debe ayudarnos a una reinterpretación de la Alhambra como una ciudad compleja y a superar el efecto negativo de una simplista lectura como palacio árabe.

Las estrategias de «restitución de la Alhambra a Granada» olvidan que la ruptura del aislamiento se enfrenta con las estructuras físicas y urbanísticas de unos entornos, aquellos en contacto más directo con la ciudad, muy poco permeables. Potentes intervenciones, como en algún caso se proponen, olvidan las limitaciones que la capacidad de acogida impone en el conjunto monumental y en su entorno.

La preservación activa del patrimonio, la gestión de los flujos turísticos, la regulación de la movilidad y el control de los usos en el conjunto monumental y su entorno requieren de una interpretación donde las múltiples lecturas, urbanísticas, paisajísticas, funcionales,

.../...



.../...

medioambientales, culturales y simbólicas, nos ayuden a configurar un modelo de relaciones y de gestión válido para las necesidades del conjunto de la Alhambra en el siglo XXI.

El entendimiento de la problemática del recinto monumental de la Alhambra-Generalife requiere una lectura global, en términos paisajísticos y medioambientales, del «Territorio Alhambra», donde los contenidos físico-naturales y los histórico-culturales se imbrican mutuamente. La diversidad y complejidad paisajística guardan estrecha relación con las variadas formas de ocupación humana que se han ido acomodando al marco físico que las acoge, una colina alta, alargada e individualizada por la incisión profunda de los ríos Darro y Genil.

«La Alhambra se configura como espacio privilegiado para la investigación.»

2. El Recinto Monumental: un espacio urbano de múltiples funciones.

El ámbito formado por el conjunto monumental Alhambra-Generalife y su entorno constituyen unas piezas urbanas singulares y unas realidades funcionales complejas, se diferencian físicamente de Granada pero ello no significa ausencia de relaciones. Estas relaciones han ido cambiando con el transcurrir del tiempo, pasando de ser las propias de una ciudad palatina a las de un hito turístico-cultural.

La conformación histórica del Recinto de la Alhambra es el resultado de la interacción de tres funciones básicas que perduran hasta el siglo XIX: fortaleza militar, sitio real y ciudadela civil. La declaración de la Alhambra como Monumento Nacional (1870) marca el inicio de una nueva etapa en la intervención y en el uso del conjunto monumental, hasta configurarse en un hito turístico-cultural de referencia universal.

Una vez conseguido un régimen efectivo de protección y de mantenimiento/restauración, se potencian los aspectos relacionados con la función básica del monumento, en tanto que soporte material de la memoria histórica de la colectividad y de la experiencia estética de los visitantes. En la actualidad esta función se despliega en cuatro dimensiones: la investigación, la celebración de eventos culturales y actividades educativas, la oferta museística y fundamentalmente la visita turístico-cultural.

La Alhambra, dada su condición de patrimonio cultural mundial, se configura como espacio privilegiado para la investigación y también se ha consolidado como sede de actos culturales y educativos. El recinto de la Alhambra concentra una buena parte de la oferta museística de Granada y es asimismo un lugar ideal para exposiciones.



Pepe Torres

La Alhambra es un ámbito privilegiado para la visita turístico-cultural, como demuestra que supere los dos millones de visitantes al año. Se trata de una ciudad histórica que las últimas décadas ha reforzado las funciones ligadas a la gestión, conservación y organización de la visita pública. Pero dentro del Recinto Monumental tambien perviven actividades productivas relacionadas con el comercio turístico, la restauración y el alojamiento.

La adecuada interpretación de las relaciones paisajísticas y funcionales del recinto de la Alhambra y su entorno urbano resulta fundamental para afrontar los problemas relacionados con la funcionalidad turístico-cultural.

3. La accesibilidad y la movilidad: un ámbito de conflicto y una necesidad de racionalidad.

La relación de la Alhambra con el resto de la ciudad de Granada sigue la tradición oriental de las ciudadelas que forman parte de una ciudad mayor. La diferenciación física, que no aislamiento, de la Alhambra se fundamenta en razones topográficas, urbanísticas y funcionales. Este rasgo de cierto distanciamiento y de relativa inaccesibilidad es consustancial al ser de la Alhambra. Las conexiones de la Alhambra con la ciudad se organizan a través de un eje relacionado con la funcionalidad histórica, plaza Nueva-Cuesta de Gomérez-Alamedas, y otro con la moderna funcionalidad turística, el conocido como Acceso Sur.

El acceso en vehículo privado se realiza fundamentalmente por el Acceso Sur y el aparcamiento del Generalife es utilizado por más de 200.000 turismos al año. Del orden de 800.000 visitantes acceden al Recinto de la Alhambra en vehículo privado. Los autobuses turísticos aportan del orden de medio millón de visitantes y, al no utilizar el aparcamiento, generan un impacto medioambiental y paisajístico negativo. La líneas de transporte público a la Alhambra son utilizadas por unos 700.000 viajeros al año, los taxis transportan del orden de cien mil viajeros y los flujos peatonales, aunque variables a lo largo del año, también son muy importantes; en días de máxima frecuentación y durante los meses de agosto y septiembre son del orden de 1.500 personas las que suben andando por la Cuesta de Gomérez y unas 2.000 las que descienden.

En un día medio de agosto el modelo de accesibilidad es el siguiente: el 42 % de los visitantes acceden en vehículo privado, el 29% lo hacen en autobús turístico, el 13% acceden en minibús, el 13 % acceden de forma peatonal y el 3% utilizan el taxi. El modelo actual de accesibilidad a la Alhambra, solventando algunos problemas pendientes y mejorando las conexiones peatonales y urbanísticas con el entorno, puede permitir la configuración de un modelo razonable y sostenible de movilidad. No parece necesario, por múltiples razones (urbanísticas, ambientales, paisajísticas y funcionales), incorporar nuevos sistemas de transporte.

4. Presión turística y capacidad de acogida: los riesgos de la saturación.

El Conjunto de la Alhambra constituye, con cerca de 2.100.000 visitantes, uno de los hitos turísticos más importantes de España, estando próximo al límite de su capacidad de acogida, estimada en 2.900.000 visitantes al año. La afluencia de visitantes está creciendo de forma constante, un 6% cada año, y tiende a saturar el recinto de la Alhambra. El incremento más espectacular corresponde a los grupos que han duplicado su número desde 1993.

A nivel general la ocupación de la Alhambra, en relación a la capacidad total de acogida establecida, está al 70% de sus posibilidades. En el ritmo diario ya se agotan las entradas casi cien días al año y los días con un nivel de aforo superior al 90% se acercan a un tercio. Por pases ho-

rarios, cerca de la mitad superan el umbral del 95% de ocupación.

. Los Palacios Nazaríes, el hito de referencia simbólica del conjunto de la Alhambra, con una capacidad física estimada de 444 visitantes cada media hora, son el punto de referencia de la gestión de los flujos de visitantes. Por el efecto acumulación, la presión real de visitantes se sitúa en 600 personas como media a lo largo del día, y en horas punta se pueden alcanzar las 800. Para no superar el umbral de capacidad establecido, sólo tendrían que entrar 300 personas cada media hora, ello supondría reducir en un 25% el aforo actual.

El uso que los turistas hacen del espacio de la Alhambra y el Generalife depende de factores diversos como tipología de visitante, hora de llegada, nivel de saturación, nivel cultural, etc. Los espacios más visitados son los Palacios Nazaríes, aunque en momentos de aforo completo se tiende a visitar todas las partes del conjunto. La forma de la visita y los lugares que se frecuentan están en relación con la hora asignada para acceder a los Palacios.

La mayor aglomeración se produce en las horas centrales del día, con un volumen total de visitantes acumulados en el interior del recinto monumental, en días de saturación, que puede estimarse en 4.000 personas.

En suma, el volumen actual de visitantes, los condicionantes de la capacidad de acogida, la existencia de un número muy elevado de pases ya saturados y las necesidades de la conservación del patrimonio cultural aconsejan la puesta en marcha de estrategias de gestión orientadas a limitar la capacidad de acogida y cualificar la visita.

5. La Alhambra un hito turístico-cultural complementario de múltiples destinos.

El motivo principal de la visita a Granada es en primer lugar el de conocer la Alhambra, a continuación se sitúa el visitar a amigos o familiares y conocer Granada. Casi una tercera parte de los encuestados ya han visitado la Alhambra en otra ocasión y el 6% son residentes en Granada. Del orden del 35% de los visitantes son excursionistas que no pernoctan en la ciudad, mientras que sólo el 14% pernocta más de tres noches. El 43 % de los turistas se aloja en hoteles de tres y cuatro estrellas y casi el 18% lo hace en viviendas de familiares o amigos. Del orden del 75% de los encuestados organiza el viaje y la visita a la Alhambra por su cuenta, utilizando para llegar al recinto monumental en primer lugar el vehículo privado, a continuación el acceso a pie y en tercer lugar el microbús urbano.

La duración media de la visita, según la percepción de los encuestados, no llega a tres horas para casi la mitad de los visitantes, siendo de reseñar que el 33% invierten más de cuatro horas. El nivel de utilización de los recursos del Conjunto Monumental es muy desigual, todos los recursos sólo los visitan el 1,63%, los Palacios Nazaríes el 94,19%, los jardines del Generalife el 88,37%, la Alcazaba el 78,14% y el museo de la Alhambra el 22,33% .

El 68% de los visitantes no utiliza los servicios de las oficinas de información y casi una tercera parte no usa ningún tipo de material (planos, folletos, guías, etc.) en su recorrido. El nivel medio de gasto es bastante bajo, el 46% gasta menos de 5.000 pesetas, pero también es de reseñar que un 15% gasta más de 15.000 pesetas al día. En la Alhambra, incluyendo la entrada, el grueso de los visitantes, un 79,30%, gasta menos de 2.500 pesetas.

La valoración de la información recibida a la entrada del conjunto monumental refleja alto grado de insatisfacción, algo similar ocurre en relación con los paneles de información sobre los monumentos. Sin embargo, se valora muy positivamente los paneles de dirección interna.

En relación con otros aspectos de la visita, se valora muy positivamente el nivel de ruido y el comportamiento de los visitantes y no se detecta una especial preocupación por el problema de la congestión.

La atención y el trato por parte del personal de la Alhambra resultan muy bien valorados, al igual que la limpieza y el estado de conservación del recinto. La valoración de la visita a los Palacios Nazaríes, a pesar de los problemas de saturación, es muy positiva, al igual que el grado de satisfacción con la visita al conjunto de la Alhambra.

La voluntad para visitar otros lugares de Granada, entre los visitantes individuales que son el grueso de los encuestados, es muy favorable, ya que el 93% señalan que sí visitarán más lugares. Esta respuesta parece tirar por tierra una idea en exceso difundida: la mayor parte de los visitantes de la Alhambra no visitan otros recursos turístico-culturales de Granada. Entre los lugares granadinos más atractivos para los visitantes de la Alhambra se sitúan «pasear por el centro», la catedral y el Albayzín.

El colectivo de visitantes a la Alhambra es muy heterogéneo y refleja un alto grado de segmentación en cuanto a estatus socioeconómico y cultural, motivaciones, comportamientos, edad y procedencia. En general, se corresponde con las características propias de un turismo de masas donde el factor cultural es una componente más entre las motivaciones para viajar.

La Alhambra es un referente básico de toda campaña de promoción de Granada, Andalucía y España. Multitud de agentes públicos y privados realizan una labor promocional indirecta de la Alhambra, mediante la utilización de imágenes del recinto en sus instrumentos de promoción turística. Las imágenes de la Alhambra utilizadas en los medios promocionales tienen un marcado carácter repetitivo, al centrarse fundamentalmente en el Patio de los Leones y en la panorámica del conjunto vista desde el Albayzín. Este carácter repetitivo de la información transmitida genera una idea empobrecida del recinto, predisponiendo al visitante a sentirse satisfecho con la sola visita a los recursos representados en los folletos promocionales.

En términos generales la oferta comercial de visita al conjunto monumental de la Alhambra y Generalife es de baja calidad, debido a varios factores entre los que destaca la brevedad de la visita y las condiciones de la misma. Los aspectos comunicativos del Patronato de la Alhambra y el Generalife tienen una repercusión limitada, si se considera la dimensión turística y comercial que la Alhambra tiene a nivel internacional. La situación de la comercialización turística de la Alhambra refleja la limitada incidencia de las inquietudes cualitativas, recogidas en los planes de la Junta de Andalucía sobre el desarrollo turístico y la Admi-

.../...

«La Alhambra es un referente básico de toda campaña de promoción de Granada, Andalucía y España.»



Pepe Torres



.../...

nistración Turística Española con su lema «Calidad Turística Española».

6. Cuestiones resueltas y problemas pendientes.

La gestión de un conjunto histórico, sea un recinto monumental o el centro histórico de una ciudad, es una tarea compleja. En el Recinto de la Alhambra, entendido como una ciudadela viva, con funciones muy diferentes a las de su origen, que forma parte de una realidad urbana más compleja, es normal que se planteen nuevas cuestiones y debates; sin embargo, es aconsejable diferenciar entre problemas reales y aquellos otros que no lo son tanto, o meramente son el resultado de una mala interpretación y comprensión de la realidad. La Alhambra no debería ser un arma arrojadiza entre administraciones y agentes urbanos con intereses, políticos o económicos, no siempre coincidentes.

La creación del actual Patronato de la Alhambra y Generalife, en 1986, ha abierto un nuevo ciclo en la compleja y, con frecuencia, conflictiva gestión del Conjunto Monumental. El Plan Especial de Protección y Reforma Interior de la Alhambra y Alijares, aprobado en 1989, intentó afrontar, desde un instrumento propio de la práctica urbanística, las cuestiones de ordenación y gestión del recinto monumental y de su entorno.

«Granada tiene que asumir la singularidad física, simbólica y funcional de la Alhambra.»

La operatividad real del mencionado plan ha sido ciertamente desigual, sin embargo es necesario reconocer que, por primera vez, se han abordado, en el marco de un proyecto global, las problemáticas relacionadas con la gestión urbanística de la Alhambra y su entorno. El grado de desarrollo de las intervenciones previstas ha sido bastante alto y pocos planes especiales han logrado desarrollar tantas acciones en un período de tiempo tan corto, algo menos de una década.

El Plan Especial ha contribuido, sin duda, a resolver un importante problema como el de los accesos y el del tráfico en la Alhambra y su entorno. Con independencia de pequeños problemas pendientes, así como de necesarias mejoras en términos de tratamiento viario y de recualificación urbanística, tanto en las zonas de acceso rodado como peatonal, y de transporte colectivo, los problemas de acceso a la Alhambra, regulación de tráficos y aparcamientos cuentan con las infraestructuras adecuadas para resolverlos.

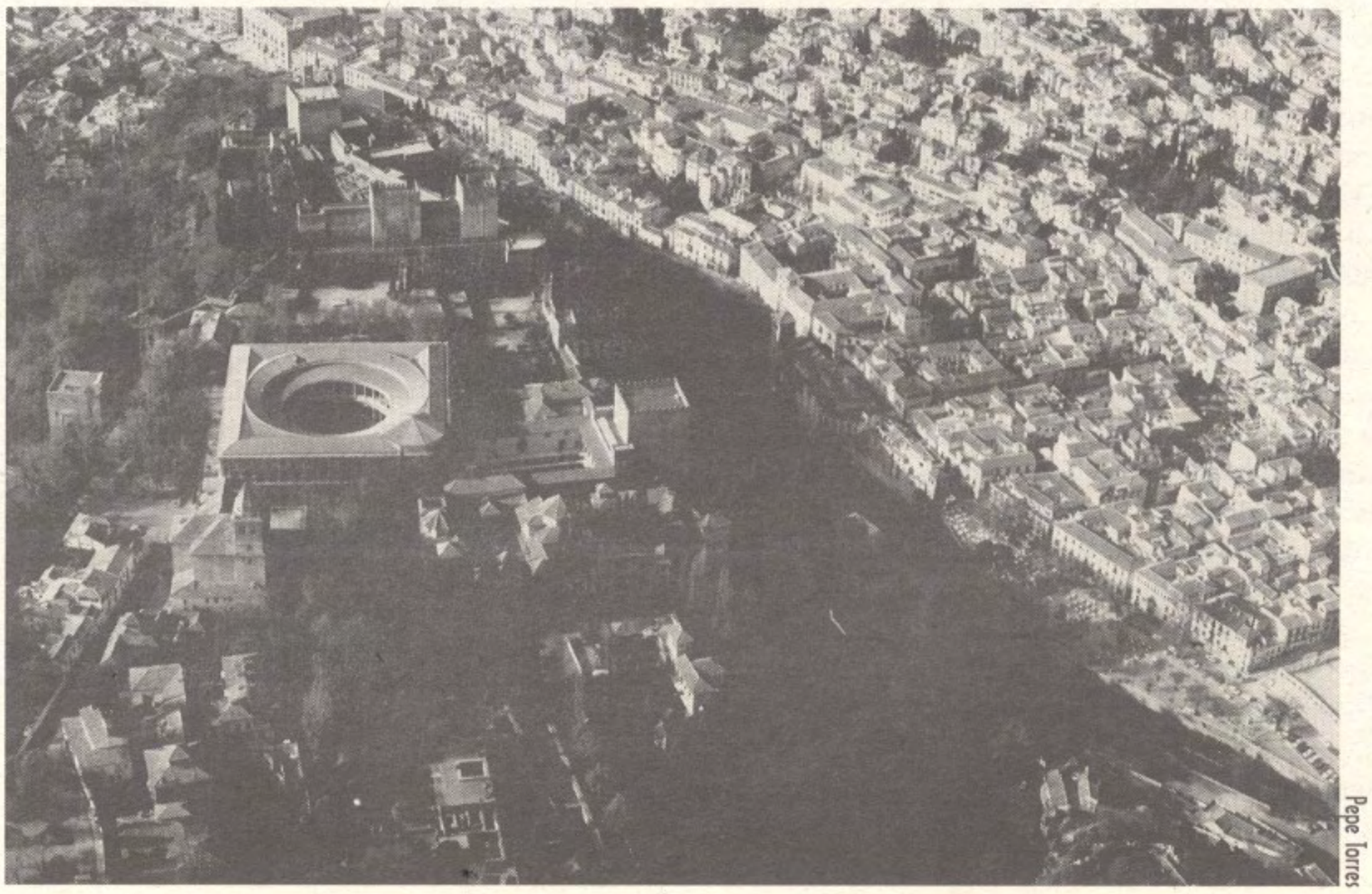
Las acciones desarrolladas por el Patronato, fundamentalmente la rehabilitación del Palacio de Carlos V, han permitido reforzar la funcionalidad cultural del Recinto de la Alhambra. Las acciones previstas en el Plan Especial y las inversiones del Patronato en labores de investigación, conservación, restauración y rehabilitación han permitido, aunque este sea siempre un tema complejo en un recinto monumental de las características de la Alhambra, avanzar en una línea de conservación activa que intenta compatibilizar la visita pública, algo más de dos millones de visitantes al año, con la protección y conservación del patrimonio cultural y territorial del Conjunto de la Alhambra y los Alijares.

Continúan estando pendientes algunas cuestiones importantes como la definitiva recualificación urbanística del entorno de la Alhambra, tanto en el Darro como el Realejo, la Antequeruela y el Barranco del Abogado. Recualificar paisajística y ambientalmente el Acceso Sur, asignándole en su tramo final un tratamiento más urbanístico, y resolver la integración urbanística entre la plaza Alhambra y la zona de los nuevos museos, así como entre el camino Viejo del Cementerio y el parque principal de acceso son cuestiones pendientes. También es necesario impulsar acciones orientadas a la valorización urbanística del entorno de las Alamedas y de la ladera de la Sabika.

Al turismo hay que asignarle el papel que le corresponde, al ser un motor de la economía granadina, y dotarle de las infraestructuras y de los equipamientos que requiere. Afirmaciones como las de «Granada no se beneficia de los millones de visitantes que pasan por la Alhambra» carecen de fundamento real, al menos en los términos que suelen estar formuladas.

Parece llegado el momento de eliminar debates inútiles, sobre los accesos y tráfico, y desarrollar una buena estrategia de tratamiento del espacio público que propicie la movilidad peatonal y un transporte público apoyado en un buen servicio de minibuses. Los problemas funcionales del Recinto Monumental de la Alhambra, parte fundamental de la imagen y simbología cultural y turística de Granada, no deberían plantearse de forma aislada, ni sólo en relación con el entorno urbanístico inmediato. Se trata de una cuestión urbana mayor y por ello debe situarse en el contexto de una estrategia urbana más global, al menos en los temas relacionados con la conservación del patrimonio, la accesibilidad y la movilidad, el turismo y la cultura.

Granada tiene que asumir la singularidad física, simbólica y funcional de la Alhambra y no pedir al Conjunto Monumental más de lo que éste puede y debe dar, pues se trata de un recurso muy frágil y que por sus valores está bajo la tutela de la UNESCO, al formar parte de la Lista del Patrimonio Cultural de la Humanidad. Hay que apostar por una estrategia cualitativa, consensuada con los diversos agentes sociales, pues pedirle demasiado significa aventurarse por el peligroso camino de la insostenibilidad, tanto cultural como turística. ■



Pepe Torres

El Cuarto Real y el Generalife:

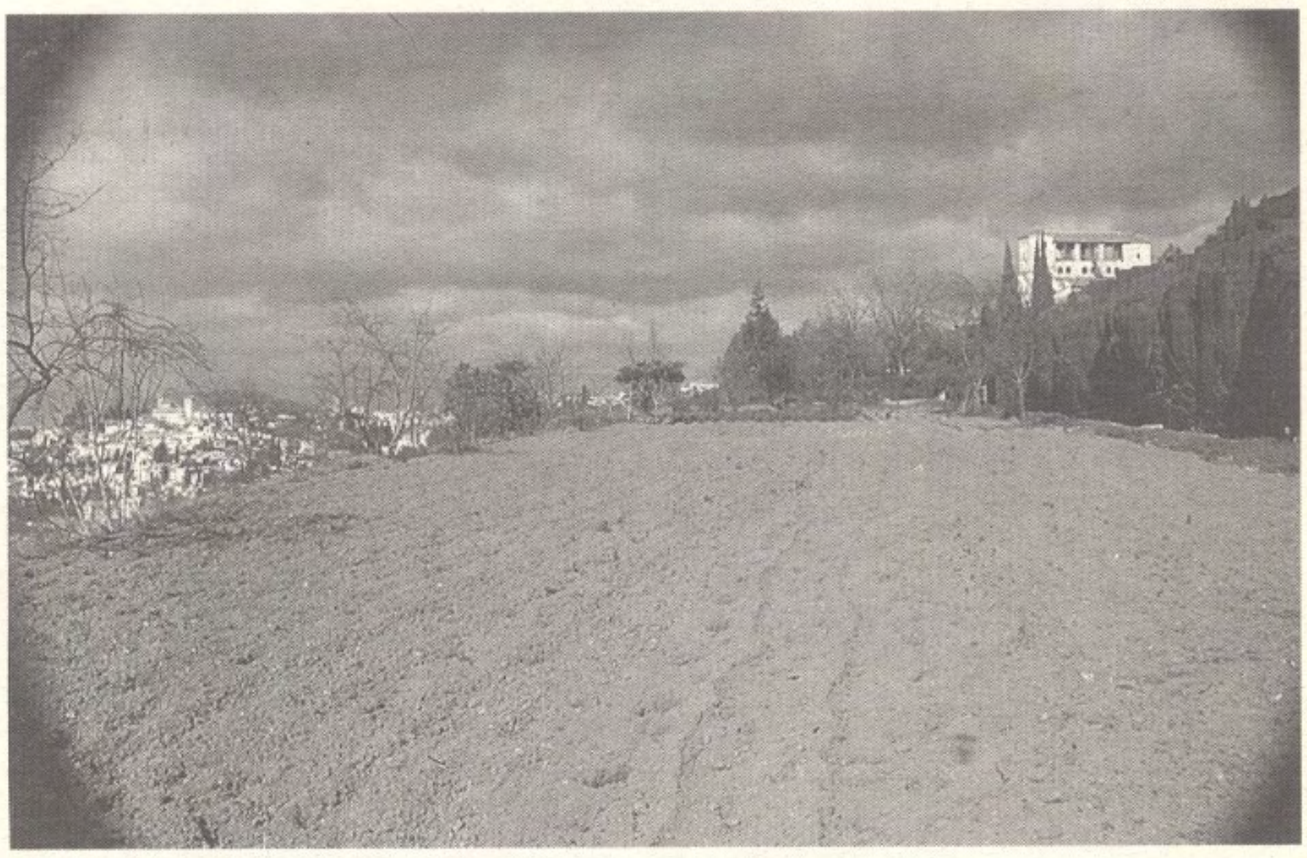
Dos huertas islámicas medievales amenazadas

José Tito Rojo

El fallo del concurso de conexión entre la Alhambra y la ciudad, y ciertamente no cabe duda de que se trata efectivamente de un «fallo», ha optado por establecer un funicular que atraviesa el bosque de la Alhambra y las huertas del Generalife. Todo parece indicar que se trata de una extraña maniobra, de una falsa alarma, puesto que es sabido, incluso por los defensores del proyecto, que las normas de protección de monumentos, afortunadamente vigentes en España, impiden su realización. El funicular no podría hacerse ni siquiera descatalogando las huertas, la Ley Andaluza de Patrimonio Histórico protege también «las características del ambiente de los jardines históricos» y de acuerdo con ese texto sería preciso descatalogar igualmente la totalidad del Generalife y la propia Alhambra, que verían con el invento alterado su «ambiente». No sólo se destruiría parte de una huerta islámica, sino que se transformarían radicalmente panoramas históricos consolidados y de los muy escasos ejemplos mantenidos desde época medieval: el Generalife visto desde las murallas de la Alhambra, la Alhambra vista desde el Generalife y el Albaicín visto desde toda la longitud de la Cuesta de los Chinos. Por otra parte, cuando se plantea desde las posiciones de defensa del proyecto la descatalogación de las huertas se pretende un falso debate. La maldad del funicular no estriba en su carácter ilegal, sino en que supone un atentado a un bien a conservar aunque no estuviera declarado, el paisaje de la Alhambra y el Generalife.

Desde este punto de vista, que significa no participar en un debate -todo debate implica la aceptación de unos mínimos comunes-, sino plantear una directa oposición, podría ponerse aquí un punto y final a esta colaboración. Creo, sin embargo, que vale la pena aprovechar la ocasión (triste) para hacerse una pregunta, *¿qué pasa en esta ciudad con sus jardines?*

No deja de ser paradójico que en uno de los lugares de Europa de mayor interés por la diversidad y valor de sus jardines históricos se tenga tan poco respeto por ellos. Sobre la base de los vergeles que nos regalaron los granadinos de al-Andalus se cimentó la fama de los jardines de Granada. Mantenida en gran medida, no nos engañemos, gracias a la ruina económica de la ciudad que, paradójicamente, permitió, a diferencia de lo ocurrido en otras ciudades europeas y españolas, la permanencia de los jardines urbanos. Seguramente si Granada hubiera sido un emporio de riqueza hoy sus barrios históricos carecerían de los numerosos huertos y jardines que los caracterizan. Fue a finales del siglo pasado, coincidiendo con una fantasmática recuperación económica, cuando comienza el desarrollo urbano y los jardines granadinos sufren los más serios atentados. Muchos desaparecen para dejar paso a edificios, otros ven reducido su tamaño. No hay que irse muy lejos en el tiempo, ni valen simplificaciones del tipo «la incultura del pasado» o «el feroz desarrollismo capitalista del tardofranquismo». Incluso en la «culta democracia» los jardines han conocido abandonos y destrucciones, desde Alcázar Genil a los Mínimos. En el fondo las diferentes administraciones los han visto como un enemigo de su concepción de la ciudad, como un elemento sin valor. Han sido algo prescindible y, en cualquier caso, algo en lo que no hay que gastar dinero porque carece de utilidad. Donde hay un cultivo de árboles se ha visto un hotel; donde hay un parterre, un bloque de oficinas; donde una huerta histórica, un valor de cambio con el que poder sacar unas monedas a los constructores y sanear las arcas municipales.



Manuel Casares

El Albayzín, las huertas y las casas del Generalife

Sólo esa mentalidad permite plantear construcciones en la huerta del Cuarto Real de Santo Domingo (y como no estamos participando en una batalla electoral, diremos que la primera disminución de tamaño de la huerta se hizo con los socialistas que permitieron la construcción de los edificios de las calles Seco de Lucena y Callejón del Señor atentando, sin ir más lejos, contra los mejores ejemplares de *Magnolia x soulangiana* de la ciudad). La huerta del Cuarto Real es otro de esos espacios que contradicen la lógica de la evolución urbana. Un lugar en pleno centro de la ciudad, que fue de jardines y huertas en época árabe y que nunca ha dejado de serlo. Que tiene además una *qubba* del siglo XIII y los restos de un jardín medieval recientemente excavado. De nuevo la mentalidad que ve edificios donde hay cultivos, aun tratándose de rarezas como el jardín excavado que necesita con urgencia una protección legal. Restaurado éste, restaurado el pabellón y puesta en valor la huerta como lo que es, una huerta andalusí milagrosamente conservada hasta nosotros, ese lugar podría ser uno de los más valiosos de la ciudad y, sin conocer todavía los resultados del concurso de ideas convocado por el Ayuntamiento, no debería estar sometido a especulaciones inmobiliarias ni públicas ni privadas.

Hoy, cuando se valora tanto el concepto huerto-jardín que caracterizó los jardines medievales, no deja de ser significativo que conozcamos en una ciudad como Granada la amenaza que pesa sobre dos huertas históricas de origen árabe medieval, la del Generalife y la del Cuarto Real de Santo Domingo, dos de los espacios cultivados urbanos más antiguos de Europa. ■

«La maldad del funicular no estriba en su carácter ilegal, sino en que supone un atentado a un bien a conservar.»



Juan Gonzalo Lerma

Daniel Canogar:
En el mundo del simulacro

artes

De la pared surgen cables negros que invaden el espacio siguiendo trayectorias sinuosas. En sus extremos hay puntos de luz, unidos a pequeñas lentes que permiten que las imágenes, ocultamente transportadas por la fibra óptica, se manifiesten proyectadas sobre los muros de la sala de exposiciones. La pared se cubre de imágenes estáticas y yuxtapuestas, fragmentos de cuerpos humanos en actitudes desgarradas y edificios detenidos en el instante de su demolición. El espectador encuentra entre ellas su propia sombra repetida por cada haz que interrumpe. Pero no sólo proyecta sombras, sino que al obstaculizar unas proyecciones, permite que otras de menor intensidad lumínica, que había bajo éstas, aparezcan. Es inevitable que nos venga a la memoria la famosa caverna de Platón. De hecho, Daniel Canogar, autor de «Bringing down the house", título de esta instalación exhibida el mes pasado en el O.K. Center for Contemporary Arts de Linz (Austria), gusta de citar el mito platónico en sus escritos. De hecho, el juego entre realidad y simulacro ocupa un lugar central en toda su obra. Daniel Canogar impartió en la Facultad de Bellas Artes de Granada un Taller experimental sobre el uso de la luz durante el pasado mes de Marzo, invitado por el grupo de investigación "Constitución e interpretación de la imagen artística". Los resultados de dicho taller, junto a diversos artículos y una entrevista al artista, serán publicados el próximo Octubre en la colección "Arte XX" que edita dicho grupo.

Daniel Canogar (Madrid, 1964) proviene del campo de la fotografía, del que pasa al de la instalación. En su obra es omnipresente el cuerpo humano. En 1989 plantea ya el dualismo entre imagen objeto e imagen proyectada, con varias series de fotolitos sobre metacrilato instalados perpendicularmente al plano de la pared, que al tiempo se proyectaban sobre dicho plano por medio de focos alógenos puntuales. Paulatinamente estas obras van incardinándose de manera más íntima con el espacio expositivo, hasta constituirse en instalación con la obra "Sensorium", de 1993. La tendencia al tratamiento del espacio se refuerza en 1994 con "Dimensión perdida", en la que por primera vez oculta los fotolitos en cajas negras. El enfrentamiento entre imagen-luz y objeto opaco irá haciéndose más patente hasta que la imagen proyectada del cuerpo humano llegue a aparecer literalmente aplastada por el elemento proyectante y el muro, en clara actitud de liberarse de ambos. Este trabajo de 1995, significativamente titulado "Incorpóreo", desplaza la relación dualista a la confrontación material-inmaterial. Canogar continuará trabajando en esta línea hasta que en 1998 logra poner en marcha un antiguo proyecto. Gracias al patrocinio de Philips, lleva a cabo la instalación "Alien Memory", en la que la fibra óptica es al tiempo el elemento de transmisión y proyección de la imagen, constituyendo además un objeto escultórico. Por este medio, las imágenes pueden multiplicarse y yuxtaponerse, perdiendo su autonomía para entrar en un concepto mural de la obra. "Bringing down the house" es la consecuencia más compleja de esta obra anterior, en la que aumenta la diversidad tanto por el número de imágenes como por la introducción del tema arquitectónico. Cuerpo y arquitectura, luz y proyección, quedan aunados bajo el concepto de "espectáculo", tan empleado por Canogar.

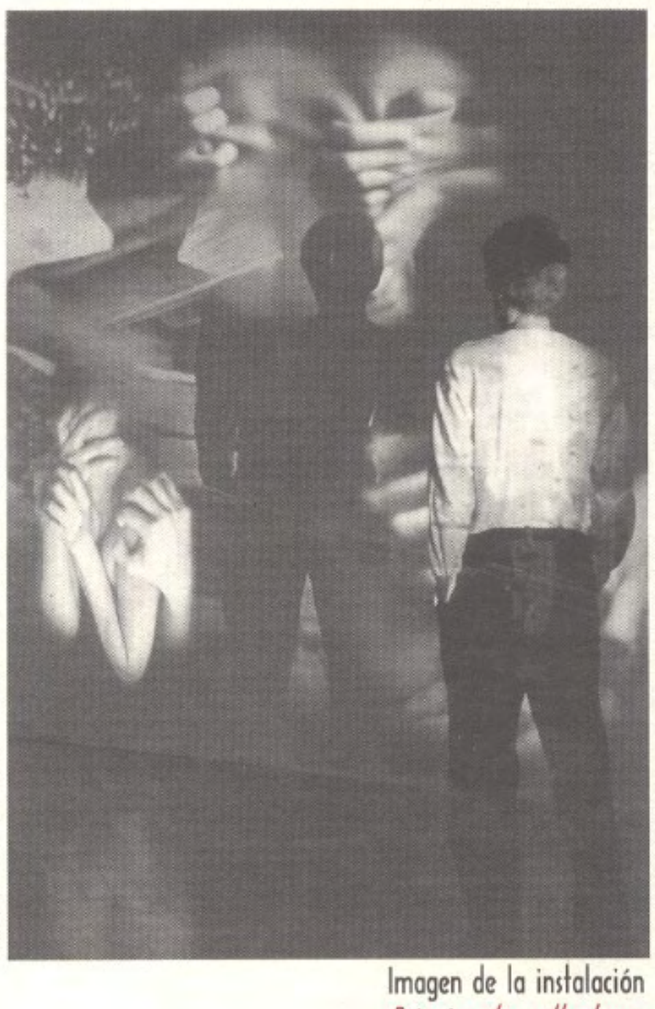
«Canogar ha rastreado como teórico la duplicación de la realidad en los medios de comunicación.»

El "espectáculo" es el distanciamiento de una realidad que se devalúa progresivamente junto a la individualidad del sujeto que está inmerso en ella, para convertirse respectivamente en imagen que finge tener vida y espectador que la observa. Canogar ha estudiado este proceso ligado al desarrollo tecnológico en su libro *Ciudades efímeras: espectáculo, tecnología y exposiciones universales* (1992), así como en diversos artículos desde 1987. En ellos puede observarse la compaginación de un creciente interés por el mundo de los media y la realidad virtual con una fuerte crítica social. En palabras del propio autor, "fascinación por los medios y odio por su carácter alienante".

Canogar ha rastreado como teórico la duplicación de la realidad en los medios de comunicación, la creciente espectacularización del entorno urbano, el uso de la luz como expresión del poder económico, la función uniformadora de la publicidad por medio de la estereotipación de valores y comportamientos. Todos ellos aspectos de un proceso global que hace a "la imagen cada vez más real y a lo real cada vez más muerto". Proceso del que forma parte la misma fotografía, que también sustituye la realidad por un fetiche, lo que de hecho es la esencia misma de cualquier representación, y por tanto de todo arte.

Aquí es donde la caverna platónica aparece como un símbolo del desarrollo mismo de la cultura occidental. Este mito prioriza la concepción de la luz en tanto que proyección, es decir, la luz como un principio estructurante y superior, un foco-unidad del que emana una diversidad de imágenes que sólo es apariencia. A este dualismo se superpone otro dualismo valorativo que identifica el foco y lo Uno con el Bien, y el Mal con la diversidad originada por éste. Este esquema de valores es la base de todo el pensamiento occidental y supone la depreciación de la realidad corporal a favor de la unidad esencial de la luz. Canogar ha criticado esta pérdida del cuerpo y el sujeto en el desdoblamiento de la realidad que supone el "espectáculo", pero al tiempo es consciente de que no se puede escapar sin más del poder del lenguaje. El medio que se utiliza para llevar a cabo la representación determina tanto el discurso como la realidad que se expone en él. Adquirimos la posibilidad de representar junto a los límites y prejuicios del medio. Y, en nuestro caso, el medio de representación es el omnipotente dualismo "verdad-simulacro". Ante la imposibilidad de hallar un punto cero neutral, de hablar desde fuera del lenguaje y la representación, Canogar opta por la que considera la estrategia típicamente postmoderna: apropiarse de los medios para realizar una crítica desde el interior de los mismos, deconstruir el aparato comunicativo tecnológico empleando para ello sus mismos conceptos.

Así, la nueva caverna que es "Bringing down the house" invierte la valoración platónica. En ella, los fragmentos de cuerpo humanos, asociados a edificios obsoletos que son demolidos, denuncian la progresiva atrofia del individuo y su vivencia corporal. La fuente emisora no es la unidad del sol platónico, sino los mismos cables de fibra óptica que constituyen el entramado de las redes de comunicación, y que suponen a un tiempo la última trampa de la huida tecnológica y la posibilidad de rebelión por el uso que el individuo puede hacer de esas mismas redes. Por medio de esa diversificación, el sujeto puede volver a transformar su entorno, como el espectador modifica con su presencia la propia instalación. Bajo el aspecto de *terribilitá* de las explosiones congeladas y los gestos detenidos hay un optimismo, ni ingenuo ni nostálgico, que confía en poder recuperar el cuerpo, la materia disuelta por la tecnología, desde la tecnología misma, sin aludir a fines de mundo ni a buenos salvajes. Un optimismo sobre el arte y el hombre que, se comparta o no, se agradece. ■



Hans Wimmer. *Cedida por el O.K. Center for Contemporary Arts de Linz*

Imagen de la instalación
Bringing down the house

Hermenegildo Lanz

La vida en el fondo de un cajón

Cristina García

Exposición: "Hermenegildo Lanz, rudo y sentimental".
Casa de los Tiros. Granada. Hasta el 10 de Julio.



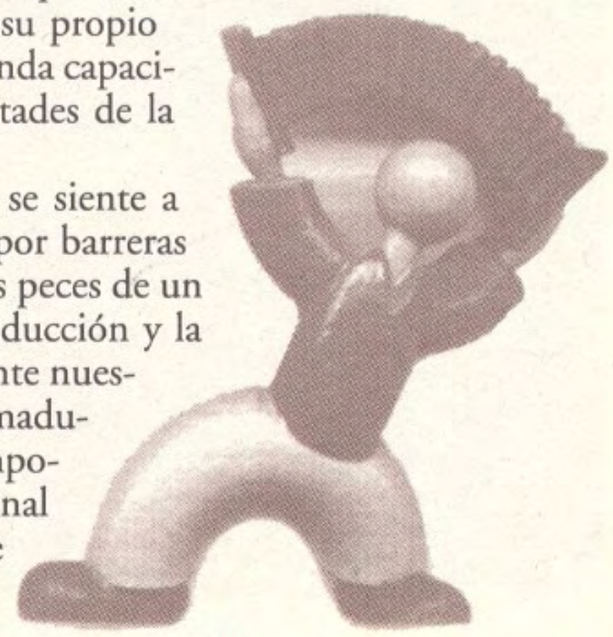
La historia de un hombre está en sus realizaciones y sus obras, pero también se desordena en su escritorio, se enreda en las notas tomadas con prisa al dorso de una factura, en las felicitaciones de antiguos conocidos, en los recortes de periódico y los certificados. La exposición que nos acerca a la figura de Hermenegildo Lanz (1893-1949) tiene el acierto insuperable de mostrarnos la brillantez de su obra traspasada de vitalidad, de talento y de honradez, junto a esas otras pistas latentes o escondidas en las que aún refulgen intactos los sentimientos bajo una capa de polvo. Nos permite recrear los momentos culminantes de la actividad artística de Hermenegildo Lanz, recogiendo a la vez testimonios humildes pero esenciales de su esfuerzo y de su búsqueda; introduciendo, como si fueran notas de pie de página imprescindibles para aclarar una biografía, esa clase de cabos sueltos a los que no se suele prestar ninguna atención pero que contienen el antídoto contra el olvido.

Los organizadores de la muestra han comprendido que los guijarros, insignificantes en apariencia, que aparecen a ambos lados del sendero son en realidad los que van marcando el camino: con respetuosa intuición han incluido en ella, además de las obras con las que Lanz triunfó, diversos materiales que por sí solos bastan para explicar su personalidad irrepetible. Cuadernos de notas, borradores de sus conferencias y discursos e incluso los proyectos de los viajes culturales que realizó con su alumnos conforman el retrato de un hombre meticuloso, exigente consigo mismo; un creador lleno de ideas y en permanente tensión de crecimiento; un profesor devoto de la asignatura que impartió y entregado a su labor pedagógica. En una cuartilla prepara la primera clase del curso: su intervención empieza con un apartado cuyo título está cargado de fervor: "Importancia del dibujo en el proceso de la vida". Las maquetas, diseños y esbozos para los juguetes que intentó vender en épocas de penuria, los dibujos de los títeres con los que pretendía dar representaciones por los pueblos, redondean la imagen culta y grandiosa de Hermenegildo Lanz con un toque crucial de artesano que no se vió afectado por las vanidades del artista, que valoró sobre todo la sencillez honesta y que se dejó guiar, más que por las alabanzas, por el pundonor del trabajo bien hecho.

La exposición nos orienta entre las numerosas facetas de su inquieta creatividad, después de saludarnos con una galería de retratos y una cronología que abarca las noticias más sobresalientes de su vida. Contemplamos los decorados y dibujos del "Retablo de Maese Pedro" que se representó ante la princesa de Polignac en París; los famosos diseños de los títeres de cachiporra; los dioramas que Lanz diseñó para la Semana Misional, en los cuales se superponen las perspectivas como en una linterna mágica; la escenografía solemne de un Auto Sacramental y las obras ante las cuales se rindió la crítica de su época. Pero en la Casa de los Tiros se exhiben también estudios para la composición de muñecos articulados; pruebas de color en pequeños cuadros de paisajes donde se mezcla el verde niebla con un intenso violeta extraído del más remoto horizonte; entrelazados vegetales y experimentos con motivos originales en *batik* para adornar telas... Así vemos que Hermenegildo Lanz cuidó la confección de los juguetes que vendió por los comercios granadinos, el estampado de un pañuelo, el trazado de un rótulo, los recortes para sus clases o la ornamentación de una cartera de igual manera que sus escenografías y sus celebrados títeres: derrochando en todo el mismo genio, la misma dosis de impulso creador y de amor por el detalle.

Las litografías del joven Hermenegildo Lanz recrean un pasado romántico y denotan a la vez una moderna interpretación del paisaje: en el blanco y el negro de "Noche de ánimas", por ejemplo, vibra un aire de fantasmagoría becqueriana que no le impide realizar una atrevida investigación formal. Algunas calles y rincones están vistos como a la luz rojiza de un quinqué, con el color sepia del tiempo imposible. Los grabados en madera evocan, de una manera abstracta, la ingenua estilización medieval de las ilustraciones de un cantar de ciego. Sus fotografías desvelan lo que el autor prefería destacar en los hechos físicos: el don que tenía para embellecer la realidad sin falsificarla, los puntos de luz hacia los que dirigía su mirada. Sus cartas y sus escritos contienen, además, la imagen que de él tenían sus amigos o sus contemporáneos (García Lorca fue quien lo describió como "rudo y sentimental"), y su propio sentido inquebrantable de la lealtad, su honda capacidad de afecto, su lucha contra las dificultades de la creación.

El espectador de una exposición se siente a veces separado del personaje que estudia por barreras de cristal, como un mirón que examina los peces de un acuario. Pero en este recorrido por la producción y la vida de Hermenegildo Lanz se despliega ante nuestros ojos la disciplina de su juventud, su madurez reconocida y admirada por sus contemporáneos y el amargo, injusto aislamiento final que lo llevó a la extinción. El artista que proyectaba un parque, dibujaba los planos de una casa, concebía un original sistema



.../...



.../...

de escaleras o divulgaba las opiniones de un payaso filósofo, al final de su vida era un hombre acosado que se vio despojado de su capacidad de creación inagotable; un hombre que se dedicaba a pasear de un lado a otro en su estudio, confinado en una lenta medida de la desolación. Por sus notas sabemos que, durante un claustro de profesores en la Escuela Normal de Magisterio, tras una intervención en la que Lanz defendió su postura durante hora y media, todos sus colegas lo apoyaron "con los ojos y con el corazón". De esta conmovida anotación se deduce, sin embargo, que el apoyo que se evidenciaba en los ojos y el corazón de sus compañeros no llegó a materializarse en palabras: nadie se atrevió a arriesgarse en nombre de quien se encontraba bajo sospecha permanente. Su más íntimo amigo, Manuel de Falla, quien sí intercedió por él en los momentos de peligro, muere en el exilio. Hermenegildo Lanz padece la condena cruel del ostracismo y el silencio. Uno de los méritos que es obligado adjudicarle a esta exposición es el de suscitar de nuevo en nosotros, demasiado tarde, la identificación y el apoyo que va más allá de los ojos y del corazón, y de conseguirlo sólo relatando la trayectoria completa de su protagonista sin apelar a las emociones fáciles: exhibiendo a la vez, con desnuda objetividad, su decepción y su gloria; los elogios ajenos y las reflexiones íntimas; sus logros y sus pensamientos, el reconocimiento que mereció en su época y el sufrimiento que padeció: todas las huellas, en fin, que fueron quedando en el fondo de los cajones de su vida. ■



Títeres de cachiporra. Madera policromada. H. Lanz.

Juan Mata

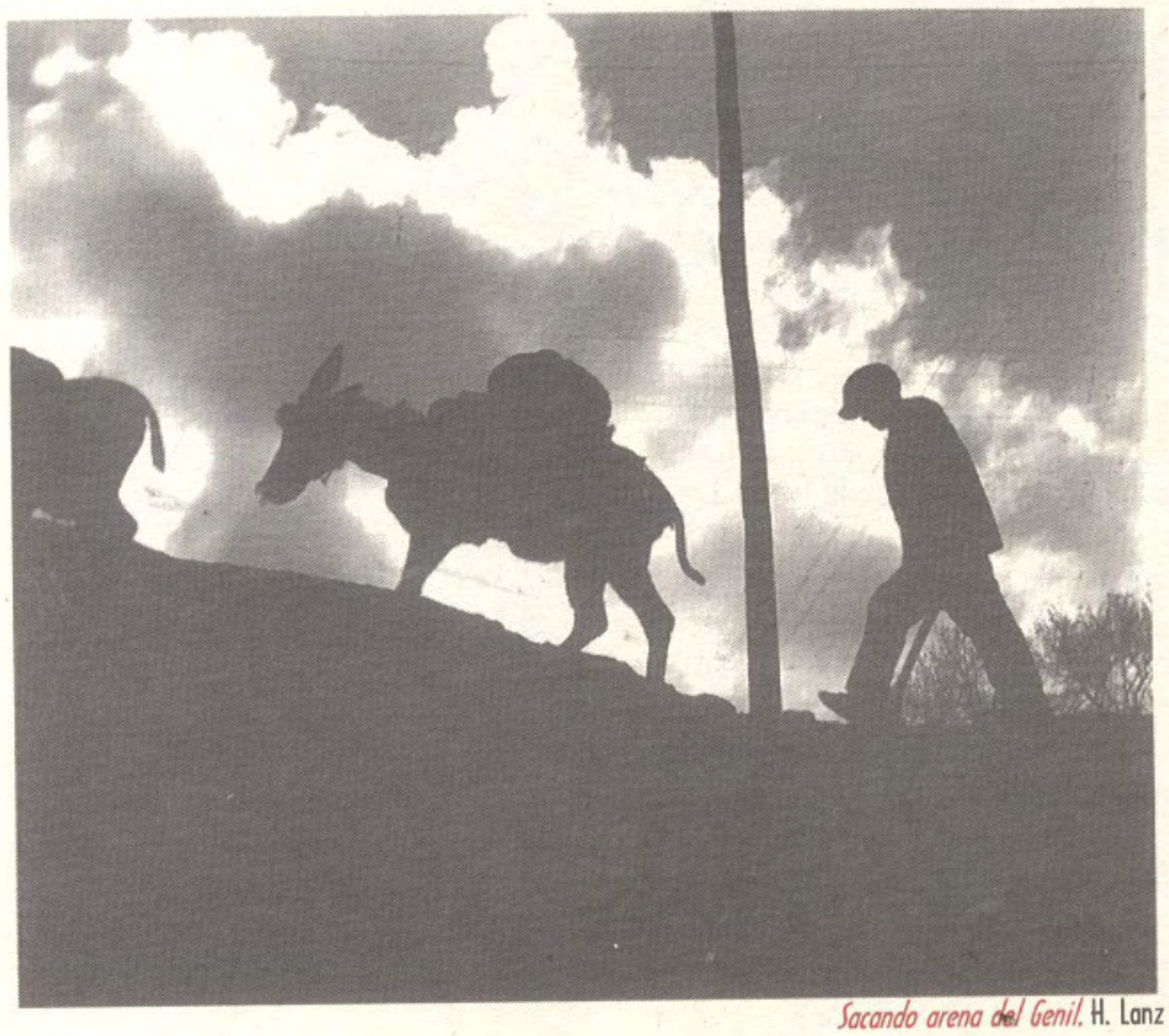
Palabras para una exposición



Caricatura de H. Lanz por López Sancho

Construir una vida

A medida que iba elaborando la biografía de Hermenegildo Lanz crecía la sensación de que en realidad no estaba reconstruyendo una vida -es decir, juntando cuidadosamente fragmentos de una existencia, como hacen los arqueólogos con las piezas rotas de una vasija- sino construyéndola. No digo inventándola, sino creando un relato verosímil a partir de lo poco que iba sabiendo de él. Interpretar es otra manera de crear, una actividad emparentada con la literatura, en la medida que la biografía y la novela comparten el hecho de imaginar una vida. El novelista avanza combinando libremente detalles de experiencias propias o ajenas; una biografía modela a alguien que realmente existió, del que se tienen noticias fidedignas, del que se conocen algunos hechos y algunas palabras, pero del que se ignora lo más y sobre el que necesariamente hay que hacer conjeturas. Uno se acerca, por ejemplo, a los libros de la biblioteca de Lanz y los abre con la esperanza de encontrar indicios, anotaciones reveladoras, papeles olvidados que expliquen algo, que confirmen o desmientan. Esos libros podrían informar de los intereses, de las preocupaciones, de los gustos del propietario..., pero es casi imposible descifrar el mensaje, el porqué de su presencia, lo que se esperaba de ellos. A veces se corre el riesgo de interpretarlos mal, asignar voluntad a lo que sólo es azar, confundir el deseo propio con el suyo. Una nota manuscrita, unas líneas subrayadas, un apunte, un recorte de prensa... añaden de pronto otra cara al inmenso poliedro, más misterio. Son signos aislados cuyo sentido permanece oculto y entonces, con mucha cautela, hay que imaginar, es preciso ocupar el vacío de lo que no dejo dicho o no hemos podido saber. A esa tarea minuciosa de construir una vida ha contribuido de modo determinante la manía de Hermenegildo Lanz de conservarlo todo, lo nimio y lo trascendental, el apunte y la obra terminada, lo satisfactorio y lo ingrato, pero también la lealtad posterior de Enrique Lanz Durán, su hijo, quien con admirable tenacidad y orgullo, como quien sabe que la hora propicia ha de llegar, ha preservado la memoria del padre contra la indiferencia ajena y el desaliento propio.



