

# el ingidor

revista de cultura

enero

marzo



## Años nuevos

Luis García  
Montero

El mes de enero aparece siempre vestido de domingo y juventud, recién peinado, con la piel limpia y un brillo en los ojos de vida nueva, de voluntad empeñada tercamente en dejar el tabaco, en beber menos, en aprender otro idioma y en sacar de su concha rutinaria la agenda de teléfonos para recuperar el número de los antiguos amigos, la voz de los familiares aparcados en un callejón sin hora del recuerdo. La primera semana del mes de enero cumple el homenaje que los almanaques le deben al optimismo y a la voluntad.

Pero lo cierto es que no hay muchas razones para salir de este siglo con una opinión esperanzada y respetuosa sobre el futuro. En su vértigo científico y moral, en sus viajes de alta velocidad y de valiosos objetos perdidos, el siglo XX llevó el espíritu moderno a su altar, la cumbre de un rascacielos o la cima de un sueño, para dejarlo abandonado a sus contradicciones, a sus deseos imposibles, a las imágenes de miseria y catástrofe que pueblan la extensión desconsolada del mundo. Poblado por imágenes pasajeras está el mundo, y todo aquel que conserva su necesidad de pensar, o que ha aprendido a pensar entre la fugacidad y la distancia, no encuentra muchas razones para salir del siglo con la promesa optimista del mes de enero. El siglo XX se ha merecido llegar al nuevo año en el mes de octubre, con cara de otoño, con piel amarilla, con pasos de decepción y de derrota. 0 nos refugiamos en el egoísmo más despreocupado, para recorrer la Historia a través de las escaleras mecánicas de un gran centro comercial, o el porvenir se confunde con las nieblas oscuras del pasado.

¿Se vive ahora peor que antes? Vivimos mucho mejor y hemos aprendido incluso a olvidarnos de los que viven mal, algo imprescindible cuando se quiere reducir el significado de la palabra *felicidad* a un anuncio del día de San Valentín. Pero la conciencia, esa raíz impenitente de la dignidad humana, nos avisa: la ciencia y las letras no han hecho bien su reparto y, además, se han convertido en medios de control para impedir cualquier reparto diferente. Y no se trata sólo de legitimar la injusticia, ya que lo que se ha provocado realmente es una utilización injusta de la legitimidad. Se llena de miseria nuestra única legitimidad.

El siglo XXI empieza con esa nueva herida romántica que hemos llamado postmodernidad. Pero no podemos olvidar la lección maldita del romanticismo, que convirtió la rebeldía, la negación, la impertinencia, en una forma definitiva de asentimiento y renuncia. El «no» que abre una mitología orgullosa de los márgenes cede la ley y el centro a sus enemigos, abandona el deseo figurativo, deja la lucha y la realidad en manos del cinismo. Por eso el compromiso con la felicidad, más que un resultado de la conciencia complaciente o de los corazones ingenuos, debe ser un acto de responsabilidad, un ejercicio de renovación. Necesitamos la compañía del mes de enero con su voluntad razonadora y optimista. No me da miedo entrar en el nuevo siglo dándole de comer a un gato negro, derramando sal en la mesa y cruzando bajo una escalera. Hay que abrir un libro contra la superstición. Un libro de poesía. ■

Entrevista

Juan Goytisolo

Poesía

Esenin / Lorca

Música

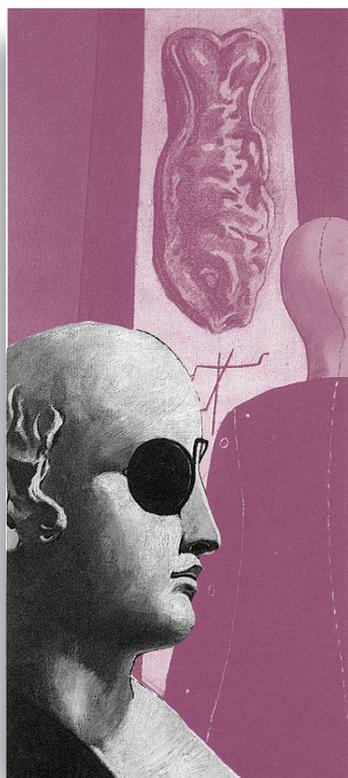
XX Festival de Jazz  
de Granada

Ciencia

Educación en  
prevención sísmica

Páginas monográficas

Cultura fin de siglo



450 ptas.