Sacando arena del Genil. H. Lanz

El artista sin compañía

Hacer una exposición sobre un artista poco conocido, o poco reconocido, es un riesgo. Hay que mostrar lo que uno ya sabe, lo que ha sido posible conocer, y hacerlo de manera no artificiosa, sin que produzca la impresión de estafa o abuso; pero en el caso de Hermenegildo Lanz era preciso enmendar, es decir, explicar mejor mucho de lo ya sabido. Se sabe, por ejemplo, que colaboró con Federico García Lorca, Manuel de Falla, Manuel Ángeles Ortiz, Antonio Gallego Burín, Leopoldo Torres Balbás, Fernando de los Ríos..., y esa permanente actitud cooperativa ha difuminado desde siempre su figura, ha achicado su nombre hasta casi la ocultación. Una exposición brindada a su extensa y plural obra creativa debía ofrecer, antes que nada, una imagen autónoma del artista. La exposición, sin temor al término, habría de ser didáctica, tenía que hacer justicia a Lanz dirigiendo la mirada del espectador sólo hacia él, verlo emancipado del grupo de amigos junto a los que trabajó.

Un retrato colectivo

Pero al mismo tiempo era indispensable no presentar a Hermenegildo Lanz al margen de la historia. En él, quizá como en pocos, cristalizan muchos de los rasgos que hemos adoptado como emblemas de los años que transcurren desde el final de la Primera Guerra Mundial al final de la Segunda. Simboliza, o al menos pueden proyectarse sobre él, los entusiasmos y las decepciones, el brillo y las sombras, las lealtades y las traiciones, de una época cuyo exacto entendimiento es imposible sin tener en cuenta la proclamación de la República española y la guerra civil de 1936. Hermenegildo Lanz fue, como tantos, uno de los perdedores de aquella guerra y el desconocimiento que se tiene de él es deudor de esa condición. Se libró de una muerte criminal (Manuel de Falla no fue ajeno a esa suerte) y permaneció luego en el país. Sufrió entonces el sino de los proscritos: la sospecha, la difamación, el descrédito, la marginación. Con muchos renglones vacíos fue escribiéndose más tarde la historia de la ciudad de Granada y también la del país. Los vencedores escogieron las palabras y administraron los silencios. Hermenegildo Lanz fue uno de los silenciados. Su ostracismo es fruto no tanto del olvido, que parece una secuela ineludible del paso del tiempo, como del silencio, que es una actitud más deliberada, fruto del interés o del miedo. En la exposición, por ejemplo, se muestran los telones, las figuras planas y las cabezas que Lanz talló y pintó para la representación de títeres que Falla, García Lorca y el mismo Lanz organizaron el día de Reyes de 1923, ensayo de lo que Falla, Lanz y Manuel Ángeles Ortiz harían meses más tarde en París con *El Retablo de Maese Pedro*; y en la misma exposición se muestran los juguetes y los esbozos que Lanz se vio obligado a hacer en 1942 para poder ganarse la vida: esas dos secuencias pueden ser metáforas de la triste historia de España. La exposición es sobre todo un homenaje individual, pero también, e inevitablemente, es el relato de una ciudad y de un país.

El valor y la diversidad

Se duda al principio si una exposición debe mostrar todo lo que se conoce o se posee, no se sabe qué debe seleccionarse y con qué criterio, cómo desestimar o favorecer sin distorsionar. La elección es ya una definición y se corre el riesgo de organizar la muestra para acomodarla a una imagen anticipada, la que se supone o se desea, la más brillante o más amable. En el caso de Hermenegildo Lanz la dificultad no era tanto la eliminación como la suma, no tanto la insuficiencia como el límite, porque de lo que se trataba era de acumular información y materiales que lo hicieran aparecer como un artista digno de elogio, independiente de la voluntad de sus admiradores. El reto era facilitar una visión integral sobre su obra, favorecer que en un mismo espacio y en un único recorrido pudiera abarcarse la diversidad de sus trabajos. Hermenegildo Lanz fue un hombre de una curiosidad extrema: estudió la producción de seda y el repujado del cuero, patentó un sistema de escalera que ahorraba espacio y facilitaba el acceso a lugares recónditos, proyectó un parque público de considerables dimensiones, confeccionó juguetes y marionetas, ideó algunas de las escenografías más sobresalientes de su época, utilizó con gran maestría todo tipo de técnicas de grabado, pintó y dibujó sin descanso, diseñó muebles y carteles y folletos, se interesó vivamente por la fotografía, decoró centros administrativos y comerciales..., y realizó todo eso sin abandonar nunca su oficio de profesor de dibujo en la Escuela Normal de maestros. Presentar esa multiplicidad de trabajos, hacer que el espectador comprendiera claramente su valor, era el compromiso y también el desafío.



Un hombre recto y comprometido

Pensábamos que la exposición debía provocar el asombro y el afecto, procurar que los visitantes abandonaran las salas con la impresión de haber hecho un descubrimiento, lamentando el velo de silencio que ha ocultado durante años a Hermenegildo Lanz. Y queríamos además que su cualidad de ciudadano no quedara al margen de su obra artística. Lanz fue presidente del Ateneo de Granada, pionero de las excursiones a Sierra Nevada, defensor combativo del patrimonio histórico y ambiental de Granada, organizador infatigable de actividades culturales, colaborador entusiasta en la renovación pedagógica emprendida por la República..., particularidades que ennoblecen su vida y afirman la estima hacia su figura. Con frecuencia la conducta cívica de un artista se menosprecia o se ignora, y si bien es cierto que un canalla o un maleducado puede crear obras maestras, la conjunción entre la actividad pública y la privada, entre el hombre que crea y el hombre que convive, es siempre admirable. ■



Autocaricatura. 1915.

Juan Mata, junto a Enrique Lanz, nieto del artista, ha sido comisario de la exposición *Hermenegildo Lanz. Rudo y sentimental.*

Marina Moreno Lorenzo

Alejandro Corral

Un artista fuera de catálogo









Alejandro Corral nació en Granada, en ventoso día de Otoño de finales de la década de los cincuenta y desde muy pequeño se manifestó tocado por el dedo de los dioses, con esa visión de rayos X que permite acceder a la recóndita espalda de las almas, al oculto revés de las palabras.

Antes de tener memoria y constancia de sus actos fabricaba ya títeres y montaba pequeños teatricos, inspirado sin duda por el agitado ambiente de su casa, en la que se apretujaban hermanos, amigos y parientes en cerrada muchedumbre danzante de la peregrina farsa que ha sido siempre la vida para él. Desde que tiene uso de razón se debate en una dicotomía esquizoide entre la monótona realidad cotidiana, la escuela, el bachillerato, la universidad y esa multitud carnavalesca que habita su mente y sus manos.

Se matricula en Derecho y consigue terminar la carrera sin contaminarse en absoluto de los tics y estereotipos propios de la abogacía. Los mamotretos de procesal y romano cuentan entre líneas historias que traduce sobre todo en dibujos y pinturas: pequeños cuadritos naif que vende en los mercadillos y en los que ingenuas monjitas sonríen a visitas invisibles y novios cursis se cogen de la mano aspirando el aroma de excéntricas flores.

Ya con el título universitario en el bolsillo, se siente libre para dedicarse a lo que verdaderamente le gusta, y se decide a montar su primer teatrillo de marionetas. Estas funciones *experimentales* las da los sábados y domingos en la plaza Bibrambla, con muñecos de papel maché, utilizando una técnica mixta de varilla y guante. Los títeres interpretarán números musicales; fragmentos de ópera, canción española, viejos éxitos de Renato Carosone. En breve, el grupo se amplía con la valiosa colaboración de Antonio Mira, y se bautiza como Luna de Papel. Pronto se agrega Mª Angeles Peñalver, otro interesante fichaje, y comienza una época heroica de alucinados cómicos de la legua que recorren escondidos pueblos, actuando en primeras comuniones y casetas de feria o pasando la gorra en plena calle. El tinglado se monta sobre unos cuantos listones. Títeres y decorado caben en una cesta de mimbre y todo el equipo se transporta sobre las sufridas bicicletas.

Poco a poco el teatro se agranda, las condiciones laborales mejoran y el repertorio se diversifica en dos líneas.: Obras infantiles (como *La princesa está triste* o *Un hechizo de narices* en las que revive el eterno espíritu de los cuentos), y un espectáculo pensado para adultos y estructurado en breves escenas independientes siguiendo el modelo de las antiguas variedades, que presenta ya una entidad dramática y una causticidad que serán un poco la marca de fábrica en esta etapa. El grupo empieza a ser conocido en toda Andalucía y a participar en festivales que le llevan también a Madrid, Barcelona y otras ciudades importantes. Antonio Mira se marcha en 1985 y se produce una evolución radical en la técnica de Alejandro. Se pasa del papel maché a la gomaespuma, apartándose por completo del títere tradicional. La creación de un nuevo montaje, *Antropofobias*, en el que colabora Carmen Bajo Crémer, abre las puertas de un mundo cada vez más complejo e inquietante. Hay una visión descarnada y angustiosa del ser humano, matizada con grandes dosis de humor negro, tras la que subyace una concepción de la ceremonia dramática en la línea de Antonin Artaud y su teatro de la crueldad.



Por otra parte, Alejandro Corral realiza una gran actividad docente, como monitor de talleres de teatro y artes plásticas (sus dibujos y pinturas son también de gran interés, aunque constituyen su faceta menos conocida). El éxito alcanzado en esta vertiente (profesor colaborador de la prestigiosa Escuela de Expresión de Barcelona, amén de otras instituciones en Granada) unido a las dificultades de un grupo estable de teatro de títeres, le lleva a dar un nuevo giro a su trabajo, dedicándose preferentemente al modelado y fabricación de sus muñecos, convertidos ya en verdaderas esculturas.

Su primera exposición, *Séptimo círculo* (1987), inaugurada en el "Planta Baja", local de culto de la nocturnidad granadina de entonces, constituye un hito que le anima a continuar por ese camino, pues pronto se ve solicitado por ayuntamientos y centros culturales de todo el país.

En la actualidad Alejandro Corral es un artista insólito: sin manager, sponsor, ni siquiera un vulgar representante, como un kamikaze, se lanza al laberinto sofisticado, frío y comercial del arte de las postrimerías del milenio, su "oficina" se limita a un viejo ordenador para atender las cosas de este mundo (Alco@siapi.es). Con un raro talento que le permite plasmar en materiales ligeros, bien lejos de bronces y mármoles pero firmemente anclados en las tendencias más vanguardistas: gomaespumas, látex, acrílicos... su particular universo de formas expresionistas es provocador. Nada más lejos de un arte menor o meramente decorativo. En sus exposiciones, como puede refrendar cualquiera que las haya visto, hay un toque de genio, una belleza grotesca por otra parte muy carpetovetónica, que lo coloca en la línea de Quevedo, Valle Inclán o Gutiérrez Solana.

En su labor escultórica permanece indeleble la huella del teatro. Detrás de las figuras acechan las obras no escritas que los personajes están deseando interpretar. Sus criaturas se miran en aquellos famosos espejos del Callejón del Gato y una vez más esta aparente deformación resulta paradójicamente un reflejo exactísimo de la realidad. Que no nos engañe la intemporalidad de los atuendos, la deliberada desrealización del entorno. Sus exposiciones (que tienen algo de happening y algo de escena, pues se juega con la iluminación y la transformación del espacio habitual) son una esperpéntica pasarela por la que desfilan las haraposas interioridades que todos escondemos bajo los modelitos de diseño. El chafarrinón y el pringajo conviven con la seda y el encaje. Hay mendigos, monjas, obispos o historiadas damas de miriñaque. Hay jóvenes anoréxicas que llevan en su pecho de poliéster la semilla de la tragedia. Y desnudos duros y provocadores. Desde los pequeños engendros cabezones habitantes de cósmicas peceras, hasta esos hombres encadenados a sí mismos que parecen haberse escapado de los lienzos más tremendos de Francis Bacon, o las mujeres derrotadas, desgraciadas meretrices en plena lucha contra la insurrección de sus carnes opulentas. Y por fin los animales, desazonantes quimeras venidas de otra galaxia.

En 1988 presenta en el palacio de los Condes de Gabia la *Corte de los milagros*. Después vendrá su *Danza macabra* y en 1995, por encargo, sus *Criaturas lorquianas*, un homenaje a Federico García Lorca, verdadero alarde de compenetración con el poeta, que ha recorrido numerosos lugares y sigue a la espera de un local donde poder ubicarse permanentemente. Desde agosto de 1998, una muestra de sus últimas creaciones se expones en el Museo del Títere de Berlín donde permanecerá hasta finales de Junio del año en curso.

Alejandro Corral es, en suma, uno de esos escogidos granadinos que, a contracorriente en una ciudad ingrata y madrastra, se las arregla para continuar una trayectoria de impecable trazado y calidad que se proyecta imparable hacia el siglo XXI. ■

Fotografías:
Fernando Herráez y
Francisco Javier Morillas

De un siglo a otro

(Divertissement)

Francisco Ayala



narrativa

En los últimos años del siglo XVIII los azares de la vida habían llevado prudentemente al doctor Jean-François Dupont, un médico aficionado al estudio de la naturaleza humana, hasta tierras del remoto Oriente, ajenas de la convulsión que por aquel entonces afligía a su amada patria. Su mente curiosa se divertía en observar allí con científica atención las costumbres de pueblos y gentes tan distintos, anotando en su cuaderno cuantas reflexiones le sugerían. Y cierta mañana, cuando paseaba con despreocupado descuido por una playa en los alrededores de Saigón, se vio sorprendido por un espectáculo que en el futuro debía dar base para algunas de sus más interesantes especulaciones. La noche antes, ya de madrugada, un barco pirata había sido capturado, y ahora, con loable celeridad, iba a procederse a la ejecución sumaria de los miembros principales de su tripulación: media docena de fornidos jayanes, que ya estaban maniatados y puestos de rodillas sobre la playa, a la espera de que el sable del verdugo (o tal vez del jefe mismo de la gendarmería) les separase del tronco las siniestras cabezas.

Como en tales casos ocurre, un no pequeño número de viandantes se había detenido a presenciar el acto de justicia, e igual que ellos, también nuestro buen médico francés se unió al grupo de los curiosos. Encabezaba la fila de genuflexos reos el capitán del barco pirata, y sobre él detuvo el doctor su examen, reparando en el aspecto feroz de una cara, todavía desafiante, la mirada de cuyos ojos ardientes, tras un momento de aparente desvarío, fue a fijarse precisamente en los de aquel extranjero, en los de nuestro doctor Dupont. En ellos quedó clavada, mientras el verdugo se acercaba por detrás al reo, levantaba el sable y, con un solo, ligero golpe, hacía saltar por tierra la cabeza del arrodillado facineroso. La casualidad quiso que esa cabeza cayera de plano sobre el suelo, y quedase ahí tan erguida como lo había estado hasta un instante antes sobre los hombros del infeliz. Y entonces nuestro buen doctor pudo notar que, desde abajo, aquellos ojos, sin pestañear siquiera, seguían obstinados en mirarle a él.

El agudo espíritu de observación del sabio, o quizá algún espíritu diabólico, le indujo a intentar de inmediato una experiencia científica: se movió unos pasos primero de izquierda a derecha, en seguida de derecha a izquierda, y pudo comprobar cómo la cabeza del bandido, sin apartar de él la vista, seguía sus movimientos con aquella mirada clavada siempre en la suya, hasta que, exangüe por fin, se le apagaron los ojos.

Todo esto, no hay que decirlo, fue luego meticulosamente anotado en el cuaderno de nuestro naturalista, quien por lo pronto añadiría a manera de comentario algunas preguntas: «¿Cuándo es que el *pensamiento* -se preguntaba- cesa de garantizar la existencia de un individuo humano? 0 ¿es acaso la existencia física quien sostiene el pensamiento del hombre? Aquella cabeza cortada ¿seguía todavía cogitando, es decir, prestando consciencia a un yo único que me miraba a los ojos, mientras atrás de ella yacía derribado sobre la arena de la playa el fardo que había sido su cuerpo?

Empezando por ahí, muchas otras cuestiones vendrían en días sucesivos a ocupar la mente especulativa del doctor Dupont. Varias de ellas tenían que ver con particularidades, bastante curiosas algunas, registradas por él en distintas especies zoológicas. Pero sobre todo, no dejaba de apreciar y ponderar, ciñéndose a la nuestra, las importantes consecuencias legales que puede traer a veces en la sociedad civil una determinación exacta del momento en que cabe declarar oficialmente muerta a una persona.

Aparte ya de conside-raciones prácticas como ésa, dedicó nuestro sabio muchas horas de meditación a un cierto hecho, o más bien creencia generalmente admitida: la de que, a la hora de la muerte, el ser humano recuerda en un solo instante su vida entera, repasándola toda ella de un tirón. Si en verdad es así -elucubraba Dupont-, dentro de la cabeza segregada de aquel bandido habrá debido disparar su mente la larga historia de sus fechorías, hasta terminar el repaso de tan accidentada biografía precisamente con la imagen de este extranjero, Jean-François Dupont, que, entre otros ociosos, se había parado a presenciar el espectáculo de su decapitación. Quizá -dudaba el doctor- no sea un desarrollo lineal, como cinta vertiginosamente desarrollada, lo que se le aparezca al moribundo, sino más bien el panorama congelado de todo cuanto ha vivido en un plano único, pero sea como quiera, ese desdichado pirata habría visto terminada la recapitulación de su aventurada existencia con el momento en que, de modo casual, entregaba a un extraño su mirada postrera.

Años después, y de regreso ya en Francia -glorioso imperio ahora en el nuevo siglo- nuestro curioso naturalista (quien, en su fuero interno, había sido siempre un adorador de la Diosa Razón, compartiendo ese sueño que tantos monstruos hubo de engendrar, y que, distanciándose muy oportunamente, había sabido mantener su cabeza sobre los hombros), se aplicaría a escribir memorias muy puntuales acerca de diversos asuntos, entre las cuales llamaron la general atención unas *Observaciones sobre el punto preciso de cesación de la existencia biológica, tanto en el ser humano como en individuos de las especies animales y vegetales*. Pero lo que en su momento despertaría amplias discusiones, atrayendo sobre el autor cierta aureola de prestigio, fue una *Modesta glosa a las ideas del señor Descartes relativas al sueño y a la cabal percepción de la realidad*. Se comentó por entonces que podían acaso haberle movido a especular sobre tales temas ciertas experiencias asiáticas de las que alguna vez gustaba él de hablar en la intimidad, como, por ejemplo, la de su inesperada presencia en la ejecución capital de unos piratas, episodio que solía evocar ante sendas copas de coñac durante sus largas divagaciones en amistosas veladas, y que confusamente relacionaba con algún aspecto de la religiosidad oriental.

El doctor Jean-François Dupont llegaría, en efecto, a ser uno de los talentos reconocidos y apreciados por los círculos eruditos de París, donde, con unánime estimación, completó una larga carrera de honores y palmas académicas, incorporando así para siempre su personalidad a la nómina de esa incontable multitud de eminencias que siglo tras siglo han llenado de inmarcesible honor a su noble patria. ■

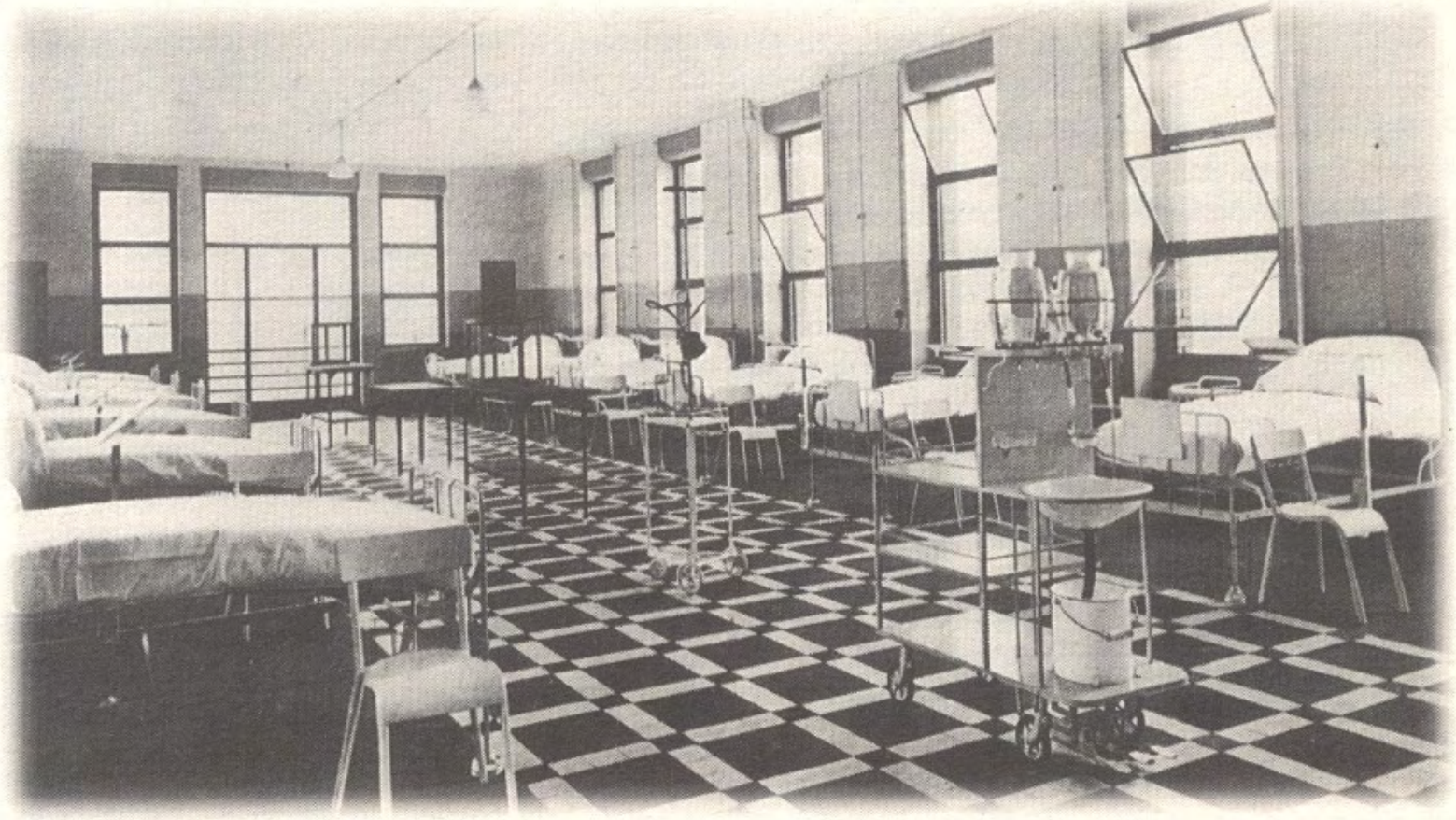
«Encabezaba la fila de genuflexos reos el capitán del barco pirata, y sobre él detuvo el doctor su examen.»



Soledad Puértolas

Antes de la muerte

de mi madre



«En las habitaciones compartidas se establece un ambiente de vida vecinal, comunitaria, y todos nos acabamos conociendo.»

Cuentan que cuando el luego afamadísimo escultor Alberto Giacometti, siendo aún desconocido, fue atropellado por un coche, dijo: «¡Por fin pasa algo!». Con el recuerdo de esta anécdota leída o escuchada no sabía ya dónde, con las hipotéticas palabras del admirado Giacometti en la cabeza, he entrado muchas veces en el inmenso hospital donde ha estado internada mi madre en épocas distintas, por causas distintas, he recorrido el intrincado laberinto de los pasillos, he permanecido en la habitación de mi madre y he regresado a casa al anochecer, dejando atrás la gigantesca mole donde los enfermos dormían o trataban de dormir, solos en sus camas, a la espera del nuevo día y de las visitas diurnas, o he regresado de mañana, después de haber dormido allí, junto a mi madre, y abandonándola ahora al ajetreo diurno del hospital.

«Algo está pasando», me he dicho todas esas veces, tratando de aceptar la fatalidad, de buscar, incluso en situaciones tan penosas, algún signo alentador, algún apoyo. Y sin duda estaban allí, a mi alrededor, un poco sepultados, es la verdad, por la tupida y oscura red que al principio cubre la visión de la vida en los hospitales públicos. Me he dicho, me he repetido, en la sala de espera de los ingresos de urgencias, desaparecida mi madre por un ancho corredor al que se nos prohibía acceder, que la vida de mi madre, ya tan limitada y rutinaria, era en ese momento interrumpida e inundada, no sólo de miedo y dolor, sino también de emoción, y todos nos habíamos reunido a su alrededor, todos le habíamos hecho saber cuánto nos preocupábamos por ella. Y cuando su dolor remitía, iban saliendo a la luz otros pequeños puntos en los cuales se podía encontrar cierto apoyo. Las otras enfermas, los familiares de las otras enfermas, algunas enfermeras. En las habitaciones compartidas se establece un ambiente de vida vecinal, comunitaria, y todos nos acabamos conociendo y prestándonos mutuamente ayuda.

Poco a poco, por debajo de la tupida y despiadada red burocrática que rige la vida del hospital y del trato distante y apresurado que se les presta a los enfermos va apareciendo el bullicio de las vidas que habitan en él, y cada cama, cada enfermo, crea a su alrededor un mundo insólito, insospechado. El asombro de la vida nos sacude a unos y otros, obligados de pronto a esa inaudita y transitoria convivencia, a la mutua observación. Y, comparados con lo que vemos aquí, en las habitaciones comunales de los hospitales públicos, los folletines, los melodramas televisivos, no son nada. Todas estas vidas que de golpe nos rodean y nos invaden son dignas de una novela o de una película, estos personajes, la enferma, el hijo o la hija de la enferma, el padre, la cuñada, la amiga, hasta el momento anónimos, absolutamente desconocidos, irrumpen en nuestra vida con una fuerza tal que casi retrocedemos, asustados. Pero son la vida, estaban allí, y súbitamente salimos de la nuestra, y lo vemos todo de lejos, precisamente porque ahora estamos cerca.

Nadie podrá convencerme de que la rudeza que actualmente impera en el trato que se les da, nada más ingresar, mientras se tramita el ingreso, a los enfermos y sus familiares, es necesaria y conveniente. Es espantosa. A decir verdad, insoportable. En el aturdimiento, por no decir angustia, que se apodera de los enfermos y los familiares de los enfermos cuando cruzan el umbral acristalado de las puertas del descomunal hospital, el enfermo es arrebatado, hurtado a sus familiares, y éstos son inmediatamente interrogados en tono de inspección fiscal, de sospecha de fraude fiscal. Al cabo de unas horas, después de que una atronadora voz te reclame por los altavoces en la sala de espera, y veas a tu enfermo, entre sonriente, como disculpándose por todas las molestias que está causando, y asustado, instalado ya en la camilla, preparado para el ingreso, y tengas una rápida entrevista con los médicos de urgencia, que te lo explican todo muy deprisa, con verdadera urgencia, que te hacen firmar un papel que no te da tiempo de leer, que te dicen que es un mero trámite y que sospechas que es la venta de tu propia alma o del alma de tu propia madre -además del cuerpo, claro está-, cuando abandonas el hospital, sólo tienes en el interior tristeza y abatimiento

y te preguntas, ¿qué sentirá ella, mi madre, en la sala B, donde, como tantos otros enfermos que han sido ingresados por la puerta de urgencias y para los que no se dispone aún de habitación, pasará la noche?

Vuelves a casa con esa gran duda dentro de ti, porque apenas sabes nada ni desde luego controlas nada. Las explicaciones de los médicos, las atenciones de las enfermeras, que tienen que habérselas con tantos pacientes y tantos familiares, son sucintas, tajantes, no son explicaciones ni atenciones sino órdenes, y sería un grave desacato, una insolencia, mirarlos con desconfianza, desobedecerles, pedir que nos digan y nos den más de los que nos están diciendo y dando. Una vez dentro del hospital, somos como niños en un reformatorio. Este es el aire inconfundible que se respira nada más cruzar el umbral del hospital. Pero, ¿qué culpa tenemos de ser tantos?, ¿es que somos nosotros, los enfermos y los familiares de los enfermos, quienes hemos decidido que el mundo esté organizado como está?

A veces, como un milagro, sucede algo de lo que queremos. De repente viene el médico y está un rato frente a la cama del enfermo y le da ánimos y se ríen los dos como viejos amigos. O la enfermera sube el embozo de la sábana de mi madre mientras le dice que es la princesa del hospital. O vienen los celadores para levantarla de la butaca y devolverla a la cama y, aunque uno de ellos viene muy malhumorado, al ver la expresión de susto y emoción en la cara de mi madre mientras está suspendida en el aire -la cara que pondría una niña en la montaña rusa-, bromea con ella y la deposita mágicamente sobre la cama, con un insospechado gesto de afecto.

Y me digo que es verdad, que a mi madre, en aquel momento en que estuvo en el aire, sostenida por los brazos firmes de los celadores, le sucedió algo. He conocido a gente estupenda, decía, refiriéndose, sobre todo, según creo, a dos de las muchas enfermeras que en diferentes turnos habían ido pasando por su habitación. ¿Qué podemos hacer con las enfermeras?, añadía, porque estaba agradecida y quería regalarles algo, pero eran tantas que no sabía qué hacer, no quería dejar a ninguna sin regalo, ni siquiera a las antipáticas, que finalmente tampoco eran tan antipáticas...

Quizá nos haya sucedido por fin algo, como decía Giacometti, al ser atropellados por un coche, al encontrarnos en la sala comunal de un hospital público, porque es verdad que en estos momentos de tensión se siente con más fuerza el latido de la vida, y enfermos y solos como estamos, o como sabemos que está nuestra madre, queremos vivir, queremos que viva. Y, a la vez, no podemos dejar de preguntarnos, llevándole la contraria a mi admirado Giacometti, ¿es esto algo?, ¿es esto lo más interesante que nos ha sucedido? Porque sabemos que no es verdad, no podemos calificar de interesante un atropello, una caída, el dolor, el miedo. Lo interesante viene luego, lo interesante estaba allí, agazapado, esperando el momento de salir a la superficie, y quizás se perciba con toda intensidad en la habitación comunal de un hospital público cuando el enfermo muestra su vida a los otros y sabe, intuye entonces, mientras asiste a la enfermedad y la vida de los otros, que la suya, como la de cualquiera, ha sido una vida interesante.

Al rememorar hoy, esta mañana soleada de abril, las estancias en el hospital que mi madre, lejos ya de este mundo desde el 26 de enero, ha tenido que pasar, y, con ella, nosotros, sus familiares más cercanos, al rememorar las bolsas cargadas de pequeñas almohadas y toallas que yo le llevaba al anochecer cuando me dirigía a pasar la noche con ella, o ese momento, al inicio de la mañana, cuando me iba y la dejaba, aún dormida, o recién dormida si es que había pasado una mala noche, a la espera de otro guardián familiar de su reclusión, la soledad de mi madre en sus días de hospital aún me causa pena y un poco de horror. Ya no puede volver a ellos. Me pregunto si también por eso, por no volver a un hospital, dejó de luchar para sobrevivir, para malvivir ya, dejó de luchar para vivir en el mundo de los enfermos sin remedio, del dolor sin remedio.

Me enseñaron muchas cosas aquellos días y noches de hospital, me enseñaron que todas las vidas merecen dignidad, que todas las enfermedades merecen ser tratadas con delicadeza, me enseñaron que los hospitales, aunque a veces se cuelen entre las rendijas pequeños rayos de luz, no son el lugar donde los seres humanos que sufren, aunque tengan que ser recluidos en ellos para ser operados o tratados de sus males, encuentran esa paz, cercana a la felicidad, que debería rodear a la muerte. Me enseñaron que no sabemos morir, que tratamos a los enfermos como a personajes incómodos, infantilizados, recluidos, marginados. Me dijeron que quizá deba de pasar el resto de mi vida con la muerte de mi madre dentro de mí, esa muerte que dio fin a una vida interesante, como toda vida, y hacer que, dentro de mí, también su muerte alcance esplendor, porque es parte de su vida y de la mía. Pero sé que es algo que debo hacer por mi cuenta, que nadie va a ayudarme, que incluso se diría que la sociedad entera se va a poner en contra de mi esfuerzo, porque no hemos conseguido, aquí y ahora, hacer que la muerte pertenezca a la vida. ■

«Me enseñaron muchas cosas aquellos días y noches de hospital, me enseñaron que todas las vidas merecen dignidad.»





traducción

Hans Magnus Enzensberger

Poemas

Traducción: Miguel Sáenz

Hans Magnus Enzensberger (Kaufbeuren, Baviera, 1929), ha publicado en España una parte importante de su obra. Su poesía (*Mausoleo, Poesías para los que no leen poesía, El hundimiento del Titánic, Música pura*), su teatro (*El filántropo*), sus novelas-*collage* (*El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti*), sus juegos *matemáticos* (*El diablo de los números*) y, sobre todo, sus recopilaciones de *ensayos* (*Elementos para una teoría de los medios de comunicación, El interrogatorio de La Habana, Mediocridad y delirio, Migajas políticas, Detalles, La gran migración, Perspectivas de guerra civil*, etc.) lo han convertido en uno de los más lúcidos, críticos e independientes intelectuales europeos de la segunda mitad del siglo XX. Conocedor de la cultura y la historia españolas, Enzensberger ha realizado recientemente la traducción al alemán de *La casa de Bernarda Alba.*

Die Visite

Als ich aufsah von meinen leeren Blatt,
stand der Engel im Zimmer.

Ein ganz gemeiner Engel,
vermutlich unterste Charge.

Sie können sich gar nicht vorstellen,
sagte er, wie entbehrlich Sie sind.

Eine einzige unter fünfzehntausend Schattierungen
der Farbe Bleu, sagte er,

fällt mehr ins Gewicht der Welt
als alles, was Sie tun oder lassen,

gar nicht zu reden vom Feldspat
und von der Grossen Magellanschen Wolke.

Sogar der gemeine Froschlöffel, unscheinbar wie er ist,
hinterliesse eine Lücke, Sie nicht.

Ich sah es an seinen hellen Augen, er hoffte
auf Widerspruch, auf ein langes Ringen.

Ich rührte mich nicht. Ich wartete,
bis er verschwunden war, schweigend.

La visita

Al levantar la vista de la hoja blanca
vi al ángel en el cuarto.

Un ángel totalmente corriente,
sin duda de la más baja graduación.

No puede imaginarse,
me dijo, lo superfluo que es usted.

Uno solo de los quince mil matices
del azul, me dijo,

tiene más peso en el mundo
que todo lo que usted haga o deje de hacer,

por no hablar del feldespato
o de la Nebulosa Magallánica.

Hasta la vulgar retama, por insignificante que sea,
dejaría un vacío..., usted no.

Lo vi en sus ojos claros, vi que esperaba
contradicción, una larga lucha.

No me moví. Aguardé en silencio
hasta que desapareció.

Die Grosse Göttin

Sie flickt und flickt,
über ihr zerstochenes Stopfei gebeugt,
ein Fadenende zwischen den Lippen.
Tag und Nacht flickt sie.
Immer neue Laufmaschen, neue Löcher.

Manchmal nickt sie ein,
nur einen Augenblick,
ein Jahrhundert lang.
Mit einem Ruck wacht sie auf
und flickt und flickt.

Wie klein sie geworden ist,
blind, klein und runzlig!
Mit dem Fingerhut tastet sie
nach den Löchern der Welt
und flickt und flickt.

La Gran Diosa

Zurce y rezurce,
curvada sobre el huevo de madera acribillado,
con una hebra entre los labios.
Zurce de día y de noche.
Siempre hay puntos corridos, agujeros nuevos.

A veces da una cabezada,
sólo un instante,
que dura un siglo.
Se despierta con sobresalto
y zurce y zurce.

¡Cómo ha encogido,
ciega, pequeña y arrugada!
Con el dedal, tantea
los agujeros del mundo
y zurce y zurce.

Eine zarte Regung

Mein Grossvater,
dieser Glückliche,
verstand wenig vom Leben.
Er keuchte vor Appetit,
trug flotte Hüte
und glaubte häufig,
er wäre im Recht.
Mit siebenundneunzig
sah er, ungläubig
und zum erstenmal,
eine Klinik von innen.
«Schade», murmelte er,
«hätte ich nur gewusst,
wie reizend sie sind,
die jungen Schwestern
an meinem Bett,
wie sanft ihre Händ,
ich wäre schon lange
krank geworden».
Verzog die Mundwinkel,
wandte die Augen
zur Klingel und starb.

Emoción delicada

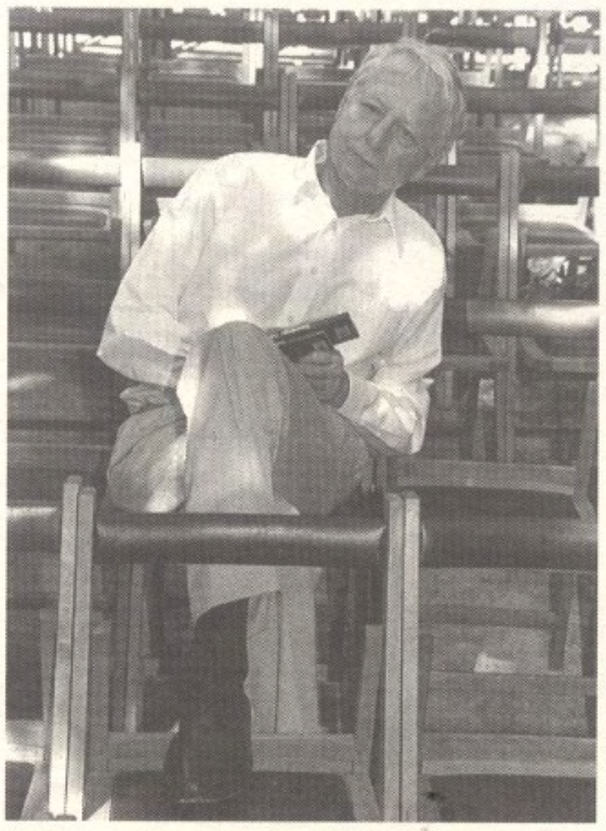
Mi abuelo,
bendito sea,
sabía poco de la vida.
Jadeaba de hambre,
llevaba sombreros frívolos
y casi siempre creía
tener razón.
A los noventa y siete años
vio incrédulo,
por primera vez,
un hospital por dentro.
«Lástima - murmuró -,
de haber sabido
lo encantadoras que son
las jóvenes enfermeras junto a mi cama,
lo suaves que son sus manos,
me hubiera enfermado
hace tiempo».
Torció la boca,
miró hacia el timbre
y se murió.

Woran ich es fehlen lasse

Nein, dem Frühstücksei
kann ich nicht das Wasser reichen.
Es ist perfekt.
Manchmal tut es mir leid,
dass ich wankelmütiger bin
als der Hochspannungsmast.
Angesichts meiner Rachsucht
rührt mich das wehrlose Moos.
Das Denken der Nashörner,
geradlinig wie es ist,
kann ich nur bewundern.
Siehe, Iänger als mein Gehirn
hält mein Schraubenzieher.
Die Ameise imponiert mir,
wie sie tastet und tastet
nach einem Spalt in der Mauer,
denn ich bin faul.
Wie schön wäre es,
weichherzig zu sein
wie die Feige, und selbstlos
wie eine Glühbirne.
Tut mir leid. Entschuldigt bitte,
Essig und Öl, Pfeffer und Salz,
dass ich nicht, so wie ihr,
unentbehrlich bin.

Lo que me falta

No, al huevo del desayuno
no le llego ni al zapato.
Es perfecto.
A veces siento
ser más vacilante
que un poste de alta tensión.
A causa de mi rabia vengadora
me conmueve el musgo indefenso.
El pensamiento del rinoceronte,
rectilíneo como es,
no puedo más que admirarlo.
Ya veis, más que mi cerebro
aguanta un destornillador.
La hormiga me impresiona,
cómo tantea y tantea
la grieta del muro,
porque yo soy vago.
Qué hermoso sería
tener el corazón blando
como el higo y ser altruista
como una bombilla.
Lo siento. Perdonadme
aceite y vinagre, sal y pimienta,
que no sea, como vosotros,
indispensable.



Charo Valenzuela

(*El fingidor* agradece al autor, al traductor y a la Directora de la Huerta de San Vicente las facilidades dadas para la publicación de estos poemas.)

Sergi Pàmies

El mundillo

opiniones

«Se suele describir el **mundillo literario** como un lugar atroz en el que priman los **codazos** y abundan los **rumores** interesados.»

La expresión «mundillo literario» contiene, de entrada, un elemento peyorativo. El diminutivo nos remite a una insuficiencia expresada con un desprecio parecido al que comparten los «listillo» o «enteradillo» que, con tanta exactitud, describen a algunos de sus impresentables habitantes. Con la sabiduría propia del lenguaje, se pretende aprehender una realidad que, pese a aspirar a la categoría de mundo, a duras penas logra alcanzar la de mundillo. Cuando se trata de dignificar el entorno literario y de darle cierto empaque a la cosa, en cambio, se opta por una expresión más neutral y aséptica. A saber: «ambientes literarios». Esta fórmula, sin embargo, parte de una contradicción en sí misma que la hace inexacta e inapropiada ya que ambiente, lo que se dice ambiente, no es que haya demasiado en los ambientes literarios. Con la maldad y envidia propias del implacable género humano, se suele describir el mundillo literario como un lugar atroz en el que priman los codazos y abundan los rumores interesados, las luchas por el poder intelectual y las puñaladas traperas. Semejante descripción, aun respondiendo a una realidad objetiva y perfectamente documentada, también podría utilizarse para resumir cualquiera de las muchas actividades humanas. El mundillo bancario o gastronómico, el cinematográfico o el clerical, el de los taxistas y el de los fontaneros, todos arrastran sus particulares miserias, muy parecidas a las del mundillo que rodea la cada vez más industria y cada vez menos literaria industria literaria. Así las cosas, ya va siendo hora de no acomplejarnos, de sacar pecho, mirarnos al espejo sin autodesprecio y defender nuestra especificidad con uñas (sucias de tinta) y dientes. Al fin y al cabo, el mundillo literario constituye un elemento indispensable del universo (para tan hermoso sustantivo no existe diminutivo) cultural. El mundillo literario ofrece a los que lo visitan incesantes motivos de sorpresa y admiración. La riqueza de su fauna y de su flora resulta difícil de superar. Si un reportero del National Geographic se decidiera a realizar un documental sobre la realidad literaria, podría conseguir hermosas imágenes de sus especímenes más curiosos, de sus tribus más excéntricas. Entre sus más espectaculares animales están los clásicos vivos, carnívoros que se han ganado a pulso su privilegiada situación en el escalafón no tanto debido a sus virtudes estrictamente literarias como por culpa de su fuerza, violencia verbal y habilidad en el siempre peligroso arte de medrar. Con su indiscutible presencia, estos temibles bichos disuaden a las otras especies, defienden su territorio y sólo comparten su espacio con parásitos inofensivos a los que ellos mismos han elegido. En el cielo, mientras tanto, volando con la comodidad que da la distancia, están los críticos, viejos y jóvenes rapaces que, a la espera de que un clásico pase a mejor vida, anuncian fallecimientos y celebran centenarios con pasmosa facilidad. De vez en cuando, el cadáver de un clásico en descomposición proporciona la materia prima para banquetes en los que las vísceras del venerable fiambre sacian el hambre e incluso la gula de estos carroñeros. Si el punto de vista del reportero se acercara un poco al objetivo, en cambio, observaría que, deambulando de un lado a otro, están las hormigas, aparentemente idénticas entre sí pero, en el fondo, tan distintas. Que no cunda el pánico: son los lectores. Marginados del escenario por decisión expresa de los más fuertes y sabios del lugar, su misión consiste en —si se me permite la expresión— mantener viva la vida, acumular conocimientos y experiencias literarias durante todo el año, legarlas en herencia a sus descendientes, sin tregua, cargando a veces con pesados tomos infumables y restos de sonetos imbebibles, soportando calumnias según las cuales son volubles, influenciables, analfabetos, superficiales o lerdos. Trabajan en silencio para, con abnegación, afrontar los largos periodos de frío y sequías literarias. Aunque son mayoría aplastante, a las hormigas se las suele despreciar e incluso agredir. A veces ocurre que, con arrogancia de oso hormiguero, se les insulta y maltrata, se les devora y escupe o, todavía peor, se destruyen sus hábitats con sonoras desbandadas, patadas marcadas por el complejo de superioridad y el deseo destructivo. Entonces puede llegar a parecer que la vida del hormiguero ha tocado a su fin. Los túneles, las galerías, los almacenes de alimentos, todo humea destrucción y dolor. Orgullosos de su poder destructor, los influyentes clásicos vivos —pavos reales del momento— y los que presumen de minoritario elitismo celebran su gesta sin darse cuenta de que, mientras ellos comparten su alegría, sus juegos florales, sus discursos de ingreso en academias, sus accesits, las hormigas se reorganizan, curan a sus heridos, entierran a sus muertos y, lentamente, con paciencia de Job y perseverancia de Sísifo, vuelven a comenzar, incansables, constantes, reanudando su malsana costumbre de leer para que otros puedan seguir escribiendo. A pesar de todo. Ajenas al mundo. Mejor dicho: al mundillo. ■



Tópica y utopía
para un final de época

Wenceslao Carlos Lozano

Para muchos de quienes estamos llegando al 2000 con medio siglo español a las espaldas -dictadura y democracia a partes iguales- no son pocas las adhesiones culturales e ideológicas que se nos han ido desprendiendo, aunque siempre acabamos conviniendo en que fue un aprendizaje inédito e irrepetible: las ideas bullían y dejaban en las conciencias una impronta que, mal que bien, debe de seguir estampada en muchas de las mentes que nos rodean.

Izquierdismo y contracultura fueron las escalas por las que íbamos a trepar para huir de la desolación cultural y la cutrez ambiental. Comprobamos el poder subversivo de las palabras, cuya simple enunciación destapaba unas fragancias de imaginario que potenciaban el inconformismo hasta pretender poner el viejo mundo patas arriba. La retórica revolucionaria de mayo 68, por la que toda una generación europea se inició a la «marxistiparla», no sólo pretendía sacudirle el polvo al achacoso discurso del poder, sino también enterrar el comunismo dogmático y su representante en la tierra, el sovietismo, hasta entonces hegemónicos en la izquierda tradicional. No fue tan difícil. Bastó con tomar por asalto todos los dogmas al alcance -políticos, culturales o religiosos- y destriparlos dialécticamente. Cuanto más se enarbolaba la ideología y su abstrusa teoría, más se estaba reclamando, en el fondo, una refundición de los benditos valores de la cultura burguesa. Los gritos de guerra no engañan: *Soyons réalistes, demandons l'impossible/ Interdit d'interdire/ Plus je fais l'amour, plus je fais la révolution/ Tout, tout de suite.*

Así se acabaron imponiendo las nuevas exigencias: individualismo y libertad. El sujeto histórico ya no es el proletariado, sino el sexo. El sensualismo como credo y la subversión del cuerpo como *arma revolucionaria* colaboraron decisivamente en el derrumbamiento del orden impuesto en nuestras gerontocráticas sociedades. Pero éstas, en vez de pudrirse por dentro, como vaticinaban en su optimismo los extremistas y temían los más conservadores, cedieron sin combatir y acabaron acomodándose a la rebelión de sus alevines, en la seguridad de que, no yendo la revolución en la dirección más temida, la transmisión generacional de poderes se haría sin sobresaltos y con la fe del converso. En efecto, aquellos que en su día exigieron su derecho a la rebelión son quienes hoy incapacitan -sin necesidad de prohibir- a sus hijos para ejercer ese mismo derecho: puesto que sus mayores lo hicieron por ellos, ya nada debe interferir en su *competitividad*.