Universidad de Granada

# Editorial

el fingidor  
revista de cultura

Año II • Número 7  
Enero-Marzo 2000

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,  
Wenceslao C. Lozano, Margarita Orfila Pons,

Antonio Pamies, José Carlos Rosales,

Javier Ruiz Núñez, Antonio Sánchez

Trigueros, José Tito Rojo.

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

**E**l *fingidor* cumple su primer año de existencia, con seis números a sus espaldas. Aunque sólo de sus lectores se debe esperar una crítica objetiva, cabe hacer un balance de urgencia que justiprecie su trayectoria. Con este número 7 se procede, por lo demás, a un cambio de formato y periodicidad, pasando a convertirse *El fingidor* en una revista trimestral. Pero ello no supone una merma en su contenido, pues su paginación se incrementa en una tercera parte y, en igual proporción, la de sus secciones habituales.

La crítica musical y cinematográfica se han creado un espacio propio estable. Lo mismo se puede decir de la literaria, en sus vertientes de reseñas y artículos de opinión. Nadie mejor que la Universidad para conocer y valorar el tesoro artístico que es en sí misma la ciudad de Granada, y tanto las páginas monográficas dedicadas a su planificación urbanística, en el primer número, como los trabajos presentes en todos los demás, dan buena muestra de ello, así como de la preocupación de la revista por permanecer ligada a un compromiso ciudadano.

Han sido entrevistadas personalidades intelectuales y artísticas de primer orden, tanto residentes como de paso por nuestra ciudad, pues entendemos que el diálogo sigue siendo el modo más directo y eficaz de entender y difundir el pensamiento actual del autor. La entrevista a Juan Goytisolo inserta aquí nos confirma en esa continuidad. Las páginas monográficas, como fórmula para una aprehensión más profunda de un tema de interés general, seguirán siendo objeto de una atención central. Para este número que inaugura el 2000, *El fingidor* ha querido hacerse eco, desde la seriedad especulativa, del mare mágnum mediático de inspiración milenarista que, comparado con el que ya se produjo en su primera edición histórica, nos puede permitir calibrar los asombrosos progresos realizados por el hombre en tantos ámbitos del ser y del saber, pero también constatar, una vez más, su frustrante incapacidad para dar respuesta a las universales aspiraciones de dignidad y felicidad del ser humano, o sea, para *convertir la mayor experiencia posible en conciencia*. La *Quinta Columna* nos sugiere -en el idioma oficial del imperio del momento- lo que por entonces fue aquel delirio supersticioso, sin duda más justificable y comprensible que el actual.

Los objetivos de *El fingidor* en esta su primera etapa se ven así cumplidos. Tal como anunció en el editorial de su primer número, *El fingidor* va a persistir en su empeño pluralista de acoger en sus páginas todas las vertientes del saber, desde la difusión civil de la ciencia hasta la conservación del patrimonio histórico, pasando por las distintas manifestaciones artísticas y las propuestas de creadores sobresalientes de nuestro panorama cultural. Esperamos que este número de invierno contribuya a la restauración de los entendimientos amodorrados por los excesos navideños y la inclemencia estacional. ■



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.



Portada:

*El sueño del poeta*.  
Giorgio de Chirico,  
1914.

## sumario

- 3/ ENTREVISTA: Juan Goytisolo/ *Ángel Rodríguez Abad*.
- 6/ OPINIONES: Psicoanálisis al filo del milenio/ *Sergio Hinojosa Serrano*.
- 8/ TEATRO: Desórdenes/ *María Ángeles Grande Rosales*.
- 10/ POESÍA: Esenin y Lorca: en la encrucijada de la lírica/ *Natalia N. Arséntieva*.
- 12/ MÚSICA: El último jazz en Granada/ *Antonio Pamies*.  
La interpretación historicista/ *Ricardo Molina Castellano*.  
Reseñas discográficas/ *Ricardo Molina Castellano*.  
Viajes lorquianos por la música y las estrellas/ *Antonio Pamies*.
- 17/ PÁGINAS MONOGRÁFICAS: Cultura fin de siglo
- 33/ CIENCIA: Educación en prevención sísmica/ *Jesús M. Ibáñez Godoy*.  
Ecología para el nuevo milenio/ *Manuel Chiroso Ríos*.
- 36/ CINE: La fuente de la eterna juventud/ *Juan de Dios Salas*.  
Las otras realidades/ *Rafael Martín-Calpena*.  
El efecto 2000/ *José Abad*.
- 40/ RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS: Conversaciones íntimas. Antes de que te duermas. Mar gruesa. El color de los sueños. Jorge Guillén: obra en prosa. Un ensayo autobiográfico. Diario póstumo. Sonetos sobre los XVI modos. Bouvard y Pécuchet. El otro barrio. El palacio islámico de la Alhambra: propuestas para una lectura multicultural.
- 47/ CITAS DEL FINGIDOR