Como vencedores consecuentes, no les escandaliza el conformismo actual, pues según ellos los objetivos históricos han sido alcanzados: en familia como en política, todo se discute y se negocia; la dinámica igualitarista ha cumplido su cometido de dar bienestar y autonomía a las clases populares; la asunción por las masas de la nueva sexualidad le ha dado la misma respetabilidad que antaño poseyera la sentimentalidad; una vez reconciliados feminismo y feminidad, el porvenir se escribe en femenino. Por si fuera poco, la utopía no está muerta y enterrada, sino que viaja por el ciberespacio. Y no hay peligro de que la virtualidad suplante a la realidad, pues las religiones y muchas creencias tradicionales son más virtuales que las nuevas formas de participación en la inteligencia colectiva.

Hasta aquí, el *balance globalmente positivo* de nuestra revolución burguesa, al que cualquier castizo podría objetar que no todo el monte es orégano, y que aquellos polvos traen estos lodos; eso sin contar lo que nos queda por ver. Es cierto que todo esto ha favorecido una expansión de la libertad en el ámbito privado, pero en lo político se ha forcejeado con el concepto de democracia hasta desencaminarlo de unas orientaciones más justas y generosas (o sea, más progresistas), al pairo del estrepitoso derrumbe de un sistema al que todo pronóstico presagiaba mejor vida, y cuyo rostro humano ya solo se vislumbra en algunas actitudes testimoniales. Cierto es que el cambio de era asienta una nueva realidad, pero ésta no hace desaparecer las anteriores, por lo que el hombre cibernético comparte espacio y tiempo con el primitivo, que no se extingue sino que se multiplica en nuevas dimensiones culturales regresivas, nuevas formas de rechazo. En cualquier caso, con la retirada de las ideologías triunfa la sociedad del espectáculo, una ideología totalizadora donde las haya, capaz por sí sola de todas las manipulaciones para justificar su incuestionabilidad y, por ende, incompatible con la libertad.

De hecho, hace tiempo que el siglo XXI nos enseñó su inquietante perfil ético: nuestros hijos ya han aprendido a conjugar la fascinación por las conquistas de la ciencia y de la comunicación, con la banalización de las distintas violencias que se están aplicando contra el género humano. Los engendros de este siglo tendrán probablemente su paroxismo en el venidero, y no se aprecian señales creíbles de que interese conjurarlos. Pensamiento único y corrección política son el santo y seña del nuevo ideario; los totalitarismos son cada vez más eficaces en su portentosa capacidad de enajenar la realidad, y se agiganta la distancia entre las libertades reales y las formales, que poco podrán hacer frente a la inmisericorde dinámica de las fuerzas económicas y sociales. Así las cosas, *la Révolo n'est pas pour demain*.

«Pensamiento único y correción política son el santo y seña del nuevo ideario; los totalitarismos son cada vez más eficaces.»

Desde luego, estamos entre quienes opinan -muy burguesamente- que las revoluciones son injustas porque rompen normas elementales de justicia y avasallan a masas que no las habían pedido. Pero una cosa es que sean necesarias o evitables, y otra muy distinta que se esfume su perspectiva hasta paralizar toda tentación movilizadora, y que se pretenda reescribir la historia desde futuribles para demostrar que todos los países que las han vivido se las podían haber ahorrado, pues no obtuvieron éxitos que no se hubieran de todos modos alcanzado, cuando no los malograron. El tiempo de los compromisos históricos se ha cumplido, por lo que la memoria revolucionaria no tiene justificación pedagógica. Todo parece querer advertirnos que en adelante ya no será necesario, ni siquiera posible, optar entre lo existente y lo deseable: ése es el verdadero mensaje milenarista que se nos está filtrando. De todas formas se equivocan: siempre llega un momento en que la humanidad no tiene más remedio que elegir, para bien o para mal. ■



Herramienta muerta. Joan Brossa, 1988

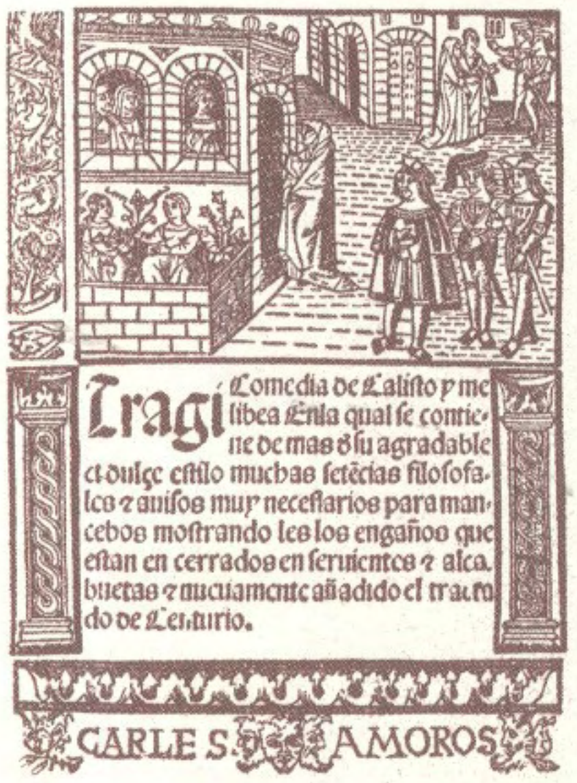
Mª Victoria Prieto Grandal

Fuera de los muros

Con qué desparpajo y sentido de la moral al uso tildan numerosos críticos a la vieja Celestina de *malévola, malvada, cumbre de malicia...* No parece sino que también ellos pertenecieran a la caterva de clérigos y bien pensantes que forman la larga tradición misógina que asocia a las mujeres con el lado oscuro, terrestre y abyecto de la humanidad. Las mujeres para los tales están apegadas a la tierra, por lo que son más proclives a la maldad, mientras los hombres tienden al cielo. En efecto, ya Bajtin estudió el "grotesco" medieval, uno de cuyos ejemplos puede ser Celestina, y afirmaba: "lo "alto" es el cielo y lo "bajo" es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba, el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno)" por lo que las mujeres son ambivalentes. Los citados críticos parece que se han quedado colgados en una sola faceta de la ideología medieval y no tienen en cuenta el segundo principio del estudioso ruso. No así Caro Baroja cuando afirma que Fernando de Rojas dibujó su personaje en correspondencia con mujeres reales que podían encontrarse en su época en ciudades como Toledo, Salamanca o Sevilla y añade que Celestina es un arquetipo. Y Madariaga, aunque discutibles algunas de sus afirmaciones, no habla de la malignidad de la alcahueta, sino de su astucia. Asimismo, otros análisis profundizan en las relaciones sociales de los personajes y la disgregación del mundo medieval, en el paso hacia la estructura burguesa -magníficamente plasmado por Rojas- y consideran a Celestina una víctima, junto a los demás personajes, de ese mundo en conflicto.

«Rojas crea el personaje de Celestina a partir de la realidad de su tiempo.»

Celestina era una mujer del arrabal, *de todas muy conocida*. Y, si tenemos en cuenta los apelativos que le conceden todos los personajes de la obra: «tía», «ama», "dueña" o «madre", se nos plantea el siguiente dilema: ¿la nombran de tal manera para granjearse su simpatía, dada la fama de hechicera que tiene en la ciudad, o realmente Celestina se nos presenta como la mujer *necesaria* y *apreciada* por la gente? Yo me inclino a pensar que esta alcahueta llevaba a cabo el importante papel de comunicar *con las más encerradas* y ponerlas en contacto con los hombres, ya que es sabido que el matrimonio, durante la Edad Media y varios siglos después, era en realidad un contrato entre los padres de los contrayentes. El amor, el conocimiento y el trato antes del matrimonio no existían.



Portada de la edición de «La Celestina» impresa en Barcelona el año 1525

Rojas crea el personaje de Celestina a partir de la realidad de su tiempo y, al mirar más allá de los muros en los que la retórica estaba instalada, nos sorprende -incluso hoy, después de 500 años- con un testimonio de la gente real que él frecuentó, quizá en Salamanca, como Sempronio, Pármeno, Areúsa, Elicia y Celestina. Aunque ésta pasa a nuestra historia por servir de «alcahueta» o «tercera» entre los amantes, me interesa resaltar aquí los seis oficios que Pármeno le atribuye a esta *buena dueña,* cuando se la describe a Calixto, *conviene a saber: labrandera, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera.* En su abigarrado laboratorio lleno de *alambiques, de redomillas, de barrilejos, hacía perfumes, solimán... sacaba aguas para oler, de rosas, de azahar, de madreselva.* Pero no sólo entendía de afeites, sino que también *hacíase física de niños* y su amiga, la madre de Pármeno, ya fallecida, era partera, condenada por la Inquisición, porque, según cuenta Celestina al hijo, *le levantaron que era bruja.*

Sobre este tipo de mujeres había escrito en el 1862 el historiador francés Jules Michelet un libro esclarecedor: "La Bruja", en donde afirma: *Todos acuden a la bruja y nadie tiene vergüenza de ella. Se le habla sin rodeos, con la más ruda franqueza, y se le pide la vida, la muerte, medicinas, venenos. Ahora es una joven que, hecha un mar de lágrimas, solicita un abortivo...ahora, en fin, la triste madre agobiada cada año de hijos que sólo nacen para morir.*

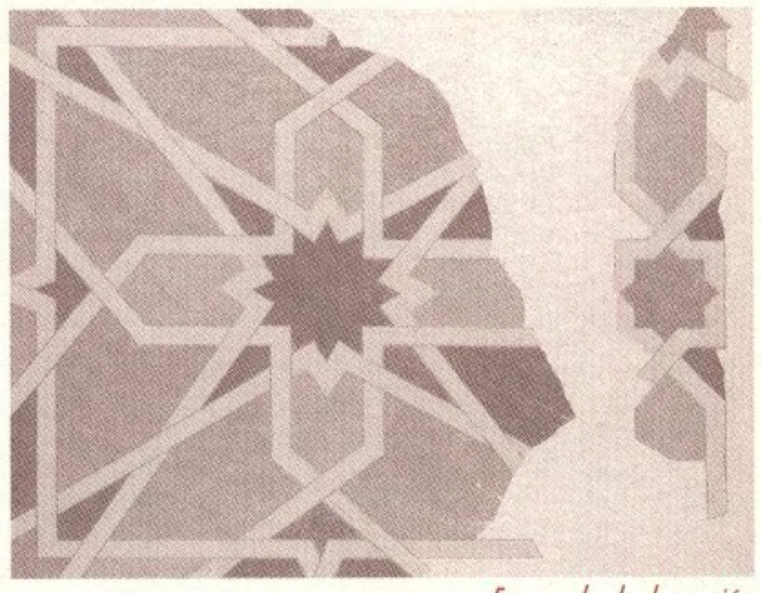
Actualmente, algunas historiadoras norteamericanas coinciden con el estudio de Michelet, en lo que llaman la *reinterpretación de las brujas.* Éstas eran nombradas por el pueblo *mujeres sabias*, porque poseían el conocimiento de la anatomía humana, así como los poderes curativos de las plantas. En algunos países de Europa se las llamó «consoladoras», en Inglaterra «sanadoras» («healers») y en Méjico «aliviadoras». Eran las únicas personas de que disponía la gente para ser curada, ya que los médicos sólo ejercían su oficio para reyes y nobles. Las *mujeres sabias* utilizaban las plantas y las drogas siguiendo la antigua tradición grecolatina: la medicina *homeopática* (lo mismo que produce la enfermedad puede curar y el veneno que mata, en ciertas dosis mínimas, sana). Muchas de las hierbas de las brujas se siguen utilizando hoy en la moderna farmacología: para los dolores de parto utilizaban el «cornezuelo» (ergotina) -alivio prohibido por la Iglesia hasta épocas recientes, ya que a finales de los 60 se produjo en nuestro país la polémica sobre el parto con o sin dolor-. La «belladona» y la «digitalina» -fármaco importante hoy en las enfermedades cardíacas-, la «mandrágora» y el «beleño», el «saúco» y la «ruda», entre otras, eran las "plantas de las brujas".

La Iglesia, aliada a los otros poderes patriarcales, al no poder controlar a las mujeres, que se reunían para buscar plantas e intercambiarse oralmente conocimientos, -como atestigua la propia Celestina- afirmaba que por medios espirituales (agua bendita, sacramentos y oraciones) se podía sanar el cuerpo y por ello a la medicina de las mujeres la llamaban «al revés», o sea, procedía de Satanás; y se influía en la gente para que creyera que el poder de las mujeres no guardaba relación con sus conocimientos, sino con pactos execrables con el Demonio, en aquelarres. Según Mary Daly, «la peligrosidad de unas mujeres que desafían las leyes del patriarcado queda de manifiesto en la masacre que la historia conoce como caza de brujas», que comienza en el siglo XIV y duró cuatro siglos, en la que perecieron también muchos hombres, pero según las cifras, un 80% de los procesados por la Inquisición eran mujeres y un 85% de todos los ejecutados (la mayoría en la hoguera) eran viejas, jóvenes y niñas. Pero este tristísimo período de la historia de las mujeres es capítulo aparte.

La idea de que Celestina sea el arquetipo de mujeres que existieron en la realidad abre la puerta a un estudio más moderno de esta obra extraordinaria; al que habría que añadir el análisis de los datos respecto a cómo las mujeres más perseguidas eran «mujeres solas: más viudas, solteras e independientes que casadas», lo que concuerda con el aprecio que de sí mismas poseen Celestina y sus dos pupilas, manifestado sobre todo en las palabras de Areúsa: *jamás me precié de llamarme de otro, sino mía.* ■

Reivindicación
de nuestra belleza

Rafael Pérez Gómez



Fragmento de decoración.
José Hernández Quero, 1997

Quiero comenzar diciéndole que yo soy matemático, por lo que estoy convencido de que se habrá producido cierta intranquilidad en usted al recordar aquellas clases en las que comenzaba el profesor diciendo: *Hoy hay problemas. Veamos, si un tren sale de ...*

Sin embargo, le advierto de que no soy de ésos. La palabra *Matemática* procede de la griega *mathema* que significa conocimiento, comprensión, percepción ...; por tanto, sugiere que su estudio partió de la formulación de preguntas relativas al Mundo en el cual vivimos y que nos empeñamos en comprender. Mas este ejercicio mental nos lleva a unos extremos que llamo de «deformación profesional». Lea conmigo este conocido párrafo del Tenorio y vea cómo podemos poner en entredicho el mito de Don Juan, prototipo de conquistador latino.

En la escena XII del acto primero de la primera parte, dan cuenta de sus hazañas Don Luis Mejía y Don Juan Tenorio para determinar cuál de los dos es el ganador de la apuesta que hicieran un año atrás. Don Juan Tenorio presenta 72 conquistas amorosas en ese período de tiempo frente a las 56 manifestadas por Don Luis. La escena continúa:

> Don Luis *¡Por Dios que sois hombre extraño! / ¿Cuántos días empleáis / en cada mujer que amáis?*
> Don Juan *Partid los días del año / entre las que ahí encontráis. / Uno para enamorarlas, / otro para conseguirlas, / otro para abandonarlas, / dos para sustituirlas, / y una hora para olvidarlas.*

Divida los días del año entre 72 y, en efecto, resultan 5 días por conquista y sobran otros 5; como aún dedica 1 hora para olvidar, multiplicada por 72 "olvidos", hacen 3 días más; por lo que restan 2 días durante los cuales no se sabe bien qué hizo Don Juan. Pero si revisamos los tiempos de dedicación a cada mujer conquistada, el primer día ...¡nada!, el segundo ... no se «sabe», los tres restantes ... ¡tampoco! Entonces, ¿a qué viene tanto ruido para tan pocas nueces? Las estadísticas dicen que la media del número de veces en las que se hace el amor está en 3 por semana y este chico, a lo sumo, lo hacía una vez y media (¿*coitus interruptus*?).

En otro pasaje del mismo acto confiesa:

> Don Juan *Por dondequiera que fui, / la razón atropellé, / la virtud escarnecí, / a la justicia burlé /* y a las mujeres vendí. *| Yo a las cabañas bajé, / yo a los palacios subí, / yo a los claustros escalé / y en todas partes dejé / memoria amarga de mí.*

Entonces, ya sé. Los días sobrantes hacen un total de 48 horas -cifra que coincide con la del número de semanas de un año- ¡que empleaba en ir al psiquiatra una vez por semana!, porque hay que estar loco para hacer tanto disparate por tan poco. Los psiquiatras, y no los críticos literarios, son los que deberían haber gastado ríos de tinta sobre el personaje.

Por lo tanto, y dejando bromas aparte, esté tranquilo cuando le hable un matemático. Los matemáticos no somos gente seria. Únicamente lo son quienes no se ríen nunca. Somos tan poco serios que hasta Alfred Nobel nos eliminó de la lista de los premios que llevan su nombre. ¿Acaso no son importantes nuestras aportaciones científicas?, pensará. ¡Qué va!, lo que sucedió fue que un amigo suyo, Mittag Leffler, tan apuesto como buen matemático, conquistó el amor de una señorita por la que ambos estaban interesados (según la versión francesa se trataba de la secretaria de Nobel; la versión sueca alude al tema diciendo que ambos «tenían unas relaciones difíciles»). Esta exclusión es la culpable de que tuviésemos que inventarnos la Medalla Field, nuestro premio Nobel.

A pesar de lo que le diga, seguirá pensando que somos peligrosos (¡han sido muchos años de sufrimiento con las Matemáticas!). Pues ... ¡hace bien!, ya que ponemos de manifiesto aspectos que, salvo nosotros, nadie ve y, claro, provocamos desconfianza, recelo y generamos inseguridad en ambientes no científicos. Por ejemplo, estoy pensando en el mundo que rodea a la Alhambra, nuestra Alhambra. Quienes se mueven en él no quieren saber nada de los matemáticos, a pesar de que desde que publiqué mis trabajos sobre ella, han sido muchas las televisiones, personas y grupos que se han interesado en solicitar permiso para tomar las imágenes que me cabe el honor de haber puesto de moda entre la comunidad matemática internacional. Yo lo comprendo. Si les digo que en la Puerta del Vino está la *botella de Klein*, no pasa nada porque piensan que Klein la habrá dejado olvidada; igual sucede con las *cintas de Moëbius* de las tacas que hay a la entrada del Salón del Trono; pero oír que en los baños de Comares hay una *esfera topológica*, les pone nerviosos. ¿Estaré tomándoles el pelo? ¿Tienen verdadero interés mis descubrimientos? ... ¿Acaso piensan que cuando la ciencia entra por la puerta sale la belleza por la ventana?

Dediqué una temporada de mi vida a investigar qué Matemáticas servían para crear ese gran caleidoscopio de color llamado Alhambra. Tuve la fortuna de dar con ciertas claves utilizadas en sus mosaicos, claves muy sencillas que se ocultan tan magistralmente, que hacen buena la afirmación de Ortega de que el arte es *prestidigitación sublime y genial transformismo*. Además, demostré que fueron agotadas empíricamente todas las combinaciones básicas posibles para componerlos. Todo esto hace que la Alhambra tenga hoy interés científico.

«Dediqué una temporada de mi vida a investigar qué Matemáticas servían para crear ese gran caleidoscopio de color llamado Alhambra.»

Los tracistas andalusíes-granadinos pusieron de manifiesto con su trabajo una forma de abordar el trabajo científico mediante la cual indios y arábigo-parlantes desarrollaron la ciencia hasta la Edad Media: la búsqueda de nuevas ideas desde el ejercicio libre y audaz del método heurístico. Aquellos tracistas granadinos fueron capaces de desarrollar las 17 posibilidades que hoy conocemos desde el descubrimiento de los *rayos X* y la Teoría de Grupos Cristalográficos Planos. Es más, la Alhambra es, actualmente, el único monumento construido antes del descubrimiento de la teoría de grupos que cuenta con al menos un ejemplo de cada uno de los grupos cristalográficos planos. Después de cinco siglos, los mosaicos de la Alhambra sirven para que estudiantes de Matemáticas del mundo entero tengan los más bellos ejemplos de objetos tan abstractos como son los grupos o superficies, elementos del Álgebra o Geometría Diferencial que cobran vida. ¡Impresionante! Pero, ¿qué Alhambra podrían hacer hoy nuestros actuales «tracistas»? No quiero extenderme demasiado en este sentido, pero como ejemplo de investigación interdisciplinar le diré que dirigí una tesis doctoral en Bellas Artes sobre este tema y ha dado resultados interesantes. El mundo de las Letras y de las Artes no puede vivir fuera de la cultura actual en donde el mundo de la ciencia es uno de sus ejes de referencia.

Por lo tanto, usted, ciudadano o ciudadana, diríjase al Patronato de la Alhambra y pídale visitas guiadas por científicos ya que la belleza *es intuida por todo el mundo, y se goza, pero siempre se desea alcanzar un nivel que la simple visión ingenua no alcanza. El espectador sensible quiere aprender a mirar; quiere recorrer -con alguien primero, solo después- el largo camino que el arte le sugiere* -hasta aquí palabras de A.E. Pérez Sánchez- y que la visión científica posibilita. ■



Rafael Hernández del Águila

El medio ambiente como problema

Otro <<ensayo sobre la ceguera>>

A José Saramago



Parece evidente que en el último cuarto de siglo, la noción "medio ambiente" ha ganado carta de naturaleza en los ámbitos más diversos. El medio ambiente constituye moneda corriente que circula generosamente por campos que van de lo científico a lo jurídico, pasando por lo técnico, lo social o lo político. Sin embargo, esa "fiebre" medioambiental, en nuestra opinión, no significa ni mucho menos un conocimiento profundo de la compleja casuística que genera los problemas relativos al medio ambiente, ni suele conllevar la intención de modificar de forma real y efectiva algunos de los mecanismos responsables en última instancia del deterioro de nuestro entorno.

«Un medio ambiente de calidad es una reivindicación socialmente cada vez más explícita y generalizada.»

¿Puede el problema medioambiental ser abordado y solucionado creando un conjunto de medidas específicas, separadas, delimitadas y delimitables de los enfoques y prácticas científicas, económicas, sociales o políticas? La consideración de lo ambiental como cuestión aparte impide, a nuestro entender, la puesta en marcha de una terapéutica efectiva que intente mitigar a corto plazo, y solucionar a largo, el espinoso problema con el que actualmente nos enfrentamos. La consciente o inconsciente descontextualización y banalización de la cuestión medioambiental, hace que, en principio, nadie parezca estar en contra de la protección del medio ambiente. Efectivamente, un medio ambiente de calidad es una reivindicación socialmente cada vez más explícita y generalizada. Pero, ¿qué creemos y queremos hacer para conseguir tan loable objetivo? ¿Estamos dispuestos a considerar y modificar las tendencias que dan lugar a los problemas ambientales? Más que responder conscientemente a estas cuestiones solemos ser demandantes de calidad ambiental cuando los problemas aparecen, sin que estemos tan dispuestos a modificar las bases de las que se derivan los problemas. Si dicho modelo tiene en la producción y el consumo crecientes, por ejemplo, sus pilares básicos; si dicho modelo no pone coto al excesivo crecimiento del interés individual sobre el colectivo; si dicho modelo permite y fomenta el enriquecimiento a corto plazo y acelerado aunque se consuman recursos insustituibles; si dicho modelo tiene un concepto de riqueza que en muy escasa -o nula- medida contempla el valor real de ciertos bienes ambientales; si dicho modelo no cuantifica económicamente y no introduce en el mercado determinados bienes necesarios para la supervivencia que provienen "gratuitamente" de la naturaleza y que al no ser bienes económicos no tienen precio; si dicho modelo no frena -muy al contrario- la fiebre consumista, despilfarradora y suntuaria de la sociedad; si, en conclusión, dicho modelo es intensiva y exponencialmente lesivo para la existencia de un medio ambiente con unos niveles de calidad mínimamente aceptables...¿qué resultado medioambiental queremos encontrarnos al final del proceso?: El de una crisis de imparable virulencia y efectos continuos y crecientes.

Existe, pues, una contradicción esencial entre los deseos y la reivindicación de no traspasar peligrosos umbrales de degradación medioambiental, y la falta de control sobre determinadas dinámicas, que llevan en germen dicha degradación como lógico subproducto. Lo que se manifiesta, a nuestro entender, es la inexistencia de un conocimiento fundamentado de lo que realmente se está dirimiendo en el conflicto sociedad-naturaleza. Y resulta paradójico que esta falta de conceptualización rigurosa de la cuestión ambiental coexista con un uso frecuente, abusivo incluso, en el lenguaje común de los conceptos o términos de interés ambiental.

La "moda" ambiental, en efecto, no para de crecer, afectando a nuevos estratos de población e impulsando a distintas instituciones a tomar medidas -testimoniales, técnicas, correctoras o preventivas- en un intento de tener en consideración algunos de los muchos problemas ambientales. Que los problemas relacionados con el medio ambiente sigan ocupando creciente espacio en los medios de comunicación o que lo ambiental se convierta en valor al alza en lo científico, económico o político, ejemplifica el interés que la defensa del medio ambiente parece despertar convirtiendo lo ambiental en un fenómeno de inusitada importancia.

Por otro lado, la creciente atención que se presta - que debe prestarse- al medio ambiente no es fruto de la casualidad ni cuestión de relevancia menor y confirma que lo ambiental es algo más profundo y poliédrico que lo que una aproximación simplista o interesada pudiera plantear.

Ahora bien, la coincidencia y consenso alrededor de lo ambiental no deja de ser en muchos casos algo puramente nominal que no ha propiciado el adecuado carácter al debate sobre la problemática a que nos enfrentamos. La "moda" ecológica, pues, coexiste con simplificaciones y estereotipos que han actuado como debilitadores de la consistencia y gravedad de un enfoque ambiental, que se identifica con grupos más o menos marginales, enemigos del progreso, utópicos, ingenuos, indocumentados, o inmaduros. En el otro extremo estarían los que ven en el medio ambiente un problema inexistente o una pingüe fuente de negocio.

Esta situación resulta a todas luces preocupante, porque el desarrollo humano va a depender, está dependiendo ya, de las posibilidades que, en forma de recursos, nos brinda la naturaleza o de la capacidad del medio ambiente para asimilar el desorden que introducimos los grupos humanos en el sistema global de la biosfera, único entorno habitable y con capacidad de autorregulación que

conocemos a la escala del *homo sapiens*. En definitiva, es tan urgente y perentorio resolver la "cuestión" ambiental (es decir, cómo puede y debe establecerse la interacción entre el ser humano y la naturaleza como entorno organizado), que sería misión prioritaria de la investigación científica y tecnológica dilucidar hasta dónde puede llegar la explotación humana de ciertos recursos o qué actividades económicas y modelos de comportamiento en general deben ser necesariamente eliminados para evitar un desajuste -global o localizado- que haga irrecuperables ciertas cualidades del medio, necesarias para la simple supervivencia de la especie humana o para el establecimiento de condiciones de un mínimo nivel de habitabilidad.

Aunque la confusión que acompaña a la "moda" ambiental resulta un reto para la reflexión y debería ser asunto muy relevante, en todo caso, ya es evidente que la preocupación o solución de los problemas medioambientales no es un lujo que se permitan los ricos (aunque nadie duda que la peor contaminación es el hambre), sino que constituye una exigencia para el conjunto de la humanidad, exigencia en la que precisamente los países ricos tienen una especial responsabilidad, acorde con el consumo masivo de naturaleza sobre el que, en gran parte, edificaron su actual situación de privilegio económico, cultural, político o tecnológico. Existen, pues, suficientes elementos de juicio, suficientes pruebas empíricas, que deberían formar parte de los conocimientos básicos de los ciudadanos, para proponer un cambio de rumbo. Quizás no dispongamos de tiempo para tener todos los datos referentes a los efectos de nuestras acciones sobre el medio ambiente o las respuestas diversas de los distintos ecosistemas o la duración de las fuentes de recursos, pero el problema existe de manera incuestionable. Todo nuevo problema ambiental no hace sino confirmar una fatídica "regla" que se deriva de un comportamiento irracional ante la naturaleza. No importa el nombre del nuevo río contaminado, ni el número de ciudades inhabitables, ni el tiempo de duración de un recurso, ni el despilfarro de energía, sino como ejemplos de que cada vez estamos más atenazados por unos límites a los que nuestro demencial optimismo expansivo nos acerca de forma acelerada. Quizás nuestro gran salto hacia adelante como especie nos exija, como condición ineludible, poner los pies en esta tierra que nos ha tocado vivir.

Porque nuestra irracionalidad en las formas de comprender lo que significa la naturaleza organizada, que tiene su correlato en las actuaciones que pueden convertir a nuestro planeta en estéril o inhabitable para nuestra especie, presente un sustento autojustificativo en determinadas "lógicas" y supuestas visiones que adjetivamos de "realistas" y que deben ser desenmascaradas en su radical irracionalidad. Y es que el ser humano no puede ejercer, *sine die,* una acción indiscriminada de dominio unilateral sin limitaciones, so pena de provocar desajustes en dicho sistema que, tarde o temprano, lleven a una situación insostenible y de difícil, si no imposible, retorno, como numerosos acontecimientos críticos están poniendo de manifiesto día a día, convirtiendo a las catástrofes ecológicas en lugar común de nuestra vida cotidiana.

A la vista de tantos contenciosos ecológicos, cada vez resulta más perentorio armonizar la capacidad técnica de aprovechamiento y utilización de la naturaleza con las posibilidades cuantitativas y cualitativas que ésta nos ofrece. Podría argüirse que "técnicamente" es posible restaurar la calidad de determinados bienes ambientales, pero aun en los casos en que fuera posible, se generarían unos costos económicos que encarecerían o harían escaso un bien natural tradicionalmente abundante, debiéndose utilizar determinados recursos, por ejemplo energéticos, impidiendo aprovechamientos o rendimientos alternativos de los mismos.

A renglón de lo que acabamos de señalar más arriba, aparece otra idea que es preciso recordar para entender y valorar en su justa medida la crisis ecológica contemporánea. No es otra que la extensión de efectos indirectos, muchas veces en cadena, provocados por la variada gama de acciones de ocupación-explotación de la naturaleza. Dicho de otra forma, no existen, o existen muy pocos, problemas ambientales puntuales, delimitables, y que provoquen un solo efecto. Esto complica grandemente la actuación técnica simple, sobre todo si se actúa *a posteriori,* cuando el problema se ha producido generando la cadena de efectos inducidos. Otra dificultad adicional que entorpece la actuación ante los problemas ambientales, reside en la gran cantidad de factores que entran en juego ante un hecho de incidencia ambiental. La complejidad viene dada no sólo por la propia de los componentes en juego (ciclo del agua, intercambio de materiales y energía, organización de ecosistemas...) sino porque toda acción que afecta significativamente a la configuración "natural" del medio ambiente, conlleva un entramado de hechos añadidos por la componente humana (económicos, culturales, sociales, jurídicos, políticos...) que han propiciado dicha acción. En conclusión, existe una contradicción básica entre la lógica en la que se sustentan las actuales formas de entender y actuar sobre el entorno y las posibilidades que éste nos brinda en forma de provisión de recursos, capacidad de regulación, reciclado o depuración, etc.

Esto nos llevaría a poner en cuarentena la naturaleza del conocimiento y las prácticas tan acríticamente apelli-dadas como ambientales, exigiendo un planteamiento radical acerca de las concepciones que los individuos y sociedades tienen del verdadero papel que juega el entorno organizado que nos rodea. Deberían aparecer otros procesos de construcción tanto de conocimientos como de actitudes en relación a lo ambiental. Es probable que esos nuevos conocimientos y actitudes sean tachados, con demasiada frecuencia, de objetivos utópicos. No menos utópico, por no decir irreal o cómplice resulta, en el polo opuesto, pensar que todos los problemas ambientales pueden solucionarse técnicamente, una vez que aparecen, como si se tratase de averías localizadas, episódicas, anecdóticas o descontextualizadas de otros procesos más complejos, y no dependiesen, en definitiva, de variables sociales, económicas, culturales, tecnológicas o políticas que propician, dada su ilógica "lógica interna", un modelo de relaciones hombre-naturaleza, viciado en la base. O como si se pudieran restaurar siempre determinadas condiciones ambientales irrepetibles y quién sabe si necesarias a medio o largo plazo. Algo parecido ocurriría con el castigo *a posteriori* a las infracciones ecológicas: a veces el daño es irreparable o impagable, si es que se llega tarde y mal a pagar algo por lo dañado o destruido.

En definitiva, todo esto nos debería llevar a reflexionar sobre lo que vemos o dejamos de ver en el medio ambiente. Detectaríamos, así, una ceguera de diverso origen cuyo resultado son las erróneas concepciones que como individuos y sociedades tenemos sobre el verdadero papel que juega el entorno. Resulta inaceptable ingenuidad, por no utilizar otros calificativos, considerar que la crisis del medio ambiente se va a solucionar sin que cambien sustancialmente algunas cosas. La primera y esencial que no basta con "verlas venir" y esperar que los problemas surjan para después corregirlos. Necesitamos una nueva visión más amplia que supere el nivel del parcheo, la corrección tecnológica, la cosmética o el puro y duro negocio que a veces se ocultan tras eso que denominamos "soluciones" ambientales sin sonrojarnos. ■

«Deberían aparecer otros procesos de construcción tanto de conocimientos como de actitudes en relación a lo ambiental.»





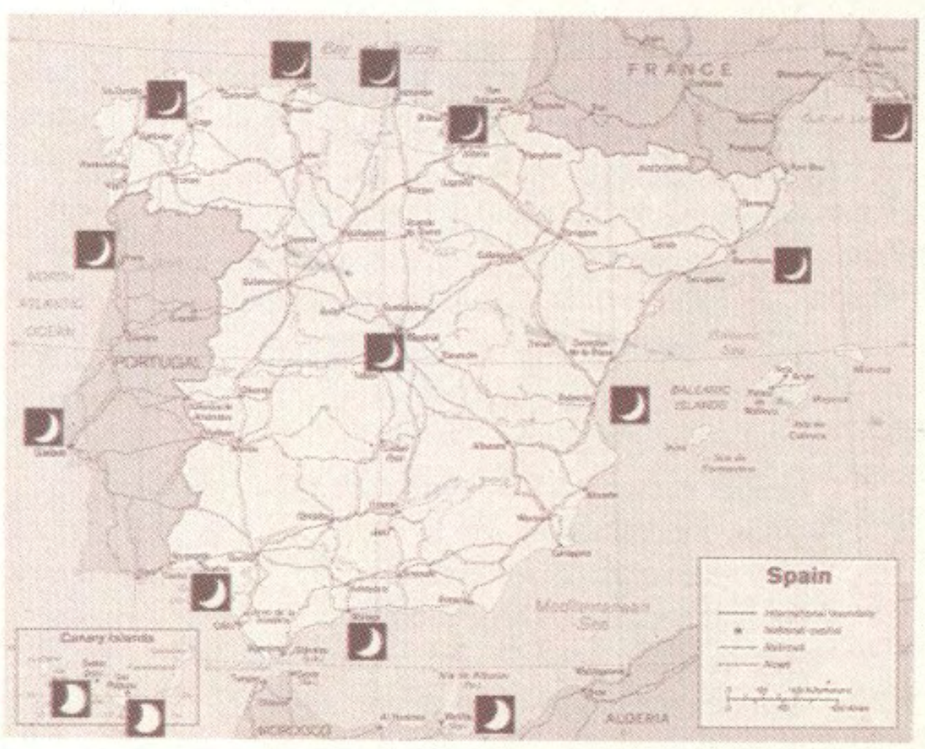
Javier Armentia

El último eclipse total de Sol del siglo XX

Será el próximo 11 de agosto: esta vez de verdad, será la última vez que durante nuestro siglo la Luna se pone justo por delante del Sol provocando que en una zona de nuestro planeta se haga de noche en pleno día. De verdad, porque lo cierto es que en los últimos 10 años cada vez que había un eclipse total de Sol, alguien decía eso de que era «el último del siglo». Y es que en esto de los eclipses, como en tantas otras cosas, ese marchamo publicitario ha tenido excesivo predicamiento.

En cualquier caso, este eclipse va a ser especial. Entre otras cosas porque nos pilla cerca: desde nuestro país vamos a poder ver parte del fenómeno, es decir, un eclipse parcial, porque la alineación entre la Luna y el Sol no se produce del todo más que al norte, en una franja que recorre el Atlántico, toca el sur de Inglaterra, recorre el norte de Francia, Bélgica, Luxemburgo, Alemania, Austria, Hungría, Elovenia, Yugoslavia, Rumanía, Bulgaria (todo un muestrario europeo), pasando sobre el Mar Negro a Turquía, Irak, Irán, Pakistán y finalizando en la India: la sombra de la Luna va a recorrer así unos 20.000 kms. de la superficie terrestre en poco más de 3 horas. España queda fuera de ese recorrido de la «totalidad», es decir, de esa franja en la que, durante poco más de dos minutos, un observador podrá ver cómo el Sol desaparece del todo del cielo. En el norte de España, la ocultación será de algo más del 80%, siendo algo menos del 70% en el Sur. Más o menos la cosa comenzará algo antes de las 11 de la mañana, finalizando hacia las 2 menos veinte. Aunque será impresionante ver cómo el disco circular del Sol va siendo mordido (por la derecha, según lo vemos) por una Luna invisible, y aunque disminuirá proporcionalmente la luz ambiente, no llegará a ser algo como lo que narraba Juan Ramón Jiménez en su «Platero y yo»: «Al ocultarse el sol que, un momento antes, todo lo hacía dos, tres, cien veces más grande y mejor con sus complicaciones de luz y oro, todo, sin la transición larga del crepúsculo, lo dejaba solo y pobre, como si hubiera cambiado onzas primero y luego plata por cobre. Era el pueblo como un perro chico, mohoso y ya sin cambio. ¡Qué tristes y qué pequeñas las calles, las plazas, la torre, los caminos de los montes!» Quienes tengan la oportunidad de irse a ver el eclipse total podrán sentir esa experiencia única de vacío de la que habla el poeta. O de excitación: he tenido la oportunidad de ver varios eclipses, y sigo siendo incapaz de transmitir lo que me sucedía al ver esa maravilla de la naturaleza. Por más que uno sabe qué es un eclipse, estamos tan acostumbrados a que sea de día cuando es de día, que la súbita noche nos trastoca enteros: no es raro que los propios animales se asusten y acaben echándose a dormir...

«Quienes tengan la oportunidad de ver el eclipse total podrán sentir esa experiencia única de vacío.»



Fuente: http://www.iac.es

Mapa de España con el porcentaje del eclipse en cada zona

¿Por qué los eclipses?

Ante todo, deberíamos saber que todo es culpa de una coincidencia. O de varias, como suele suceder siempre. En primer lugar, porque tenemos una Luna, el satélite natural que orbita en torno a nuestro planeta, y a veces pasa muy cerca de donde está el Sol. En segundo lugar, porque los tamaños aparentes (vistos desde la superficie de la Tierra) de ambos astros son bastante similares. Si la Luna fuera mucho más grande que el Sol, tendríamos eclipses cada mes, y nadie les concedería mayor importancia. Si fuera más pequeña, no habría eclipses, y tampoco sabríamos nada de ellos. Pero no: estas coincidencias hacen que al menos dos veces al año la Luna se coloque más o menos por delante del Sol. A veces, más normalmente, no se coloca «exactamente» por delante, con lo que el eclipse es parcial. Pero cuando el alineamiento es mejor, tenemos un eclipse total. Cierto es que esa conjunción de los dos astros sólo se produce sobre una estrecha franja de unos pocos kilómetros de ancho, como sucede el próximo 11 de agosto.Todo esto está regido por los movimientos de rotación y traslación de la Tierra en torno al Sol y de la Luna en torno a la Tierra, es decir, gobernado por la atracción gravitatoria que conforma los movimientos de los planetas. Esa especie de reloj a veces junta las manecillas, produciéndose los eclipses. Desde muy antiguo, los astrónomos fueron aprendiendo a predecirlos, al comprobar las regularidades de ese reloj astronómico. Hoy nos sigue sorprendiendo la precisión de los eclipses, pero ya desde hace más de 3.000 años sabemos calcularlos.

¿Cómo verlo?

Se suele decir que lo mejor, ante un eclipse, es -si no se prepara uno adecuadamente- verlo por la televisión. Lo cierto es que mirar al Sol es una experiencia peligrosa: tanta luz nos llega que fácilmente podría dañarnos la sensible maquinaria del ojo. Jamás debemos mirar al Sol directamente, sin usar un filtro adecuado: por ejemplo, colocar delante del ojo un par o más de trozos de película velada, o un filtro solar (gafas de eclipse, las llaman...), un vidrio de soldador adecuado (preferible de densidad mayor a 14). El tradicional vidrio ahumado puede ser insuficiente. En cualquier caso, lo mejor es probar unos días antes con lo que elijamos, y mirar al Sol unos segundos: si luego, al cerrar el ojo seguimos teniendo la imagen del Sol como un destello, es que nos llega demasiada luz. Y por supuesto, nada de mirarlo a través de instrumentos ópticos a lo loco: teleobjetivos, prismáticos o catalejos concentran la energía luminosa del Sol, y ello nos puede provocar graves lesiones en la retina. Si se quieren obtener fotos, lo mejor es utilizar filtros profesionales antes del objetivo, que reduzcan la luz cientos de miles de veces de intensidad. En el caso de que tengamos la suerte de poder acudir a un lugar donde se dé el eclipse total, cuando comienza la totalidad uno puede mirar el eclipse sin más: la luz de la fotosfera solar ha desaparecido, ocultada por la Luna, y lo que podemos ver entonces es la luz tenue y blanquecina que emiten las capas exteriores de la atmósfera solar, una amplia corona que se extiende mucho más allá del disco, y que es un espectáculo único de los eclipses. ■

El cementerio fractal
de Saramago

Juan Manuel García-Ruiz

Hemos crecido con la idea de que lo vivo y lo inorgánico conforman dos mundos morfológicos diferentes: por una parte, el frío mundo euclidiano de aristas y ángulos precisos de las formas minerales y por otro el mundo sensual de formas curvas de lo vivo. No es de extrañar pues, que en nuestra sociedad, el lugar donde se encierra lo inanimado haya de tener ese sereno encanto de lo exacto atribuido a la geometría euclidiana. En nuestras mentes, un cementerio ha de ser un pequeño cuadrado en la ladera próxima al pueblo, quizás más amplio en las grandes ciudades, con límites definidos, a veces tapiados, a veces abiertos como en los parques sajones, pero siempre una estructura fría, poligonal. En un delicioso capítulo de su novela "*Todos los nombres*" (Alfaguara, 1997), José Saramago se inventa un cementerio que rompe ese canon de siglos: El Cementerio General.

Según Saramago, el Cementerio General comenzó con un núcleo inicial, un recinto cuadrado donde el conservador tenía tiempo de organizar, con euclidiano espíritu, el lento acúmulo de muertes del pequeño pueblo. Cuando se necesitó más espacio, se trasladaron algunas de las primitivas tapias para seguir con el tedioso ordenamiento. Todo cambió cuando el encargado, agobiado por el rápido incremento de decesos de la ya boyante ciudad, sucumbe ante la imposibilidad de disponer las sepulturas según el orden prescrito y opta por derribar las paredes dejando tan solo la fachada principal. Desbordada la lenta planificación por el vertiginoso flujo de enterramientos, el cementerio comienza a crecer por diversos puntos, inicialmente protuberancias que se convierten más tarde en dedos, en ramas que se extienden, sin que nadie las guíe, probablemente hacia los valles más accesibles entre las colinas aledañas. Algunas de esas ramas van a topar con las urbanizaciones que aparecieron en los alrededores por el aumento demográfico. Sorteando esos obstáculos, el cementerio avanza por las zonas de mínima presión urbanística y topográfica, creando bifurcaciones de las primeras ramas de las que a su vez nuevas y nuevas bifurcaciones aparecerán, dando lugar, por un proceso de auto-organización, a una estructura dendrítica con incontables entrantes y salientes. Un cementerio que "observado desde el aire, ... parece un árbol tumbado, enorme, con un tronco corto y grueso, constituido por el núcleo central de sepulturas, de donde arrancan cuatro poderosas ramas, contiguas en su nacimiento pero que después, en bifurcaciones sucesivas se extienden hasta perderse de vista, formando ... una frondosa copa en la que la vida y la muerte se confunden".

La condición necesaria para generar esta estructura, como el propio Saramago genialmente intuye, es que la agregación sea continua e irreversible, es decir que en el Cementerio General estén *todos los nombres*, pues de otra manera, la fría geometría se hubiera perpetuado al reemplazar, como se hace habitualmente, los viejos por los nuevos difuntos. Cuando leí la novela de Saramago me imaginé esa estructura como una inmensa dendrificación viscosa. Este es un fenómeno físico muy fácil de observar con un sencillo experimento. Basta depositar sobre una superficie lisa un poco de algún líquido viscoso –por ejemplo gel de baño- y colocar sobre ella un trozo de vidrio plano. Si levanta el vidrio por un borde obtendrá una figura muy similar a lo que podría ser el Cementerio General. En las vidrieras de la cafetería del hotel Los Lebreros en Sevilla, se desarrollaron de forma espontánea y durante más de diez años unos fantásticos ejemplos de dedos viscosos de casi un metro de diámetro, que los camareros llamaban los pavos reales. Desgraciadamente, alguien decidió que ahí iba bien una tienda de algo y esas bellas estructuras se perdieron[1]. Sin embargo, el Cementerio General se entiende mejor por un mecanismo diferente, aunque conceptualmente relacionado con la dendrificación viscosa, y que de hecho tiene el mismo comportamiento morfológico.

El conservador tiene la tarea de ordenar *n* elementos formando un recinto con geometría euclidiana. Cuando los elementos se le suministran lentamente, dispone de tiempo suficiente para ordenarlos. A medida que la velocidad de suministro aumenta, su tarea se hace más difícil y tras un valor crítico del flujo -que es el mismo que el de su pericia ordenando- le será imposible controlar la organización. Los elementos se irán ahora colocando en la posición donde llegan y modelarán una estructura que ya se escapa del control del conservador, pasando a depender del campo de presiones en el medio. Aparecerá ahora una estructura ramificada. Si *n* es grande, se podrá observar que cada rama está formada por ramas que a su vez están formadas por ramas, que a su vez...., es decir, la estructura posee simetría de dilatación, una característica de las estructuras fractales. De hecho, se habrá generado una estructura con una dimensión fraccionaria, una estructura fractal: si hubiera colocado de forma euclidiana los *n* elementos, por ejemplo en fila india, la dimensión sería 1, la dimensión de una línea; si los hubiese colocado rellenando un cuadrado o un circulo, la dimensión sería 2, la dimensión del plano. La dimensión de la estructura generada a alta velocidad de flujo tiene un valor fraccionario, entre uno y dos y es por tanto una estructura fractal[2]. Así, la invención de Saramago es el resultado de una agregación que no está limitada por la velocidad de ordenamiento sino por la de aporte.

Ciertamente, la transición de lo euclidiano a lo fractal, de las formas con facetas a las formas sinuosas, puede ser tan sólo el resultado de un compromiso entre cinéticas. No existe de hecho una diferencia fundamental entre las formas asociadas en nuestras mentes a la vida y las formas inorgánicas, siendo esa diferencia más bien una creencia ligada a una forma determinada de entender el mundo, imposible de sustentar sobre bases científicas. Aprendan también, de paso, los burócratas y conservadores en general: cuando el flujo de elementos, de las ideas, de los avances sociales (o de las defunciones) es tan rápido que no puede ser asimilado por el orden establecido, la salida es revolucionaria. Algunos dirán, caótica. Sólo que ahora ese caos comenzamos a entenderlo y, como muestra el ejemplo de Saramago, un nuevo tipo de estructura resulta de la auto-organización, discutible en su eficacia, pero desde luego bella. ■

«La condición necesaria para generar esta estructura, es que la agregación sea continua e irreversible, que en el Cementerio General estén *todos los nombres*.»

Dendrita mineral.
Una estructura fractal producto de la dendrificación viscosa.



[1] El lector interesado puede encontrar fotografías de estas estructuras y su mecanismo de formación en de la revista Epsilon (v. 28, 1994) o en la revista Nature (v. 356, 1992, p. 113).

[2] Box-C, un programa didáctico sobre estructuras fractales y su medida, puede ser descolgado de la página ftp://ftp.ugr.es/pub/science/



Luis Ángel Fernández Hermana

Paradojas de la comunicación social

de la ciencia

Hoy, aunque no vivimos en el mejor de los mundos desde este punto de vista, hay más información científica en los medios de comunicación que nunca. Pero, al mismo tiempo, ha aumentado el estado de desasosiego de científicos y comunicólogos ante lo que califican como un «tratamiento escaso o trivial de la comunicación social de la ciencia», en línea con lo que ellos mismos han venido pregonando públicamente desde hace 15 años. Pareciera que la mayor cobertura de la información científica en los medios de comunicación de masas no llega nunca a satisfacer el creciente apetito de un mayor número de gente interesada en saber qué ocurre con la ciencia y la tecnología. No digamos ya el de especialistas a ambos lados de la barrera, los científicos y los comunicadores. Vivimos en una especie de estado crónico de insatisfacción.

El problema, a mi entender, no es específico de la comunicación social de la ciencia, sino de un modelo de comunicación al que se le exige unas prestaciones que ya no puede ofrecer. En estos últimos años, la irrupción de nuevos sistemas para procesar, transmitir y recibir información, entre otras cosas, ha multiplicado espectacularmente el número de emisores y receptores, así como nuestra capacidad de densificar la información (cada uno recibe cada vez más información sobre temas que nos interesan y cada vez más la recibimos mediante sistemas de información complejos a pesar de su sencillez de manejo). Todo esto está modificando nuestra percepción no sólo de la comunicación, sino del papel que jugamos en ella. Aumenta nuestro nivel de exigencia en cuanto a la inmediatez de la información, o a su calidad de uso, y también respecto a nuestra propia participación en el proceso comunicativo. Para unos es el equivalente de «si no salgo en la foto, no existo». Para otros, es el de la elección de lo que desean, de una información «clientelizada», «a la carta», «personalizada». En ambos casos, el resultado es la constante fragmentación de los mundos informativos en mil pedazos.

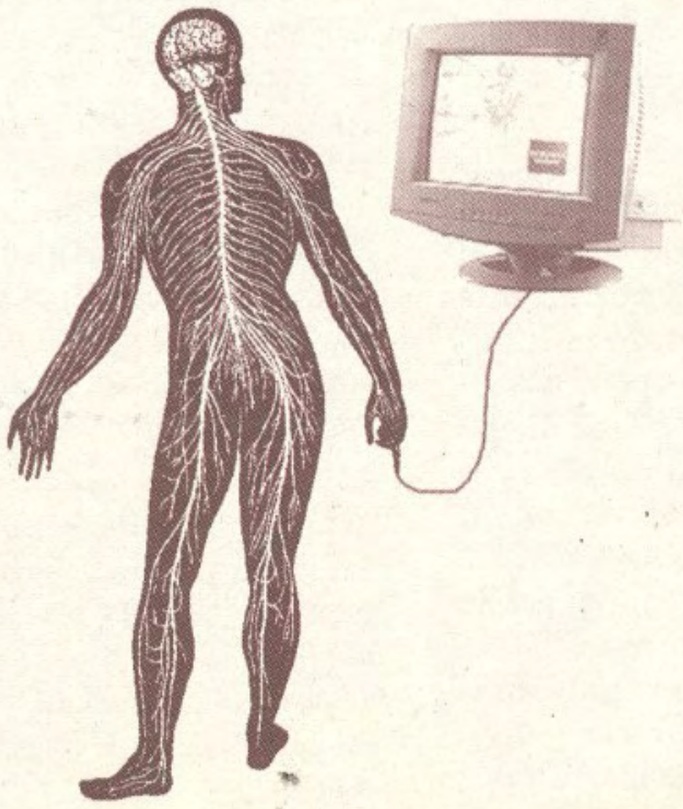
«La Red ofrece la oportunidad de comunicar la ciencia con una participación del ciudadano hasta ahora impensable.»

De este corsé no se escapa la comunicación social de la ciencia, ni siquiera la comunidad científica, cuyas formas y modos de comunicar los resultados de la investigación comienzan a verse afectados por las tecnologías de la Sociedad de la Información. Pero este cambio ataca directamente al propio modelo en el que están inscritos los medios de comunicación de masas. El crecimiento constante de emisores se corresponde con un crecimiento «desproporcional» del volumen de información en circulación o almacenada en diferentes soportes, lista para ser inyectada en el circuito en cualquier momento. Hoy, no hay individuo, organismo, institución, administración o empresa que se precie de su importancia social que no tenga su gabinete de información. Y el destino de su producción es, fundamentalmente, los medios de comunicación, reconocidos como intermediarios válidos en este recorrido entre los emisores y los receptores.

La consecuencia es clara: el volumen de información que deben gestionar los medios se ha disparado en unos pocos años. Lo mismo ha sucedido con los propios medios de diferente tipo, categoría, temática y difusión que tratan de ajustar sus cuentas particulares con esta inflación informativa. Al mismo tiempo, los formatos permanecen estancados en el tiempo fijado por la revolución industrial. La prensa, primero, los medios audiovisuales, después, comprimen la información en espacios estancos (80 páginas, media hora, cinco minutos, etc.) y allí la desparraman de acuerdo a una organización vertical y jerarquizada. Esto, en un período de expansión del universo informativo, anuncia algo más que problemas coyunturales: es la manifestación de la crisis de un modelo informativo. No se puede publicar más de lo que cabe en el formato, ni de lo que autoriza una forma jerarquizada de organizar la información. Por tanto, la labor de discriminación de ésta alcanza un valor supremo, pero no sortea la cuestión de fondo: hay un límite a la cantidad y la variabilidad de información que puede proporcionar un medio, justo cuando esa cantidad y variabilidad aumenta a ojos vista.

En el caso de la ciencia, esta crisis es particularmente notable, pues entra en juego el recién descubierto papel de emisores de información hacia los grandes medios de las revistas científicas de referencia. Estas se comportan como vulgares gabinetes de comunicación que luchan desesperadamente por un pedacito de papel impreso o sus 15 segundos de fama en un espacio audiovisual. Si a este panorama unimos que el agujero del embudo analógico por donde discurre la comunicación social de la ciencia es muy, muy pequeño, no es difícil deducir cuál es su destino. Gira como un gigantesco agujero negro que se alimenta de la «información cesante», la que pudo ser y nunca será, la que pudo ser tratada de una cierta manera, pero ni siquiera rozó el borde del ideal, la que debería ser y, sin embargo, permanece como una utopía irrealizable.

Todo lo contrario sucede en los medios de difusión digitales interactivos, en particular en Internet. La Red ofrece la oportunidad de comunicar la ciencia de una manera diferente, sin estas limitaciones y con una participación del ciudadano en este proceso hasta ahora impensable. Estamos en el umbral de un cambio importante desde este punto de vista: la transición de una opinión pública basada en una visión reduccionista de los acontecimientos que suceden a su alrededor, a una opinión personal basada en la selección personal de la información suministrada con criterios maximalistas. Ahora bien, para llegar a este punto tenemos que «descubrir» las enormes posibilidades que nos ofrece la investigación científica para desarrollar nuevos medios adaptados a las necesidades de la comunicación social (casi diría, personal) de la ciencia. Si tomamos como ejemplos las universidades y centros de investigación, vemos que la información que suelen ofrecer en la WWW está más impregnada del aroma estático del póster que de un servicio informativo dirigido hacia la



opinión pública, la industria e incluso sus propios pares en la comunidad científica. O sea, hay todavía un mundo de oportunidades para desarrollar nuevos medios basados en la información científica, tanto para la propia comunidad investigadora, como para los ciudadanos.

Vista desde este prisma, la cuestión, por consiguiente, no es si carecemos o no de una cultura científica, sino de cómo participamos en la cultura de las redes. Y ésta supone una actitud proactiva de individuos, empresas, organizaciones e instituciones con el fin de desbaratar la estructura jerarquizada de la información y promover los instrumentos que nos permitan en colaboración con los sectores interesados. De esta (inter)actividad deberían emerger los nuevos espacios de la comunicación social de la ciencia, donde nos encontremos los protagonistas de la producción científica y los interesados en consumirla, en un dilatado arco de intereses que debería abarcar desde la industria a la mera curiosidad cultural del ciudadano. Esta es la actual asignatura pendiente que nos plantea la Sociedad de la Información. ■

Evolución y cultura

Dos palabras encontradas en el mundo de las mariposas

Javier Medina

"... enormes bandadas de mariposas en número incontable, se extendía más allá de donde los ojos podían alcanzar. Incluso con la ayuda de un telescopio no era posible ver un espacio libre de las mariposas. Los marineros gritaban "¡están nevando mariposas!, y así lo parecía". Darwin, El Beagle, 1.845.

Seguramente no ha existido a lo largo de la historia de la humanidad un grupo de seres vivos que haya levantado tanta fascinación y haya sido objeto de tanta veneración como los lepidópteros, palabra compuesta de dos términos de origen griego, "lepido", escama y "ptero", ala. Los lepidópteros constituyen uno de los grupos de seres vivos más numerosos del planeta. Baste decir que el 10% de todos los organismos vivos conocidos son mariposas, o lo que es igual, unas 120.000 especies, aunque se estima que existen, al menos, 200.000.

No deja de ser paradójico que la aparente fragilidad de estos insectos, con un ciclo biológico corto (las mariposas tropicales con las condiciones ambientales de humedad y temperatura constantes, pueden completarlo en seis semanas), contraste con el largo período evolutivo que llevan sobre sus "espaldas". El origen está íntimamente ligado a la aparición y posterior desarrollo sobre la superficie de la Tierra de las plantas con flor. Las primeras mariposas fósiles encontradas son nocturnas y se remontan a 150 millones de años. Las diurnas se desarrollaron a partir de esas hace 40 millones de años. Cuando aparecieron los primeros homínidos ya eran como las conocemos en la actualidad.

El ciclo biológico, no por corto, es menos complejo. Tienen una metamorfosis completa que pasa por cuatro etapas: huevo, oruga, crisálida e imago o mariposa. La larva es la fase más devastadora de estos insectos. Come desmesuradamente, de tal forma que en varias semanas es capaz de aumentar su longitud por veinte y el peso por cinco mil. Este afán por ingerir es imprescindible para acumular reservas que necesitarán los restantes procesos metamórficos.

Siempre han sido consideradas las mariposas como delicadas criaturas y objetos de gran belleza. No tienen armas de ataque para defenderse, ni cornamentas, ni aguijones, ni mandíbulas, ni venenos, ni... Para sobrevivir han tenido que adoptar estrategias defensivas: camuflaje, mimetismo, cierta toxicidad, etc., que, por lo que se ve, les ha dado buen resultado evolutivo. Se han adaptado de tal forma al planeta, que hoy día se encuentren en todos los continentes y latitudes, desde los polos al ecuador, desde las selvas a los prados y sabanas. Su inmensa diversidad y su capacidad para adaptarse a cualquier clima, las sitúa entre las criaturas con mayor éxito evolutivo del planeta.

Mariposas. Fantasía y realidad

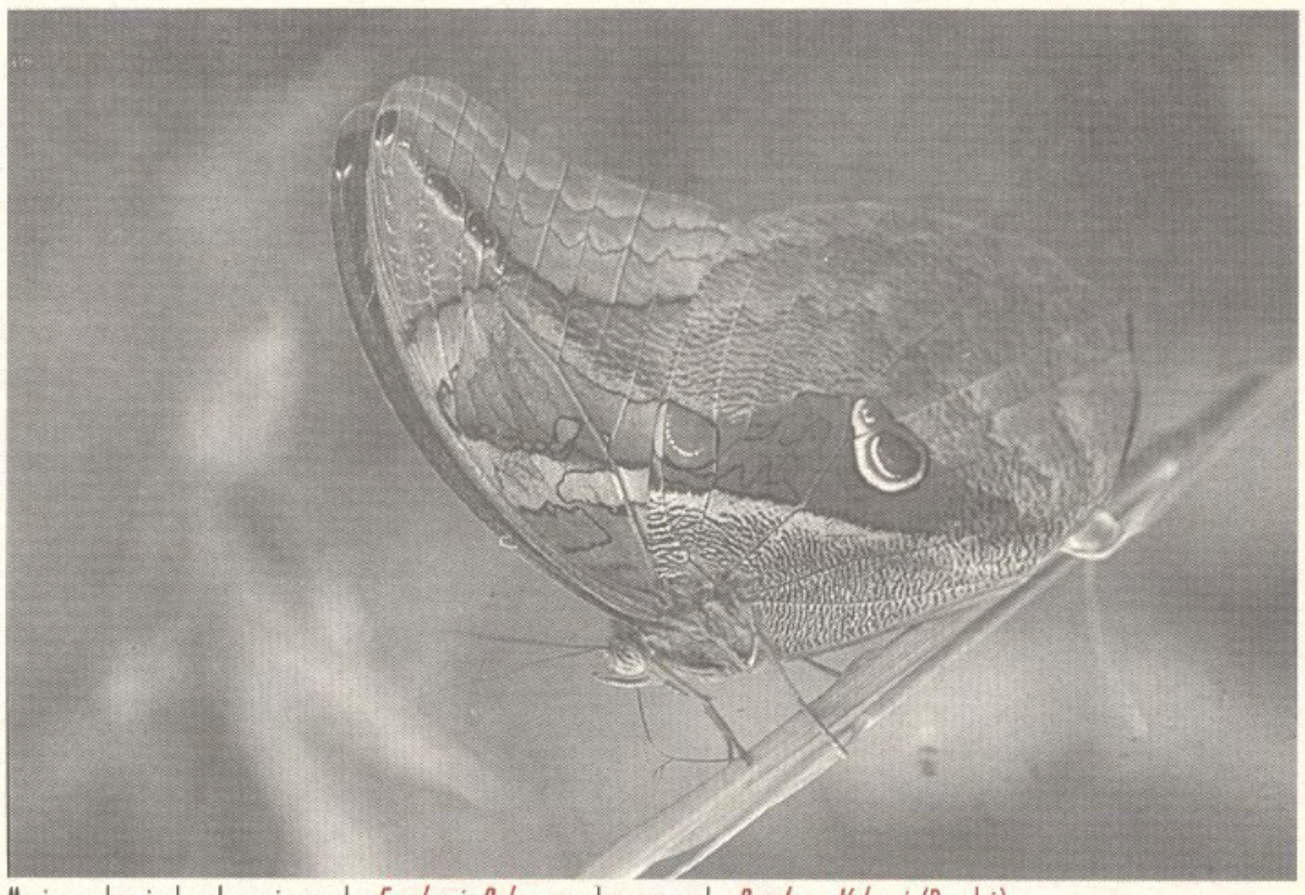
Si bien hoy en día mariposa es sinónimo de delicadeza y fragilidad, no siempre ha tenido este significado. Difícilmente exista otro "elemento" tan representado en todas las sociedades y manifestaciones culturas: científicas, literarias, artísticas, decorativas, simbólicas, económicas, etc. como las mariposas.

Mientras que las culturas del altiplano americano las utilizaban para adornar los útiles de guerra y eran consideradas como seres que representaban la violencia ("*¡Nuestra Madre, mariposa de obsidiana! Contemplémosla; en las Nueve Llanuras devora los corazones de los ciervos*", himno de la mitología mexicana), para las orientales como la china, japonesa o hindú, las mariposas tienen un componente religioso. La creencia en la reencarnación hace pensar que las fases del ciclo biológico de estos insectos son sucesivos renaceres hasta el infinito. Un ser humano, tras morir, se reencarnará en otro animal que bien puede ser una mariposa.

Por su parte, en el antiguo imperio heleno, eran el símbolo de la inmortalidad y se creía que el "alma" abandonaba el cuerpo convertida en mariposa. Estos hermosos simbolismos se fueron desdibujando en la cultura occidental a partir del medievo, donde comienza a verse a las mariposas (especialmente las nocturnas) relacionadas con prácticas de brujería, maleficios y supersticiones.

.../...

«Su ciclo biológico, no por corto, es menos complejo.»



Mariposa tropical sudamericana de *Eryphanis Polyxena* sobre rama de *Bambusa Vulgaris* (Bambú). Sus larvas digieren grandes cantidades de esta planta.



.../...

¿Tanto se desconocía estos insectos? Extraña que se llegara a esta creencia teniendo en cuenta que ya Aristóteles en el siglo IV a. de C. había descrito con todo lujo de detalles el proceso de la metamorfosis que experimentan las mariposas y estableció el primer sistema de clasificación de los seres vivos.

"... En ninguna otra parte, la naturaleza se muestra tan magnífica como en las más pequeñas de sus criaturas...". Estas hermosas palabras de Plinio el Viejo, 23 - 79 d.C., que reflejan una mentalidad fuera de su tiempo, le llevó a escribir su obra Historia Natural en un afán de hacer la realidad más comprensible al entendimiento humano, pero no dejó de ser una recopilación de fábulas y creencias populares sobre los seres vivos y sus dinámicas.

Sólo a partir del siglo XVIII con Linneo, Petiver, Ray, etc., se comienzan a hacer las primeras clasificaciones con criterios científicos y se crea la lepidopterología en Inglaterra. Los científicos solían ser naturalistas y grandes ilustradores y gracias a ellos comenzaron a conocerse con detalle numerosas preguntas de la metamorfosis, el comportamiento y las costumbres de los lepidópteros. A partir de ahí, el conocimiento de estos insectos se incrementó y fueron numerosos los científicos que utilizaron las mariposas o particularidades de ellas (colores, estrategias de defensa...) para explicar mecanismos de supervivencia de las especies. Fabre, Wallace, Müller, Darwin, son algunos ejemplos.

Pero las mariposas, también, han desempeñado un papel importante en la economía de numerosas civilizaciones, sobre todo orientales. Y es que durante más de 2.000 años los chinos desarrollaron una tecnología cada vez más sofisticada para la obtención de la seda a partir del capullo de la mariposa *Bombyx mori* o mariposa de la seda. Los aztecas, por su parte, utilizaban las fibras del lepidóptero *Eutachyptera psidii* y los antiguos grecorromanos la de *Pachypasa otus* que fue ampliamente explotada por los pueblos mediterráneos. En la actualidad se utiliza la seda del satúrnido *Attacus atlas* (una de las mariposa de mayor envergadura conocida) y la de los bombícidos *Philosamia ricini* y *Phylosamia cynthia*, todas ellas de procedencia asiática y fácil cría.

Los lepidópteros son un buen ejemplo de conjunción entre el conocimiento científico que nos ayudará a saber algo más del mundo natural en el que vivimos y las manifestaciones culturales, artísticas y literarias de una sociedad. Si no, preguntémoslo a los escritores Vladimir Novokov, Lewis Carroll, Ernst Jünger... y tantos otros entomólogos que hacen de la lepidopterología una forma de vida. ■

¿El azar o la inteligencia?

Desde que existe en la Tierra ese fenómeno complejo, y todavía escasamente comprensible, que llamamos vida, o sea desde hace nada menos que 3.800 millones de años, la evolución de los distintos seres vivos se ha ido produciendo mediante mutaciones genéticas al azar. La inmensa mayoría de esas mutaciones, originadas al azar por diversos y poderosos agentes físicos y químicos, daban lugar a cambios estructurales que hacían inviable al ser vivo resultante. En algunos casos, por supuesto igualmente al azar, esos cambios hacían viable al individuo; y sólo en unos pocos de estos casos los cambios inducidos por la mutación permitían al nuevo ser no sólo adaptarse al entorno sino incluso sobrevivir mejor que el ser vivo del que procedía.

Hay quien ha querido ver en este proceso una especie de selección natural según la cual los seres vivos evolucionaban para adaptarse a las condiciones cambiantes de un entorno siempre hostil. Los que no se adaptaban evolucionando, desaparecían. Pero esa idea sólo es posible aceptando, como hipótesis no probada y, por otra parte, imposible de probar, la idea de una potencia superior capaz de inducir esos cambios en la buena dirección.

Desechando la idea de Dios -no gratuitamente, sino por no convertir este escrito en un texto de teología, que no es mi intención porque nada entiendo ni quiero entender de ella-, nos queda el azar. Actuando sobre un número suficientemente elevado de casos y con un lapso de tiempo lo bastante largo, el azar es capaz de cosas asombrosas. Y al final, ha conducido a la evolución de los seres vivos y a la increíble biodiversidad que existe en el planeta a partir del Cámbrico, es decir, en los últimos 570 millones de años.

Un resultado curioso de esa cadena de acontecimientos guiados por el azar ha sido obtener una especie de primate capaz de reflexionar sobre estas cosas. La inteligencia es una recién llegada a la Biosfera: redondeando, apenas un millón de años frente a casi 4.000 millones de años de historia viva. La inteligencia tecnológica compleja es aún más próxima en el tiempo: apenas un siglo. Y todavía más reciente es nuestra capacidad de comprender el mundo de las mutaciones genéticas y de intervenir directamente en algunos de sus procesos.

En estos momentos, se alzan voces, más desde la ciega pasión que desde la lúcida y escéptica razón, en contra de la ingeniería genética. Desde presupuestos fundamentalistas, tanto religiosos -la bioética, por cierto insensible en cambio a la hora de denunciar comportamientos despreciables de la humanidad, al estilo del tráfico, legal o ilegal, de armas- como ecologistas -en contra de los alimentos transgénicos, como una fuente de todo mal capaz de eliminarnos a todos de la faz del planeta.

Si una viña virgen se convirtió en viña dulce hace unos cuantos milenios, mediante técnicas agronómicas tentativas de los hombres sabios que, al principio del Holoceno, salieron de las cavernas al terminar la última glaciación, del mismo modo hemos ido seleccionando los animales y las plantas que más nos convenían. Y así, un perro doméstico -con su enorme variedad de razas- no es más que un descendiente de lobo domesticado y variado, a veces de forma ridículamente caprichosa, en apenas unos siglos; y una oveja actual -con su igualmente elevada variedad de razas- no es más que la descendiente, tras siglos de trabajo paciente de cruces y selección de especies, de un antecesor del actual muflón.

En útima instancia, los humanos somos monos trangénicos, después de tres o cuatro millones de años de evolución al azar todavía mal conocida.

Esa ingeniería genética incipiente que el hombre lleva aplicando a la agricultura y la ganadería en los últimos diez mil años era realizada un poco «a ojo». Pero sustituyó eficazmente, y en plazos de tiempo mucho más breves, a la evolución natural de las especies hasta entonces realizada al azar.

Hoy asistimos a un tercer salto evolutivo: ya no actúa el azar, ni siquiera el ojo del buen cubero. Sabemos hacerlo ya directamente en el laboratorio, gen por gen. Y aunque todavía estamos en los comienzos de estas técnicas, que nadie dude que en unos años, o decenios, acabaremos controlando todos los procesos de mutaciones que puedan interesarnos por unas u otras razones. Lo que la ciencia pueda hacer, acabará haciéndose.

Los fundamentalistas inteligentes no deberían, pues, oponerse a este proceso inexorable sino exigir su regulación. Seguramente, en su opinión, esa regulación debería ser muy restrictiva; otros opinarán que deberá ser más abierta. El debate social está servido. Pero el debate científico hace tiempo que no existe: ¿quién puede preferir el azar a la inteligencia?

"¿Y los riesgos?», exclamarán indignados algunos. Los riesgos, riesgos son. No hay actividad humana que no encierre algún tipo de riesgo; y lo que hacemos habitualmente es cuantificarlo, reducirlo hasta el limite de lo razonable (un limite elástico, sumamente variable, pero que en definitiva depende una vez más del debate social) y asumirlo.

Si eso es así para los viajes en avión o en automóvil, o simplemente para otras actitudes tan irrazonables como el fumar, ¿por qué no ha de valer para la ingeniería genética? Resulta fascinante observar cómo algunas personas muy inteligentes denuncian el acoso al que son sometidas por defender su adicción a la nicotina, mientras reclaman a voces la prohibición absoluta de los alimentos transgénicos, por ejemplo. Ya sé que son casos extremos, y merecedores de muchos más matices de los que aquí caben. Pero en esencia el argumento es válido: circunscribamos los riesgos reales de la investigación genética, regulémoslos con cuidado y en democracia, pero no inventemos demonios donde no los hay. Porque eso equivale a defender al azar frente a la inteligencia.



Páginas monográficas de El fingidor

Reflexiones sobre un paisaje en crisis

Las páginas que siguen se concibieron como una colección de artículos sobre Derecho Internacional, utilizando como referente de actualidad las peculiaridades del «caso Pinochet», y como horizonte el debate sobre el Tribunal Penal Internacional. Sin embargo, en pleno proceso de elaboración, el panorama cambió drásticamente: el mismo día en que los Lores reafirmaban la decisión anterior referida a la extradición del dictador chileno, empezó el bombardeo de la OTAN sobre Belgrado. A partir de ese momento, quedaba superado el planteamiento original de estas páginas. Evidentemente, si, al margen de la ONU, una alianza militar decide unilateralmente el arranque de una «guerra humanitaria», que conlleva el bombardeo de un país miembro de la Asamblea General así como el de la embajada de un país miembro permanente del Consejo de Seguridad, el Derecho Internacional, que el «caso Pinochet» parecía fortalecer, podría considerarse ahora en suspenso. Sobre éstas y otras cuestiones «colaterales» reflexionan los textos y viñetas que presentamos en las páginas que siguen.

Colaboradores: Enrique Bonet, Nicolás María Calera López, Carlos Enríquez del Árbol, María Luisa Espada Ramos, Rubén Garrido, Joaquín López Cruces, Coman Lupu, Antonio Mesa Madero, Javier Olivares, José Ortega, Francisco José Requena, Pablo Velarde, Antonio Weinrichter.

La ONU: más allá de Yugoslavia

María Luisa Espada Ramos

La ONU calla, la ONU consiente, quizás se apaga. Son éstos tres sentimientos o tres convicciones que anidan hoy en la opinión pública ante la perplejidad que produce su inoperancia ante problemas muy graves que afectan a la paz internacional.

Es palpable su impotencia cuando los conflictos se relacionan con intereses estratégicos o económicos de Estados Unidos y de Europa. Se marginan entonces los intereses colectivos y se esgrimen toda clase de argumentos para justificar la legitimidad internacional de las decisiones o intervenciones de esos Estados, así como una falsa representación de la Comunidad internacional.

Concretamente esa opinión pública critica especialmente la ineficacia institucional de la ONU y ese protagonismo no legitimado por parte de las grandes potencias y atribuye una alta responsabilidad en este sentido al Consejo de Seguridad que no puede o no quiere asumir sus obligaciones respecto a la resolución de conflictos que afectan gravemente a la paz internacional y al respeto de los derechos humanos.

Pero esta parálisis o impotencia del Consejo de Seguridad no es nueva. Tales carencias no paralizaron en términos absolutos a la Organización en otros tiempos también difíciles, como los tiempos de la guerra fría. En aquel entonces la ONU fue foro, "Parlamento", lugar donde se hablaba e incluso se resolvían problemas. La ONU ha sido decisivo escenario activo de la descolonización e impulsó instrumentos jurídicos y políticos importantes para el reconocimiento de los derechos humanos. Plantó cara a la necesidad de reestructuración del orden económico mundial, impulsó el desarme y el control de armamento, buscó formas alternativas de pacificación internacional de conflictos, etc. Vivió tensamente, pero vivió haciendo oír la voz de los pueblos subdesarrollados, dominados y explotados y lo hizo pese a Occidente.

Poco a poco ha ido perdiendo su liderazgo y su credibilidad. Hoy se percibe su instrumentalización occidental, capitaneada por los EE UU, o se detecta su impotencia ante otros poderes internacionales menos legitimados o nada legitimados. Se favorece la descentralización de la fuerza hacia alianzas militares, como la OTAN y organizaciones regionales, como la OEA, y este desplazamiento no es una garantía de paz. Porque esas alianzas y organizaciones carecen de la legitimidad que tiene la ONU y no representan a la comunidad internacional en su conjunto. Su capacidad es relativa y su parcialidad manifiesta. En ellas aparece con demasiada frecuencia

.../...



Joaquín López Cruces



.../...

Pablo Velarde

una tendencia a la dominación por la potencia regional. NO pueden ni deben ser la alternativa a Naciones Unidas.

Además parece que son los Estados los que le impiden, aun dentro de sus limitaciones estructurales, desempeñar el papel que le fue asignado: garantizar la paz y la seguridad internacionales. La seguridad internacional ha sido una batalla perdida desde siempre. Los conflictos bélicos han cubierto la historia de estos 50 años. La paz que se pensó como una exigencia de justicia social y material ha sido inalcanzable. En la década de los 70 la ONU proclamó su compromiso con un "Nuevo orden económico internacional" y lanzó sucesivas estrategias para el desarrollo. Pero los fracasos han sido sonoros y repetidos. Los informes del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo siguen dando las mismas cifras terroríficas de pobreza de hace ya muchos años. Asistimos a unas relaciones comerciales desiguales y discriminatorias en las que la ONU está absolutamente al margen. La ayuda al desarrollo es insignificante para la situación real de los pueblos y se ha articulado con planes y políticas beneficiosas para "los donantes". Y la deuda externa de muchos países ahoga los mejores intentos de salir del subdesarrollo. La injusticia también se ha «globalizado».

Tan dura pérdida de papeles y de funciones se palpa especialmente en la tensión y en las dificultades con que ejerce competencias y funciones que chocan con intereses del poder hegemónico y sus estrategias de dominio global. La han dejado limitada a ser una policía de barrio, con buena voluntad pero sin autoridad ni poder para los grandes problemas. A lo más elabora documentos rigurosos que no llegan a ser una realidad viva.

Pese a todo, la opinión pública y un importante sector de la doctrina internacionalista considera, con razón, que la ONU es necesaria y no debe desaparecer. Los Principios de la Carta de Naciones Unidas siguen siendo válidos, sus funciones necesarias y sus problemas de financiación no son peores que los que sufrió con la crítica situación de 1957 por la nacionalización del Canal de Suez y la crisis del Congo de 1960 cuando se temió por su disolución. Si los Estados quisieran respetar las reglas que ellos mismos pactaron y aceptaron, la ONU podría funcionar. Sería necesario superar la debilidad de mediación que la ha caracterizado y que se haga oír la voz de la sociedad civil internacional que reclama, como lo hizo en 1945 el Preámbulo de la Carta, justicia y libertad en nombre de la Humanidad.

No basta la crítica y la queja. Frente a la impotencia y la parálisis hay que encontrar las vías para su refundación constitucional y funcional y concretamente es necesario recuperar la voz de la Asamblea General y relanzar eficazmente el Consejo de Seguridad. Ciertamente que esta refundación no es fácil tanto desde el punto de vista político, de la correlación de fuerzas internacionales, ni incluso desde el punto de vista de la técnica legislativa.

La práctica más reciente va indicando por dónde debe transcurrir esa refundación. Desde luego pasa por una reforma de sus funciones, de sus procedimientos de decisión y de una reestructuración de las competencias de sus órganos. Naciones Unidas ha mostrado una evolución de sus funciones, que se han diversificado hasta la asistencia humanitaria, la protección de los derechos humanos y el reforzamiento de la jurisdicción internacional. Sin embargo, se suscitan importantes interrogantes de legalidad y concordancia en relación con el reparto constitucional de poderes establecido en la Carta. Por ello es necesaria una revisión formal, revisión que ha de estar respaldada por un nuevo contrato social mundial.

Así la ONU podría legal y legítimamente reforzar su eficacia sancionadora, forzar procesos de negociación, articular social y eficazmente la ayuda humanitaria. Con mayor razón podría llevar a cabo acciones militares preventivas de conflictos y seguir contribuyendo a través de las operaciones de mantenimiento de la paz a la pacificación de conflictos internos y a la reconstrucción democrática de formas de convivencia y formas de gobierno. De igual modo podría ser más dura y exigente con determinadas potencias a la hora de promover la implantación de un Tribunal Penal Internacional, una instancia ordinaria, permanente e independiente que garantice los derechos humanos bajo los principios de universalidad y no impunidad, así como el proyecto de Código de Crímenes contra la Paz y la Seguridad de la Humanidad, proyecto ralentizado en la Comisión de Derecho Internacional de Naciones Unidas.

Aún quedan posibilidades y esperanzas. La ONU no es un fracaso en sí misma. Es la obra guiada por unos ideales que siguen siendo válidos, pero además como institución jurídica tiene una voluntad autónoma, aunque sea relativamente autónoma, y una vida diferente a la de los Estados miembros. Naciones Unidas se autojustifica en sus propios fines: paz y seguridad. Como ha dicho Antonio Cassese, "la ONU puede ofrecer al hombre de la calle, a la opinión pública e incluso a los órganos colegiados de la Comunidad Internacional un decálogo de comportamiento ético y político que son sus principios". La asignatura pendiente es materializar y hacer eficaces esos principios. Pero la ONU puede ser el compromiso más válido y más legítimo para promover la paz y la seguridad internacionales. ▩

Yugoslavia como premodernidad:

un contrato social mundial

Nicolás María López Calera

La guerra de Yugoslavia, acabe como acabe, ha puesto de relieve un gravísimo problema de la sociedad internacional: su desorden político, un desorden propio de una premodernidad, donde estaba instalada de manera implacable la ley de la selva, la ley del más fuerte. En la Modernidad los instintos de paz y supervivencia se rebelaron y exigieron un contrato social para el establecimiento de un poder legitimado que pusiera fin a esa guerra de todos contra todos, de la que hablaba Thomas Hobbes. Ese contrato social establecía las reglas del orden colectivo y constituía tres poderes: uno diría lo que es bueno o malo para la convivencia social; otro determinaría quiénes han infringido los modelos sociales establecidos o han realizado comportamientos prohibidos, y otro que ejecutaría las órdenes de los anteriores. Hoy, desgraciadamente, las cosas no van por ahí, pues tras el fin del sistema de bloques y de la guerra fría, un solo señor es el que legisla, esto es, el que decide lo que es bueno o malo, un solo señor es el que juzga, el que decide quién es culpable de lo malo o de lo injusto, y un solo señor es el que decide qué tipo de sanción se ha de aplicar, cuándo y cómo, al culpable. Un solo señor, que es legislador, juez y policía, corno una especie de Trinidad jurídico-política.

Aunque hay logros evidentes, en la sociedad internacional no se ha hecho un contrato social mundial. Las Naciones Unidas se aproximan bastante a ese pacto mundial de sobrevivencia y de paz, pero es una organización nacida al término de una guerra mundial y que quedó sellada por la prepotencia de los vencedores, de los más fuertes. El derecho al veto en el Consejo de Seguridad es la prueba más palpable de este déficit de legitimación democrática con que nació la ONU. A pesar de sus déficits democráticos, carencias y errores, lo que dice la ONU tiene unos niveles de legitimidad superiores a cualquier otra organización internacional para establecer un determinado orden mundial (político, económico, cultural etc.).

Sin embargo, aun existiendo la ONU, la sociedad internacional no tiene unas estructuras políticas correctamente legitimadas y también eficaces, como las tienen sin duda los Estados para el establecimiento de un orden en las sociedades políticas que representan. Por eso cuando hay graves conflictos en la sociedad internacional se suscitan fuertes dudas sobre la legitimidad de quién debe y quién puede actuar. Así ha sucedido en el caso de Yugoslavia. La ONU está legitimada pero es ineficaz. Y la OTAN es eficaz (?) pero no está legitimada. El hecho es que, por una causa u otra, la casa sigue sin barrer y el caos internacional (las injusticias) están a la orden del día. Y cuando las cosas están así lo que sucede es que se implanta la ley del más fuerte, que no es desde luego una solución racional y razonable, como exige la convivencia de seres humanos. La guerra de Yugoslavia ha demostrado que, frente a una injusticia flagrante como era la política genocida de Milosevic, la salida efectiva que no legítima ha sido que unos cuantos Estados, bajo el liderazgo del Estado más poderoso del planeta, se han tomado la justicia por su mano. La historia política internacional más reciente confirma que, cuando no hay un contrato social mundial y unos poderes legitimados a ese nivel, se atajan las injusticias según los dictados de la Casa Blanca, esto es, cuando los Estados Unidos consideran que hay que actuar.

¿Por qué ahora sí y antes no? ¿Por qué una guerra aérea? Es evidente que los males del mundo no están sólo en Yugoslavia, pero sólo en Yugoslavia es donde se ha decidido que la intervención militar era la solución. Decenas de miles de seres humanos han muerto en luchas étnicas en Africa. Miles de muertos y desaparecidos han sembrado los campos de Latinoamérica hasta fechas no muy lejanas. El pueblo afgano, o el kurdo, o el palestino sufren gravísimos atentados contra sus derechos humanos más elementales. Todas estas situaciones existentes o preexistentes muestran la falta de un orden mundial legítimo y sobre todo ponen de relieve la dura e inhumana hipocresía de las grandes potencias mundiales, a las que no parece interesar la producción de ese contrato social mundial, porque sin duda alguna éste implantaría un orden más democrático y lógicamente limitaría la hegemonía de esas grandes potencias.

La humanidad no puede seguir gobernándose de esta manera premoderna. Hay que afianzar la ONU profundizando o perfeccionando el contrato social casi mundial que la constituyó a la búsqueda de un orden internacional con poderes legitimados democráticamente, separados y efectivos. Ese contrato social lograría lo que Rousseau propuso: alcanzar una «forma de asociación que defienda y proteja de toda fuerza común a la persona y a los bienes de cada asociado, y por virtud de la cual cada uno, uniéndose a todos, no obedezca sino a sí mismo y quede tan libre como antes»(Rousseau, *Contrato Social*, L. 1, Capt. VI).

Lo que me parece inconveniente, por arbitrario e ilegítimo, es que los grandes problemas de la humanidad dependan de los buenos o males humores, esto es, de los intereses de todo tipo, de los grandes señores que habitan en la Casa Blanca, cuya «legitimidad» se reduce a que son los más ricos de la tierra y por tanto los que tienen más armas que los demás. ■

reflexiones sobre



un paisaje en crisis



Rubén Garrido

Rumanía
y la guerra de los Balcanes

Coman Lupu

Una introducción tal vez necesaria: Para los europeos de Occidente el conflicto de los Balcanes es un problema político y ético importante, pero, reconozcámoslo, se vive con una cierta lejanía. La defensa y la oposición a la guerra se instalan en la epidermis de una situación relativamente cómoda; los refugiados vistos en las pantallas de televisión, los muertos en las primeras páginas de los diarios, sólo rozan la conciencia de la población. El escritor Gregorio Morales nos regala la posibilidad de conocer cómo en la otra Europa, la antigua comunista, los hechos se ven de forma diferente. Allí las bombas y los exiliados son inseparables de una crisis profunda en la que el fantasma de la guerra se pasea como una amenaza continua. El texto que sigue es un fragmento de una carta personal que Gregorio Morales recibió el 24 de abril de Coman Lupu, catedrático del Departamento de Filología Románica de la Universidad de Bucarest, que ha sido traductor de numerosos escritores españoles, entre otros del propio Morales. La crudeza de su testimonio, no sólo por la libertad que supone la escritura epistolar, se sitúa en las antípodas de los académicos textos de los medios occidentales, lejos de las refinadas teorizaciones con que se analiza la situación por defensores y opositores desde la comodidad de este lado de Europa. Sorprende sobre todo el retrato duro y contradictorio de la miseria actual rumana, con la sombra de capas de diferentes pasados superpuestas (el rey Miguel y Ceaucescu, por ejemplo) que la memoria colectiva reordena como arcádicas invenciones. Forma de ver la realidad que puede ser extensiva, con indudables matices, a los demás países de aquello que fue cruel paraíso socialista. Se publica este fragmento de carta personal con permiso de remitente y destinatario.

Si antes casi todos los rumanos estaban del lado de la OTAN, ahora la gran mayoría consideran a la OTAN como una organización terrorista. Su estrecha colaboración con la UCK, el ejército terrorista de los albaneses separatistas de Kosovo, es algo increíble. Eso no quiere decir que estemos de acuerdo con Milosevich, pero Yugoslavia es un país independiente, europeo, cuyo presidente fue elegido democráticamente. Todos condenan a los serbios por sus agresiones, pero nadie quiere reconocer sus derechos sobre esta provincia: Kosovo es la cuna de los serbios, ya que, después de la Segunda Guerra Mundial, al instaurarse el régimen comunista en Albania, muchos albaneses emigraron y se establecieron allí con el permiso de Tito, el que dirigía entonces a los comunistas yugoeslavos. Aún hoy día, muchos de estos emigrantes no tienen siquiera ciudadanía yugoeslava. Lo malo es que todos los serbios están ahora reunidos alrededor de Milosevich, incluidos quienes antes eran sus oponentes políticos. La acción de la OTAN en los Balcanes no llevará a la paz deseada, sino al desastre de Yugoslavia, de la región y, espero que no, quizás de toda Europa. Lo que me queda por decir es que Dios nos proteja. Cada día aumenta el número de las víctimas, albaneses y serbios. Escuelas, museos, casas, iglesias, fábricas, hospitales, puentes, están en ruina. Todo parece una película de horror.

Rumanía va de mal en peor, primero a causa de esta guerra y de las anteriores de Croacia y Bosnia, con sus embargos correspondientes, lo que ha significado para muchos de nosotros muchas pérdidas, retrasos, etc., sin ninguna recompensa de parte de quienes decidieron el embargo, y, segundo, por la incompetencia y codicia de los antiguos gobernantes más la superior incompetencia y codicia de los actuales.

reflexiones sobre



un paisaje en crisis



Enrique Bonet

El cuadro socio-económico de la Rumanía de hoy es horrible: desempleo (hay ejércitos de parados), corrupción, empresas vendidas por nada, etc. La educación -que era nuestro punto fuerte, y que en cualquier país es una inversión de futuro- es el dominio más sacrificado, ya que «no produce». Por ello, nosotros debemos ocupar más empleo que antes. Casi todo el día estamos fuera de casa, dando clases, cuidando a los viejos de la familia, durmiendo de pie en los autobuses, etc. No tenemos ratos libres, vivimos como unos autómatas, sin vacaciones, sin fines de semana.

Desde el año nuevo, esta es la primera carta que consigo escribir. Y esto, por haber ganado diez horas más a la semana. ¡Diez horas libres! Dormimos seis horas diarias. Durante el resto del día, trabajamos y corremos de un sitio a otro. La cultura vive de sus recuerdos. Para los nuevos gobernantes, es un sector parasitario. Se vende sólo el libro de interés didáctico o técnico (de especialidad), el de literatura y arte es un lujo hasta para nosotros, los profesores universitarios.

Las masas de campesinos -la mayoría ancianos que no han olvidado aún el sabor de la vida normal, sus ilusiones juveniles, cuando el país estaba dirigido el rey Miguel- han llegado a vivir con la nostalgia del régimen de Ceaucescu, por la estabilidad socio-económica que aseguraba y por la falta de rumbo/perspectivas/futuro que ofrece el actual cuadro. En cuanto a los obreros, estos sí que cambiaron de mentalidad, muchos de ellos llegaron a ser dueños de las empresas, líderes sindicales, etc. Lo malo es que, por el paro, su destacamento disminuye cada día más. En las esferas de la vida social y en la mentalidad, se registran tendencias de americanización y no de europeización. Se prefieren las películas americanas, la manera de vestir de los americanos. Los programas de las cadenas televisivas abundan en ofertas de telenovelas americanas e hispanoamericanas. Los jóvenes y sus padres miran hacia los EEUU y Canadá para construirse un futuro. El número de los que abandonan Rumanía es cada año mayor. Como los institutos rumanos de investigación se deshacen, la «inteligentsia» rumana -bien pagada en el occidente europeo o americano- se abre camino en lugares ajenos.

Este invierno fue el más largo de nuestras vidas. Hizo mucho frío, padecimos todas las enfermedades causadas por las bajas temperaturas. No hubo un día sin un enfermo en casa o en la familia. El cansancio, el frío, el espectro de la guerra, los confrictos sociales, la pobreza de los ancianos, la infancia sin futuro, nos transformaron el alma en un doloroso desierto. Lo que funciona dentro de nosotros es sólo la razón; el corazón está como congelada. Nuestra sonrisa está de luto, y lo que digo no es una figura literaria. ■

La arrogancia del poder

José Ortega

La guerra desatada por los Estados Unidos

contra Yugoslavia, en alianza con los estados-clientes europeos de la OTAN, constituye un eslabón más en la larga cadena de la ingerencia norteamericana en los asuntos de otros países. Lo que ha moldeado la experiencia de la historia americana fueron las guerras contra las naciones soberanas indias cuyo resultado fue el de crear una imagen de una raza superior. El presidente Woodrow Wilson (1856-1924) defendía la tesis de que los EE.UU. deberían difundir su doctrina económico-política para establecer un nuevo orden mundial basado en el dominio del capital norteamericano. El viejo sistema colonial termina con la Segunda guerra mundial y el resurgimiento de los nacionalismos que ponían en peligro el dominio occidental. Para contener esta amenaza, los EE.UU. se han venido aliando con los regímenes más represivos de la América española, Asia y Africa. Latinoamérica, el «patio de atrás» de Norteamérica, ha sufrido más que otro continente las consecuencias de la «Doctrina Monroe» (1823) cuyos postulados son: la no ingerencia de los europeos en las Américas y la no intervención de los EE.UU. en Europa. El primer punto se ha cumplido con todo rigor y el segundo ha sido ocasionalmente vulnerado. El intervencionismo militar, socio-económico, sindical, político, cultural y religioso ha sido una constante en la política exterior norteamericana en la América hispana durante más de un siglo (1898-1999). Bajo la doctrina de la «seguridad nacional», los EE.UU. han sido responsables del horror en 17 repúblicas hispanoamericanas mediante la creación de fuerzas militares, paramilitares y policiales entrenadas, armadas y pagadas por Washington con el fin de «desestabilizar», o sea derrocar, a gobiernos democráticamente elegidos como los de Jacobo Arbenz (Guatemala, 1954); João Goulart (Brasil, 1964); y Salvador Allende (Chile, 1973). En estas acciones «desestabilizadoras» ha jugado un papel fundamental, desde su creación en 1946 hasta nuestros días, la «Escuela de las Américas», conocida también como la «Escuela de los Dictadores» y la «Escuela de los asesinos». En esta institución han recibido entrenamiento 56.000 militares hispanoamericanos en el arte de secuestrar, torturar, asesinar y derrocar gobiernos. Entre sus ilustres graduados se encuentran: los generales Romeo Lucas García y Héctor Gramajo (Guatemala); Manuel Antonio Noriega (Panamá); Leopoldo Galtieri (Argentina); Humberto Regalado (Honduras); Hugo Bánzer (Bolivia) y Roberto D'Aubuisson (El Salvador). Diecinueve de los 27 oficiales salvadoreños implicados en el asesinato de seis jesuitas españoles en 1989 se graduaron en esta Escuela, así como los asesinos del arzobispo Oscar Romero (1980) y seis de los oficiales que componían la junta militar que derrocó al presidente Allende. La «Escuela de las Américas» sigue operando a pesar de los esfuerzos que durante años han venido haciendo un grupo de ciudadanos norteamericanos, liderados por el P. Bourgeois, para clausurarla.

Por lo que respecta al plano legal, los problemas de la ingerencia del gobierno norteamericano en otros países arranca de la concesión del derecho de veto a los cinco vencedores de la Segunda guerra mundial, lo que ha paralizado durante más de cinco décadas la actuación del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas. Los Estados Unidos, por ejemplo, han vetado entre 1970 y 1989 45 resoluciones del Consejo de Seguridad. Por otro lado, existe una contradicción entre la Carta de la ONU, que prohíbe la violación de la soberanía de un Estado por la fuerza, y la Declaración de los Derechos Humanos que garantiza los derechos de los individuos contra los Estados opresores. La ilegalidad de los actuales ataques de los Estados Unidos y la OTAN contra Yugoslavia proviene del hecho de que éstos se han realizado sin el amparo de una resolución expresa del Consejo de Seguridad. Ni la OTAN ni la ONU, de la que los EE.UU. son su mayor deudor, actúan independientemente, ya que ambas son una mera extensión de la política norteamericana. La «intervención humanitaria» en Yugoslavia contrasta con la neutralidad adoptada por el gobierno norteamericano en relación con el problema de los kurdos en Turquía, los saharauies en el conflicto con Marruecos o los palestinos en el estado de Israel.

Los Estados Unidos han violado o ignorado sistemáticamente todo tipo de sanciones legales a nivel nacional e internacional. No han respetado, por ejemplo, el «War Powers Resolution» («Acta de Poderes de Guerra») aprobada en 1973 en plena guerra del Vietnam. Esta exigía que cualquier presidente tenía que solicitar la autorización del Congreso para el empleo de la fuerza contra otro país a los 60 días después de haberse iniciado el ataque. Las sanciones impuestas por el Tribunal Internacional de La Haya en 1984 por el minado de buques nicaragüenses en el puerto de Corinto fueron ignoradas por Washington y tampoco se tuvo en cuenta la «Carta de París» (21.XI.1991) que obligaba a los 34 Jefes de Estado o Gobierno signatarios a: «No utilizar o recurrir a la amenaza contra la integridad territorial o la independencia política de cualquier Estado...». En julio de 1998, los Estados Unidos rechazaron sumarse al Tribunal Penal Internacional fundado en Roma el año anterior. El punto más controvertido en la reunión celebrada en Washington (abril, 1999) por los miembros de la Alianza Atlántica fue el de la extensión de la zona de intervención de la OTAN dentro de un «Nuevo concepto estratégico». Este documento supone en la práctica ignorar las resoluciones adoptadas por el Consejo de Seguridad de la ONU, e incluye apartados contra el terrorismo internacional y la discriminación racial. El estricto cumplimiento de estos dos puntos llevaría aparejada la tajante condena de la política norteamericana.