# Juan Goytisolo

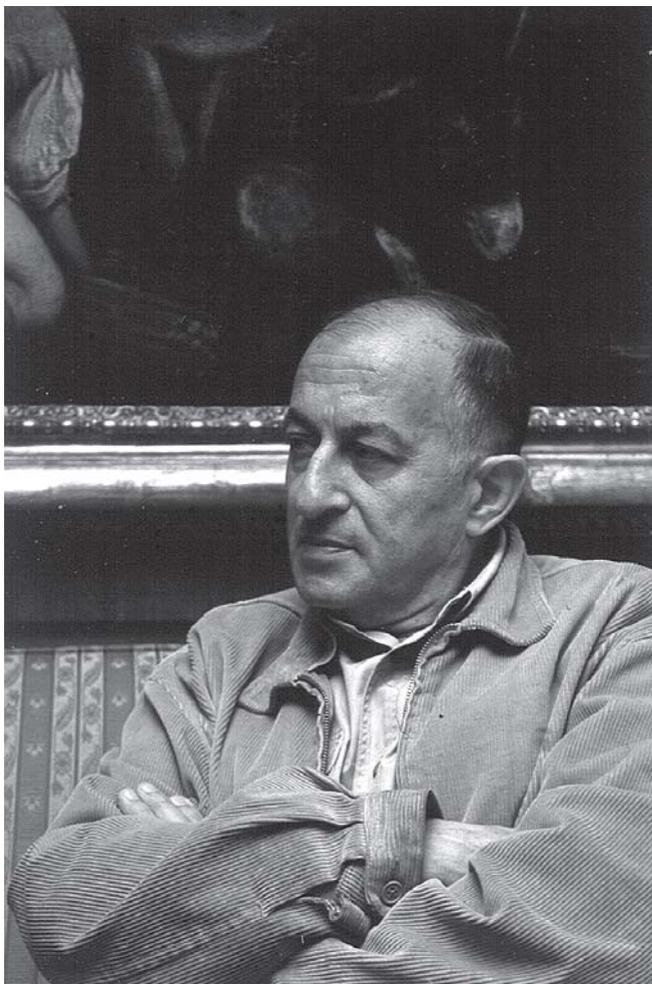
## Un heterodoxo universal

Ángel Rodríguez Abad



Entrevista

**Juan Goytisolo** (Barcelona, 1931) se reveló muy pronto como uno de los narradores más importantes de la promoción de jóvenes escritores —niños durante la guerra civil— surgida en España en la década de los cincuenta; publicó novelas: *Juegos de manos* (1954), *Duelo en El Paraíso* (1955), *La resaca* (1958); volúmenes de relatos: *Para vivir aquí* (1960), *Fin de fiesta* (1962), y de testimonio documental: *Campos de Níjar* (1960), *La Chanca* (1962). Desde 1956 inicia una vida casi ininterrumpida de viajes y estancias en el extranjero. Fue asesor literario en París de la editorial Gallimard. A partir de 1966 su obra narrativa se transforma: rompe con las técnicas y los esquemas realistas decimonónicos y se lanza a la experimentación, asimilando la tradición de las vanguardias europeas y enlazando con la renovación de los grandes novelistas iberoamericanos contemporáneos. *Señas de identidad* (1966) y *Reivindicación del conde don Julián* (1970) se publicaron en México. Tras la normalización democrática de España irían apareciendo títulos como *Makebara* (1980), *Paisajes después de la batalla* (1982), *La Cuarentena* (1991) o *El sitio de los sitios* (1995). Gran conocedor de la literatura española y del mundo árabe, ha sido profesor universitario en Norteamérica, colaborador en prensa y televisión. Entre sus colecciones de ensayos destacan *Disidencias* (1977), *Crónicas sarracinas* (1981) y *Cogitus interruptus* (1999). Es autor de dos polémicos textos autobiográficos: *Coto vedado* (1985) y *En los reinos de taifa* (1986). Escritor riguroso y original, Mario Vargas Llosa ha señalado que «sus libros son una extraña mezcla de autobiografía inmisericorde, desenmascaramiento de mitologías y fetichismos conformistas, exploración apasionada de la periferia de Occidente y audaz experimentación lingüística». Vive entre París y Marrakech. Con motivo de una lectura realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en octubre de 1999, la revista *El Fingidor* le entrevistó.



Victoria Puerta

**Pregunta:** Hace ya más de un cuarto de siglo de la publicación de su trilogía: *Señas de identidad* (1966), *Reivindicación del conde don Julián* (1970), y *Juan sin Tierra* (1975). Usted la ha definido como un ajuste de cuentas consigo mismo, con la historia de España y con una cierta visión eurocéntrica, respectivamente. Incluso, mientras estaba trabajando en esta trilogía, en una entrevista con Julio Ortega recogida en *Disidencias* (1977), señaló que la veía como un punto y aparte, y que, a partir de allí, iniciaba una nueva trayectoria; hoy, después de tantos años, ¿cómo contempla dentro de su obra el significado de aquella trilogía?

**Respuesta:** Es el punto de ruptura con lo que puedo considerar que escribía en mi juventud, que escribía como los demás escritores de mi generación, y a partir de esta trilogía, mi trayecto ha sido muy distinto, he hablado con mi voz personal y no con la voz impuesta por la sociedad.

**P.-** ¿Y la ve como algo fecundador en el proceso de su creación personal?

**R.-** Yo creo que sí, a partir de allí me he obligado en cada obra a dar como un salto a lo desconocido. Nunca me ha gustado repetirme. Nunca me ha gustado, cuando he alcanzado algo, reiterar lo que para mí ha sido un avance. Carlos Fuentes tenía esta frase tan bella de que la literatura es siempre estos pocos metros de tierra que los holandeses conquistan al mar; siempre me han interesado estos pocos

metros de tierra que significan un avance con respecto a lo que he hecho antes.

**P.-** Una de las características más personales suyas, a partir de *Juan sin Tierra*, es la valoración de la expresión oral, el considerarla un elemento vivificador. Aparte de enlazar con antiguas tradiciones medievales, también supone el tratar a la palabra como un organismo vivo. ¿Qué nos podría decir acerca de la expresión oral de la novela?

**R.-** Antes de la invención de la imprenta, las obras eran escritas de alguna manera para ser leídas en voz alta o ser recitadas. Es interesante ver que en el siglo que está acabando, en lo que puede considerarse su parte más innovadora, han existido escritores que han vuelto a esto, pienso en Joyce, pienso en Céline, pienso en Arno Schmidt, y por ejemplo en nuestra lengua está una obra como *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, donde alguien que conozca el habla cubana se da cuenta de que es una obra para leerla en voz alta. Yo cuando di un curso sobre tres novelas cubanas en New York University, recuerdo que invité a alumnos y a alumnas a leer en voz alta a Cabrera Infante; cuando publiqué *Makebara*, por ejemplo, en lugar de hacer como se suele, de firmar ejemplares en El Corte Inglés, o donde sea, preferí hacer una lectura pública en doce universidades, donde leí fragmentos de la obra para que los que me oían adaptaran su oído a la prosodia, al ritmo del texto; yo no pido que todo el mundo lea en voz alta una novela, pero sí

.../...