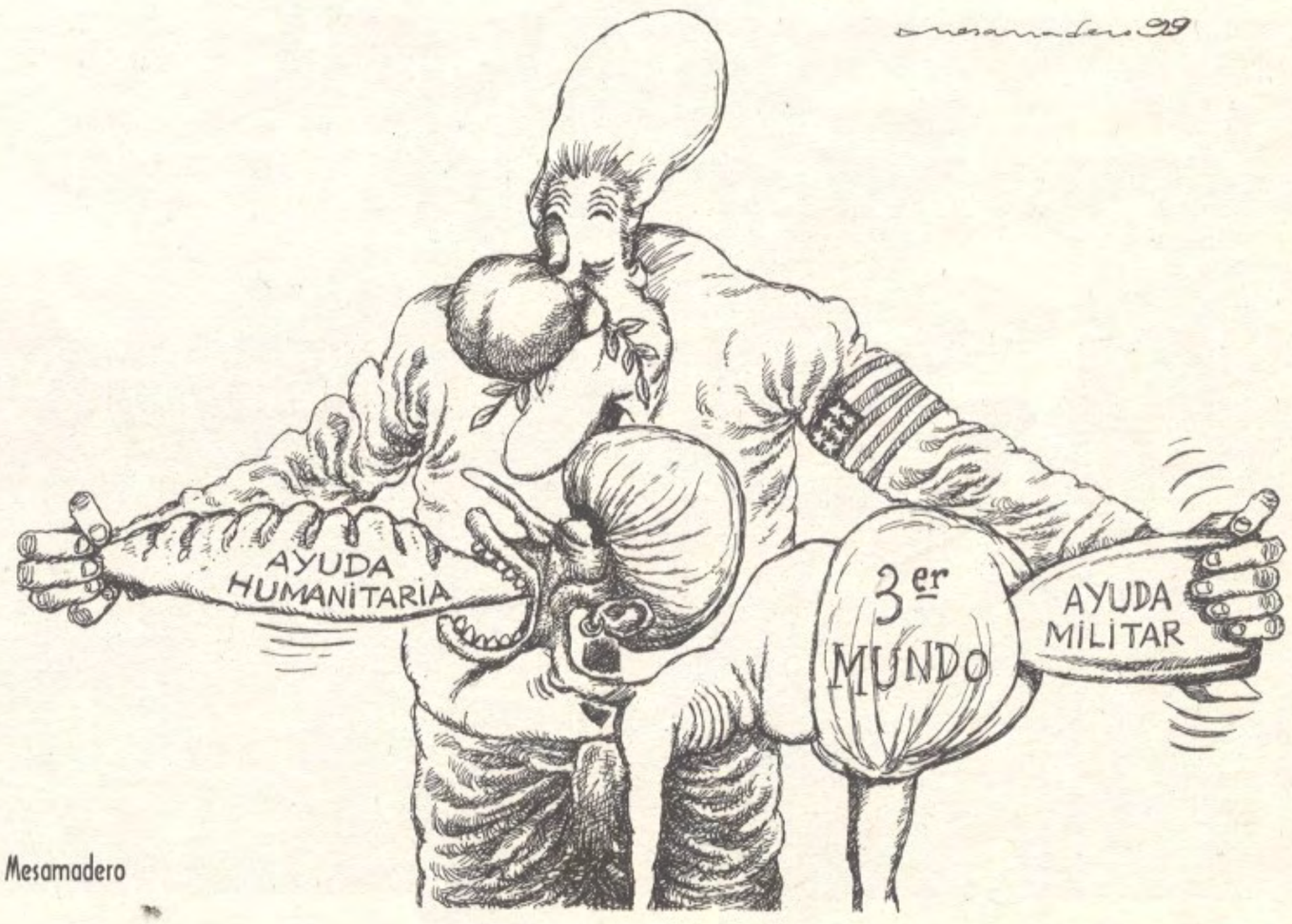
De las ruinas del muro de Berlín surgió un nuevo garante del orden mundial: Estados Unidos, país que se ha arrogado el derecho legal para hacer cumplir unilateralmente la ley, infringiendo todo tipo de códigos internacionales opuestos a sus intereses. Lo sorprendente es que esta dictadura legal se haga con un consenso casi unánime creado por los poderes mediáticos. De este acuerdo general surge una persuasión simplista, pero efectiva: los Estados Unidos son una sociedad justa, así que sus guerras también lo son, y lo que este país quiere, lo desea todo el mundo. A lo que habría que añadir esta falsa dicotomía: o se está a favor de los valores occidentales y humanitarios de los EE.UU./OTAN, o se está de parte de la tiranía eslava.

Nuestra sociedad necesita un nuevo orden, pero no un orden de la guerra, porque lo que un conflicto hace, incluso cuando empieza por corregir una injusticia, es multiplicarla. En la guerra santa contra Milosevic se olvida que los Estados Unidos han tolerado y toleran criminales de la misma catadura moral que el dictador serbio: Batista; Trujillo; Somoza; Ferdinand Marcos; el Shah Pahlevi; .../...

reflexiones sobre



un paisaje en crisis



Mesamadero

.../...

Suharto, etc. En la actualidad, y dentro de esta nómina de personajes siniestros, habría que mencionar a Ariel Sharon, actual Ministro de Asuntos Exteriores de Israel, responsable, entre otras atrocidades, de las matanzas de Sabra y Shatila (1982). Sharon se ajusta al modelo de dictador nicaragüense Somoza de quien el presidente F. D. Roosevelt dijo que había que aguantarlo porque era «un hijoputa de los nuestros».

Algunas de las consecuencias que podrían derivarse del papel que los Estados Unidos juegan en el conflicto yugoslavo son: A) Aprovechamiento del vacío legal de las Naciones Unidas para reafirmar su liderazgo en Europa. b) Beligerancia, exigida para el mantenimiento del poder absoluto en el planeta. c) Experimentación y promoción de nuevas armas. d) Utilización de la crisis yugoslava como reparación del daño por el asunto Lewinsky. e) Superación del «síndrome de Vietnam», derrota todavía no asimilada por el pueblo americano. Los máximos jefes militares de esta guerra (generales W. Clark y G. H. Shelton; teniente general Michael Short) son veteranos del conflicto asiático. ▩

De Kakania a Ukania

Carlos Enríquez del Árbol

reflexiones sobre



un paisaje en crisis

Einstein vivía en el número 112 de la calle Mercer que distaba dos kilómetros del Instituto de Estudios Avanzados de Princeton. Por la mañana Kurt Gödel lo recogía para hacer de esa distancia un paseo conversado.

Puede que algunas veces al llegar, Einstein suspendiese el intercambio de ideas sentenciando: «todo puede ser simplificado al máximo, pero no más».

No deja de ser un buen comienzo decir que, en la confusión de este mundo, en el que llamamos nación a lo que comúnmente es estado, en el que nación-estado significa estado plurinacional, donde nacionalismo se hace sinónimo de lealtad al estado y en el que etnicidad, tribalismo, regionalismo, parroquialismo, se usan como equivalentes de lealtad a la nación, nada tiene de extraño que la naturaleza del nacionalismo parezca permanecer sustancialmente inexplicada.

Decir que sabemos lo que es una nación cuando no nos lo preguntan, pero no podemos explicarlo ni definirlo muy rápidamente, es levantar pulcramente acta de desconcierto.

Decir que ha transcurrido casi un siglo de conflictos nacionales, desde que la vieja Kakania fue descuartizada como consecuencia de la primera guerra mundial es aceptar el reto del desmesurado comercio de ideas al detalle sobrevenido. Kakania, la monarquía austro-húngara de Musil, francachela de oficiales y pueblos en rebelión, tienda abigarrada, remendada con telas de todas las clases, reductos fortificados y bailes de máscaras, exequias pomposas y música de vals, constitucionalmente Estado liberal pero con gobierno clerical, de ciudadanos iguales ante la ley pero no todos igualmente ciudadanos, con un Parlamento con tan excesivo uso de su libertad que casi siempre estaba cerrado; pero con una ley para los estados de emergencia con cuya ayuda se salía de apuros sin Parlamento, y cuando volvía de nuevo a reinar la conformidad con el absolutismo, la Corona ordenaba que se continuara gobernando democráticamente. Monumento estatal que todos los días despertaba asombrado de estar vivo.



Javier Olivares

No deja de ser un dato más en la creciente marea de los hechos, constatar en qué forma los nacionalismos disgregadores han impuesto su dominio sobre los integradores típicos del XIX, como Italia y Alemania, señalando una tendencia hacia lo que Nairn, remedando a Musil, denominó Ukania (juego ahora con United Kingdom), fin de trayecto de un nacionalismo que tiene como tatuaje original el ser separatista.

¿Podemos interrogar a la descorazonadora guerra que estamos viviendo para que nos dé alguna respuesta sobre los nacionalismos, que dejaron como si se tratase de un reguero de pólvora los dos imperios desaparecidos en los Balcanes? Pero, ¿no deberemos cambiar las preguntas? No sería mejor preguntarse no ¿qué es una nación? (esa nube de Hamlet con la que Hobsbawm metaforizaba lo inaprensible del nacionalismo), sino ¿cómo han sido utilizados los nacionalismos por el poder material e ideológico dominante, el liberalismo?

Una vieja historia: liberalismo y nacionalismo. Está en todos los libros de texto. Mas, ¿cuál es su relación íntima? Porque parece que nos hemos quedado embrujados ante la carrera que estados y nacionalismos culturales nos deparan sin descanso. Con un postulado clave: si el estado no logra convertir a sus ciudadanos a la nueva religión nacional antes de que escuchen a los evangelistas rivales, estará en dificultades.

Si miramos con atención los acontecimientos de esta década que llega a su fin y queremos aprender su lengua tal vez nos ofrezca una piedra Rosetta.

El liberalismo ha utilizado estratégicamente al nacionalismo para homogeneizar las relaciones históricas y sociales que las viejas estructuras legaron. El liberalismo ha sabido integrar las energías nacionales en su dinámica imparable hacia la economía-mundo. Anderson y Wallerstein mostraron que el entramado internacional de estados separados con sus flujos económicos fue esencial para el crecimiento global del capitalismo. Ahora bien, el proceso de producción y reproducción ampliada de plusvalía constituye un acontecimiento único de las sociedades humanas porque se realiza a través de un trastocamiento de los vínculos comunitarios que daban consistencia al conjunto de vida «tradicional». El universalismo de la modernidad implica un desenraizamiento también universal. Pero esta dinámica va acompañada de zonas de resistencia, que reivindican sujetos parciales, reales o inventados (raza, etnia, Volk) siendo el nacionalismo el que se ha mostrado con más nervio, aunque sin poder escapar al destino de convertirse en una reserva potencial en la extensión de esas relaciones económicas universales. La continua fragmentación política que propugna no debe desligarse del propio desarrollo desigual de la economía de mercado. Más aún, si llevase razón Szporluk, el socialismo -gran antagonista del liberalismo desde la segunda mitad del XIX hasta 1991- habría sido infectado por la lógica liberal a través de List, es decir, la relación nacionalismo-industrialización por el puente volado del proteccionismo.

Imaginemos: si un día Clinton o antes Kohl o Blair convocaran a Pujol y le dijeran «a partir de mañana le recibiremos como jefe de gobierno de una nación soberana», ¿dónde quedaría el debate nacional o los 'hechos históricos y diferenciales'?

Dice Ortrud refiriéndose al enigmático caballero del cisne en Lohengrin: «¿La fuerza de Dios? ¡Ja, Ja! Dame el poder, y con seguridad te mostraré qué débil Dios es el que lo protege». ▩



La quinta columna

Pancho Villa tenía pactado con corresponsales americanos atacar de día para que los fotógrafos pudieran captar sus hazañas. También, los equipos filmaban los fusilamientos pero, cosas de aztecas, las víctimas carecían de naturalidad, miraban a la cámara, sonreían antes de morir, hasta tal punto que, en numerosas ocasiones, fue preciso repetir las tomàs con balas de fogueo y actores para que fueran creíbles. Y William Randolph Hearst inventaba una Guerra de Cuba paralela en los Estados Unidos para filmar nítidos documentales sin las limitaciones técnicas del real y sucio campo de batalla. En los telediarios de todas las cadenas del mundo, imágenes de la actual Guerra de Yugoslavia, quién sabe cuántas de ellas reales o fingidas, se someten a un ejercicio de montaje convirtiéndolas en un texto cuyas lecturas son cualquier cosa menos inocentes. Niños que lloran y militares que les dan el biberón antes de mostrar una columna de humo y un puente destruido.

Esta «Quinta columna» divaga sobre un fenómeno artístico que, partiendo de los mismos procedimientos formales de los falsos documentales, busca objetivos radicalmente distintos. Nada más adecuado para una revista llamada El Fingidor que una reflexión sobre propuestas cinematográficas que fingen realidades inexistentes y, en insólita paradoja, permiten releer tanto la realidad auténtica como sus inconfesables falsificaciones.

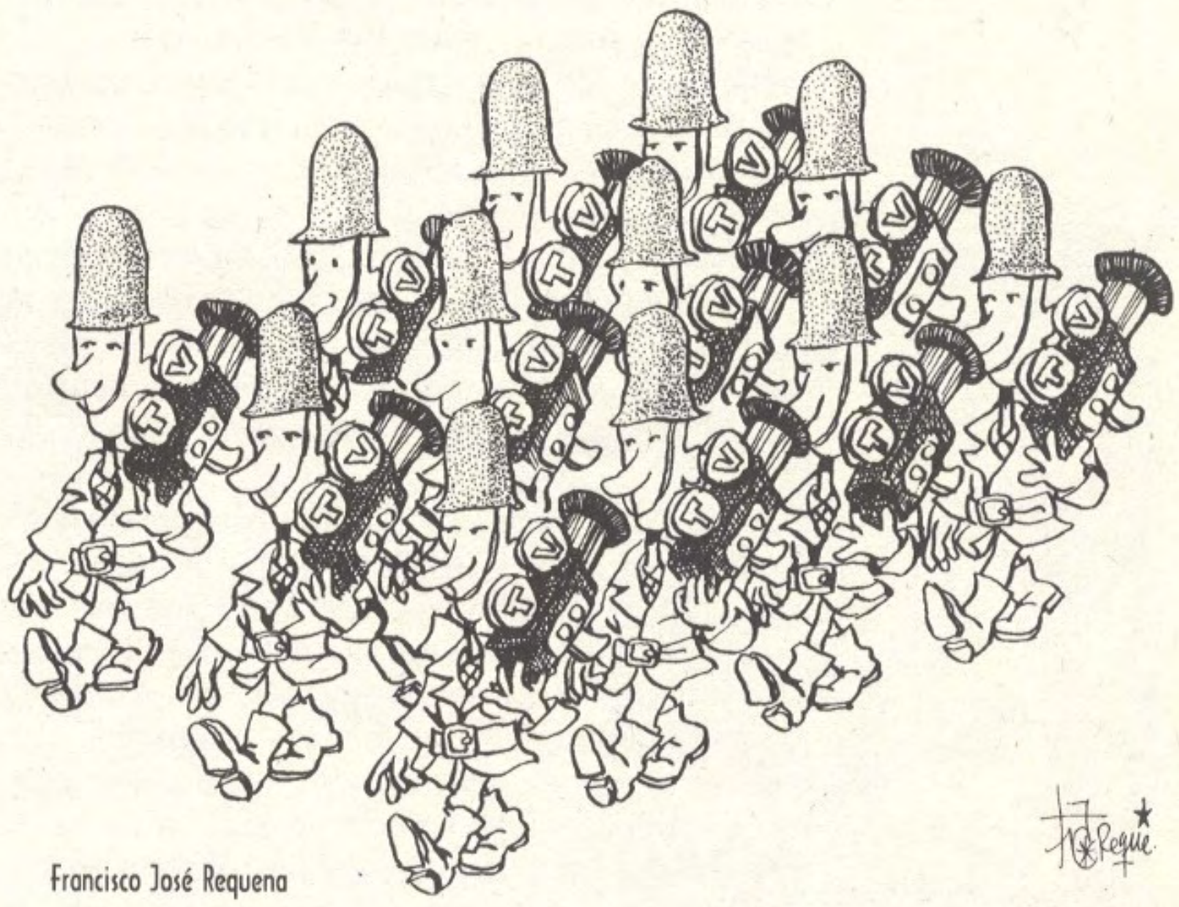
Fake: simulacro de realidad

(de falsos documentales y documentales falsos)

Antonio Weinrichter

En 1995 el realizador alemán Michael Born es condenado a cuatro años de prisión por haber vendido dieciséis documentales falsificados a diversas cadenas de televisión europeas. El juez menciona en su veredicto que «la presión para lograr mejorar los *ratings* está llevando a difuminar la frontera entre lo factual y lo ficticio». Pero el de Born no es un caso aislado, ni mucho menos, en esta era en la que la televisión, habiendo descubierto el «principio de la realidad» (lo verdadero vende más que la descafeinada ficción audiovisual), no quiere renunciar a presentar lo real como espectáculo. De ahí la profusión de formatos que mezclan, tomándose todo tipo de licencias, hechos y ficción y que reciben entre otros muchos nombres (reconstrucciones, reportajes dramatizados, *docusoaps*) el adecuadamente genérico de *reality shows*: la realidad como *entertainment*.

Esto se produce no sólo en el área de Programas sino en la de Información, con lo que la confusión de fronteras adquiere un carácter abiertamente ideológico, institucional: cuando el poder habla por los *media* no suele incluir el aviso de rigor: «Esto es una reconstrucción. Los hechos pueden no haber sucedido así realmente...». George Orwell ya nos había revelado la existencia de un cuerpo de funcionarios dedicado a reescribir la Historia, conservando, falsificando o eliminando fragmentos del pasado en función de la razón de Estado o del capricho del jerarca de turno. Alain Jaubert realizó en 1982 «La disparition» sobre el retoque de fotos históricas y la eliminación de molestos compañeros de foto de diversos tiranos de este siglo. Pero esto seguramente no ocurre más que en los sistemas totalitarios, dirá el lector. Sin embargo, hoy sabemos que uno de los elementos que sirvió para sensibilizar a los congresistas y a la opinión pública americana para que su país entrara en la guerra del Golfo, a saber, la emotiva declaración de una muchacha que destapó la muerte de 312 bebés kuwaities arrancados de sus incubadoras por las crueles tropas de Saddam, fue sólo un montaje colosal presuntamente organizado -la expresión correcta sería «puesto en escena»- por una agencia de relaciones públicas contratada por una asociación de ciudadanos de Kuwait.



Francisco José Requena

reflexiones sobre



un paisaje en crisis

Esta manipulación de lo real desde el Audiovisual y desde lo Institucional ha sido sin duda determinante para la actual proliferación de *fakes* o falsos documentales, un fenómeno del que acusó recibo el prestigioso festival de Rotterdam en su edición de enero de 1997 con la organización de una amplia retrospectiva titulada precisamente «Fake», en honor de la película de Orson Welles «F For Fake» (1975). Un grupo tan nutrido como variado de hombres de cine y de televisión (no necesaria, ni primordialmente, «documentalistas») parecen haber decidido aumentar la confusión reinante realizando películas que adoptan el modo documental pero que, de manera más o menos evidente según los casos, tienen un carácter ficticio. Lo que puede estar en el fondo de la operación es la respuesta a los *media*, pero también una voluntad de recuperación expresiva del propio documental que, como afirma John Corner en una introducción crítica a dicho género, nació como una forma de ensayo cinematográfico pero ha acabado convirtiéndose en «una categoría genérica de la televisión internacional» (y bastante contaminada, como hemos visto).

El *fake* no sería una forma específicamente nueva para la teoría de los géneros, al podérsele englobar dentro de la parodia que imita los rasgos, y los excesos de su referente. Hay de hecho parodias que adoptan precisamente el formato del «fake»: «This is Spinal Tap» de Rob Reiner (1984) o «Forgotten Silver» de Peter Jackson y Costa Botes (1996). Pero el sentido del *fake* no se agota en el placer del reconocimiento del objeto parodiado o citado; semejante juego resultaría bien poco relevante en una época posmoderna como la que vivimos, uno de cuyos rasgos o prácticas más habituales es, como señaló hace ya muchos años Fredric Jameson, el *pastiche*. La novedad del *fake* es otra: si la ficción actual admite bien el segundo grado del pastiche y toda ella parece estar contada entre comillas, «al modo de...», el documental de cine había mantenido hasta ahora intocado su estatuto de último reducto de la objetividad.

El documental, en efecto, se ha beneficiado históricamente de su especial relación con la realidad, una relación idealmente no mediada por la subjetividad o por las estrategias de la representación que empleaba el cine de ficción. Hoy las historias del género subrayan que el estatuto del documental ha sido problemático desde el principio y destacan los movimientos que, en su seno, han buscado minimizar su cualidad referencial. Pero un repaso a la filmografía reciente del *fake* -y de esas otras variantes que son el documental subjetivo en primera persona y el que intenta una traducción al cine del género del ensayo literario- demostraría que lo que está en juego es, no sólo la denuncia, de puertas adentro, de la presunta objetividad del documental, o, de puertas afuera, de su apropiación por los *media*, sino sobre todo un intento de recuperar para el cine las posibilidades expresivas de la no-ficción. ▩

cine

Olivier y Welles
ante Shakespeare

Rafael Martín-Calpena

De entre la gran cantidad de cineastas que han llevado al cine alguna obra de William Shakespeare, dos son, junto con Kenneth Branagh en los noventa, los nombres que sobresalen: Lawrence Olivier y Orson Welles. Paradas ineludibles en la singladura del dramaturgo inglés por la gran pantalla, Olivier y Welles representan dos formas distintas de interpretación del lenguaje dramático y su traslación al lenguaje fílmico, así como dos ejemplos de amor por este autor. Olivier realizó *Enrique V* (1944), *Hamlet* (1948) y *Ricardo III* (1955); por su parte, Welles rodó *Macbeth* (1948), *Otelo* (1952) y *Campanadas a medianoche* (1965), esta última basada en fragmentos de *Las alegres comadres de Windsor*, *Enrique IV*, *Enrique V* y las *Crónicas* de Holinshed (fuente habitual de los dramas históricos del escritor), teniendo como eje central el personaje de Sir John Falstaff.

«Welles también ofrece al espectador secuencias que Shakespeare sólo insinúa.»

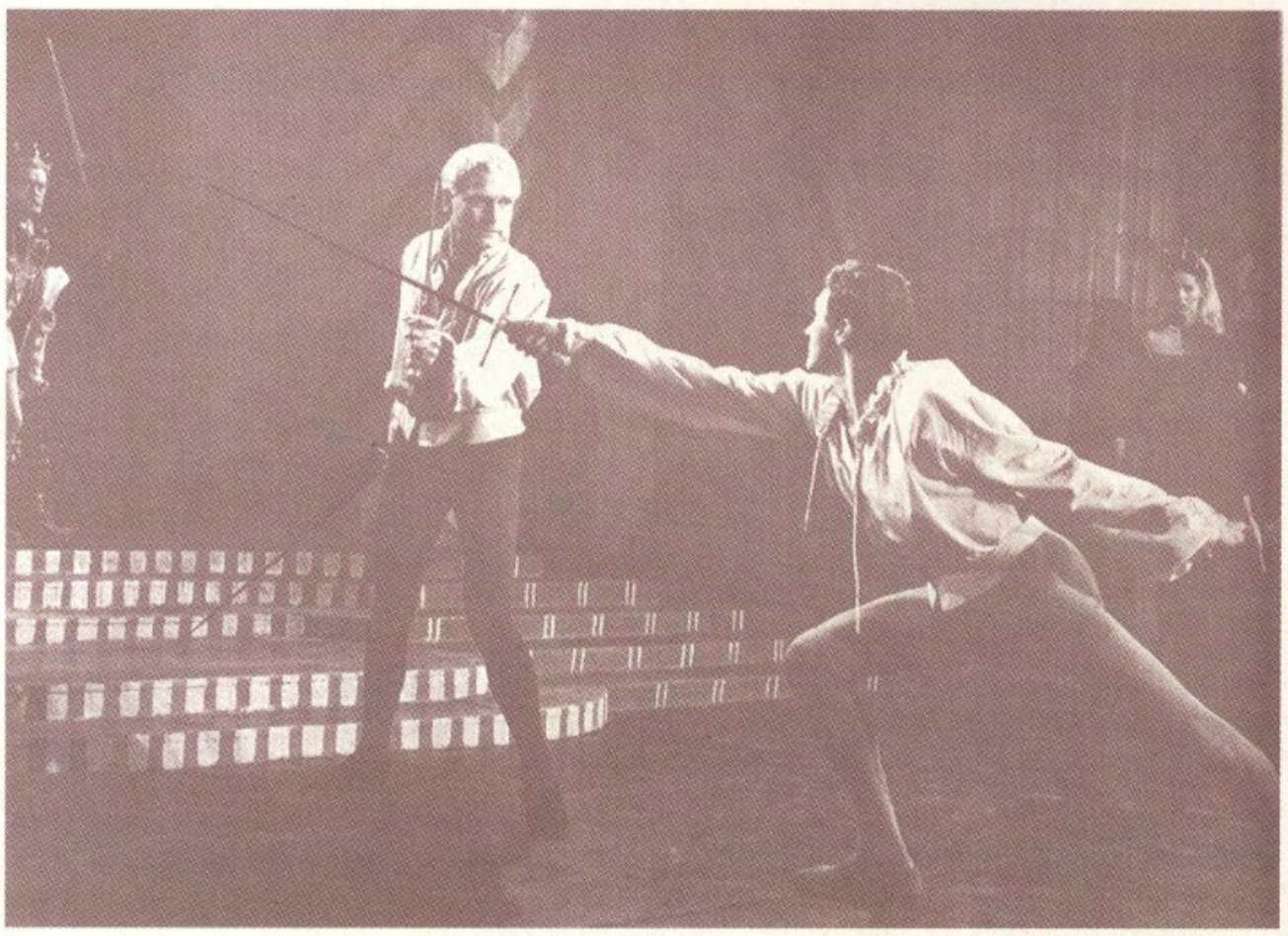
Ambos cineastas modelan y manipulan los textos a su modo. Si bien Olivier, por un lado, es más fiel a los originales que Welles, aprovechando más diálogos y escenas (sus tres películas sobrepasan los 130 minutos), por otro, desde la mesa de montaje plantea, con una clara intención dramática, un permanente juego de intercalados e interrupciones, de cruces y saltos de escena a escena, alternando conversaciones y trastocando el orden inmediato del texto literario. En cambio, Welles conserva en sus adaptaciones menos texto que Olivier, pero respeta en mayor medida la sucesión de escenas, tomándose aun así bastantes licencias: en la escena de *Macbeth* en que Lady Macbeth se pasea sonámbula, su esposo aparece cuando en el texto no; Welles también ofrece al espectador secuencias que Shakespeare sólo insinúa, como la muerte de Lady Macbeth o la estupenda escena de amor en *Otelo* donde son las sombras (presagio de lo por venir) las que vemos besarse.

Estos apuntes nos sirven para establecer, ya desde estas divergencias, la idea de que las adaptaciones de Olivier (con reservas hacia *Hamlet*, aparentemente la menos intensa) ganan en puesta en escena lo que pierden en pasión; y por el contrario, las de Welles logran transmitir el arrebato de los personajes y la fuerza de las tragedias a través de la técnica.

A pesar de que Olivier no oculta en sus películas su origen teatral, tampoco quiere que el elemento escénico prevalezca sobre el cinematográfico, así que trata en todo instante de compensar ambos poniéndolos planificando de modo que nos demos cuenta de que estamos ante una película y no ante una obra de teatro. Y este propósito se nota (sobre todo en las escenas de interiores), lo cual desvela el involuntario engaño. Por eso, en nuestra opinión, el planteamiento de *Enrique V* no funciona, pues desde el comienzo el director propone una impostura (la historia se presenta como una representación teatral) que luego, al trasladar la acción a Southampton, esto es, al convertirse en discurso fílmico, se nos da como verosímil, cuando en realidad el espectador sabe que no es sino una escenificación de la obra (más aun si el coro, que al inicio de la película era encarnado por un actor, se introduce después como voz en *off* dentro de la narración). Lo que practica Olivier es filmar teatro que en un momento dado se expone como cine, peripecia discursiva y pirueta lingüística que no obtienen éxito. Otro desajuste sucede en *Ricardo III*, donde Ricardo de Gloucester constantemente interpela a la cámara, al supuesto espectador, exponiéndole sus intrigas y maquinaciones. Si bien este recurso busca (y halla) el rechazo del personaje enfatizando la frialdad con que asistimos al funcionamiento de su diabólica mente, también hace chirriar la narración. Al menos estas intervenciones ante la pantalla coinciden con un monólogo (algo que atenúa su efecto nocivo), salvo en una escena, cuya verosimilitud queda invalidada: después de haber tenido un sueño, que lo ha atemorizado, con todos aquellos a los que ha asesinado y antes de la batalla, Ricardo monta a caballo, se dirige a la cámara y sin venir a cuento, delante del resto de los personajes, dice: *"Richard's himself again"*, y da media vuelta, quebrando así la fluidez de la secuencia.

Por otro lado, en *Hamlet*, el trasvase textual no genera tantos desarreglos narrativos, ya que Olivier no inserta ningún elemento formal que pueda perturbar la lógica interna de lo contado. Aquí no se nota el intento de esconder lo teatral porque, en general, los distintos procedimientos de planificación y narración están al servicio de la historia. Así por ejemplo, para los monólogos se recurre (igual que Welles en *Macbeth* y *Otelo*) a la voz en *off* mientras el personaje permanece en cuadro; o se usa el *flashback* para las escenas que en Shakespeare son narradas en pasado por algún personaje (véase el crimen contra el rey Hamlet o la hermosa imagen de la muerte de Ofelia).

No crea el lector que con todo lo dicho tratamos de desacreditar al cineasta inglés, antes bien, su buena mano como director se manifiesta en numerosos momentos de su trilogía shakespeariana. Así, la batalla final de *Enrique V*, muy bien filmada; las escenas en las que el rey arenga a sus soldados: la cámara parte de un plano corto y a la par del *crescendo* del discurso, va retrocediendo y mostrando en picado al animado ejército; la estupenda panorámica en *Hamlet* descubriendo las reacciones de los personajes ante la representación de la obra montada por el príncipe para desenmascarar a su tío; el apropiado onirismo de las escenas en que sale la sombra del rey Hamlet; los brutales asesinatos en *Ricardo III*, sobre todo el de Clarence en el que en



Escena del duelo de *Hamlet*, de Laurence Olivier.

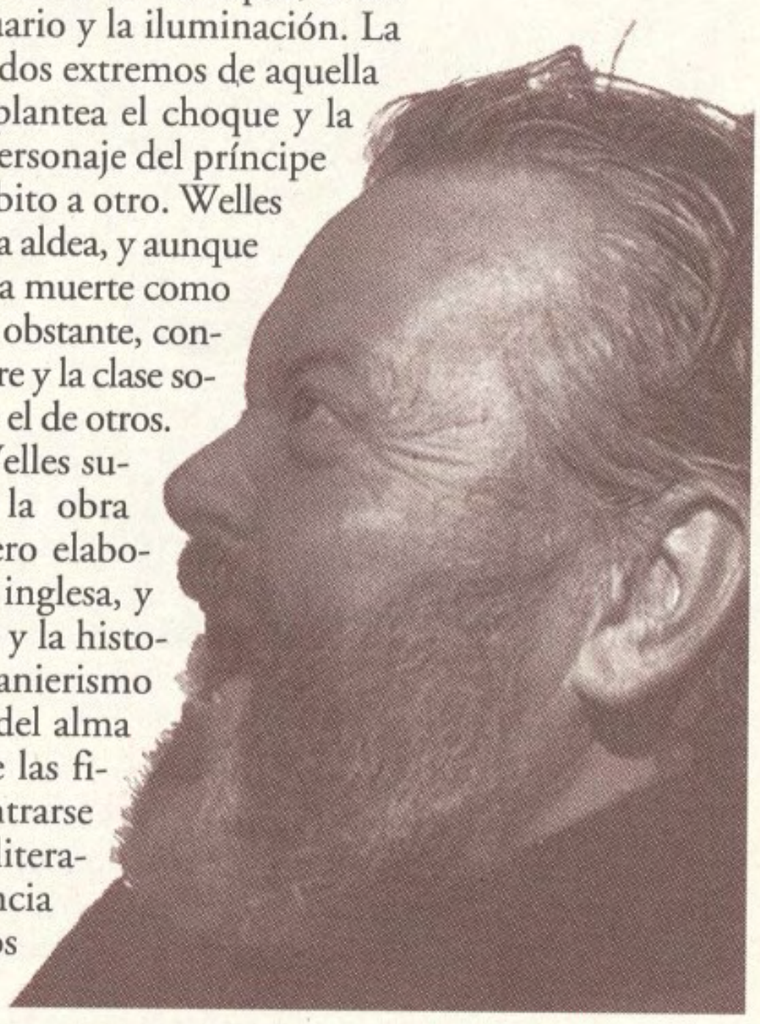
un plano de los asesinos junto a la cama de la víctima observamos al fondo del cuadro a la izquierda un crucifijo, como sentenciando el crimen; el momento en que se comunica a Ricardo la rebelión contra él: con dos planos Olivier resuelve una ida y venida de personajes que termina en un movimiento de cámara encuadrando la sala vacía con el vacío trono en medio; o las explícitas imágenes de la corona rodando entre las patas de los caballos durante la lucha y el ensañamiento de los combatientes con el cuerpo de Ricardo.

En cuanto a las adaptaciones de Welles, si Olivier cambia de fórmula en cada una de sus películas, el *modus operandi* del director americano mantiene (no sólo en estos trabajos sino también en toda su carrera desde *Ciudadano Kane*) tal coherencia formal que lo destacable en una producción suya puede resultar válido, hasta cierto punto, para cualquiera otra. Acertada fue la elección de *Macbeth* para realizar una película expresionista, pues el drama exige la estética mágica y onírica, los decorados asimétricos y sobrios y la atmósfera tétrica que Welles pone en pie. Todo esto ejecutado por medio de una angulación oblicua del plano (los sempiternos picados y contrapicados a los que el americano era tan proclive), del uso de la niebla y el humo (no hay paisaje de fondo, sino un manto de neblina que realza el contraste con la negrura y oscuridad del castillo y de las ropas de los personajes), de la profundidad de campo, del plano-secuencia (véase aquel en el que se comete el asesinato del rey Malcolm, que dura diez minutos y constituye un prodigio de composición y puesta en escena). Resulta curioso que habiéndose rodado en 1948, *Macbeth* y *Hamlet* posean algunos puntos en común nacidos del carácter mágico y profético de ambas.

De otro lado, *Otelo* presenta un molde barroco servido en un montaje analítico que acelera la acción en su primera parte, sin faltar los elementos ya utilizados en *Macbeth*. Filmada más en exteriores (igual que *Campanadas a medianoche*) que *Macbeth*, contiene magníficas resoluciones como la muerte de Desdémona a manos de Otelo, quien la ahoga con un pañuelo (uno como el que él reclamaba como prueba de fidelidad), acción de una gran belleza plástica; o el plano donde Otelo, ya advertido por Yago del adulterio, mira en un espejo convexo la para siempre deformada imagen de su amada. Como en *Hamlet* y en *Macbeth*, el empleo de las sombras (presentes en toda la obra de Welles) o adquiere un sentido agorero, fatal, o remarca la maldad de un personaje (Yago o Ricardo).

Por último, *Campanadas a medianoche* compone un retrato de la decadencia a través de los personajes de Falstaff y el rey Enrique IV, aquél un viejo gordo, pendenciero, ladrón, cobarde, juerguista y amoral desde su juventud que ve cómo las pocas aspiraciones que tenía se desvanecen; éste un rey en las últimas, amargado porque su hijo el príncipe de Gales zascandilea con Falstaff sin el menor interés por los asuntos de la corona. Pero mientras sentado en el trono iluminado por un rayo de sol el rey muere sabedor de que su redimido hijo le sucederá, Falstaff fallece en la más absoluta de las miserias; en un plano general con las murallas de la ciudad al fondo, su ataúd es llevado por un camino solitario y despedido por los dos o tres únicos amigos que tuvo. La película continúa el camino de las otras dos en cuanto a planificación, aunque teñida de una triste desesperanza reflejada en una reconstrucción más fiel de la Edad Media en cuanto a la conducta de los tipos, a los ambientes, los decorados, el vestuario y la iluminación. La mirada de Welles se apoya en los dos extremos de aquella sociedad: la corte y la aldea. Se plantea el choque y la tensión entre ambos a partir del personaje del príncipe de Gales, quien bascula de un ámbito a otro. Welles no menosprecia ni alaba la corte o la aldea, y aunque trata de igualarlos desde la idea de la muerte como destino común de los hombres, no obstante, concluye que desgraciadamente la sangre y la clase social dignifica más el fin de unos que el de otros.

En resumen, Olivier y Welles suponen aproximaciones distintas a la obra literaria de Shakespeare, el primero elaborando una estética colorista, muy inglesa, y centrándose en el tema del estado y la historia; el segundo practicando un manierismo que le ayuda a reflexionar acerca del alma humana. Definitivamente, dos de las figuras que mejor han sabido adentrarse en el mundo de este clásico de la literatura, y como él, y con independencia de juicios o prejuicios, dos clásicos absolutos del cine. ■



Orson Welles como Falstaff en *Campanadas a Medianoche*.

Historias de ruido y de furia

José Abad

La de Macbeth es una de las tragedias de Shakespeare que ha gozado de mejor fortuna cinematográfica; las adaptaciones no han sido tantas como notables. Sin contar las versiones mudas de las que hay noticia pero no rastro (correspondientes a los años 1908, 1911 y 1916), y pasando de puntillas por una reconversión de la tragedia en relato de *gangsters* que ostenta el título de *Joe Macbeth* (1955) que tampoco he visto, bastaría citar la adaptación de Orson Welles por un lado (1947), la de Roman Polanski por otro (1972), y de por medio la de Akira Kurosawa para refrendar lo dicho. Estos tres cineastas han hecho de ese tenebroso relato sobre el afán de poder y el efecto ponzoñoso de éste, tres películas en las que (de acuerdo con el original literario) el pesimismo y la fantasmagoría, lo irracional y pesadillesco marcan los destinos de unos personajes finalmente humanos, demasiado humanos. Al margen de comparaciones -esta vez sí, odiosas-, posiblemente sea *El trono de sangre* (*Kumonosu-jo*, 1957), de las tres, la adaptación que obtendría un mayor consenso crítico.

Dirigida por Kurosawa en un momento creativo excelente (en años precedentes había dado a las pantallas *Rashomon*, 1950, *Vivir*, 1952, *Los siete samurais*, 1954), *El trono de sangre* es una portentosa revisión de la obra shakesperiana, más fiel al espíritu que a la letra, que traslada la tragedia desde la Escocia medieval al Japón de los samurais y los bosques poblados de espíritus. Aquí, el alu-

.../...

.../...

cinado Macbeth es el señor Taketoki Washizu (Toshiro Mifune), alimaña apareada con alimaña, una diabólica Lady Macbeth de nombre Asaji (Isuzu Yamada), en tanto que el trono disputado es el de la Fortaleza de la Araña, una imponente construcción cubierta por un manto de niebla perpetuo en la que se respira ese aire impuro del que hablan las brujas al comienzo del texto teatral, una fortaleza rodeada por un bosque que llaman de las Patas de Araña, (y esto es una aportación del cineasta y sus guionistas) espacio fabuloso cuyos senderos han sido trazados para confundir al que se aventura en él, cuya sola existencia reconduce esta adaptación al terreno genérico del fantástico, a las simas abisales de lo terrible, quizás más decididamente de lo que lo hicieran las de Welles o Polanski. El realizador nipón convierte la sociedad feudal de su país en un espacio fantasmal en el cual no es que los hombres convivan con los demonios, es que aún no han sofisticado/enmascarado su naturaleza demoníaca primera. El mismo afán de poder se convierte en la película en una especie de depredador voraz, un ser autónomo, invisible, una pestilencia que contagia a cuantos la respiran.



El trono de sangre

El trono de sangre es una película de una extraordinaria plasticidad -beneficiada de la blanquinegra fotografía de Asaichi Nakai-, que toma de Shakespeare el devenir argumental, temas y reflexiones, planteamientos y conclusiones, la mirada, la moraleja, insisto, no el verbo... Kurosawa hizo otro tanto en *Ran* (1985), su otra adaptación *oficial* de Shakespeare. *Ran* (que puede traducirse por *caos*) es una ambiciosa producción franco-japonesa inspirada en «El rey Lear», una de las obras mayores del dramaturgo inglés, un tanto descuidada por el cine, aunque cuente con alguna adaptación muy aplaudida, la de Grigori Kozintsev (del año 1970), y alguna otra si no aplaudida, digna de verse, la de Jean-Luc Godard (1987). En *Ran* Kurosawa mezcla la tragedia inglesa con la historia japonesa, y el personaje de Lear con la figura histórica de Motomari Mori, un patriarca que sintiéndose viejo repartió el poder entre sus tres hijos; no obstante, su suerte última no fue la de Lear, la locura. En este reencuentro con Shakespeare -eso sí, manteniendo su fidelidad al timbre trágico-, la intención de Kurosawa no es reflexionar sobre el poder desde los presupuestos de la abstracción, sino desde los de la concreción; no desde elementos que remiten al cine fantástico, sino desde la Historia. Manuel Vidal Estévez, uno de los críticos españoles que más páginas ha dedicado a Kurosawa, escribe: «si en *El trono de sangre* se nos propone una tragedia impregnada de metafísica, en *Ran* nos enfrentamos con una tragedia de carácter histórico» («Akira Kurosawa», Cátedra, Madrid, 1992, pag. 74). *Ran* nos muestra un mundo enfebrecido, asalvajado, abandonado de la mano de todo dios posible, que hace exclamar a un personaje: «El cielo está lejos, el infierno no tanto». La precisa contextualización que acomete el cineasta tiene como primer (y sustancioso) fruto dotar al protagonista, Hidetora Ichimonji (Tatsuya Nakadai), de esos antecedentes personales que justifican su demencia: Hidetora/Lear ya no es un anciano enloquecido por el desprecio de sus retoños como en Shakespeare, sino un déspota con diversos crímenes en sus alforjas, víctima asimismo del horror que él ha ido sembrando a lo largo de su existencia. En *Ran* la fotografía de Takao Saito y Masaharu Ueda es lumínica y colorista, pero brillo y colores no ocultan las densas tinieblas interiores de personajes tan convulsos, no alivian desgarro a un relato sobrecogedor de principio a fin.

En puridad (se podría decir otro tanto de Orson Welles), Shakespeare se puede encontrar en la mayor parte de la obra de Kurosawa, se basara o no en una obra de aquél; como escribían no hace mucho Antonio José Navarro y Tomás Fernández Valentí: «para Akira Kurosawa su acercamiento al arte de William Shakespeare no es una impostura: es una necesidad; no es literal: es conceptual» (DIRIGIDO, nº 272 y 273, octubre y noviembre de 1998). El cineasta, al igual que el bardo de Stratford Upon-Avon, extrae la lógica de sus relatos de las circunstancias precisas en que transcurren, de una observación atenta del tiempo y el espacio donde arraigan, convenientemente traídas al tiempo presente; *actualización* que en el caso de Shakespeare alcanza una especie de amancebamiento entre el ayer y el hoy en donde no escasean los anacronismos (recuérdese en «Macbeth» el reloj que un criado dice no haber escuchado, un reloj... ¡en la Edad Media!). Su fuerza se la da a ambos, a Shakespeare y Kurosawa, esa asombrosa capacidad de abstraer, trascender, intensificar un material concreto, ese saber tocar lo más profundo y esencial de acciones y personajes, que otorga a la obra del inglés esa vigencia de la que todavía hoy goza y a la del japonés, esa transparencia que la hace comprensible allende sus fronteras culturales. Kurosawa, como Shakespeare, es un autor de una gran fisicidad, reconvertida por el escritor en un bullicioso y embriagador torrente verbal y por el cineasta en una magistral orquestación de imágenes de un vigor y una sensibilidad singulares; ambos dirigen una mirada a la par comprensiva y crítica hacia los personajes que habitan esas historias suyas -*llenas de ruido y de furia*, según sentencia Macbeth-, personajes que, parafraseando lo que decían del protagonista de otra película de Kurosawa, *Duelo silencioso* (1949), no son felices, porque si lo fueran serían personas corrientes, y no lo son... El cine de Kurosawa participa además de la gran lección de la tragedia shakesperiana, una concepción fatalista de la existencia por la cual el individuo, siempre en desventaja respecto a la circunstancia, acaba siendo arrollado por el empuje de unos hechos que parecen tener una meta establecida de antemano, hacia la cual avanzan inexorablemente, caiga quien caiga.

«En *Ran* Kurosawa mezcla la tragedia inglesa con la historia japonesa.»



Imagen de *Ran*

Las adaptaciones de «Macbeth» y «El rey Lear» requirieron una reformulación que Kurosawa jugó con tanta inspiración como inteligencia: la gran baza de la traslación de Shakespeare al ámbito cultural japonés se cimentó en un sutil maridaje de las formas de la tragedia isabelina con las del teatro autóctono, el «Nô», basado en una radical estilización de personajes y acciones, y en menor medida el «Kabuki», una modalidad posterior que aporta cierto realismo al drástico refinamiento del «Nô»; el «kabuki» aparece en torno al siglo XVII, esto es, contemporáneamente a Shakespeare, y comparte con el teatro de éste la búsqueda de un público más amplio, más allá de salones palaciegos y espectadores de alcurnia. La influencia teatral queda sugerida en ambas películas a través de un distanciamiento de la acción que hace predominar en la puesta en escena los planos generales sobre cualesquiera otros, mientras la caracterización de los actores concede a sus rostros unos rasgos casi de máscaras vivientes. Esta estilización del material dramático otorga a estas dos películas un carácter artificioso, casi operístico, y pese a todo, pese a sus referentes literarios o teatrales, también pictóricos, estamos hablando de Cine con mayúsculas, un cine que toma de esos otros campos artísticos aquello que mejora, robustece el relato que ha decidido contar.

Kurosawa propone dos obras a un tiempo coherentes y distintas, envolventes, tal vez excesivas en algún punto -con motivo del estreno de *Ran* algún crítico condenó ciertas truculencias de la película-, *furiosas*, sí, sea como fuere, fascinantes. Casi treinta años separan *El trono de sangre* de *Ran*, y un precipicio de tres siglos se abre entre éstas y las obras que las inspiraron; al margen de diferencias obvias (y necesarias) entre textos literarios y textos cinematográficos, la visión del mundo de Kurosawa es la misma en una y otra película y afín a la de Shakespeare. Ambas están impregnadas de un rocío acre, viscoso al tacto... Desencanto. ■

Shakespeare sin Shakespeare

Una presencia no acreditada en el cine de género

Juan de Dios Salas

La importancia cultural de un artista y su influencia en creadores posteriores es detectable tanto o más en las adaptaciones no reconocidas de sus obras que en las reconocidas. De igual manera, ese carácter de guía también es posible encontrarlo en algo que podríamos denominar su "hálito" o su "espíritu" y que, sin referirse a ningún título concreto, impregna toda su obra.

Un ejemplo de este tipo de artista, perteneciente al ámbito cinematográfico, sería el director británico Alfred Hitchcock, cuya herencia ya rastreable mientras vivía, se ha hecho omnipresente después de su muerte [(1)].

Es sin duda el mismo fenómeno que desde hace cuatro siglos está ocurriendo con la obra de otro inmenso creador británico: William Shakespeare.

La brillantez de sus tramas y la atractiva forma en que hacía llegar al público esos sentimientos universales que son la amistad, la traición, la codicia, la venganza, el odio, el amor verdadero o la lujuria y fascinación del poder y la soledad que siempre lo acompaña, encontraron un terreno abonado en la política de los estudios que dominó el mundo del séptimo arte hasta los años 60 y en donde el cine de género era el rey. A la necesidad de disponer, con una cierta urgencia, de una buena cohorte de argumentos y personajes que atraparan el interés de los espectadores, había que añadir el hecho de que los mundos plasmados por Shakespeare en sus obras y los sentimientos que en ellas se describían, estaban muy cerca de los mundos y sentimientos sobre los que se articulaban los argumentos del *western* y del cine policiaco, dos de los géneros capitales tanto para el óptimo funcionamiento del engranaje industrial hollywoodiense como para el mejor entendimiento de una sociedad como la norteamericana.

La soledad o el cerco de ambiciones que un rey shakesperiano podía sentir a su alrededor no diferían mucho de los que podía experimentar un ranchero de Wyoming o un gángster de Chicago. Y la amargura que experimentaba ante la traición era igual de poderosa, igual de trágica, ya fuera el amo de un reino, de cien mil acres de terreno o de tres barrios de una gran ciudad.

No es de extrañar por tanto que westerns como Lanza Rota (*Broken lance*, 1954) de Edward Dmytryck o Jubal (*id.* 1955) de Delmer Daves sean adaptaciones, no "marcadas" como tales aunque ejemplarmente válidas y reconocibles, de "El rey Lear" y "Otelo" respectivamente.

Como tampoco puede sorprender que Odio entre hermanos (*House of strangers*, 1949) de Joseph Mankiewicz ya tomara años antes la historia del rey Lear y la situara, con la mejor esencia del cine negro clásico, en el

«Los mundos plasmados por Shakespeare estaban muy cerca de los mundos y sentimientos del *western* y del cine policiaco.»



James Stewart y Arthur Kennedy en *El hombre de Laramie*

.../...



.../...

mundo de las familias italianas que buscaban en EE.UU. su "lugar en el sol". O que un film británico de 1955 dirigido por Ken Hughes cambiara las almenas de los castillos de Escocia por las ventanas de un edificio de apartamentos norteamericano de los años 30, desde donde el gángster Joe MacBeth (Cautivo del terror, *Joe MacBeth*) es empujado por su esposa a convertirse en el nuevo "rey" de la ciudad.

¿Y quién no reconoce ese aliento del autor de "La Fierecilla domada" en la relación que existe entre los personajes masculinos de Winchester 73 (*id.* 1950)(2) y El hombre de Laramie (*The man from Laramie*, 1955)(3), ambas de Anthony Mann? ¿O en Sed de Mal (*Touch of evil*, 1958) de Orson Welles, un shakesperiano hasta la médula(4), con ese Yago mejicano de apellido Grandi, gángster de medio pelo, que va sembrando el rencor en el corazón del viejo y corrupto "rey" Hank Quinlan?

¿O acaso no se percibe la voz de Lear, Hamlet, Ricardo III , Bruto y demás trágicos personajes arrastrados por la vorágine del poder, en la figura de Vito Corleone (El Padrino, *The godfather*, 1972) y en especial en la de su hijo Michael (El Padrino II, *The godfather II*, 1974 / El Padrino III, *The godfather III*, 1990) en la grandiosa trilogía de Francis Coppola?(5).

¿Y, en definitiva, no es la trágica historia, tan querida por el escritor británico, del hombre marcado por un sentimiento de culpa que lo va atormentando hasta convertirlo en un marginal, la que está presente en esa obra maestra del género policiaco y del cine que es Érase una vez en América (*Once upon a time in America*, 1984) de Sergio Leone?

"Sácale brillo a tu Shakespeare" era una canción, compuesta por Cole Porter, que unos singulares gangsters-artistas, interpretados por dos grandes secundarios del cine americano (Keenan Wynn y James Whitmore), le cantaban para animarlo(6) al deprimido protagonista -un actor de teatro- de Bésame, Kate (*Kiss me, Kate*, 1953) de George Sidney, excelente film musical inspirado en "La Fierecilla domada". Y es que la presencia del creador de "Mucho ruido y pocas nueces" no se ha circunscrito sólo a géneros tan dramáticos como los antes citados.

El género musical probó la calidad de la esencia shakesperiana, además de en el film anterior, en la famosa West Side Story (*id*, 1960) de Robert Wise y Jerome Robbins, película que inauguró la última y efímera etapa de este género inspirándose en "Romeo y Julieta", probablemente la historia de amor más utilizada de entre todas las de sus obras.

Pero incluso en un género tan aparentemente distante de la obra de Shakespeare como el fantástico(7), se ha dejado sentir su influencia tanto en la ciencia-ficción como en el terror. Así el clásico de la ciencia-ficción de los 50 Planeta Prohibido (*Forbidden planet*, 1956) de Fred McLeod Wilcox, es la traslación a la estética *space-opera* de "La Tempestad", condimentada con unas gotas de divulgación psicoanalítica(8). Por su parte el terror abrazará la obra shakesperiana cuando Rowland V. Lee convierta "Ricardo III" en una típica película al estilo Universal titulada La torre de Londres (*Tower of London*,1939) y protagonizada por Basil Rathbone, Boris Karloff y Vincent Price.

Y será el propio Price quien participe en 1973 en uno de los homenajes-pastiches más brillantes y a la vez más descabellados que se le hayan hecho al genial dramaturgo: Matar o no matar, este es el problema (*Theatre of blood*) de Douglas Hickox, es la historia de un viejo actor shakesperiano que va eliminando a todos los críticos teatrales que le negaron un premio, inspirándose para realizar su "necesaria" labor en los distintos tipos de muertes con los que Shakespeare se deshacía de los personajes de sus obras. Sin duda que el autor de "El mercader de Venecia" y "Tito Andrónico" hubiera disfrutado con semejante historia -y por más de un motivo-. E indudablemente su futuro colega, el dramaturgo John Webster, mucho más.

Y no se podría cerrar este veloz e insuficiente recorrido por las miles de fantasmales presencias del divino William en el cine de género, sin dejar constancia de su "aparición" incluso en un territorio tan alejado -también sólo a primera vista- al del creador de "Hamlet", como es el gobernado por la factoría Disney. ¿O es que acaso no es precisamente "hamletiana" y "macbethiana" la historia del joven Simba, del regio Mufasa y de su pérfido hermano Scar, personajes protagonistas de El rey león (*The Lion King*, 1994)? Y es que la sombra del maestro británico no conoce fronteras, ni aun las animadas por ordenador. ■

«Shakespeare ha dejado sentir su influencia tanto en la ciencia-ficción como en el terror.»

Observaciones

(1) Una herencia que va más allá de los remakes más o menos afortunados -aunque con predominio de estos últimos- que se hacen de sus obras, y que se extiende a la existencia de una larga lista de seguidores, homenajeadores, imitadores y copiadores, todos hijos suyos, ninguno legítimo, aunque algunos (Brian De Palma, Curtis Hanson o David Fincher) sean menos ilegítimos que otros (Jeremiah Chechik, Jon Amiel, Joseph Ruben...).

(2) En ésta las resonancias "hamletianas" son innegables: un padre/rey tiene dos hijos. Uno de ellos lo asesina disparándole por la espalda. Desde ese momento, el otro hijo (James Stewart) se impone como tarea vital vengar a su padre acabando con su hermano parricida.

(3) Tanto en ésta como en Lanza Rota, Odio entre hermanos y Cautivo del terror, la advocación a Shakespeare tiene una razón con nombre y apellido: la intervención en todas ellas del guionista Philip Yordan (Johnny Guitar, Más dura será la caída, Brigada 21, La caída del Imperio Romano, El Cid).

(4) Welles trataba un texto shakesperiano como si fuera una obra de género negro y viceversa.

(5) Es especialmente palpable en la tercera entrega de la saga, con momentos como la representación operística que, al igual que la representación teatral en "Hamlet", está mostrando la realidad -aquí lo que va a ocurrir; en aquélla lo que ocurrió; la figura de la hermana de Michael que, cual nueva Lady Macbeth, medra a favor de un nuevo padrino: el bastardo Vincent/Andy García; o la terrible espiral de venganzas, crímenes y sangre que, al igual que en "Macbeth" o que en "Ricardo III", una vez empezada no tiene fin, alcanzando a todos, culpables o inocentes.

(6) La canción venía a plantear que cuando se tienen problemas no hay nada mejor que "desempolvar a Shakespeare" y ver que, para problemas, los de sus personajes, pero que a pesar de ello, siempre había una solución; bastaba fijarse en cómo lo hacia Shakespeare en sus obras.

(7) Es sólo una apariencia, ya que los elementos fantástico-terroríficos están presentes en su obra en mayor o menor medida, empezando por la amplia gama de muertes, crímenes y tormentos que incluye, pasando por las obras de ambiente decididamente fantástico -"El sueño de una noche de verano" o "La Tempestad"- y llegando a la presencia de espectros -"Hamlet"-, brujas -"Macbeth"- y otros elementos tenebrosos -el "bosque móvil" de "Macbeth"-.

(8) Basada en un argumento de Irving Block y Allen Adler, la película recogía, de un modo u otro, las situaciones y personajes del original teatral -permitiéndose detalles como el psicodélico robot Robby, luminosa y metalizada aleación de los Caliban y Ariel teatrales-. Respecto a la lección de psicoanálisis, ésta consistía en mostrar cómo la civilización de los Krells, ancestrales habitantes del planeta en cuestión -Altar 4- habían logrado un nivel tecnológico tal, que poseían máquinas con las que dar corporeidad a los deseos más ocultos del subconsciente, lo que, como es lógico, supuso su destrucción.



Shakespeare
en los noventa

Miguel Ángel Martínez-Cabeza

Considerando la popularidad de que William Shakespeare gozara en vida, para que hoy en día tuviera un éxito similar probablemente debería ser cineasta o novelista, tanto por su capacidad para cautivar a una audiencia con sus historias como por su maestría con la palabra. Esto último era esencial en el teatro isabelino dado su escaso naturalismo. La ilusión de realidad era creada sobre todo por las palabras y gestos de los personajes, entre los que por cierto no se encontraban mujeres, hecho que ha explotado hábilmente *Shakespeare in Love* (1998, Dir. John Madden), siendo los papeles femeninos habitualmente representados por niños. Las obras de Shakespeare, estrenadas en vida del autor, siguieron interpretándose siglo tras siglo y en ellas fueron repercutiendo los cambios acaecidos en la escena. Así por ejemplo, en el siglo XIX se optó por producir elaborados espectáculos visuales y como los costosos decorados debían ser amortizados se reducían al máximo los cambios de escena. El siglo XX seguirá unas veces acentuando ese naturalismo con la mejora de los medios técnicos en la escena aunque otras volverá a la sencillez original. Pero lo que supondrá una verdadera revolución serán los recursos de un nuevo medio: el cine. Aquí el salto será espectacular no sólo por las posibilidades técnicas sino por la ampliación de la audiencia hasta llegar a la *mundialización* de las obras del bardo de Stratford.

Aunque ni mucho menos se puede equiparar cine con realismo, el desarrollo de este medio ha hecho que se inviertan las prioridades del teatro de Shakespeare reduciendo el peso de los diálogos y potenciando todo el resto de elementos narrativos y de puesta en escena, pero una y otra vez se vuelve la mirada al clásico inglés: siempre en busca de argumentos y con frecuencia también de guiones. Responsable en gran medida del renacimiento fílmico de Shakespeare ha sido Kenneth Branagh, quien inició con su *Henry V* (1989) una década de adaptaciones que culminó cuando no hace mucho llegaron a estar cuatro títulos en cartel casi simultáneamente: *Richard III* (1996, Dir. Richard Loncraine), *Looking for Richard* (1996, Dir. Al Pacino), *William Shakespeare's Hamlet* (1996, Dir. Kenneth Brannagh) y *William Shakespeare's Romeo and Juliet* (1996, Dir. Baz Luhrmann). Incluso las dos últimas fueron seleccionadas para premios de la Academia de cine norteamericana.Un aspecto que puede considerarse peculiar de las producciones contemporáneas de las obras de Shakespeare es su modernización. Sirvan como ilustración concreta tres filmes: los ya mencionados *Richard III* de Loncraine, *Romeo and Juliet* de Luhrmann, y *My Own Private Idaho* (Dir. Gus Van Sant, 1991), que pese a su título es una interesante versión de *Chimes at Midnight* (Dir. Orson Welles, 1967). Estos tres filmes constituyen tres soluciones distintas al problema de la adaptación literaria. El primero lleva la acción a una Inglaterra de los años treinta de tintes fascistas mientras que el segundo lo hace a una América actual centrada en las luchas de bandas. El tercero también se sitúa en la América contemporánea y aunque en éste no hay ninguna referencia a la fuente en los títulos de crédito, el guión reproduce literalmente fragmentos de dialogos y monólogos de *Enrique IV* a la vez que trata la vida de un chapero que sufre narcolepsia en las Seattle y Portland actuales.

Quizá *My Own Private Idaho* sea la única algo novedosa puesto que Bogdanov ya produjo en 1986 un *Romeo y Julieta* para la *Royal Shakespeare Company (RSC)* situado en la Italia de los sesenta con las luchas de la Mafia de fondo, y mucho más conocida es la adaptación de *West Side Story* (1961, Dir. Robert Wise), también con bandas pero sin mafia. En cuanto a *Ricardo III*, la *RSC* igualmente ambientó su producción de 1989 en clave fascista.

Cuando se actualiza a Shakespeare se puede modernizar el diálogo, o bien todo lo que se considera la puesta en escena, o ambos aspectos. Tanto *Ricardo III* como *Romeo y Julieta* han mantenido el texto shakespeariano -hay cortes que a veces pueden depender de la edición empleada pero no hay grandes cambios- mientras que *My Own Private Idaho* ha tomado algunos fragmentos para elaborar el resto de forma libre.

En general Shakespeare parece prestarse bien a la adaptación. Así en Europa parece europeo, en Asia, asiático o en América, americano. Cada adaptación es una respuesta a la multiplicidad de Shakespeare y generalmente se opta por centrar las obras en una experiencia particular: una Europa fascista, una América de clanes y bandas o de marginados, aunque como contrapartida esto puede resultar empobrecedor ya que necesariamente se potencian unos elementos a costa de eliminar o reducir otros.

En el caso de *My Own Private Idaho*, se ha conservado una de las dos líneas argumentales de *Enrique IV*. En la obra teatral se desarrolla por una parte el tema heroico y del poder dentro de la corte y por otra la vida disoluta centrada en la taberna. Así se contrastan nobleza y plebe, seriedad e ingenio, energía y pereza. De estas dos líneas, Van Sant ha eliminado el marco político que justifica la educación del príncipe para ser gobernante y unificar una nación amenazada por la guerra civil y ha dejado la trama tabernaria. Este tema está entrelazado con la amistad de Scottie, protagonista que representa al príncipe Hal -futuro Enrique V- con el chapero. Scottie es el vividor cuya «formación» tiene lugar en el ambiente de la marginación y prostitución pero quien desde el comienzo anuncia un cambio para ocupar un destino acorde con su origen. Al soslayar la trama del poder pierde consistencia la necesidad y anticipación del «cambio» y la renuncia final a los antiguos compañeros. Asimismo se puede considerar una pérdida el no haber dejado un personaje que hiciera sombra al protagonista como hace Hotspur en Enrique IV. En el filme, Scottie es el hijo del alcalde de Portland, y sólo hay una mención a lo distinto que es su primo por parte de su padre. Los diálogos son contemporáneos con fragmentos shakespearianos, soliloquio incluido. Al igual que sucede en *Romeo y Julieta*, se han escogido decorados modernos pero con cierta medida de indefinición: la taberna de Eastcheap pasa a ser un hotel abandonado y vacío, mientras que en Verona Beach, dominada por Capuletos y Montescos, quedan las ruinas del proscenio de un teatro. Estos elementos sin duda aportan naturalismo y verosimilitud aunque contrastan con el modo en que se expresan los personajes en distinto grado según la adaptación.

En *Ricardo III* los diálogos y monólogos siguen fielmente el texto original. Aquí Loncraine eligió un diseño con parafernalia fascista de uniformes y banderas para situar la acción en la Inglaterra de los años treinta. La historia comienza con el fin de la guerra dinástica entre los York y los Lancaster y la coronación de Eduardo IV. A partir de ese momento

.../...

«Cuando se actualiza a Shakespeare se puede modernizar el diálogo, la puesta en escena o ambos aspectos.»



Los protagonistas de «Mi Idaho privado»



.../...

comenzarán las intrigas de su hermano Ricardo de Gloucester hasta hacerse coronar como Ricardo III. El tipo de actualización realizado ha mantenido casi todos los elementos, por lo que resulta meritorio que tras el salto de cuatrocientos años el producto logre gran verosimilitud. Ello se debe en gran medida a que no resulta anacrónico que los personajes de la corte inglesa se expresen de forma muy similar a sus ancestros del siglo XV. Si hay una escena que sigue sin funcionar, porque tampoco resultaba verosímil en la versión de Lawrence Olivier (1955), es que tras haber dado muerte al marido, el Príncipe de Gales, y al padre de éste, incluso con el cadáver del marido en escena, el deforme Ricardo de Gloucester corteje y casi convenza para casarse con él a la viuda Lady Anne. El texto no da para más y hace pasar a Lady Anne del rechazo más absoluto a aceptar un anillo de compromiso en la misma escena.

En la última producción de *Romeo y Julieta* ha habido un intento deliberado de conectar con una generación adolescente, del que la elección de Leonardo DiCaprio como Romeo o que casi todos los personajes tengan acento americano no son más que algunos ejemplos. Los diálogos son los del texto dramático pero, a diferencia de Ricardo III, resulta completamente artificial ver a pandilleros de los noventa que hablan como nobles del Renacimiento o a un rico promotor inmobiliario que se dirige a su mujer como «señora», aun a solas. Pese a esto, Luhrman ha consequido en gran medida su objetivo de hacer una versión desbordante, sensual, violenta y divertida. Parte de este efecto lo aporta una estética propia del *videoclip* con número musical incluido: encuadres picados y contrapicados, planos brevísimos, planos con teleobjetivo, cámara rápida o lenta. Se ha dicho que este es el Romeo y Julieta de la generación de la *MTV*. La escenografía se sirve de elementos familiares para todo el mundo: cruces, pistolas, tatuajes y camisas de flores. Verona Beach es una ciudad imaginaria mezcla de la costa californiana con rascacielos alrededor de una enorme estatua de Jesucristo, muy parecida al Corcovado de Sao Paulo, donde dos bandas de miembros de familias rivales se enfrentan continuamente con música *rap* o latina de fondo. Resumiendo las relaciones entre puesta en escena y diálogo, se puede decir que en *Ricardo III* son convergentes y por tanto su combinación contribuye a la ilusión de realismo mientras que en *Romeo y Julieta* parece aceptarse la divergencia entre diálogo y escenificación.

«En la última producción de *Romeo y Julieta* ha habido un intento deliberado de conectar con una generación adolescente.»



Ricardo III, de Richard Loncraine

Igual que en el teatro isabelino una cortina negra o un cupido indicaban que los actores iban a representar una tragedia o una comedia, en los dos casos anteriores el título pone en guardia al espectador sobre lo que puede esperar. *My Own Private Idaho* es mucho más sutil. De hecho si no se conoce *Enrique IV* o la versión de Orson Welles, e incluyo a los espectadores de habla inglesa, puede y en efecto pasa desapercibido el hecho de que se están escuchando fragmentos de diálogo que tienen cuatro siglos con cambios mínimos. Aquí la verosimilitud conseguida es casi total y el mérito del director ha sido jugar hábilmente con hábitos y convenciones que los espectadores tienen y siguen, casi siempre de modo inconsciente. Uno de estos hábitos es reconciliar las aparentes incongruencias. Así Bob (Falstaff), un vagabundo carente de principios pero dotado de una sorprendente elocuencia, tiende a ser considerado por el espectador como un personaje con educación aunque venido a menos, lo que explicaría de manera verosímil la forma afectada en que se expresa. De lo contrario existiría una disparidad en la representación de la clase y el dialecto sociales, bien por la estilización del diálogo o por un fallo del guionista, ambos más difíciles de aceptar por la audiencia que la primera solución apuntada. Este es un ejemplo del guión, pero igual sucede con el episodio en el que los ladrones que acaban de robar son robados por algunos miembros de la misma banda disfrazados. La forma en que se desarrolla este episodio es igual que en Shakespeare pero el disparatado robo tiende a ser tomado por la audiencia antes como parte de unos comportamientos extravagantes pero coherentes con el submundo de la prostitución y las drogas, que como un elemento ajeno a la historia representada.

Los directores suelen justificar sus adaptaciones de dos modos: porque hacen accesible el texto y consiguientemente llegarán a más público o bien porque hacen accesible la historia ganando en verosimilitud. La forma más simple de esto último es el conocido recurso a presentar una historia dentro de otra historia, tal como ha hecho Al Pacino en su *Looking for Richard* (1996) al mezclar las reflexiones de los actores y las entrevistas con la obra que representan. Como beneficio adicional en el caso de Shakespeare siempre es útil tener un buen guionista a mano.

En cuanto a la audiencia a la que se dirigen este tipo de adaptaciones, lógicamente, los espectadores habituados a la *RSC* no necesitan actualizaciones ya que conocen los textos. La audiencia principal entonces la constituyen sobre todo aquellos que no son capaces de leerlo y no han visto ninguna representación de Shakespeare pero que cuando lo escuchan lo encuentran lleno de expresiones familiares.

Pese a las críticas que encuentran las adaptaciones pensadas para el gran público, debe recordarse que, en su tiempo, lo que hacía Shakespeare era menos arte y más entretenimiento popular, sobre todo hasta el reinado de Jaime I, cuando el teatro se hizo más cortesano. No obstante, siempre hay grados en el deseo de fidelidad y de éxito de público y la comparación entre el Hamlet de Zeffirelli (1990) y el de Branagh (1996) es ilustrativa del difícil equilibrio entre los textos clásicos y el espectador.

Un elemento que explica parte de la popularidad del poeta fue su capacidad para explotar un rasgo del teatro inglés de la época que consistía en recoger elementos familiares a la audiencia de la tradición popular, de obras anteriores, sermones, baladas, misterios y crónicas, y reelaborarlos. El procedimiento es similar a lo que hacen puestas en escena como las comentadas. No obstante, también debe haber algo en unas obras que, dirigidas a entretener al pueblo inglés de finales del siglo XVI, siguen entreteniendo y haciendo pensar a públicos de todo el mundo a finales del siglo XX. ■

Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos: Cuarenta años de su fundación

Virgen Gutiérrez Mesa

Casi tres meses después de su triunfo, la Revolución Cubana emite la primera ley referida a la esfera cultural, la 169, mediante la cual se crea el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, cuyas siglas, ICAIC, identificarán toda la producción que este 24 de marzo pasado arribó a sus cuarenta años.

Con la fundación del ICAIC nació la industria del cine cubano, que garantizó su exhibición y distribución nacional e internacional, algo que apenas fue posible antes de esa fecha cuando la producción estaba limitada a los esfuerzos personales de algunos osados que se arriesgaban a invertir su menguado capital en empresas que desaparecían luego de dos o tres proyectos. Gracias al ICAIC el cine cubano ocupó un lugar cimero dentro de la tradición cultural del país que desde el siglo XIX se ha caracterizado por ser reflejo de los conflictos y las contradicciones más acuciantes que afectan el buen desarrollo social, así como por mostrar la realidad con elevados valores estéticos.

En la década del sesenta la producción cinematográfica se centró en asuntos apenas abordados en la pantalla, tales como la discriminación social (*Cuba baila*, 1960, de Julio García Espinosa), la lucha clandestina y el enfrentamiento armado contra el ejército del dictador Fulgencio Batista (*Historias de la Revolución*, 1960) así como la realidad del momento vista con humor en *Las doce sillas* (1962) y en *La muerte de un burócrata* (1966), ambas dirigidas por quien se convertirá en el más brillante de los cineastas que ha dado Cuba: Tomás Gutiérrez Alea.

En 1968 se conmemoró un siglo del inicio de las luchas independentistas contra el dominio español. El ICAIC rememora la efemérides con la producción de títulos que devinieron clásicos como *Lucía*, de Humberto Solás, *Memorias del subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea y *La primera carga al machete* de Manuel Octavio Gómez.

El cine producido por el ICAIC ha transitado por varias etapas. En los años setenta, impregnados por el revés que significó para la economía el hecho de que la zafra no alcanzara los diez millones de toneladas de azúcar planificadas, el cine vuelve su interés hacia el pasado, buscando en las raíces de la historia el origen de la identidad nacional para plantear conflictos que desde épocas remotas han condicionado el desarrollo del país. Así surgen títulos como *Una pelea cubana contra los demonios* (1971), *La última cena* (1976) y *Los sobrevivientes (1978)*, todos dirigidos por Gutiérrez Alea, en los que se reiteran temas bien escabrosos como la intolerancia y la relación entre la justicia y el poder. De Manuel Octavio Gómez se estrena *Los días del agua* que centra su interés en el fanatismo religioso, temática que aparece igualmente en las cintas aleanas. En 1974 se estrena *De cierta manera,* dirigida por Sara Gómez, la única cubana que ha logrado realizar un largometraje de ficción, a pesar de que desde los primeros años de la década de los sesenta las mujeres tuvieron un cierto espacio en el recién creado Instituto.

En 1979 se estrena *Retrato de Teresa*, de Pastor Vega, cuya trama, referida al machismo y los conflictos familiares, se reiterará en buena parte de las comedias que se producen en los años ochenta, tales como *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984, de Rolando Díaz), *Se permuta* (1983, de Juan Carlos Tabío), *Vals de La Habana Vieja* (1988, de Luis Felipe Bernaza), entre otros, que se inscriben dentro de la *dramaturgia de lo cotidiano* como ha sido designada esta producción por el crítico cubano Ambrosio Fornet. La década de los noventa ha sido, sin lugar a dudas, la más difícil de todas. Fue en estos primeros años cuando se decretó el llamado *período especial* en correspondencia con la crisis económica que atraviesa el país. En 1990 Daniel Díaz Torres dirige *Alicia en el pueblo de Maravillas* que lanzó a la palestra una línea temática referida a la realidad más inmediata donde aparecen planteados con menor o mayor fortuna las contradicciones surgidas al calor de las incomprensiones, el oportunismo, la doble moral, la burocracia, o el abuso de poder, en títulos como *Adorables mentiras* (1991, de Gerardo Chijona), *Melodrama* (1995, de Rolando Díaz), *Madagascar* (1996) y *La vida es silbar* (1998), ambas de Fernando Pérez, y sobre todo *Fresa y chocolate* (1993) y *Guantanamera* (1995) del maestro Tomás Gutiérrez Alea. Estos directores, sin abandonar la ideología revolucionaria, han sabido hacer del cine un arma muy crítica con esos males que han proliferado al calor de la depresión económica y de ese espíritu pesimista que recorre al mundo a partir de la hegemonía de ese sistema único, el capitalismo, que, según nos demuestra la historia, es el más salvaje que ha padecido la humanidad.

El dibujo animado, que apenas tuvo antecedentes antes de 1959, se convirtió en la década de los setenta en un género sobresaliente. Su más brillante exponente es Juan Padrón que rodó, en 1979, el primer largometraje animado, *Elpidio Valdés*, que obtuvo el Premio Coral en el *Primer Festival del Nuevo Cine Latinoamericano* que desde esa fecha viene convocando el ICAIC y gracias al cual se reúnen los cineastas de toda Latinoamérica, al menos una vez al año, para compartir sus trabajos con el público de Cuba.

Aunque en la década de los noventa ha habido una disminución del cine de ficción, lo más lamentable ha sido la desaparición del documental que tanto realce ha aportado a esta cinematografía, sobre todo a partir de la obra de Santiago Álvarez, quien ya figura entre los maestros del género. Fue el propio Álvarez quien fundó en 1960 el *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, escuela formadora por la que transitaron la mayor parte de los directores de ficción del cine cubano actual.

No obstante, a sus cuarenta años, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos puede mostrar una obra que, si no es tan numerosa, sí tiene una calidad notable avalada por las numerosas distinciones alcanzadas en certámenes nacionales e internacionales y algunas de sus figuras están ya inscritas en el libro universal de los que serán recordados más allá de estos años: Santiago Álvarez, Humberto Solás, Juan Padrón y Tomás Gutiérrez Alea. ■

«Con la fundación del ICAIC nació la industria del cine cubano, que garantizó su exhibición y distribución.»



Historias de la Revolución de Tomás Gutiérrez Alea (1960). Primera película de ficción producida por el ICAIC.

Enrique Bonet

Una batalla pendiente

historieta

«El tebeo, nacido como un medio de masas, ha perdido al público, pero sigue comportándose como si fuera popular.»

Cuando se habla o se escribe sobre historieta en un contexto ajeno al de las propias revistas o circuitos especializados, es costumbre empezar dando explicaciones para justificar nuestra presencia en un lugar que, en teoría, no es el nuestro. Los que mantenemos una relación normalizada con el medio somos conscientes de que, con suerte, a lo más que podemos aspirar es a ser convidados de piedra en el festín de los medios de comunicación y de la cultura en general; si se nos invita a participar suele ser más por generosidad o benevolencia que por verdadera convicción, cuando no por criterios de mero oportunismo o rentabilidad política.

Pero me temo que no tenemos derecho a esperar mucho más. No podemos culpar a nadie de seguir siendo insignificantes, irrelevantes o puramente anecdóticos. Las gentes del tebeo -lectores, autores y editores, fundamentalmente- somos los mayores responsables del lugar en el que nos encontramos y de las coordenadas en las que nos seguimos moviendo. No hay más que echar un vistazo a la mayor parte de lo que se publica para comprender por qué el tebeo, visto desde fuera, se sigue encuadrando entre lo marginal, el puro fanatismo coleccionista o la mera evasión adolescente. Y no es que no se publiquen buenos tebeos. Tampoco podemos quejarnos del volumen y la variedad de novedades mensuales que se editan: por ofrecer un dato, en el reciente Salón del Cómic de Barcelona, celebrado el pasado mes de mayo, se han llegado a presentar más de cien nuevos títulos. El gran problema es que, aunque crece el número de publicaciones, el mercado sigue siendo el mismo y se encuentra cada vez más saturado y abrumado. Las cifras de ventas y la rentabilidad de las publicaciones son tan exiguas que los editores se limitan a mantener las colecciones con las que, al menos, saben que no van a perder dinero, y apenas apuestan tímidamente, y muy de vez en cuando, por nuevas líneas editoriales (más que líneas, esbozos, apuntes, atisbos de nuevas ideas, nuevos formatos o nuevos autores) con las que tantear el mercado sin asumir riesgos. Por su parte, los autores sólo tienen una salida: o imitan modelos foráneos e intentan publicar en el extranjero (Francia, Bélgica, Estados Unidos, Japón) o publican en nuestro país cobrando verdaderas miserias o, directamente, no cobrando. El resultado es un terrible círculo vicioso, un endogámico ejercicio que nos relega a una parcelita de la que es muy difícil salir y en la que -eso es lo más preocupante- cuesta mucho entrar. Ser aficionado a los tebeos, hoy día, es como pertenecer a una secta, a un club de *fans*, a un grupo de iniciados en extraños códigos y lenguajes secretos. Insisto, el problema no es que no se editen buenos tebeos: el problema es que los méritos de la gran mayoría sólo son apreciables por los que ya pertenecen a la secta. Pero es que además las buenas obras quedan enterradas y empequeñecidas ante el volumen de vulgaridad que copa los quioscos y las librerías especializadas; para encontrarlas hay que ser un auténtico especialista en el rastreo de perlas escondidas.

La situación en la que nos encontramos ahora resulta contradictoria y perversa: el tebeo, nacido como un medio popular y de masas, ha perdido al público, pero sin embargo sigue comportándose como si fuera popular, como si todavía existiera una industria editorial necesitada de darle al público lo que pide, ofreciendo siempre lo mismo a sus escasos lectores y abandonando a los autores que han intentado apostar por nuevas maneras narrativas, nuevas temáticas o nuevos estilos gráficos.

La historieta necesita de un vuelco radical en sus planteamientos. Si la batalla del mercado está perdida y la del prestigio cultural también, quizá sólo quede una causa por la que luchar: la de la propia libertad creadora. Posiblemente no sea éste el camino que deba seguir la industria para sobrevivir; posiblemente los editores no puedan hacer más de lo que hacen: continuar quemando, hasta que reviente, la poca mecha comercial que les queda: superhéroes, *mangas,* pornografía... De lo que sí estoy convencido es de que la supervivencia del medio como tal (ya no hablo de cifras de ventas ni de cuestiones de mercado: hablo de la historieta como lenguaje, como medio de expresión) depende exclusivamente de la capacidad renovadora de sus autores. El momento, a pesar de todo lo dicho, puede ser propicio y esperanzador. Hay dos factores que me parecen importantes para apoyar este nuevo salto hacia la renovación estilística y temática de la historieta: por un lado, la proliferación de pequeñas editoriales independientes preocupadas por publicar nuevos autores y ensayar nuevas fórmulas que les den un sello propio, una personalidad definida que las diferencie de las editoriales más establecidas; por otro, la creciente publicación en nuestro país de materiales extranjeros muy poco conocidos hasta el momento pero de un enorme interés, fundamentalmente procedentes del lado más alternativo, independiente y renovador del cómic americano. Lo cierto es que hoy día se publican cosas que hace tan sólo cuatro o cinco años eran impensables: colecciones como *Brut Comix* (editorial La Cúpula), *Flor de un día* (Undercomic), *Terra Incognita* (de la tristemente desaparecida Camaleón Ediciones), la más reciente *D&Q* (La Factoría de Ideas), revistas como *El Ojo Clínico* o *Nosotros Somos Los Muertos*... Todas ellas demuestran que el tebeo sigue siendo un fenómeno vivo, cambiante, escurridizo y dinámico, que puede resultar apasionante por su enorme variedad estilística y sus posibilidades aún inexploradas.

Pero la mejor razón que encuentro para mantener un mínimo de esperanza en la historieta es la infinita pasión (a veces, desvirtuada en ceguera) que despierta en los que se dedican a ella. Decía Max -uno de esos autores imprescindibles y necesarios- al respecto de la revista que dirige junto a Pere Joan: «*Nosotros Somos Los Muertos* significa que estamos al margen, la industria nos ha arrinconado a los que hemos querido mantener una línea independiente y un poco radical. Puesto que la industria nos declara muertos, no tenemos nada que perder y nos sentimos con libertad absoluta para hacer lo que nos dé la gana». Esa es la actitud que reclamamos, la batalla que aún queda por librar. ■



Ilustración de Max y Pere Joan en *Nosotros Somos Los Muertos* #5

Rubén Garrido

CURSO de HIPOCRESÍA

¿Quieres aprender a manejarte en la jungla de la vida?

PRIMERA ENTREGA

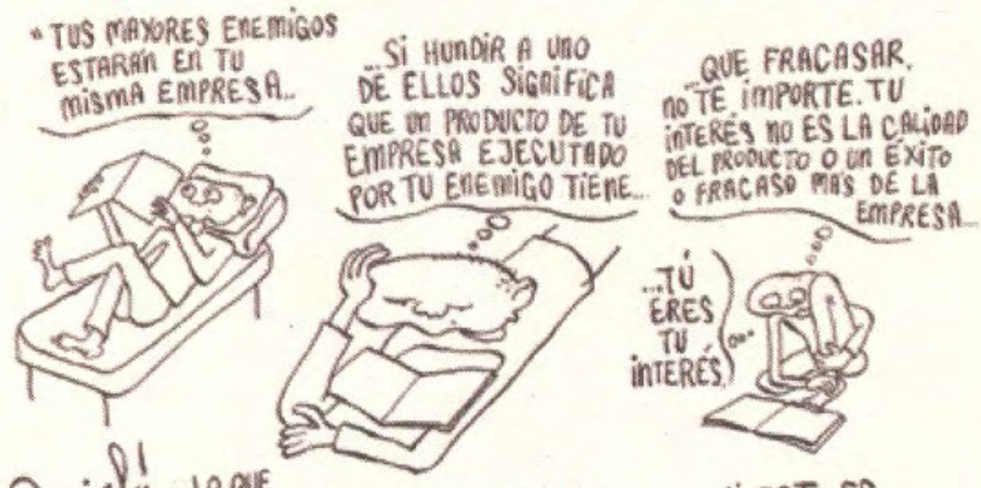


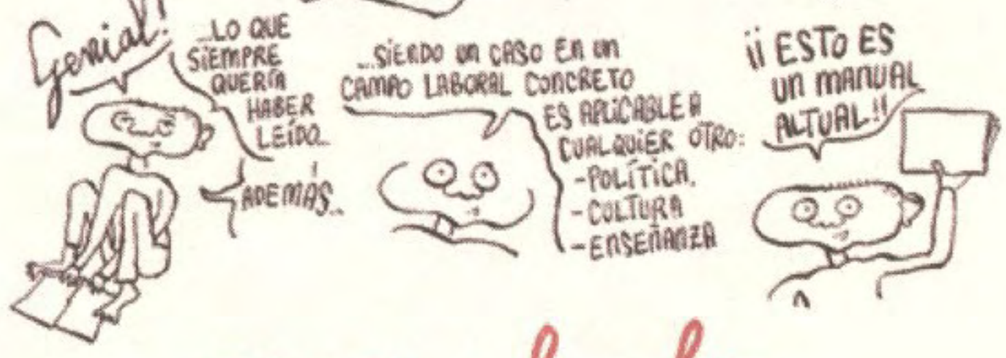
CONSULTA TELEFÓNICA



OBITOS

AMPLITUD de MIRAS





manos a la obra



SELECCIÓN de PERSONAL



...con un mínimo de sensibilidad por tu parte, te garantizamos un **100%** de éxito.

música

Carmen Vilches

Danza en el Generalife:

dos bellezas juntas

Este año, el 48 Festival Internacional de Música y Danza de Granada ofrece un programa de danza que abarca el flamenco, el ballet clásico y el contemporáneo, y de paso pone al día a la afición granadina al invitar a compañías modernas de prestigio internacional, como el Ballet der Zürcher Oper (Ballet de la Ópera de Zurich) y el Nederlands Dans Theater III, a la vez que nos brinda la oportunidad de admirar talentos nacionales como la Compañía Metros de Ramón Oller, con base en Barcelona.

La danza contemporánea evoluciona a gran velocidad y va ganando terreno en Europa, sustituyendo con nuevas creaciones el repertorio clásico de las compañías tradicionales. Un ejemplo notorio es el del Nederlands Dans Theater, cuyo embrión data de 1959, cuando un grupo de dieciocho bailarines del antiguo Het Nederlands Ballet rompieron con la orientación tradicional de la compañía.

En 1975, Jirí Kylián aceptó la dirección de la compañía, y desde entonces sus ideas innovadoras y experimentales han llevado al NDT al reconocimiento mundial en el mundo de la danza contemporánea. Una de las ideas llamativas de este director ha sido la división de la compañía en tres secciones: NDT-I, para los bailarines principales; NDT-II, compuesta por jóvenes entre 18 y 21 años; y NDT-III, formada por un grupo de grandes bailarines mayores de cuarenta años, cuyo trabajo tendremos el privilegio de contemplar el 3 de julio en el hermoso escenario de los jardines del Generalife.

Esta original compañía, cuya formación actual se inicia en 1991, y que ha lanzado a la fama a hoy renombrados artistas, combina una expresividad extraordinaria y un gran talento físico con una madurez artística sin par en el mundo de la danza moderna. Kylián, que es a la vez su director y uno de sus coreógrafos, sabe potenciar las cualidades teatrales y el dominio técnico de sus bailarines para sus propios fines expresivos, y les hace transmitir su concepción del mundo y del tiempo, a la vez que abre su corazón a un público que no puede por menos de entregarse desde el principio hasta el fin.

Considerado uno de los coreógrafos más ingeniosos del momento, ha ido transformando notablemente su visión artística desde mediados de los años 80, en una línea cada vez más abstracta y también surrealista. Ejemplos de esta evolución se aprecian en obras como *White and Black*, *No More Play*, *Sarabande* y *Falling Angels*.

En nuestro Festival, va a presentar su obra *Way alone*, creada en febrero de 1998, con música de Bach, Seldman, Cage, Dixon y Ammons. En ella se aprecia cómo Kylián combina el movimiento, la puesta en escena y la música, de la que hace una peculiar lectura rítmica y dinámica. Uno de sus coreógrafos de más renombre es Hans Van Manen, quien por cierto trabajó en otras ocasiones para el Ballet der Zürcher Oper. El NDT-III representará *Zero Hour*, obra de Van Manen con música de Astor Piazzola, que utiliza como base los pasos y ritmos del tango, que fusiona con las técnicas clásica y contemporánea.

Resulta interesante observar la relación entre NDT y el Ballet der Zürker Oper, que no sólo han compartido coreógrafos sino que se profesan una admiración y respeto mutuos: así lo manifestaba Heinz Spoerli, director de dicho Ballet, durante una entrevista para la revista alemana Brückenbauer, en que afirmaba que gracias al NDT-III estaba alcanzando la cumbre artística en Holanda. Aunque insiste en la necesidad de mantener un estilo individualizado, aboga por una forma de «globalización», entendida como medio de asimilar todas las influencias. Esta personalidad que trata de expresar en sus coreografías es la que dice encontrar en el NDT-III.

Me siento personalmente muy satisfecha de que esta edición del Festival Internacional de Música y Danza haya dado a la danza contemporánea el papel que le corresponde, con importantes estrenos en una programación rica y diversificada.

«Esta edición del Festival Internacional de Música y Danza ha dado a la danza contemporánea el papel que le corresponde.»



María de la Cruz

La DANZA destaca en la apuesta del 48º Festival. Esta idea de los organizadores es especialmente oportuna en momentos en que otras instituciones culturales, menos propensas al celo en la defensa de las artes, se empeñan entre unas y otras en asfixiar a nuestra cantera local, privando de Conservatorio de Danza a una ciudad a la que –si bien otra cosa no tendrá- nunca le faltó talento artístico. Dicha paradoja no es ajena al hecho de que esta pequeña colaboración de la bailarina Carmen Vilches, nos la tenga que mandar desde Londres.
La programación incluye las actuaciones siguientes:

- 19 de junio, Jardines del Generalife, 22:30h.: Compañía Metros (Ramón Oller, director, Belen Maya y Trinidad Sevillano, artistas invitadas). Coro de la Presentación, de Granada [Elena Peinado, directora], *Frontera; El Jardín de los gritos* [Música: tradicional; Coreografía: Ramón Oller y Alicia Pérez-Cabrero; Intérpretes: Eva Arqués, Jesús de Vega, Johanna Laber, Thérese Lorenzo, Philippe Mesia, Bui Ngnoc Quân, Eván Ribero, Sandrine Rouet, Francisco Eduardo Villalta].
- 23 de junio, Jardines del Generalife, 22:30h.: Compañía Andaluza de Danza (José Antonio, director; Isabel Bayón y Javier Barón, artistas invitados). *Elegía Andaluza* (Homenaje a Antonio Ruiz Soler) con la Orquesta Joven de Andalucía (Juan Udaeta, director) [J. TURINA, música *Danzas Fantásticas*, op.22, *Ritmos*, op.43) [JOSÉ ANTONIO, coreografía], *Un ramito de locura*. Música tradicional flamenca [J. BARÓN, coreografía].
- 26 de junio, Jardines del Generalife, 22:30h.: Zürcher Ballett (Heinz Spoerli, director; Alexei Botvinov, piano) *Goldberg-Variationen* [J.S.BACH, música, H.SPOERLI, coreografía].
- 28 de junio, Jardines del Generalife, 22:30h.: Zürcher Ballett (Heinz Spoerli) *Mozartina* [W.A.MOZART, música, H. SPOERLI, coreografía].
- 3 de julio, Jardines del Generalife, 22:30h.: Nederlands Dans Theater III (Jirí Kylián, director) *New Age* [J. ZORN, música, P. RIBEIRO, coreografía], *No sleep till dawn of day* [A.PIAZZOLA], *Nana de las Islas Salomon* [J.KYLIÁN, coreografía], *A Way Alone* [M. FELDMAN, J. CAGE, H. DIXON, A. AMMONS y J.S.BACH, música, J. KYLIÁN, coreografía].

Jirí Kylián nace en Praga en 1947, a los nueve años ingresa en la Escuela del Ballet Nacional y a los quince es admitido en el Conservatorio de Danza de Praga, donde recibe las enseñanzas de Zora Semberova y otros maestros. Gracias a una beca del British Council, en 1967 se traslada al Royal Ballet School de Londres, donde entra en contacto con las tendencias más modernas de la coreografía contemporánea, y en 1968 es contratado en el Stuttgart Ballet. Su primera pieza, *Paradox*, fue coreografiada por la Noverre Society. En 1973, acepta la invitación del *Nederlands Dans Theater*, donde dirige él mismo *Viewers*, su primera obra para esta compañía, de la que pasa a ser director en 1975. Desde entonces, Kylián ha creado más de 50 ballets para el Netherlands Dans Theater, muchos de ellos representados en todo el mundo por distintas compañías.

Música y públicos

César Rodríguez Campos



María de la Cruz

Uno se instala cómodamente en su butaca y asiste reconfortado al ritual del concierto clásico. Comprueba satisfecho que el público está compuesto por personas aparentemente cultivadas y de buen aspecto general, adopta una pose de profunda concentración y se sumerge en la escucha de un programa musical de elevada calidad que le hace olvidar la fealdad de lo cotidiano. Admira la unidad y coherencia de las obras, no se le ocurre, faltaría más, aplaudir entre movimientos y, en algún momento, fulmina con una mirada imperativa a esa señora que abre nerviosamente un caramelo con un crujido que, en el silencio de la sala, suena como una detonación. En el intermedio reconoce con cierta sorpresa que algunos asistentes estaban ayer por la noche en un concierto de *free-jazz* y recuerda el ambiente tan distinto que reinaba en la sala: las miradas de complicidad, los murmullos, el movimiento de las cabezas al compás del *swing* y el estallido programadamente espontáneo de los aplausos despues de los solos. De paso, uno, el mismo, cae en la cuenta de que debe apuntar en la agenda la fecha de ese concierto de música cubana -tan sabrosona- para el próximo fin de semana, y se promete que de esta semana no pasa el tomar clases de salsa para no volver a hacer el ridículo como la última vez.

Cabe preguntarse después de este ejemplo, no especialmente paródico, de acercamientos no conflictivos a una pluralidad de músicas, frecuentísimo en el oyente contemporáneo, cuáles son los modelos de constitución social y cultural del acto de escuchar que explican la situación que hemos alcanzado en la que, de hecho, adoptamos diversas maneras de percibir la música y seleccionamos los comportamientos adecuados al tipo específico de contexto en razón de mecanismos del gusto absolutamente impensables para el público de épocas pasadas.

Las formas de la escucha han estado siempre histórica y culturalmente determinadas. Las categorías estéticas dominantes en cada época han determinado no sólo lo que se escucha, sino también cómo se escucha. La Ilustración, para la que la música no tuvo nunca un valor estético relevante, consideró la música como una imitación feliz de la palabra; sus ideólogos, como Rousseau o Herder, defendieron su origen lingüístico y sus virtudes pedagógicas. Pero la voz, soporte de la palabra, era sobre todo, en opinión del abate Dubos, un sonido proveniente de la propia naturaleza para expresar sentimientos y pasiones, por lo que la estética músical ilustrada fue, ante todo, una estética sentimental. En consecuencia en los salones burgueses del siglo XVIII escuchar era tanto identificar sentimientos naturales como, en consonancia con la primacía de la palabra, un agradable estímulo para conversar.

Pero llegó Beethoven y literalmente impuso silencio en aras de una concepción cuasi sagrada de su obra y de su papel como compositor. El Romanticismo inauguró un cambio drástico en las categorías culturales que marcaban la relación entre oyente y obra musical. Desde sus primeras formulaciones teóricas se pone en pie una visión que ensalza la música como un arte que puede revelar lo infinito desde su interior. La *contemplación* se convierte en la actitud privilegiada para entender (ya no para sentir) la música. E.T. A. Hoffman erigirá sobre esta forma de percepción su teoría de la música absoluta. La música instrumental en su dimensión más compleja: sinfonía o concierto se instala ante el oyente romántico como un todo inviolable y grandioso que puede, mediante un esfuerzo de concentración y un adecuado ejercicio intelectual, transportarlo al dominio de lo inefable.

No es dificil reconocer en este modelo de escucha el origen de la obsesión por la audición cristalina y ensimismada de la música culta que hoy se practica en las salas de conciertos. Nuestra herencia cultural aún refleja la huella de las determinaciones sociales que impregnaban tanto la composición y la interpretación de la música en un momento dado como las formas de percibirla y los comportamientos que formaban parte del ritual de la audición, pero el vínculo que permitía establecer la relación entre las representaciones mentales de un estamento social y la constitución de un espacio cultural fuerte donde las prácticas artísticas repondían estrechamente a aquéllas se ha roto o, al menos se ha adelgazado extraordinariamente.

En primera instancia lo que debería quedar claro es la intercambiabilidad de los diferentes modelos con los que afrontamos hoy día al acto de escuchar y la acumulación y el uso indiscriminado de patrones que proceden de prácticas muy distantes entre sí en el tiempo reutilizados con propósitos muy distintos de los originales. Mientras que la valoración analítica del discurso musical parece hoy patrimonio del experto, la actitud de sumisión a la unidad e integridad de la obra prevalece en el interior de un tipo de público educado que busca de esta manera distinguirse de aquel otro "que no respeta a la música ni al intérprete". Ciertamente esto se manifiesta hoy desde una posición secularizada.

Por otro lado se podrían encontrar vestigios de aquel abandono sentimental que preconizaba el Iluminismo en la persistencia con la que se valora la naturalidad y la sencillez en determinados cantantes. Si somos capaces de apreciar la artificialidad extrema para, a continuación, buscar el arca perdida de la naturaleza en algún cantante para todos los públicos, es que hemos llegado a un punto donde la selección de recursos estéticos se efectua no ya por la pertenencia previa a un grupo social que configura un espacio donde se escucha de determinada manera sino que las formas de la escucha son las que construyen momentáneamente un espacio social donde intercambiamos máscaras e identidades fugaces que alteran la causa y la función de lo que oímos.

Un último apunte para ilustrar lo que decimos. El público de nueva creación de la Música Antigua, o repertorio anterior al siglo XVIII ejecutado con los instrumentos usuales en la época y con intenciones restauradoras. Se puede observar la paradoja que supone que las fórmulas más novedosas de experiencia receptora busquen lo original, en su doble acepción de perteneciente al origen y de lo distinto, en interpretaciones caracterizadas por la persecución de la ilusoria y ya imposible autenticidad. Arropada en la nostalgia de un mundo musical perdido, la escucha devendría así el extraño lugar donde la regeneración se da la mano con la arqueología. ■

«Nuestra herencia cultural aún refleja la huella de las determinaciones sociales.»

Ricardo Molina Castellano

reseñas discográficas

«Grandes grabaciones del siglo»

El pasado glorioso de EMI

Siguiendo la estela de otras grandes discográficas, EMI ha decidido publicar una serie en la que se ensalzan los grandes logros fonográficos que ha obtenido a lo largo de su extensa historia. Unas carátulas muy atractivas, con los compactos aludiendo a los viejos vinilos (en esto se han excedido, pues la idea ya la sacó Deutsche Grammophon en su serie The Originals), incluso con textos en castellano en los librillos, dan a esta serie una presentación muy atractiva. A fecha de este artículo ya se han producido dos lanzamientos, resultando un tanto desconcertante la cicatería de EMI para sacar al mercado muchos de sus más preciados tesoros (EMI posee en sus archivos auténticas leyendas que ni siquiera han pasado a disco compacto). De cualquier forma se ha bajado el precio de algunas grabaciones que circulaban en otras series, y los registros se han sometido a un complejo proceso de "remasterización" que ha elevado en muchos enteros la calidad del sonido.

Son varios los discos que merecen la atención del melómano en esta serie. A saber: la *Novena* de Beethoven por Furtwängler con Shwarzkopf, la *Quinta* de Mahler por Barbirolli, el *Viaje de invierno* por Hotter, los *Conciertos para violín* de Beethoven y Mendelssohn con Menuhin y Furtwängler, los *Conciertos para chelo* de Haydn por du Pré, etc.. Interpretaciones inmensas, pero que sufren una dura competencia al ser todas ellas obras que han sido mimadas por la industria del disco. Sin embargo en la colección destacan dos registros no sólo por estar en la cima de la genialidad absoluta, sino porque además no se ha podido hacer sombra sobre ellos. Cuando el melómano se detiene en estas grabaciones legendarias, comprende la desesperación de las grandes discográficas por encontrar nuevos talentos, y sus grotescos intentos por inventar mitos. ¿Estará todo dicho en el gran repertorio? Seguramente no. Pero el camino correcto es el marcado por los maestros de las generaciones pasadas. Es decir, la búsqueda sincera y honesta de la verdad musical. Hasta que las discográficas no terminen de asimilar este concepto, y renuncien a repetir los desbordantes beneficios que obtuvieron con la irrupción del disco compacto (qué ingenuidad pensar así en los tiempos que corren), tendremos que refugiarnos, en demasiadas de las ocasiones, en los registros tradicionales para disfrutar de versiones conmovedoras. ■



BEETHOVEN: Concierto Triple para violín, chelo y piano. BRAHMS*: Concierto doble para violín y chelo. Violín: David Oistrakh. Chelo: Mstislav Rostropovich. Piano: Sviatoslav Richter. Orquesta Filarmónica de Berlín y Orquesta de Cleveland*. Directores: Herbert von Karajan y George Szell*. EMI CDM 5 66902 2. ADD. 70'08''. Grabaciones de 1969 en Berlín y Cleveland*.

Pocas son las ocasiones en las que se ha reunido tal relación de estrellas como en la grabación del Concierto Triple de Beethoven. Y en menos todavía una confluencia de mitos ha logrado responder a las lógicas expectativas. Sin embargo en este registro todos supieron dar lo mejor de sí mismos. No sólo para mostrar tallas artísticas, sino para saber comprender el puesto de cada uno y lograr un objetivo común. De ello se benefició enormemente esta inusual obra de Beethoven, que no menor como la considera con irreverencia parte de la crítica.

Los tres solistas logran entre sí un equilibrio de voces fascinante, conservando al mismo tiempo todos su debido protagonismo. Rostropovich da un apoyo inquebrantable al trío, sin renunciar a la expresión de su instrumento. Oistrakh, con un sonido arrebatador, otorga todo el lirismo necesario. Richter responde con hondura, dando un contrapunto reflexivo tan propio de su inolvidable estilo. Por último Karajan se nos muestra con todo su buen hacer. Ese Karajan del que todos nos hemos enamorado, sin superficialidades ni estridencias, entregando generosamente su genialidad; desinterés que lamentablemente perdió en sus últimas grabaciones para D.G. por múltiples causas. En definitiva, una versión que coloca en su debido lugar a una obra tan injustamente desdeñada.

En Brahms, Rostropovich y Oistrakh dan otra demostración de entendimiento mutuo en un continuo y ardiente diálogo. A ellos se une la contundencia y la severidad de Szell. Pese a la dificultad de la obra por sus inagotables variaciones, la tensión no decae en ningún momento, con unas transiciones épicas y una perfecta armonización de la música de cámara y la sinfónica. Al igual que en la grabación de Berlín, la gran calidad de la toma de sonido sorprende por la fecha de grabación, fresca y respetuosa con los timbres de todos los instrumentos.



MAHLER: Das Lied von der Erde. Mezzo: Christa Ludwig. Tenor: Fritz Wunderlich. Orquesta Philarmonia. Director: Otto Klemperer. EMI CDM 5 66892 2. ADD. 64'07''. Grabación entre Febrero de 1964 y Julio de 1966. Londres.

Mahler compuso *La canción de la Tierra* en los últimos años de su vida, con una salud quebrada y con el terrible trauma de la pérdida de su hija. En tal situación, y con la genialidad con la que el autor austríaco sabía expresar en sus partituras los sentimientos, era inevitable que compusiera una obra encaminada a diseccionar el vértigo que experimenta el ser humano, cuando tiene el atrevimiento de contemplar su propia existencia.

Klemperer asume sin vacilación estas intenciones. Con unos *tempi* pausados pero firmes, con una claridad de texturas que roza lo increíble, con unos solistas totalmente entregados, Klemperer logra una de las más sobrecogedoras grabaciones de la historia del disco. Cuidando hasta el más mínimo detalle (impresionantes los silencios en Der Abschied), nos trasmite todas las emociones que puede sentir el hombre; euforia, desesperación, placer, angustia, gozo, horror...; llevando a la obra y a la misma música hasta sus límites infinitos. Todos, director, orquesta y solistas (la interpretación de Christa Ludwig es sencillamente indescriptible), rompen con un brutal desgarro la barrera de la contemplación sonora, convirtiendo el ánimo del oyente atento en una marioneta obediente, expulsándole de toda indiferencia. Sobra cualquier comentario sobre méritos técnicos, pues todo el ambiente creado hacen que cualquier habilidad resulte natural e irrebatible.

Mahler preguntó a Bruno Walter, su discípulo y quien estrenó póstumamente la obra, si alguien soportaría su audición. Si hubiera tenido la oportunidad de escuchar esta interpretación, no habría dudado. *Eternamente...*

Dos clásicos del Sur

Antonio Pamies



MIGUEL ÁNGEL CORTÉS: Patriarca.
Flamenco por derecho, CD-015-F
Antequera Records
(http://www.arrakis.es/~arecord)

No cabía esperar mejor presentación para este CD que el concierto que dio Miguel Ángel Cortés en el teatro Isabel la Católica, dentro del ciclo «Desgrana el Flamenco», patrocinado por el Ayuntamiento de Granada, un show de altos vuelos diseñado con ideas muy claras. El joven guitarrista (Granada 1972, hijo de Miguel Cortés Amaya "Miguelones", y hermano menor de Paco Cortés) acepta el desafío de la fórmula del octeto lanzada por Paco de Lucía, y se ha rodeado de lo mejorcito del flamenco granadino para montar un espectáculo capaz de hacerle dignamente la competencia al maestro algecireño en los grandes escenarios internacionales. Es una fórmula difícil de controlar, como hemos podido comprobar en más de un dudoso intento de generalización por artistas no preparados para esta forma de trabajo, pero cuando se consigue, deslumbra al más exigente. El resultado es un trabajo cuidadosamente orquestado, donde la guitarra del joven virtuoso dialoga de forma nítida y convincente con la explosiva polirritmia de Manolo Soler (cajón), con las espléndidas y conmovedoras voces de nuestras mejores cantaoras del momento, Marina Heredia y Chonchi Heredia, con los inspirados acordes y punteos de Miguel Corral, músico polifacético y creativo donde los haya, con el colorido tenderete de percusiones de Chico Fargas o el saxo *bluesy* y quejumbroso de Agustín Carrillo (ex-compinche del mismísimo Camarón). Todo ello con una profesionalidad y una elaboración a la altura que exige hoy el público más exquisito. Miguel Ángel Cortés y Marina Heredia actuarán de nuevo juntos el 28 y 30 de junio en la Peña La Platería, en el marco del 48º Festival de Música y Danza.

El disco *Patriarca*, producido por Miguel Ángel Cortés y Antonio Blanco para la nueva colección *Flamenco por derecho* del sello malagueño Kambayá, está dedicado a su padre, y se grabó en 1998 con estos mismos músicos, a los que se añaden José Antonio Galicia (tabla y derbuka), Antonio Molina (chelo), MªTeresa Zurita (violín), Carlos Vázquez (bajo) y Raquel Enamorado (voz). Al igual que el concierto de lanzamiento, alterna de forma equilibrada y muy agradable piezas de guitarra sola para lucimiento del maestro (taranta, siguiriya y bulería), con temas orquestados en esta línea rigurosa y elegante (rumbas, tangos, tanguillos, jaleos). Desde una sólida base de composición y arreglos originales, la banda va añadiendo el aderezo de buen gusto y de improvisación (especialmente admirable en *Kuriachi* y *De corales*), de sentimientos eternos y pasajeros, de duende -en resumen, de vida- elementos que siempre han caracterizado al flamenco, pero que, aplicados a un proyecto exigente y sofisticado, parecen cobrar un aspecto renovado, y al mismo tiempo *sin pasarse*, que es quizá lo más difícil.



PAQUITO D'RIVERA:
"Chamber Music from the South".
MixHouse MH 0002
(http://www.profline.com.br/mixhouse)

El clarinetista y saxofonista cubano Paquito de Rivera es un buen conocido de la afición jazzística granadina, que ha podido verlo actuar en varios festivales, ya sea con Dizzy Gillespie, con Michel Camilo, con Tete Montoliu, con la orquesta de la ONU, o con *Caribbean Jazz Project*. En su larga y fructífera carrera ha sabido aliar como nadie el virtuosismo y la ambición más exigentes con el calor de la espontaneidad, destacando por una pulcritud y una profesionalidad que no siempre se dan en ese ambiente. Desde sus inicios jazzísticos en *Irakere*, alió la tradicíon a la innovación, experimentando audaces y sutiles mezclas entre el clasicismo de su formación (fue primer clarinete de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba en 1967) y la música popular cubana o el jazz, mezcla difícil donde las haya (recuérdese su increíble improvisación con saxo soprano en el concierto para clarinete KV622 de Mozart).

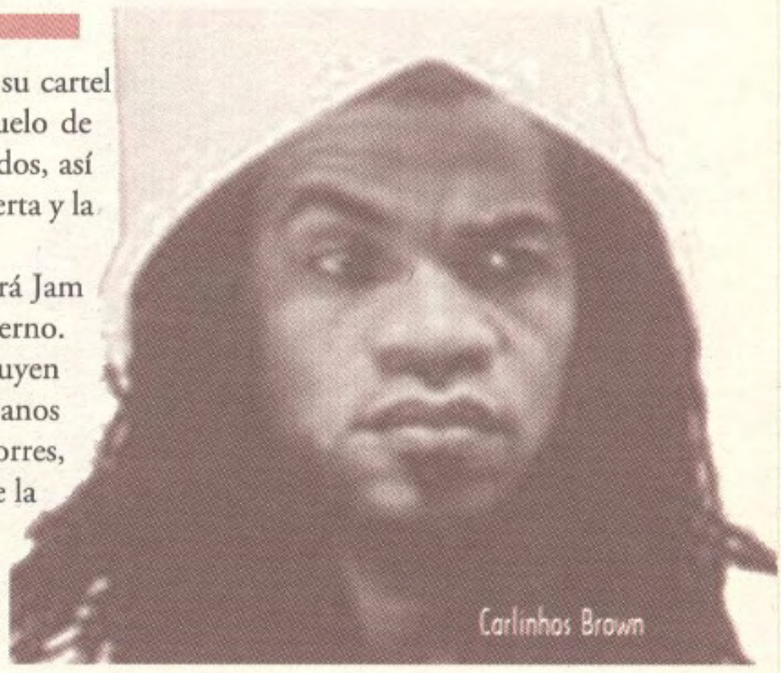
Este nuevo disco es posiblemente el trabajo más insólito de su producción hasta la fecha, tanto por el repertorio como por el tratamiento que le ha dado. Grabado en Río de Janeiro a principios de 1997 (aunque sólo salió al mercado en 1998), pretende hacernos descubrir -desde su óptica ecléctica y refinada- un tipo de música poco conocido y probablemente subestimado: la música culta de Iberoamérica, cuyos límites con la popular aclara y difumina alternadamente, respetando las partituras originales. Son piezas muy dispares que sin embargo cobran una unidad y un desarrollo tan perfectamente enlazado que crea la ilusión de que estamos ante un género bien definido y con una larga tradición. Este curioso *pot pourri* -desde la sonata para clarinete y piano de Carlos Guastavino a la Fantasía concertante para piano, chelo y clarinete de Heitor Villa-Lobos, pasando por los valses, danzas y *chorinhos* de Ignacio Cervantes y de Osvaldo Lacerda, un danzón y un vals venezolano compuestos por el propio Paquito d'Rivera, una semi-improvisación para clarinete solo evocando a Lecuona, así como un tango y una milonga de Astor Piazzola- nos pasea por un mundo redescubierto y apasionante, tanto para los amantes de la música clásica como para los de la afrocubana, sintetizando con lucidez y buen gusto esta utópica y ansiada simbiosis del rigor interpretativo y densidad creativa que caracterizan a la primera con la naturalidad y vitalidad propias de la segunda, aun a riesgo de resultar *minoritario dentro de lo minoritario* por no encajar exactamente en ninguno de ambos géneros. Con estos *Clásicos del Sur* el saxofonista cubano recupera una "tradición", aunque -paradójicamente- haya sido juntando autores e intérpretes tan eclécticos y heterodoxos como él. Acompañado por el pianista y musicólogo uruguayo Pablo Zinger y el violonchelista brasileño Gustavo Tavares (actual solista de la Orquesta Nacional de Noruega) el clarinete de Paquito d'Rivera borda una obra profundamente hermosa, con todo el colorido y el aroma de una concepción muy *sui generis* de lo hispanoamericano, a la vez revelada y creada, como suele ocurrir con los mitos dignos de este nombre, y, como dijo un comentarista de la prensa brasileña, *es un magnífico ejemplo de cómo la música de cámara puede interpretarse de manera viva, dinámica, y, sobre todo, feliz.*

Músicos en la Costa

Los festivales de verano de la costa granadina se van consolidando entre los mejores de España, tanto por su cartel como por la agradable confluencia de factores que motivan su atractivo, ya sea en el Parque tropical del Majuelo de Almuñécar o el castillo árabe de Salobreña. Elevando su presupuesto, la Diputación y los ayuntamientos implicados, así como el *sponsor* oficial (Cervezas Alhambra) se comprometen cada vez más con estas actividades que mejoran la oferta y la imagen turísticas de estas localidades.

En julio actuarán en Almuñécar Perico Sambeat, Fabio Miano y Kurt Rosenwinkel (día 19), el día 20 habrá Jam Session con Nicholas Payton, Terel Stafford, Jesse Davis, Kenny Wahington y otros representantes del jazz moderno. El cuarteto del siempre convincente Branford Marsalis presentará su último disco el día 23. Las noches latinas incluyen al magnífico pianista panameño Danilo Pérez (día 21 de julio), a Eddie Palmieri (día 22). Marc Ribot y los Cubanos Postizos rinden homenaje al gran Arsenio Rodríguez el día 24, y una revelación de la música brasileña, Silvia Torres, pone el punto final el día 25. En Agosto, pasará por el castillo de Salobreña el polifacético Carlinhos Brown, rey de la llamada música "Axé", (día 6), seguido del contundente salsero Ibrahim Ferrer (día 7) y del inclasificable multiinstrumentista italiano Angelo Branduardi (día 8).

Una buena excusa para acercarse a nuestras playas, y, al anochecer, disfrutar de la brisa nocturna entre ruinas fenicias y árabes, con una caipirinha en mano, escuchando a estas grandes figuras de la música afroamericana.


Carlinhos Brown

Pablo Alcázar

Golosinas de amor vivas

La colección <<Mitos>> de Poesía

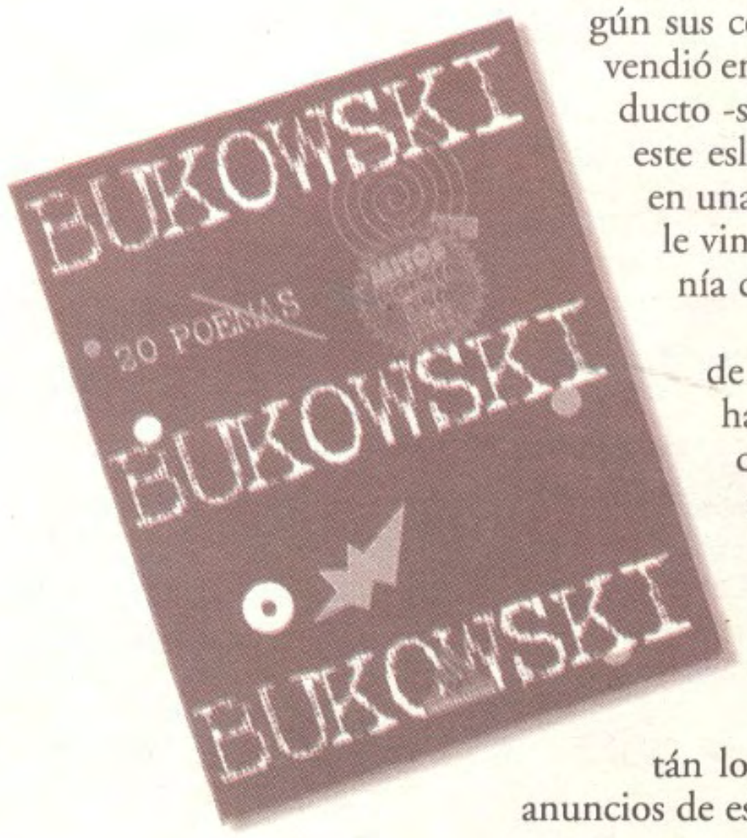
mitologías

San Juan de la Cruz (n.º 34 de «Mitos Poesía», Ed. Grijalbo-Mondadori) sabía que los tratados teológicos los leía muy poca gente. Y él, como todo el que escribe, quería que lo leyeran. Eligió el lenguaje erótico de los cancioneros, de los romances, de la calle para popularizar las relaciones del Alma y Cristo. Mondadori ha elegido para que el adolescente, sobre todo, rompa la tela del dulce encuentro con la poesía, el formato golosina. Los libritos de la colección «Mitos Poesía» se venden –aunque más caros que los otros confites: 395 pesetas- en bolsas parecidas a las que contienen los big-pops, los peta zetas (caramelos con chasquidos, sabor a fresa), las dentaduras, los titánics, los corazones o los flubbers, en los expositores de los kioscos que compatibilizan la venta de chuches con la de libros de bolsillo, revistas, algún cederrón, periódicos y otras fruslerías.

No sé cómo Rilke (n.º 33), Pessoa (n.º 2) o Vallejo (n.º 24) han podido abrirse paso entre las otras 300 golosinas que se venden hoy en las tiendas. Los editores han hecho lo posible: las pastas del libro de Bukowsky (n.º3) son muy apetecibles, da ganas de comérselas, el diseñador ha dibujado en ellas discos de regaliz, barritas de fresa, estrellitas de frambuesa y un precioso precinto de los que cierran los cartuchos de bombones, con forma de estrella dorada. El verso de la cubierta posterior resulta un poco repulsivo: "estas y otras cosas demuestran que la vida gira sobre un eje podrido". Pero también gustan los jóvenes de golosinas con forma de araña, de gusano, de lagartija, de culebra, de rata o, simplemente, de pegajoso moco verde.

«El arte no se resigna ya a circular sólo entre la minoría, aunque sea inmensa.»

Los editores de esta colección de poesía afirman que su invento ha dado un resultado espectacular: más de un millón de ejemplares vendidos de los 34 títulos publicados hasta ahora. El arte no se resigna ya a circular sólo entre la minoría, aunque sea inmensa. Hace años, Monserrat Caballé ponía cara de asco cuando en los Festivales el público sacrílego le pedía que cantara «Granada» de Agustín Lara. Con el paso del tiempo, destrozó, sin compasión, la bonita canción de Mecano «Hijo de la Luna». Los tres tenores, antes y después de la Caballé, han cantado de todo por todos lados, incluso «Granada». El buen paño en los medios se vende. Los científicos también quieren que sus hallazgos sean conocidos por el público. Murray Gell-Mann, «el hombre más listo del mundo» según sus colegas de la comunidad científica, vendió en una entrevista periodística su producto -su descubrimiento: los *quarks*- con este eslogan genial: «descifré el Universo en una servilleta de papel» (la inspiración le vino en un restaurante chino y no tenía cuartillas a mano).



Mondadori, siguiendo el camino de los tenores, la diva, y el científico, ha incluido en esta colección, como cebo, 56 boleros (n.º 31), emparedados entre Manrique (n.º 30) y 62 sonetos de Shakespeare (n.º 32) y, además, ha permitido que sus publicitarios ofrezcan el producto con ese *distanciamiento juguetón* al que tan acostumbrados están los jóvenes que pasan horas viendo anuncios de este estilo en televisión: el charlatán se ríe de lo que está diciendo y libera así a su oyente de la angustia que precede a toda compra. Se hace el malo con el fin de provocar la compra mediante el terror y en el mismo instante le da seguridad echándose a reír. Es como si le dijera a la chica que se compra *Los poemas del amor divino* de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús y tres huevos fritos de dulce: - «Mira, tía, eres una colegui cojonuda, compres o no compres este horrible producto que hasta ahora encontrabas sólo en los libros de texto, o en las clases de literatura; no hace falte que te enfades, ya sabemos que te jodía mucho no entender nada de lo que tus profes te vendían como extraordinario y, además, lo que entendías, no te gustaba. ¡No vamos a saber nosotros que Santa Teresa de Jesús no es una golosina! Pero, mira, hojea a Bukowsky (n.º 3), lee: «[...] nos gusta ducharnos después/ (a mí me gusta el agua más caliente que a ella)/ y su rostro siempre es suave y tranquilo/ y ella me lava primero/ me extiende el jabón por los huevos/ los levanta/ los aprieta, luego me lava la polla...» -Esto -no digas que no- mejora a Albert Pla o a *Extremoduro*. Los *Mojinos Escozíos*, al paro.

-«¿A que no tiene Alejandro Sanz una canción que te resigne al desamor o a la soledad más eficazmente que estos versos de Pessoa?: «No sólo quien nos odia o nos envidia/ nos limita y oprime; quien nos ama/ no menos nos limita. /Los dioses me concedan que, desnudo de afectos, de la fría libertad/ de las cumbres yo goce./ Quien quiere poco, tiene todo; quien/ nada, es libre; quien no tiene o desea,/ hombre, es como los dioses.»

-«¿Por qué no te va a servir para las noches de botellón esto de Yeats? : «El vino entra en la boca/ Y el amor entra en los ojos; /Es todo lo que en verdad conocemos/ Antes de que envejezcamos y muramos./ Llevo el vaso a mi boca, / Y te miro, y suspiro.»

El peligro es que –el medio es el mensaje- a los jóvenes les sepan igual los jaikus japoneses (n.º 23) y los poemas de Safo (n.º 4). Y lo que es peor: que piensen que este auténtico mapa del genoma espiritual humano que se despliega en las 34 entregas, y que ha llevado milenios completar, se ha dibujado -o escrito- en las últimas décadas. Porque, ¡todo está tan revuelto en el escaparate! ... Los libros no traen índice, tampoco se dice a qué obra pertenece cada poema ni en qué fecha fue escrito, las referencias biográficas y literarias son mínimas: el lector tendrá que zapear, pero a eso ya está acostumbrado.

Seguramente, los de Mondadori esperan que la poesía emerja señera e inconfundible de entre la masa dulzona y mostrenca -azúcar, lactosa, jarabe de glucosa, aroma, anhídrico carbónico, E-290, sin colorantes- con que se fabrican las otras chuches. Golosina envenenada, que cambiará la sensibilidad y el gusto de los adolescentes, sierpe escondida entre tanto azúcar. Se sabe que bastantes jóvenes están leyendo el millón y pico de ejemplares vendidos. Es posible que muchos terminen intoxicados, pese a que estos productos no tienen fecha conocida de caducidad. ■





Luces y sombras del conocimiento científico

Gerald Holton

Einstein, historia y otras pasiones. La rebelión contra la ciencia en el final del siglo XX

Taurus. Madrid, 1998.

Ramón Gago

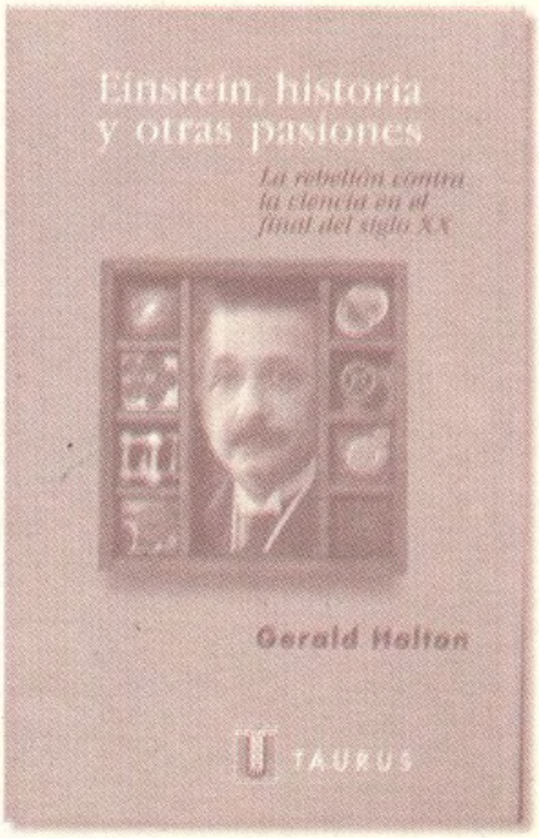
A nadie medianamente informado se le escapa la progresiva implantación que en muchos sectores de la sociedad va teniendo una imagen negativa de la ciencia, considerada como la culpable de muchos de los males que aquejan al planeta en el que habitamos. En la segunda mitad del siglo que acaba, el deterioro del medio ambiente ha sido enorme y no existe a corto plazo perspectiva que nos permita vislumbrar que se ponga coto de manera eficaz a que continúe su expansión. La actividad industrial en los países desarrollados está destruyendo la capa de ozono y con ello provocando un aumento del cáncer de piel; la emisión de gases de efecto invernadero favorecen el calentamiento global del planeta que traerá como consecuencia necesaria la destrucción de amplias zonas costeras superpobladas; la espada del efecto Chernobil permanece amenazante sobre nuestras cabezas… Cualquiera puede aumentar hasta la náusea esta lista de los "efectos colaterales" , valga el eufemismo de moda, que la implantación de la tecnología moderna ha producido en el mundo. Pero esta tecnología no es más que el resultado de la ciencia creada a lo largo del siglo XX y de aquí que, en última instancia, sea ella la responsable de este desolador presente y causa de un previsible y catastrófico futuro que le espera a la humanidad si todo continúa igual. Los últimos adelantos en ingeniería genética han aumentado más si cabe el inmenso poder de la ciencia sobre la propia existencia y porvenir del hombre biológica y socialmente considerado.

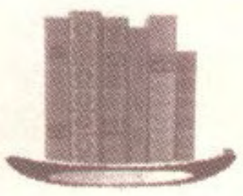
Esta imagen pesimista contrasta con el optimismo casi generalizado con que fue contemplado el avance del conocimiento científico en los dos últimos siglos y primer cuarto del actual. La ciencia representaba el "progreso", la solución de problemas humanos de gran magnitud (hambre, enfermedades) y la erradicación de la ignorancia, la superstición y el oscurantismo considerados como enemigos del bienestar material y cultural de una sociedad moderna. Como vemos, y al igual que cualquier otra actividad, la científico-técnica no es intrínsecamente independiente de los valores que imperaron o imperan en la sociedad concreta donde tuvo o tiene lugar. El hombre de ciencia puede ser un héroe o un villano según la valoración moral que su actividad produce en quienes le juzgan. Bajo este aspecto, su situación es similar a la del escritor o del artista cuyas obras son apreciadas o rechazadas en función de los valores asumidos por los diversos grupos sociales. Tanto la literatura como el arte han presentado y presentan imágenes similares a la de la ciencia dependiendo del efecto que su uso devenga para la consecución de los fines que la sociedad o los grupos sociales persiguen. Aunque sean casos extremos, no es ocioso poner aquí como ejemplos al nazismo y el estalinismo y el uso que hicieron de las artes y las ciencias para la consecución de sus nefastos fines.

Ahora bien, la posible solución a los problemas medio-ambientales y de otra índole que hemos enumerado al comienzo de este escrito difícilmente se logrará sin el recurso a la ciencia. ¿Se imagina el lector lo que ocurriría si se volviese a los métodos tradicionales de la agricultura para la consecución de los alimentos que hoy nutren a la humanidad? El cataclismo social que de ello se derivara tendría dimensiones dantescas. El recurso a la investigación científica es imprescindible aunque , eso sí, sometiéndola al control necesario para evitar su potencial uso negativo o perjudicial para la humanidad. En este supuesto, el papel de los científicos con conciencia crítica del poder que su actividad conlleva es de vital importancia en las sociedades industrializadas modernas. Y no sólo de los científicos, también de los intelectuales y de los políticos que tanto influyen en la formación de la opinión pública de las sociedades avanzadas. Precisamente es la creciente y ya preocupante difusión y aceptación de posturas anticientíficas o, mejor dicho, de odio y desconfianza hacia la ciencia y su método, en amplios sectores de intelectuales que ocupan puestos relevantes en instituciones de carácter cultural, mediático y político, la causa que motivó al Profesor de Física de Harvard y eminente historiador de la Ciencia, Gerald Holton, a escribir el libro que comentamos. Las siguientes son sus propias palabras: "Mi mayor esperanza es que este volumen transmita la fuerza civilizadora del pensamiento científico, y con ello capacite al lector para participar más activamente y con más confianza en el debate cultural de hoy". Prescindiendo de los charlatanes, oscurantistas, predicadores apologistas de las diversas y abundantes mancias que hoy florecen gracias al abono fertilizador de los medios amantes del amarillismo y haciendo caso omiso de los cultivadores de las medicinas alternativas y de los teólogos del nuevo milenio y de los milenios pasados, los enemigos de la ciencia con mayor implantación en instituciones de fuerte influencia sobre la sociedad son los Románticos de nuevo cuño a los que se aplica el nombre de "Postmodernos". Entre los intelectuales más influyentes de la nueva corriente de pensamiento (?) Holton destaca la figura del hombre de Estado y escritor Václav Havel, para quien la ciencia moderna y el totalitarismo están directamente relacionados como causa y efecto. Recordemos que Havel sufrió en su país los excesos de la ideología totalitaria que se definía a sí misma como "científica". Escribe el dramaturgo checo: "La caída del comunismo puede considerarse un signo de que el pensamiento moderno -basado en la premisa de que el mundo es objetivamente cognoscible y que el conocimiento así obtenido puede ser absolutamente generalizado- ha llegado a una crisis final. Esta era ha creado la primera civilización técnica mundial o planetaria, pero ha alcanzado el límite de su potencial, el punto más allá del cual empieza el abismo". Para Havel: "La ciencia moderna…mata a Dios y toma su lugar en el trono vacante, de modo que en lo sucesivo será la ciencia la que mantenga el orden del ser en sus manos como su único guardián legítimo y será el único árbitro legítimo de toda verdad relevante." Y continúa algo más adelante: "El racionalismo moderno y la ciencia moderna, a través del trabajo de hombres que, como todas las obras humanas, se desarrolló dentro de nuestro mundo natural, deja a éste sistemáticamente detrás, lo niega, lo degrada, y lo difama y, por supuesto, al mismo tiempo lo coloniza". Además de deicida, la ciencia moderna es también humanicida, aniquiladora de sentimientos, de los valores de la subjetividad, de lo misterioso; la más inhumana de las creaciones del hombre.

Desafortunadamente, ésta o cualquier otra visión negativa de la ciencia encuentra escasa resistencia para ser asumida por los llamados intelectuales (¿por qué los científicos no serán considerados intelectuales?)

.../...





.../...

debido a su escasa o nula formación científica. Pero la adquisición de ésta no es fácil y, hoy por hoy, el grado de abstracción al que ha llegado, hace muy difícil su divulgación, comprensión y asimilación. Pero no por ello hay que tirar la toalla y el ejemplo del libro de Holton así lo pregona. Además de programas imaginativos de enseñanza -problema cuya magnitud a nadie escapa- los científicos y estudiosos de las ciencias podrían dedicar un poco más de esfuerzo a facilitar a sus congéneres una imagen menos catastrofista de la ciencia o, por lo menos, mostrarla como una actividad más del hombre, tan humanista como cualquiera otra, cuyo fin principal es el conocimiento más aproximado o exacto posible del mundo que nos rodea, incluidos nosotros mismos. El resto del libro de Holton no es más que esto último ejemplarizado en la biografía de uno de los más grandes y humanos sabios del siglo XX, el gran Albert Einstein. ■

Entender lo múltiple

Claudio Guillén
Múltiples moradas
Tusquets. Barcelona, 1998

Andrés Soria Olmedo

La imagen tiene un leve toque de incongruencia visual: en una plaza del París liberado de 1945, quizá el escenario de una fiesta del PCF, un soldado alto, con uniforme francés, hace cola, con emoción íntima, para que un pintor le firme una serigrafía. Ni el soldado ni el pintor son franceses, aunque ambos lleven a Francia en el corazón. Ambos son europeos. El pintor es Pablo Picasso. El joven soldado, Claudio Guillén, hijo del poeta español Jorge Guillén y de Germaine Cahen, francesa, incorporado como intérprete al ejército francés, procede de los Estados Unidos. Ha pasado su infancia en Sevilla, donde Federico García Lorca le dedicó la «Casida de las palomas oscuras» («a Claudio Guillén, niño en Sevilla»), ha dejado atrás la guerra civil y ha estudiado en Princeton con Américo Castro y en Harvard con Harry Levin. Pedro Salinas es el mejor amigo de su padre. Amigos de los suyos y maestros suyos son Dámaso Alonso, Amado Alonso. Se ha cruzado a veces en Wellesley College -donde profesa su padre- con otro profesor ruso que escribe, Vladimir Nabokov. Se quedará en Europa como lector de la Universidad de Colonia con Ernst Robert Curtius. En la misma Colonia bombardeada y destruida a donde regresa Hans Mayer, judío y marxista, que ha salvado el pellejo y escribirá una historia literaria de los excluidos.

Podríamos seguir allegando nombres ilustres para cualquier aficionado a la literatura y a la crítica literaria, nombres de supervivientes de los desastres de la guerra, de desterrados discretos, y concentrarlos en ese momento de postguerra, cargado de alivio y de voluntad de trabajo. Bastan para recordar la suma de herencias que le han sido entregadas a Claudio Guillén, como resultado del azar y la necesidad. En circunstancias no siempre fáciles ha tenido acceso a lo mejor de la cultura española, francesa, alemana y anglosajona. Y ha respondido a tal legado con un talento individual de excepción.

Era fatal -en el sentido etimológico del término- que se convirtiera en comparatista, y que escribiera *Múltiples moradas*, después de hitos como *Literature as System* (1971) y *Entre lo uno y lo diverso* (1985). El primero se cuenta entre los pocos libros que se enfrentaron con el estructuralismo y siguen vivos tras la marea de la deconstrucción y los postestructuralismos. El segundo sigue siendo la mejor introducción a la disciplina.

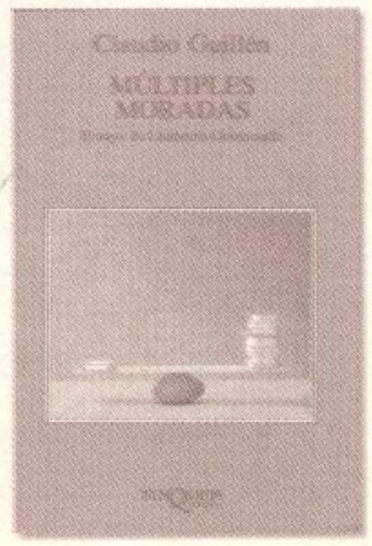
Múltiples moradas se sustenta en una base metodológica que en principio consiste en «afrontar la complejidad», «aprendiendo a no simplificar». Por ejemplo, un punto de partida habitual en los estudios literarios como la distinción entre texto y contexto, se convierte en lo que sigue: «El contexto puede ser el período histórico, el entorno social, el tema literario, la percepción artística del mundo, el gran escritor o, sencillamente, la poesía misma. Vemos el período como una polifonía, el entorno como un conjunto móvil de superposiciones, el tema como el encuentro de la historicidad con la recurrencia, o de la experiencia con la metáfora, la percepción del mundo como unas opciones encontradas que se complementan y se implican mutua y móvilmente. ¿El gran escritor? Sin ir más lejos, la oportunidad para los hispanoleyentes se llama Cervantes, que nos representa ante los demás lectores, lo mismo que Goethe o Shakespeare o Montaigne para otros, como muestra, desde ángulos sucesivos o simultáneos a lo largo de los siglos, de suprema complejidad».

No son ganas de complicar las cosas, sino de afrontarlas; del viejo «yo soy yo y mi circunstancia» pasamos a pensar «las multiplicidades que somos y que nos rodean», con ayuda del «pensamiento complejo» que ha preocupado al sabio francés Edgar Morin, o sea «el que reconoce la tensión entre el orden y el desorden en la sucesión abierta de momentos y estados autoorganizadores». Ese pensamiento complejo es el que conviene y hace honor a la literatura, tensa entre lo uno y lo diverso.

¿Qué literatura? Ahí sí que entramos en el dominio de lo comparado: en estas moradas habita la literatura española, portuguesa, francesa, italiana, alemana, inglesa, griega, latina, escandinava, polaca, rusa, serbocroata, las literaturas de América, de África, de Australia, traídas a colación siempre por motivos concretos, nunca por gala o por pretexto; hay análisis de grandes textos: Dante, Leopardi, Wodrsworth, Josep Pla, Garcilaso, Joyce, aunque engranados en ensayos sobre temas queridos: el exilio, la literatura y el paisaje, o sobre géneros: el epistolar, la obscenidad, a su vez articulados sobre problemas teóricos: el encuentro de la historicidad con la repetición y la persistencia en el caso del exilio; representación o creación de sentido en la pintura de paisaje, literaria y plástica; los límites del decir, en la obscenidad; el estatuto cambiante de la ficcionalidad, en las cartas.

En la segunda parte, dedicada a los comienzos de las literaturas nacionales, a los prejuicios nacionalistas y al espacio europeo (más digno de futuro como simultaneidad de lo regional y lo supranacional que como mosaico de Estados-nación) el propósito anti-simplificador y el pensamiento complejo adquiere un sesgo político-moral de la máxima pertinencia en estos días de salvajismo: «Entre todas las herramientas simplificadoras del hombre el nacionalismo es la más poderosa, la más eficaz, la que dispone de mayor número de recursos a lo largo de los años».

Frente a la correosa y trágica persistencia de los «tristes tópicos» de las imágenes que unos países se forjan de otros (véanse las páginas donde se explica por qué a Chateaubriand no le hizo ninguna falta ver de verdad Granada para sus *Aventures du dernier Abencérage*) y más allá de las especulaciones, a menudo tan voluntaristas como demagógicas, sobre lo «multicultural» y el «mestizaje», lo que este libro propone es una tarea mucho más ardua y mucho más apasionante, a cuyo servicio se ponen las voces variadísimas de la literatura convocadas por Claudio Guillén («el historiador de la literatura», sostiene, «es el hombre mejor acompañado del mundo»): esa tarea, que no se resigna a reducir el yo ni la historia a ninguna sustancia, es la «inteligencia de la multiplicidad.» ■



Apunte del natural

Pere Rovira
Cuando siento no escribo
(Un ensayo sobre Bécquer)
Pre-Textos.
Valencia, 1998.

Álvaro Salvador



Pocas obras poéticas se han visto mediatizadas por una leyenda vital tan inadecuada e innecesaria como la de Gustavo Adolfo Bécquer. Inadecuada, porque quien en todo caso se merecía una posteridad aderezada con los signos equívocos de la modernidad y el malditismo, tuvo, sin embargo, una absurda mitificación presidida por los ideales del tardorromanticismo, incluso en lo relativo a la enfermedad que le causaría la muerte. Innecesaria porque si la cultura española hubiese avanzado al paso que Bécquer deseaba, ¿qué mérito tendría el intento de normalización, de democratización, del discurso poético representado por sus textos? Entre estas luces y aquellas sombras se desenvuelve el último estudio del fino poeta y ensayista Pere Rovira, conocido en estas lides sobre todo por el trabajo ya canónico que le dedicara a Jaime Gil de Biedma. El título, *Cuando siento no escribo,* es ya un programa de intenciones y, efectivamente, desde la comprensión del discurso poético como un efecto de la inteligencia y de la relación, no por más familiar menos sensata, con los sentimientos, Rovira nos ofrece su particular esbozo de un Bécquer tan cercano a las preocupaciones cotidianas como a los combates con el rebelde y mezquino idioma. A partir de dos retratos tan conocidos como tópicos, se nos presenta la condición dual del poeta sevillano: el romántico y el burgués, el poeta pulcro y el poeta sucio, el *touriste* rural y el periodista de éxito. La invitación a superponer las imágenes clásicas del poeta es simultáneamente una invitación metodológica que a través de este mecanismo revisa en las secciones siguientes tanto la obra como el valor histórico literario de un escritor crucial para la tradición poética española más reciente.

Las pistas para transitar cómodamente por el estudio nos las da Rovira en el siguiente párrafo de la página 18: "(Bécquer) Bohemio y mundano a la vez, ofrece públicamente un simulacro, mientras en secreto se concentra en domar "el rebelde mezquino idioma" y va convirtiendo su experiencia en testimonio y síntoma de la sentimentalidad de su época".

Efectivamente, desde el primer momento vemos cómo el joven poeta provinciano se enfrenta con la prosaica y difícil vida de la capital, vida literaria en la que la necesidad de sobrevivir está por encima de cualquier otra urgencia, y la vocación literaria no es más que un modo de "pagar una patente de inocencia".La modernidad de Bécquer se percibe, según Rovira propone muy lúcidamente, en relación directa con su modo de enfrentarse a la gran ciudad, ya que el poeta sevillano "advirtió las nuevas situaciones que la ciudad imponía a la literatura, y dejó que entrasen en la suya, sin ocultar su tensa forma de percibirlas". Y en esa tensión arraiga uno de los espesores simbólicos más importantes de su obra, el concepto de "imposibilidad", puesto que Bécquer percibe en lo rechazable de la ciudad la derrota de determinados horizontes de la imaginación -el misterio, lo profundo, el encuentro- que sólo encuentran refugio en la nostalgia de un romanticismo decadente, a punto de fenecer. Y de ese carácter "casi de resistencia" dan testimonio sus obras más cargadas de elementos mágico-fantásticos o sobrenaturales. No obstante, la tensión también se proyecta hacia delante, y así Bécquer sabe admirar y analizar muy baudelarianamente la decoración pictórica del "Café Fornos" como observador que conocía y también temía las consecuencias -"ridículas"- de ser observado.

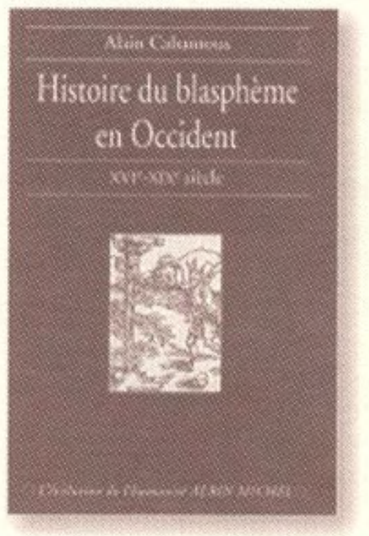
La poesía que Bécquer hace es, en definitiva, una "poesía de sociedad" y en concreto una "poesía galante". Ahora bien, el personaje poético, para Rovira, se desdobla en las *Rimas*, en el joven mundano que pasea por los salones y padece su crueldad, la maldición del "ridículo, y simultáneamente en el hombre que sufre en solitario las consecuencias de esa interminable farsa que transcurre a su alrededor. Por eso las lágrimas de una poesía teóricamente "lacrimógena", son convincentes, porque "son lágrimas de alguien que llora fuera del escenario de la comedia social". En ese mundo galante, el poeta *ve* lo que ambiciona para sus poemas, algo que el mundo de lo inefable no es capaz de proporcionarle.Y el vehículo, cómo no, es la mujer, "la mujer a la moda", un tipo de mujer que existiera o no en la vida real sí que existía en su poesía: "La poesía es sentimiento y el sentimiento es la mujer". No obstante, el joven galante conoce en su propia carne las contradiciones que implica la peripecia amorosa. Y así lo refleja en sus *Rimas* , en las que sus héroes son seres vulgares que se rompen mutuamente el corazón porque "no saben rebelarse contra la farsa que les impone su educación moral". El espacio de lo melodramático se rompe, desintegrado por una voz, crítica, irónica, que intenta sustituir la truculencia sentimental romántica y que pertenece a alguien "con quien se puede conversar".Bécquer instituye así un nuevo personaje poético, un nuevo tipo de héroe literario que apuesta por lo íntimo, por la conversación en voz baja, por la palabra del hombre corriente, logrando la representación perdurable de la autenticidad de un sentimiento, corvirtiendo el poema en un simulacro de un modo de hablar. Y simultáneamente Bécquer abre un nuevo espacio para la poesía del futuro, para la poesía de la modernidad hispánica.

En definitiva, Rovira nos ofrece una lectura de Bécquer inteligente, fina y penetrante y, al mismo tiempo, entrañable. Indagando en el personaje poético, descubre al hombre que debió habitarlo y los motivos que tuvo para ser como fue, para escribir la obra perdurable que nos legó, esa obra en que muy a menudo el poeta se aparta y deja paso a la persona corriente. ■

Una historia de la blasfemia

Alain Cabantous
Histoire du blasphème en Occident
Albin Michel.
Paris, 1998.

Wenceslao Carlos Lozano



La lectura de un título como éste no puede sino llamar la atención, provocando en unos una -por qué no- sanísima curiosidad intelectual, o, por el contrario, una extrema repugnancia en quienes aborrecen la impiedad y la grosería. Pero el hecho es que había una laguna que cubrir con respecto a un acto de habla tan importante desde el punto de vista lingüístico, psicológico, antropológico, y desde luego teológico. Por otra parte, la siniestra moda de las *fatwas* reaviva su actualidad en el complicado debate sobre las libertades y derechos consustanciales a la Civilización.

El presente estudio se centra en el periodo que cubre los siglos XVI a XIX europeos, pues si el problema de la palabra impía y su represión data de los orígenes del cristianismo, y su definición teórica y su casuística no se desarrollan hasta el siglo XII (Corominas registra la aparición del término en España en 1240), es con la Reforma y la recuperación del Mandamiento que prohibe tomar el nombre de Dios en vano, cuando se adopta la costumbre de llamar blasfemo al contrario, como argumento supremo de execración moral. Y es en el siglo XIX cuando resurgen con notable intensidad -sobre todo en una Francia azotada por las revoluciones, desde la de 1789 hasta la Comuna de 1871- los mensajes de reparación y expiación (apariciones marianas,

.../...

.../...

culto del Sagrado Corazón) ante los intentos de sacralización de conceptos como el Pueblo o la República.

En efecto, las circunstancias históricas propiciarán una readaptación del concepto a los conflictos del momento: ya en el siglo XVI, el carácter absoluto y divino de la monarquía frente a los poderes eclesiásticos, favorecen un desplazamiento semántico que acaba determinando la naturaleza dual del crimen de lesa-majestad divina y humana, por lo que sus correspondientes instituciones judiciales se disputan y a la vez endurecen su represión. No es casual que, como historiador de la navegación, el autor se haya topado con unos códigos disciplinarios implacables con el marino blasfemo, pues el castigo divino podía afectar seriamente a toda la tripulación.

A lo largo de 300 apretadas y muy documentadas páginas, el autor, profesor de Historia Moderna en la Sorbona, expone e interpreta el complejo panorama de la sacralidad y su simbología, como claves de un curioso recorrido por los avatares culturales y políticos de nuestra civilización. La abundancia de datos de difícil acceso y la diversidad de sus enfoques hacen de este libro, además de una inédita reflexión histórica, un tratado sobre la naturaleza de la blasfemia, sobre la multiplicidad de sus lecturas, su carácter cíclico y, a la postre, su actual vigencia y hasta sus futuros derroteros. ■

Los mecanismos de la ficción

David Lodge
El arte de la ficción
Península. Barcelona, 1998.

José Carlos Rosales

Doscientos cincuenta años de novela en la literatura occidental nos han dejado un extenso y provechoso repertorio de técnicas narrativas y recursos estéticos que, aunque en bastantes ocasiones ya eran conocidos por la llamada retórica clásica, han ido encontrando su plenitud mayor en la literatura moderna y contemporánea. El análisis y la enumeración de todos esos recursos puede convertirse en tediosa y, de hecho, es frecuente tropezar con manuales de crítica literaria dedicados a la ficción narrativa que, cargados de buenas intenciones, y procurando hacer inteligible ese complejo entramado del arte de la ficción, consiguen precisamente lo contrario: nos aburren a cambio de casi nada y ni siquiera son capaces de presentarnos un análisis mínimamente útil, manejable. Algunos de esos manuales desaniman al más entusiasta y desacreditan las honorables ocupaciones del profesor de literatura, del crítico literario o, más llanamente, del filólogo.

El divertido novelista británico David Lodge (Londres, 1935), profesor de la Universidad de Birmingham hasta 1987, recibió en 1991 una estimulante propuesta del director literario de *The Independent*: publicar durante un año, bajo el título de *El arte de la ficción*, una columna semanal en las páginas que este periódico británico dedica a los libros en su edición dominical. A lo largo de doce meses Lodge seleccionó uno o dos extractos breves de novelas o cuentos de escritores ingleses y norteamericanos, clásicos y modernos, para ilustrar y comentar alguno de los aspectos más decisivos de la ficción narrativa como, por ejemplo, el autor omnisciente, la novela epistolar, el monólogo interior, el realismo mágico, la presentación de los personajes, el tiempo, la intertextualidad, la ironía, el título, la estructura del relato, la novela basada en hechos reales o el final, entre otros muchos procedimientos y recursos posibles. Y logrando no caer en la pedantería de escribir la serie como una introducción sistemática y progresiva a la teoría de la ficción, el autor de una novela tan corrosiva como *¡Buen trabajo!* consiguió un libro «para gente que prefiere tomar la crítica literaria en pequeñas dosis, un libro para ojear y hojear, un libro que no intenta decir la última palabra en ninguno de los temas que aborda, pero que mejorará, espero, la comprensión y el disfrute de la ficción en prosa de los lectores, y les sugerirá nuevas posibilidades de lectura -o, quién sabe, incluso de escritura- en este género literario» (p.14) que, como señala Lodge, es «el más variado y placentero de todos» (p. 14).

La lectura de estas páginas son un estímulo, no sólo para los que quieran moverse con soltura en el abigarrado mundo de los mecanismos de la narrativa contemporánea, sino también para aquellos que tienen el propósito de escribir, de hacer literatura, sobre todo, relatos y novelas. Para estos últimos la traducción del libro de Lodge viene a unirse, en nuestro mercado editorial, a tantos otros que desde hace tiempo han abierto caminos y quitado maleza: el de Patricia Highsmith *(Cómo se escribe una novela de intriga,* Barcelona, 1987), el de Jean-Yves Tadié (*La novela de aventuras*, México, 1989), el de John Gadner (*Para ser novelista*, Barcelona, 1990), o, en un sentido quizás más amplio, el de Daniel Cassany (*Describir el escribir*, Barcelona, 1989) y el de Campo Villegas (*Cómo aprender a escribir literariamente*, Barcelona, 1985). Sólo que en este estupendo libro de Lodge se nos ofrece un mayor grado de organización y de claridad, de precisión, de cercanía. Además, el hecho de encabezar cada apartado con un fragmento absolutamente idóneo para explicar cada una de las técnicas narrativas nos da la certeza de que estamos frente a un texto más solvente y valioso de lo que es habitual.

Pero dejando a un lado las consideraciones más directamente didácticas, este texto de David Lodge nos sirve para cimentar mejor «la infinita producción de sentido que proporciona la lectura de ficciones» (p. 25), pues no hay que olvidar, nos lo recuerda Lodge, que «leemos narrativa (...) no sólo por el relato, sino para ampliar nuestro conocimiento y comprensión del mundo» (p. 27). Y este *arte de la ficción* colabora en esta tarea con eficacia y buen humor, virtudes demasiado escasas y siempre recibidas con complacencia.

En fin, aprovechemos la ocasión y conozcamos un poco mejor, de la mano de David Lodge, el arte del relato y también el talante del mundo que nos rodea. ■



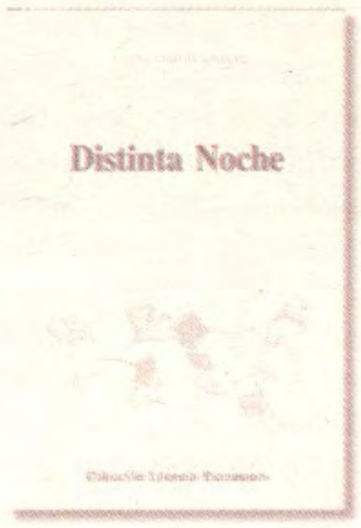
Los signos de la luz

Elena Martín Vivaldi
Distinta noche
Colección Literaria Extramuros. Granada, 1999.

Cristina García

Último trazo del paso de Elena Martín Vivaldi por la poesía, lo que en ella equivale a decir de su paso por la vida, *Distinta Noche* supone un homenaje de sus amigos y editores y un dedicado esfuerzo por recoger los frutos postreros de su obra. Una obra que buscó con tanta intensidad la sencillez, el silencio y la precisión, que se diría que apenas llegó a trascender el círculo mágico de la amistad o del aprecio de los entendidos. Sin embargo, esta impresión no se corresponde con la realidad. Martín Vivaldi ha sido y continuará siendo esencial para muchos lectores que recibimos con admiración y asombro cada uno de sus libros. Sus poemas pertenecían a un lugar libre y apartado del tránsito poético del momento; a un remanso oculto, casi de retiro o de peregrinaje, al que siempre es un privilegio volver.

Este libro se ha recopilado siguiendo los criterios de personas que conocieron y quisieron a Elena Martín



Vivaldi: José Espada (fallecido no mucho tiempo después que ella), Antonio Carvajal y Francisco Acuyo. La pintora Marite Vivaldi lo ha ilustrado con una sensibilidad muy próxima a las poesías que en él se contienen. Con acierto se incluye, además, un índice bibliográfico completo, ordenado cronológicamente, de referencias a la obra de la autora.

El libro arranca con una primera parte compuesta por villancicos y canciones, de aire antiguo e ingenuidad intencionada, que conmemoran cumpleaños, fiestas familiares, navidades... Le sigue una colección de décimas donde se revela uno de los recursos poéticos constantes y mejor logrados de Elena Martín Vivaldi: imponer a los poemas una forma impecable para que, por la gracia de la métrica, la tensión emocional que rebosan se despoje de la sobrecarga del énfasis. La tercera parte es un compendio de diez sonetos: desde juegos y desafíos entre poetas a la manera de Quevedo o Lope a otros que recuerdan a Garcilaso, escritos con la aparente facilidad y la cadencia de los clásicos. También aquí se encuentran varios sonetos ensimismados, soliloquios de esa voz interior que nadie ha sabido hacer hablar como ella; y que vuelve a dejarse oír en la última parte del libro (la sexta), donde se reúnen sus poemas más personales y profundos, de soledad, de luz que se apaga. Las partes centrales, cuarta y quinta, se agrupan bajo la advocación de dos poetas muy diferentes: Federico García Lorca y Pedro Soto de Rojas, con los que la autora dialoga en sus idiomas respectivos, deslumbrándonos con los resultados: «Ni la segunda, ni la primera./ No te conocí./ No te conocí./(La sombra de un llanto/ niebla todo abril)».

Pero Elena Martín Vivaldi sí que conoció a la perfección las múltiples posibilidades de la poesía: ser a la vez popular y culta; encajar el peso de un significado denso y amplio dentro de la más estricta concisión, como cuando elegía tres palabras y las combinaba sucintamente para formar un verso magnífico: «Olas fueron noticia». Elevar una carencia a la categoría de cualidad: «Antiguo corazón, que un día pidiera/ el secreto de la luna nueva». Saber que la palabra es una llama entre cuyos signos florece la luz; pero también que esa misma palabra puede cegar con la belleza de las piedras falsas, puede ser un remedio pasajero, estéril, insuficiente: «Y allá se queda inútil la fragante palabra/ como una nube sola en un cielo de estrellas».

Se trata de una noche distinta, tal vez, porque esta noche ya no espera el alba. Y, sin embargo, lleva la luz acumulada dentro de sí. Es un canto a las cosas que huyeron antes de poder florecer en el tiempo o en la conciencia: «La madreselva, ay, y aquel camino/ que llevaba a los sueños, ya no alcanza/ el dulce son del aire en movimiento». Un canto a lo que nos es negado, porque nos trae también sus propios dones: «Por tu ciencia, abril, me descubrí en el tiempo». El sentimiento de pérdida, transmitido con delicadeza y con hondura, no confinó a su autora tras el muro de una relación permanente con el pasado; al contrario, Elena Martín Vivaldi levantó con sus poemas los arcos de un claustro transparente a través del cual comprendía el tiempo y el mundo, les prestaba una atención detallada y se comunicaba amorosamente con ambos: «El mundo existe/ revelado en la mirada/ de unos ojos, derramada/ en derredor». Para alguien que recita, con serenidad, «He perdido mi vida», la poesía se encuentra mucho más allá de los torpes mecanismos de la compensación. Es una forma de compartir la conversación privada y eterna que mantienen la belleza y el dolor. ■

Otra vez el mar

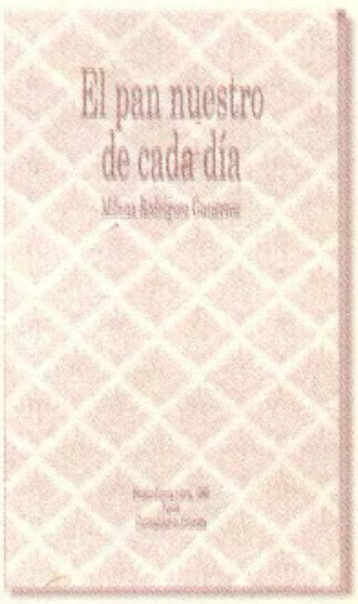
Milena Rodríguez Gutiérrez
El pan nuestro de cada día
Universidad de Granada. Granada, 1998.
El resto es silencio
Cuadernos del Vigía. Granada, 1999.

Ángeles Mora

Ella vino de lejos, de la orilla del mar, del Caribe. Traía un flamante título de la Universidad de La Habana (Licenciada en Psicología), una beca para estudiar en la Universidad de Granada. Traía sueños -y sueño: ya se sabe que el cambio horario te juega malas pasadas-. Conoció el frío (no había visto la nieve), la distancia. Conoció la nostalgia -cosas éstas todas que predisponen el ánimo hacia la escritura, por si ya no lo tenía bastante predispuesto desde que nació entre escritores-. De pronto una mosca se posó en el techo de un día cualquiera, luego voló y algo le susurró al oído, algo que ella confió al papel. Así -es posible imaginar, sobre todo si leemos su poema «Testigo de cargo»- empezó a nacer *El pan nuestro de cada día*: un gramo de nostalgia, otro de ternura, otro de sarcasmo, otro de soledad, otro de conciencia... y todo aderezado con una salsa picante de ironía que nos lo hace ligero y gustoso, pese a la carga de profundidad que siempre pesa en sus poemas.

Tiene la poesía hispanoamericana una gran tradición de poetas mujeres, o mujeres poetas, pioneras en esa lucha feminista por salir del lugar impuesto por el inconsciente social dominante. De construirse como personas, como mujeres y como poetas, bien situándose al escribir en el mismo lugar reservado para el hombre, o bien ocupando ese otro lugar femenino para, desde dentro, intentar socavarlo, desmontarlo.

Milena Rodríguez (La Habana, 1971) viene de esta tradición y se podría situar dentro de lo que en Cuba se ha llamado «poesía coloquial o anti-poesía», cercana, por otra parte, a lo que aquí se conoce como «poesía de la experiencia», sobre todo por su sentido de la cotidianidad y por su lenguaje directo y distanciado. *El pan nuestro de cada día* (que obtuvo el Premio «García Lorca», 1998, para estudiantes universitarios), su primer libro, escrito en Granada -por azar y por necesidad-, es la prueba de lo que estoy diciendo, y también es la prueba de la madurez poética de Milena que hasta que ha llegado a Granada no ha empezado a cortar las amarras que la «sujetaban» al padre poeta. Comienza este libro con un «nuevo homenaje a Masoch», con el que la autora tal vez se ría de ese masoquismo que se nos suele achacar a las mujeres y, cómo no, también a los poetas. Después de esta ironía de entrada y en lo que se puede considerar como la primera parte del libro es inevitable destacar dos poemas críticos dedicados a la situación cubana: más irónico el primero -»Ultraísmo»-, uno de los más logrados del libro, más descarnado el segundo -»Sí, deshecha en menudos pedazos»-: un dolor que no quiere amortiguadores. Tras ellos, quizás para desdramatizar, vienen tres epigramas como tres punzadas en el centro del corazón del libro. En la última parte la voz se va adensando en un ajuste de cuentas de la poeta con la vida, con la poesía («Arte poética 1», «Arte poética 0»), con el padre («Superación del complejo de Edipo», «Definitivamente no»), con los amigos (como el precioso «Homenaje en negro» dedicado al poeta Luis Rogelio Nogueras), con la familia, con los amores, con las viciadas relaciones entre hombres y mujeres, como en el poema titulado «Pecatum mortalis», disculpa irónica por no saber ser la mujer que se ajuste al «orden». «El pan nuestro de cada día», que da título al libro, es una vez más un poema reivindicativo sobre el papel de la mujer y su lugar social. El pan nuestro de cada día para una mujer son sus sueños. Detrás de ellos las mujeres se sientan a esperar por los hombres... que no vienen: «Y los sacan del horno/ y se van hasta el patio/ y se los comen.// Solas.»



.../...

.../...

Por eso, por esta soledad impuesta y en relación al otro, que es la única que se le concede a la mujer, Milena Rodríguez en el último poema del libro da gracias a Dios por su soledad, una soledad propia, conquistada por ella, «por esta soledad/ que me has dado a cuidar como un tesoro» y le ruega -de nuevo con un guiño irónico- para que no deje que la pierda. No vaya en una locura de mujer «a echarla de mi lado/ a quedarme sin nada».

En *El resto es silencio*, una plaquette que acaba de ver la luz, Milena Rodríguez, además de inscribirse en esa «anti-poética» que antes mencionábamos desde el primer poema (titulado precisamente «Anti-poética»), sigue profundizando en el tema de la construcción de la persona-mujer con un análisis burlón, sutil e inteligente de las relaciones entre los sexos: «Todas íbamos a ser reinas», o bien «Discurre, sin ingenuidad, sobre...», de retórico y larguísimo título al estilo del Siglo de Oro, en el que se invoca la presencia de Sor Juana Inés de la Cruz, o esa «Nueva sonatina», donde bajo la famosa cita quevedesca «Poderoso caballero...» se nos habla con sorna de un tema espinoso, el del «Mercado» y la mujer.

Para el final deja una estupenda oda a Alfonsina Storni: «Otra vez el mar»: «Me pregunto Alfonsina, me pregunto/ si han cambiado los tiempos».

Sin olvidar esa especie de nueva versión de «Blanca Nieves y los enanitos», metáfora sarcástica de la relación entre la mujer-Blanca Nieves, que se niega a ser la mujer «esperada» y los enanitos-hombres, que cuando ella los levanta hasta su altura «se sienten extraños fuera de su ámbito» y la abandonan. Ella invoca a la luna, quiere convertirse en hormiga para hacerse más pequeña y acercarse a los enanitos. Pero de la luna sale una voz: «soy la soledad...»

La soledad sin más, la soledad por compañera. Parece querer decirnos Milena Rodríguez que si las mujeres no construimos nuestra propia soledad no construiremos nada para estar con los demás. ■



Lecciones que convidan a la poesía

Luis García Montero
Lecciones de poesía para niños inquietos
Comares. Granada, 1999.

Marga Blanco Samos

Escrito por Luis García Montero y con ilustraciones de Juan Vida, la editorial Comares ha publicado recientemente el libro *Lecciones de poesía para niños inquietos*. Estructurado en veintitrés capítulos perfectamente escalonados, articula una invitación expresa a la lectura poética para niños a la par que una llamada a la sensatez pedagógica, que en muchas ocasiones pretende formar futuros lectores a través de una escritura espontánea e ingenua que olvida «enseñar a mirar» como primera lección literaria.

Luis García Montero demuestra que además de ser un reconocido prosista y poeta es un gran maestro. Lo primero que hace el maestro es corregir confusiones generalizadas y malentendidos: hay que desterrar la idea de que la poesía para niños debe estar repleta de diminutivos que no expresan emoción ni fantasía y de animales que no tienen nada singular que contar y que en la mayoría de los casos actúan siguiendo papeles preestablecidos. Estos animalitos que parece que se han aprendido un guión de memoria y por tanto sin sentido, suelen salir a escena pintados de colores chillones y perfilados en su redondez. En este aspecto los dibujos de Juan Vida implican una novedad para lo que se supone que debe ser el gusto estético infantil apostando por una mirada atenta que sugiere, en el trazo sencillo y en el fotomontaje, escaparates abiertos a la imaginación: lecciones pictóricas para niños inquietos.

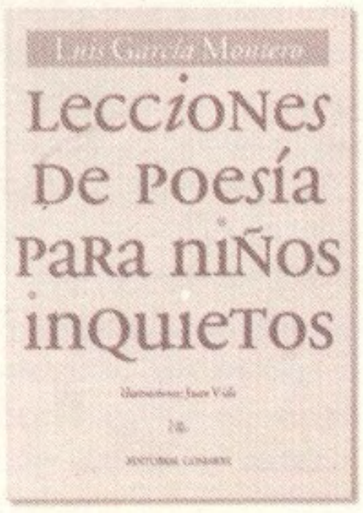
Si consideramos la poesía infantil "tonta", "cursi", "gótica" o sujeta a una rima fácil, que presenta personajes, temática y ambientación arquetípica, estamos utilizando la misma lógica por la que el poeta tendría que tener todo el día la palabra alma oxidada en la punta de la lengua. Por el contrario (como nos recuerda el autor)... «sobre todo los poetas aprenden a dar vida nueva a las palabras sencillas». En un poema o en una ilustración nos podemos encontrar palabras o cosas cotidianas sin caer en el prosaísmo: ciclistas, piscinas, corazones sugerentes como labios o poemas como *El invierno*: «En la mesa dos tazas de café / y en la televisión un videojuego. / Mientras los padres hablan y recuerdan / historias del pasado, / un luchador derrota a su enemigo / y pasa la pantalla».

Acercarse a *Lecciones de poesía*, nos lleva a confirmar unos principios básicos coherentes y leales, que el autor tiene sobre la poesía, donde en general la literatura (no sólo para niños) resulta necesaria porque es una forma de «ajustarle las cuentas a la realidad. Imaginar significa hacernos responsables de la realidad, corregirla, entretenernos con ella, sacarle partido a los ojos del pensamiento». Como dice Fernando Savater en *La infancia recuperada*, "narrar es la posibilidad de reinventar la realidad, de recuperar las posibilidades frente a lo difícil o lo adverso"; Almudena Grandes lo apunta en el prólogo de su libro de cuentos *Modelos de mujer*, se trata de "ajustar cuentas con el mundo".

El poeta explica en *Leer un poema* cómo: «Disfrutar un poema significa emocionarnos con él, comprenderlo, descubrir las relaciones que hay entre la historia que se nos cuenta y nuestra vida». Y el maestro, a lo largo de sucesivos capítulos, igual que un compañero de juegos nos va enseñando (casi sin darnos cuenta), con una prosa poética continua, amena, inteligente y tierna, las reglas para poder disfrutar de la lectura y, en una última partida, de la escritura. Son magistrales las lecciones dedicadas a las figuras literarias cuando al nombrar la metonimia, metáfora y prosopopeya, el autor nos recomienda (al igual que si estuviésemos aprendiendo un idioma nuevo de palabras ajenas) «perderle el miedo a las palabras»; la referente a *La rima* que dibuja los sonidos, o el capítulo *La escritura* donde la palabra de las conversaciones es comparada con la nieve caída en el Sur.

Una de las reflexiones que en el libro no se debe pasar por alto es la separación tajante (cada uno en una orilla del río) entre los adultos y los niños, distancia insalvable entre el libro de niños y el libro que ya no nos toca leer, como si los niños no cambiaran de estado de ánimo, como si los adultos no tuvieran una noción de tiempo con el similar ciclo festivo de las fechas importantes, como si no se hiciera fundamental que desde pequeños meditemos «sobre las bromas del tiempo y los disfraces del mundo» y no nos quisiéramos dar cuenta, en palabras de Jaime Gil de Biedma, *Al pie de la letra*, de "...que los niños leen exactamente para lo mismo que las personas mayores: para intentar comprender la vida, imaginándola, y para consolarse de ella".

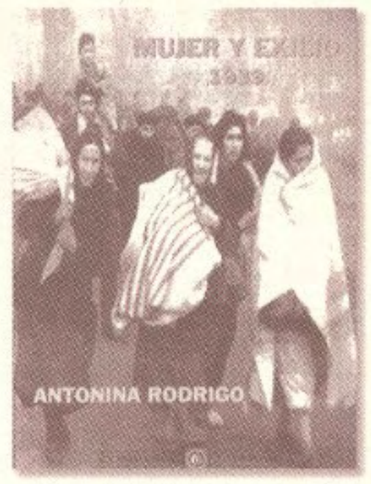
El libro tal vez pueda recuperar para el adulto la huella gozosa que deja la memoria, los primeros versos que no encontraban la palabra precisa y siempre terminaban en puntos suspensivos. La niña que leía un poema sobre un lagarto «gota de cocodrilo y dragón de las ranas», escrito por un tal Federico. ■



Una mirada que construye un tiempo

Antonina Rodrigo
Mujer y exilio, 1939
Compañía Literaria. Madrid, 1999.

Carmen Martínez Romero



Si decimos que *Mujer y exilio, 1939* es un libro lleno de vida, puede parecer que hablamos simplemente de un relato impresionista de mujeres comprometidas. Sin embargo, antes de nada hay que subrayar la exhaustiva investigación realizada, de hecho, creo que lo primero a valorar es el denso trabajo llevado a cabo no sólo en archivos sino, de manera especial, en la búsqueda de testimonios personales a punto ya de desaparecer.

Su lectura es un viaje tan placentero como doloroso. De hecho, las imágenes del libro se superponen en estos días a las imágenes de los telediarios, pues, como se cuenta en uno de los relatos, ante la visión de estas mujeres camino del exilio, una francesa comenta: *son pobres españolas*. Quiero anotar, sin embargo, rápidamente, que su lectura es un viaje placentero, porque los testimonios de estas mujeres historian un tiempo y un espacio con un discurso vital y cultural que construye lo mejor de nuestra historia. Es una mirada que, más allá de la biografía de unas mujeres doblemente exiliadas, por su condición de mujer y su exilio real, rescata uno de los espacios de nuestras señas de identidad: el de la otra España, el del otro pueblo, el de la otra cultura silenciada en el 39. Los relatos de estas biografías recogen ese inconsciente temporal que va más allá de una experiencia individual para convertirse en un aliento colectivo.

La manera en que se recogen estos testimonios es extremadamente sugerente, de manera especial en lo que es más difícil de plasmar, la transcripción del día a día, esto es, el relato de la cotidianeidad. Se dice que la escritura de lo cotidiano es la que más elaboración requiere, dado que es la escritura de lo obvio. Pero es que, además, lo cotidiano que estas mujeres cuentan era la construcción de otra cultura, y quizás esto explique por qué a esta otra cultura dan vida mujeres en las que lo más curioso es su participación ilusionada: «la irrupción de la mujer en la vida del país, en la retaguardia o en el frente es la nota más sorprendente de la nueva situación» (p. 200). Significativamente, cuando estos personajes se construyen desde la escritura literaria su delimitación es la queja, casi la queja universal; sin embargo, ellas en sus relatos y Antonina Rodrigo en su historia lo que subrayan es la vitalidad que les dan los ideales por los que luchan, el hecho de que nunca se sintieran derrotadas. En este sentido se recogen las palabras de Machado: «para los estrategas, los políticos y los historiadores todo está claro: hemos perdido la guerra. Humanamente hablando, yo no estoy seguro. Quizás la hemos ganado» (p. 62). El reflejo de estos retratos deja poco espacio a ese discurso victimista que silencia la polifonía de la realidad y acaba en el relato panfletario.

Me interesa destacar cómo se ha procurado, por el procedimiento de la insinuación, dar la idea que hay que ir adivinando, cómo a partir de la alusión se construye la historia condensada de mujeres deslumbradas por otras posibilidades vitales. Historia deslumbradora por la que se infiltra una larga, dura, pero hermosa peripecia histórica: «la nota más destacada y alegre en la instauración del nuevo régimen la han dado, sin duda, las mujeres» (p. 231). Adelita del Campo, refugiada en el campo de Bram, donde también llegarán familias judías huyendo de los nazis, comenta: «Eran gentes de aspecto saludable, bien vestidas, a diferencia de los refugiados españoles, tras 32 meses de guerra. Adela los recuerda desmoralizados, hundidos, sin el ímpetu luchador de los refugiados españoles» (p. 250).

Quiero valorar que este libro hable y nos haga hablar de personajes borrados. Personajes borrados por su condición de mujer y su condición de exiliados. Porque dónde y cómo se habla hoy de la anonimia, más allá del detestable discurso televisivo construido desde el personaje anónimo. Valoro que el libro se pueda situar en una reflexión actual que intenta desmontar lo que se consideran como sólidas teorías cuyo objetivo es marginalizar prácticas discursivas como el tratamiento de lo femenino. En este sentido, me gustaría anotar cómo la exhaustiva investigación realizada participa de ese debate en el que se construye una cultura, donde la exclusión no es el paradigma normativo. La historia que cuenta este libro es la historia de lo considerado como lo no auténtico, lo cual ya es sugerente, sobre todo, por sintomático, pues, sabemos que la finalidad de lo auténtico, además de autolegitimarse, es silenciar al otro. Esta es la historia de mujeres que creyeron en otra cultura que les ofrecía la posibilidad de no estar deslegitimadas y descalificadas, mujeres que quisieron transgredir un canon político, social y cultural que las colocaba en los márgenes por ser mujeres y por estar con «el partido de los pobres», como lo llamó Lorca.

En definitiva, ¿dónde se sitúa la obra?, o mejor ¿dónde no se sitúa?. La contestación inmediata es que se sitúa frente a la impostura, frente a la cultura dominante después del 39 que construyó un discurso, por desgracia, bastante amplio a lo largo y a lo ancho, que ha defendido con fruición todos los universales categóricos. Ese discurso que habla en nombre del saber universal y esencial, para desde él marginar; ese saber categórico que posee toda la verdad, sin dejar nada para el otro. Pues bien, los relatos de este libro no hablan en nombre de una esencia, hablan en nombre de una mirada donde se construye otra realidad «para que no se olvide, para que no vuelva a ocurrir», como dice Constanza Martínez Prieto, porque en palabras de Brecht «el vientre de donde surgió la bestia inmunda, todavía es fecundo» (p. 275).

La percepción se aprende. Y, si es necesario instituir otras percepciones, es significativo que este libro nos haga hablar no de «pobres españolas» sino de mujeres que con la fuerza de su vivísima vitalidad construyeron una mirada y un tiempo. ■

Tras los pasos del Ché en Praga

Abel Posse
Los cuadernos de Praga
Atlántida
Buenos Aires, 1998

José Ortega



La búsqueda literaria en la obra del novelista argentino Abel Posse está estrechamente unida al referente histórico hispanoamericano como se refleja en su trilogía del descubrimiento: *Daimon* (1978), *Los Perros del paraíso* (1983) y *El largo atardecer del caminante* (1992). Estos relatos, en los que se recrean las figuras de Colón, Lope de Aguirre y Alver Núñez Cabeza de Vaca respectivamente, se inscriben dentro de la importancia que este autor otorga a la historia testimonial de individuos singulares. Dentro de esta tendencia hay que situar a *Los cuadernos de Praga*, narración que trata de la poco conocida estancia del Che Guevara en Praga durante los cinco meses comprendidos aproximadamente entre marzo y julio de 1966. Durante este período, vive en el anonimato tratando de superar la crisis de su fallida operación en el Congo, la reciente muerte de su madre y la incertidumbre sobre la proyectada revolución intercontinental. Solo, desconfiando de los checos y encerrado en sus propias contradicciones, el Che recoge sus pensamientos y preocupaciones en unos "Apuntes filosóficos" y "Cuadernos de Praga" que podrían encontrase en manos de su vuida Aleida March.

Partiendo del conocido recurso literario del manuscrito perdido, Posse trata de localizar los escritos del Che reuniendo testimonios de sus compañeros y biógrafos. La

.../...

.../...

multiplicación de voces narrativas se traduce en una compleja estructura polifónica en la que intervienen, entre otras entidades imaginarias, el autor real como personaje ficticio y narrador, y el Che como personaje que asume la condición de narrador. Éste presenta tres máscaras o identidades imaginarias: Raúl Vázquez Rojas, Adolfo Mena y Ramón Benítez. En los diálogos que mantiene con estos álter egos se nos van revelando los conflictos, tensiones y contradicciones que tanto de orden político-social como personal acosan al Che. En 1965, busca infructuosamente el apoyo chino en defensa del guerrillerismo regional, y en 1966 se cuestiona su regreso a Cuba para no comprometer el sovietismo de Castro, aunque finalmente lo haría por entender que desde Praga no podría organizarse la guerrilla boliviana. En el plano personal, a través de las noticias del propio Che y los que lo conocieron, se nos va dando fragmentariamente su pasado, no en un orden cronológico, sino valorando ciertos hitos o experiencias. El recuerdo más recurrente es el relacionado con el asma y su madre. En la ansiedad del asmático late, además del miedo a la asfixia, el temor de la privación del cariño materno. De alguna manera, esta patología influye, por un efecto de compensación o sublimación, en su actitud ante la vida y la muerte. El asma que el Che padeció desde los dos años se traduce en impaciencia heroica, voluntad férrea y autodominio, autodominio que no es incompatible con la desmesura o afán de traspasar los límites convencionales de la realidad.

Posse hace una apología del Che como héroe, es decir, como una figura modélica, paradigma de la virtud cuya exigencia de plenitud se realiza en la acción social. Lo heroico va unido a lo trágico, no condicionado por fuerzas de orden irracional, sino asociado a un agente responsable que renuncia a sí mismo en pro de un proyecto de transformación social. Y, aunque reconoce y percibe el mundo como absurdo, no se deja atrapar por él, y es la percepción de éste lo que le lleva a la rebelión. De aquí las numerosas referencias a Kafka, especialmente en relación a un universo irracional al que el Che trata de darle sentido, así como a su lucha contra la falsa objetividad de un mundo reificado. El mundo kafkiano, como el del Che, es una posibilidad extrema y no realizada de nuevo, posibilidad que parece prefigurar el porvenir.

Los cuadernos de Praga configuran una ideología, u orientación valorativa, que se sirve del hecho de una vida real —estancia del Che en Praga—para ilustrar una concepción filosófica del hombre y la sociedad de nuestro tiempo. Posse reivindica en su relato la figura del heroico guerrillero que expuso y sacrificó su vida por un objetivo de futuro, por una moral alternativa, desde la voluntad y la acción como metamorfosis creadora. ■

He querido reflejar esta frase en el inicio de esta recensión porque creo que el libro que voy a comentar, aunque hable específicamente de las dos capitales de la época clásica por excelencia, Atenas para la griega y Roma para la romana, conociendo lo que ocurría en esas dos urbes, podemos conocer mucho de lo que podía ocurrir en otros lugares del ámbito mediterráneo y europeo en general, tanto desde el punto de vista administrativo y político, como religioso, de costumbres, o simplemente su apariencia urbana y edilicia.

El recorrido que Peter Connolly y Hazel Dodge nos presentan en esta publicación de Atenas y Roma, ciudades «cuna» de la civilización occidental, supone una aportación novedosa, siendo un tema que no es novedoso, debido a que el soporte utilizado mayoritariamente es gráfico. Los autores se expresan básicamente en imágenes, utilizando como base documental las narraciones de los autores de la época y elementos arqueológicos como reproducciones de cerámicas decoradas, mosaicos, esculturas o relieves, pinturas murales, objetos varios, etc., y, especialmente, restos de edificios de los cuales se ofrecen fotografías en su estado actual y unas magníficas restituciones dibujadas de los mismos.

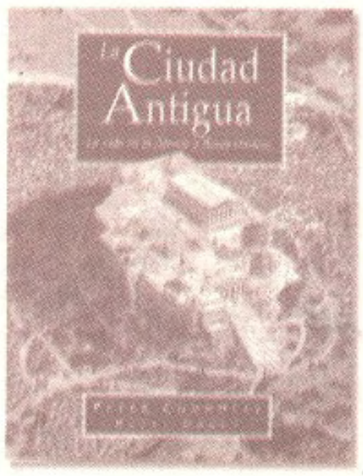
Un buen ejemplo de una de estas secuencias lo tenemos con el Partenón de Atenas, descrito en el texto e ilustrado a través de combinar fotografías y dibujos, como se puede apreciar en la imagen de la página 70, que empieza en una fotografía de una parte del friso y continúa esa misma imagen en dibujo, restituyéndose aquí los colores originales de esa obra arquitectónica, tan poco usuales a nuestros actuales ojos, acostumbrados a reconocer el Partenón bajo una visión de ser una pieza del color neutro de mármol, y no con su acabado original, pintado con unos colores muy vivos.

Queda claro que la divulgación no tiene por qué estar reñida con la investigación científica, como se conjuga en este libro, transportándonos al pasado de una manera fácil y agradable, comprensible y sin abrumar con datos, ya que éstos, en la mayoría de las ocasiones, los podemos ver directamente en sus dibujos. Pero sin estar falto del soporte de la palabra escrita.

Una selección del índice de la obra nos indica la variedad de temas que se han tocado: «Atenas cuna de la democracia», «Ganarse la vida en Atenas», «Las casas en Atenas», «El drama ateniense: las primeras obras teatrales del mundo», «La ley y la administración romanas», «Viviendas de ricos y pobres en Roma», «Baños públicos construidos por los emperadores», etc. Puede que el lector encuentre parecidos con otras obras también de divulgación, como son todas las dedicadas a aspectos de la vida cotidiana pasada, justo bajo ese nombre, que se editaron hace unos años, pero no creo que sean comparables debido, vuelvo a repetir, a esa presencia tan rica en imágenes que tiene la actual, mientras era el texto la base de las anteriores.

Con relación a las imágenes, decir que algunas de ellas son «originales», de la época, como son todas las representaciones de muchas actividades diarias que eran utilizadas en las decoraciones de las vajillas griegas y que aquí se han reproducido. Apreciamos desde a un joven sacando agua de un pozo, a otro practicando la escritura, o mujeres arreglando flores, por poner algún ejemplo, y así sucesivamente en el apartado dedicado a Atenas. Esos mismos tipos de actividades aparecen en las pinturas murales o mosaicos romanos, como pueden ser las escenas de gladiadores en combate.

Sí noto pobre el apartado dedicado a la bibliografía, pobre y además restrictivo dado el origen de la mayoría de autores citados: anglosajones, dejando de lado a toda una serie de grandes investigadores con publicaciones magníficas referentes a los temas plasmados en el libro, como pueden ser, por poner algún ejemplo, las publicaciones de Torelli, Coarelli, Bianchi, Biandinelli, Martin, Gros, o Genovés. ■



Paseos por Atenas y Roma

Peter Connolly, Hazel Dodge

La Ciudad Antigua. La vida en la Atenas y Roma clásicas

Acento.
Madrid, 1998.

Margarita Orfila Pons

La frase de Aulo Gelio, que dice que las *coloniae* instaladas por Roma en todo el mundo fueron prácticamente reflejos, copias a tamaño reducido, de la misma metrópoli, es la utilizada por Walter Trillmich, brillante investigador del mundo romano, para iniciar su capítulo incorporado en el catálogo de la maravillosa exposición «Hispania. El legado de Roma», actualmente instalada en una de las tres capitales de provincia de la antigua España: Mérida.

Doble homenaje

Fernão de Magalhães Gonçalves
Ser e ler Miguel Torga
Tartaruga.
Chaves, 1999.

Antonio Pamies

Este considerable trabajo de análisis y exégesis de la obra completa del célebre escritor portugués Miguel Torga por parte del ensayista, también poeta y ex-profesor en nuestra universidad, Fernão de Magalhães Gonçalves (1943-1988), es la culminación póstuma de varios trabajos suyos anteriores (*Sete meditações sobre Miguel Torga*; *Ser Torga; Ler Torga*) dedicados a esta gran figura de las letras lusas. Este ambicioso y sesudo ensayo sintetiza la esencia de otro ser humano a través de su transformación en literatura, profundizando en los aspectos más puramente literarios de la obra torguiana, así como en los filosóficos, distinguiendo tres facetas fundamentales: el *discurso teológico*, el *cósmico* y el *sociológico*, a la vez que hace un amplio recorrido por la relación entre obra, trayectoria personal y tierra natal (*toda a vida humana é a historia da infância*), en la que la fuerte empatía entre el estudioso y el autor estudiado rompe a menudo la línea que separa la paráfrasis de la creación. El destino quiso que el discípulo no sobreviviera al maestro, y que la mayoría de su obra, tanto crítica como poética, fuese publicada después de su muerte, con lo que esta edición sirve inesperadamente de homenaje a ambos escritores. ■



Las invenciones del mago

Gastón Baquero
Autoantología comentada
Huerga y Fierro Editores
Madrid, 1998.

Ángel Rodríguez Abad

Un hombre recorre el laberinto en ruinas de un viejo castillo. Las escaleras interminables propias de un grabado de Piranesi conducen sus pasos perdidos hacia la repetición y el terror. Pero entonces el hombre, en su condición de mago, comienza a recitar en alta voz ("Yo los lunes me llamaba Nicanor..."), y el universo, pese al vértigo, cobra sentido. Este hombre es el poeta Gastón Baquero. Nació en Banes, Cuba, en 1918. Colaboró en las revistas literarias "Verbum" y "Espuela de Plata", de La Habana, donde fundó los cuadernos "Clavileño". Estuvo vinculado a la generación de "Orígenes" encabezada por Lezama Lima, y fue jefe de redacción del "Diario de la Marina". Fue antologado en el indispensable *Diez Poetas Cubanos*, libro de incontestable importancia histórica. Desde 1959 residió en Madrid - ciudad en la que fallecería en 1997 - y en ella publicó en 1966 *Memorial de un testigo*, poemario sobre el que ya llamó la atención el crítico José Olivio Jiménez, y que para el poeta Francisco Brines "tensaba un ala alta, cuyo nombre era Fantasía (que nos traía la perdida felicidad de la Infancia) y otra que se inclinaba con un dejo de elegancia y cuyo nombre era Pesadumbre (y nos dejaba en las lindes del difícil Misterio)". Reunió sus poemas con el título de *Magias e Invenciones* (1984) y en una casi secreta entrega aparecieron sus *Poemas Invisibles* (1991).

La colección "Signos", que dirigen y cuidan con esmero los poetas Ángel Luis Vigaray y Leopoldo Alas, reedita un título ya publicado en 1992, y agotado ; una *Autoantología comentada* que nos permite internarnos en esa fiesta de la juventud que es el reino interior de este creador que recibió en su Habana perdida la huella y la cifra de Juan Ramón Jiménez - *el siempre necesario* - y de María Zambrano, la inteligencia de Mallarmé, la musicalidad de Verlaine y de Rubén, la rebeldía incesante de Stephen Dedalus. Reúne poemas escritos a lo largo de cincuenta años, calificados como *impersonales* o *personalizados* según la gradación de la fábula, y con la indicación a pie de página de la pieza musical que a juicio del autor enriquece y descubre el poema.

Pese a lo ajustado, en cantidad, de la selección, el lector disfrutará con este hermoso brindis : la mirada jubilosa y triste y transfiguradora de la poesía verdadera corona una decidida voluntad de representación mediante la magia de la palabra. Para Baquero "el acto fisiológico es tan misterioso y susceptible de *mística* como la música y el ángel". El poema será el territorio luminoso donde se enredan la permanencia y la destrucción, donde el hombre mortal es un renacido testigo en su gloria efímera, y lucha en su continua sinrazón contra el caos de la existencia, y llega en su iluminación a convertirse en inmortal arcángel.

La dramatización de sucesos irreales, la irrealización de los hechos dramáticos son excusas para la transformación de la anécdota en pura y transparente revelación. Se repiten los motivos de la *aparición* y del *viaje* : un galeón navega desde Manila hasta Acapulco y en sus bodegas se esconde el paraíso, un testigo inefable escribe un memorial a través de generaciones, unos pavos reales en un jardín de Oviedo brillan en la fijeza del sueño, un mendigo de nombre Filemón y de apellido Ustáriz toma el camino para salvarnos, una hermosa Afrodita sonríe y se hace la luz. El enigma del tiempo, el resplandor de la belleza son las tentaciones que nos sugiere esta honda entrega de verdad. La pasión y la gracia (y siempre una erótica lucidez) acompañan al poeta. Porque Gastón Baquero es un mago que hace otra Realidad sobre el papel en blanco, y al ritmo de su música es capaz de entregarnos una Ofrenda sublime, celeste. Como un raro cocktail, como un fruto exótico es la esencia de este cubano inmenso de plural resonancia.

"Hablar de lo que no se ha visto, es crear. Intentar describir lo visto es una utopía, porque lo real es inapresable por la palabra y aun por la mirada". Si la realidad es inefable, el poema es la llave que gira y abre : otra vuelta de tuerca para ser en sí mismo al fin. Los fragmentos regresan a su imán de trópico y antillanía ; se configura un mapa como un rostro en su centro universal. ■



Lengua y cultura hispanas en Nueva York

R. Corbalán, G. Piña y N. Toscano
De la catedral al rascacielos
Aldeeu.
Nueva York, 1998.

Antonio Pamies

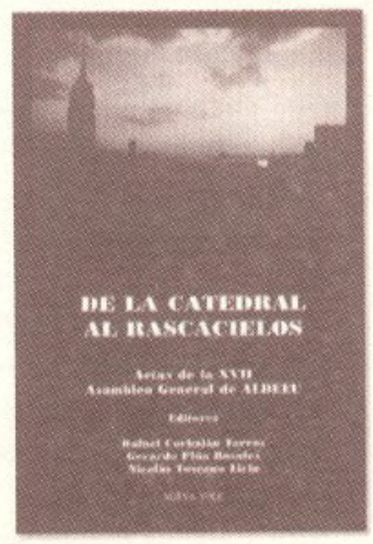
Es conocido el auge que está experimentando en los Estados Unidos el interés por la lengua española, un país cuya presencia hispana crece exponencialmente en cantidad y calidad, y es natural que entidades como la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE) y la misma Asociación de Licenciados y Doctores Españoles (ALDEEU), sientan una particular querencia investigadora por las formas que ha adoptado nuestra lengua en EEUU, así como por todas las facetas de su producción artística y literaria en todo el mundo hispanohablante. La ALDEEU celebró su último congreso en Nueva York, confirmando

.../...

una vez más el creciente afán de acercamiento a sus raíces hispanas, siendo la investigación crítica de las humanidades en este poderoso y atractivo universo cultural la única forma sincera y eficaz para engrandecer la presencia de la España culta y creativa en ambas orillas del Atlántico.

Con el título *De la catedral al rascacielos*, los editores quieren sin duda expresar su agradecimiento a los organizadores del Congreso de León, como también lo sugiere la presencia en el congreso de Nueva York del destacado traductólogo Julio César Santoyo, rector de la Universidad de León. Este libro es un número extra de la revista *Cuadernos de ALDEEU*, que en su nueva etapa (a partir del Volumen XIII/2, oct.97), ha elevado el nivel de sus ambiciones, salto cualitativo que refleja el afán de directivos y editores por afianzar una entidad basada en el trabajo riguroso. La obra incluye trabajos de Ottavio Di Camillo, Gerardo Piña Rosales (por cierto, antiguo alumno de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, hoy profesor en la Universidad de Nueva York y sevretario de la ANLE). Destaca la conferencia «Búsqueda de una interpretación de la poesía», a cargo del poeta onubense Odón Betanzos, abanderado de la lengua y cultura españolas en Estados Unidos, actual presidente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, y cofundador de la misma junto con Ramón J. Sender, allá por 1973 (institución que edita también también el *Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*, más centrado en cuestiones lingüísticas, cuyo volumen 9-10 acaba de salir).

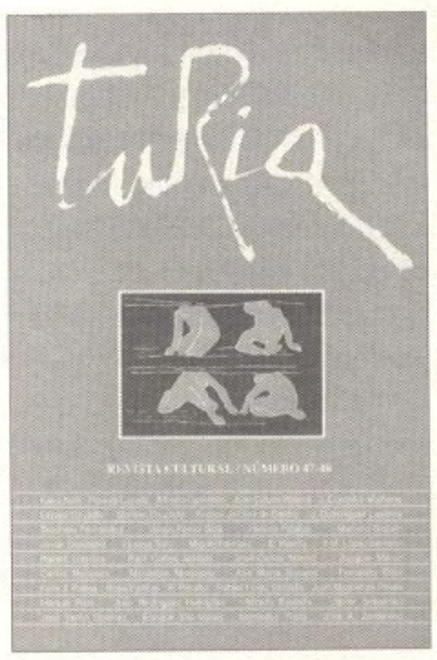
De la catedral al rascacielos incluye cuarenta y cinco ponencias agrupadas en una docena de bloques temáticos y equilibradamente repartidos entre España, Hispanoamérica y sus influencias mutuas; desde la literatura del Siglo de Oro a la narrativa de postguerra pasando por la literatura femenina, la poesía del 27, Nueva York en la literatura española, España en la literatura norteamericana, e incluso artículos sobre el cine de Almodóvar o sobre la zarzuela. Al adentrarse de manera tan decidida en el futuro, ALDEEU no hace sino reafirmar su importancia intelectual en el pasado. Tan digna y exitosa militancia cultural de nuestros compatriotas de ultramar, y otros eventos similares como el multitudinario *Congreso de la Asociación de Hispanistas de Rusia*, celebrado recientemente en Moscú bajo la dirección del destacado filólogo y poeta Serguey F. Goncharenko, resultan especialmente gratificantes en estos momentos en los que aquí, la palabra *español* y la palabra *humanidades*, sometidas al fuego cruzado de autonómicos caciquillos (desde abajo) y de tristes eurócratas (desde arriba), parecen convertirse en tabú. ■



Revistas

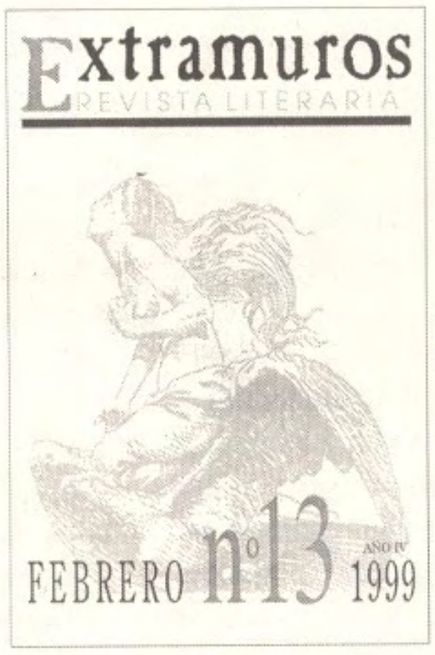
recibidas

«Turia», nº. 47-48. Marzo 1999. Edita: Instituto de Estudios Turolenses.



Destacamos: Especial dedicado a Jorge Luis Borges; artículo de Julio Rodríguez Puértolas sobre la crisis del 98; artículos sobre Claudio Magris y Ortega; entrevista a Cees Nooteboom.

«Extramuros», nº. 13. Febrero 1999. Edita: Asociación Cultural Extramuros.



Destacamos: José Asenjo Sedano *(Narrativa)*; José Heredia Maya, Pedro Enríquez, Gloria Fuertes, Fernando Quiñones, Aurora Luque, Derek Walcott *(Poesía)*; Cristina García escribe sobre Rafael Juárez *(Ensayo)*.

«RevistAtlántica», nº. 19. Año 1999. Edita: Diputación Provincial de Cádiz.



Destacamos: Poemas de Afsar Timuçin y Juan Cobos Wilkins; Cinco poetas de la vanguardia italiana *(Documentos)*.

«Hélice», nº. 11 Edita: Diputación Provincial de Granada.



Destacamos: Poemas de Jaime Siles y Antoni Marí; artículos de Felipe Benítez Reyes y Alejandro Duque Amusco; reseñas de: *Cuaderno de Nueva York*, de José Hierro; *Completamente viernes*, de Luis García Montero; *Poesía completa*, de Pablo García Baena.

«Gulnara», nº. 3 Edita: Asociación Cultural Gulnara.



Destacamos: *El jardín a la granadina*, artículo de José Tito; entrevistas a Nicolás López Calera y Josep Pons; poemas de Miguel D'Ors, Aurora Luque y José Carlos Rosales.

«ADE Teatro», nº. 75. Abril-junio 1999. Edita: Asociación de Directores de Escena de España.



Destacamos: Entrevista a Tomás Marco; cien años de la SGAE; creación y organización teatral: la Comunidad Valenciana; texto teatral: *La puta enamorada*, de Chema Cardeña.

Citas del fingidor

No hay dos personas que lean el mismo libro.

(Edmund Wilson, crítico literario norteamericano que intentó hacer un combinado de positivismo, marxismo y psicoanálisis. Después, lógicamente, se dedicó a escribir ensayos de costumbres como «Los nerviosismos americanos»)

Si una persona común calla, tal vez sea una maniobra táctica; si calla un escritor, miente.

(Jaroslav Seifert, poeta nacido como tantos otros poetas en un país imaginario, en este caso Checoslovaquia. Uno más de los «abajo firmantes» que impulsaron el movimiento democrático de su país. Consiguió el Premio Nobel de Literatura en 1984)

Mezclar política y poesía, aunque las dos empiecen por «p», es como acostar a Nietzsche y a San Juan de la Cruz en una cama de matrimonio.

(r2d2@c3po.ugr.es, pensador furtivo, internauta puntilloso, lector fingido, datos escasos, sesera errante, sobra cualquier comentario)

A veces dos libros diferentes le dicen exactamente lo mismo a personas distintas.

(José Antonio García, murciano afincado en Granada que toma chupitos de ron en «La canadiense» y a veces acude a los actos de «La Cuadra Dorada». Editor de guante blanco)

-No hablemos de eso.

-Amigo, de eso ni siquiera nos está permitido callar.

(Nietzsche, filósofo alemán que, igual que en el número anterior, sigue mal comprendido o comprendido con excesiva confianza)

El mundo es una conversación.

(Luis García Montero, algo más que un poeta lleno de inquietudes, bastante más que un escritor cómplice)

Qué pena que mi análisis pesïmista de la realidad sea tan objetivo.

(León Trotski, crítico literario amigo de Lenin que se arrepintió de serlo)

Los tontos lo admiran todo en un autor consagrado. Yo sólo leo para mí, y sólo me gusta lo que sirve para mi propio uso.

(François Marie Arouet Voltaire, enciclopedista francés que, según nos decían los curas del colegio, murió entre horribles dolores como castigo divino a sus desvaríos intelectuales)

El sufrimiento si no se canta se olvida.

(Homero, poeta ciego que nunca acude a los actos de «La Cuadra Dorada». Él se lo pierde)

Apoyamos las actividades que enriquecen nuestra cultura



En La General - Caja de Granada apoyamos la cultura como parte del desarrollo de nuestra tierra. Por eso participamos actívamente en diversas actividades formativas. Promoviendo con entusiasmo cursos, conferencias y exposiciones, concediendo becas y ayudas a los estudiantes, patrocinando seminarios, fomentando en definitiva, la cultura y la educación en Andalucía.

1139 9230

La General
CAJA de GRANADA