«He hablado con  
mi voz personal  
y no con la voz  
impuesta por la  
sociedad.»



«No puede uno  
emprender una  
obra narrativa de  
envergadura sino  
a partir de una  
ruptura.»

era una forma de ayudarles a leer esta novela; la puntuación que yo utilizaba en aquella época, mediante la repetición de los dos puntos, no era una arbitrariedad mía, venía impuesta por el texto, no había otra forma de leerlo.

**P.-** Hay unos conceptos que se reiteran a lo largo de sus novelas, que forman parte de su método creativo. Me gustaría que mencionase algo acerca de ello. Se trata de los conceptos de proliferación, anomalía y nomadismo, la relación que guardan con el barroco y con la tradición literaria escogida en la que usted se inserta.

**R.-** La proliferación... en fin, los textos a veces parece que se reproducen; por ejemplo, en distintos pasajes de *Paisaje después de la batalla* o de *Juan sin Tierra*, al escribir un texto se prolongaba en otro, y éste otro en otro, y crearon las frases; mucha gente me preguntaba por qué ha escrito usted estas obras con esta puntuación de dos puntos; es una manera de que la primera frase tenga relación con la segunda, y la segunda con la tercera, pero a lo mejor la tercera ya no tiene relación con la primera, manteniendo así un fluido narrativo, ahí por un lado está esta proliferación textual; por otro lado la anomalía, la literatura es el reino de la anomalía, las normas literarias se han hecho para ser violadas, y malo es un escritor que no se convierte en una anomalía. El escritor nace cuando deja de ser un escritor como los demás de su generación y sigue su propio trayecto. Para mí la literatura es el reino de la anomalía.

**P.-** ¿Y el nomadismo?

**R.-** La palabra se ha puesto de moda en los últimos años y hay que tomarla con cierta precaución. Yo hablaba del nomadismo de ideas en *Makbara*. Yo me he sentido siempre fuera de cualquier territorio. Me preguntan que qué lugar ocupa usted en la literatura española, yo no ocupo ningún lugar, no tengo lugar, mi lugar es un no lugar y yo creo que esto es importante... No voy a citar ejemplos ilustres pero hasta que Cervantes tuvo el éxito con *El Quijote* no ocupaba ningún lugar en la literatura de su tiempo, Lope de Vega se lo impedía; Lope de Vega era el señor de la vida literaria y Cervantes con gran tino pasó a ser el señor de su escritura, que es algo muy distinto: le dejó a Lope el dominio de la vida literaria. He procurado siempre mantenerme dentro de mi propia concepción literaria sin tener en cuenta ni razones políticas ni comerciales ni de ningún tipo; es una obra descondicionada y cuya responsabilidad asumo totalmente.

**P.-** Según mencionaba que la literatura es el reino de la anomalía, recordaba que el dictador Primo de Rivera acusó a Valle Inclán de extravagante ciudadano.

**R.-** Sí, hay otra frase aún más bella de Valle Inclán, cuando el presidente de la Real Academia de la época -me parece que era Cotarelo- en los años treinta, dijo que Valle Inclán no reunía méritos suficientes para entrar en la Academia, y Valle Inclán le contestó con mucha gracia

diciendo: «¿desde cuándo los herejes entran en la iglesia? Yo soy un hereje a sabiendas y todo lo que escribo está en contra de la norma de la Academia». Es una frase que hago mía y que asumo totalmente.

**P.-** Andrés Sánchez Robayna ha subrayado la elaboración de ciertas novelas modernas como si fueran vastos poemas en prosa. Se ha referido a algo muy importante, la despragmatización del lenguaje, a su utilización en un sentido eminentemente literario. Él hablaba de escritura de síntesis, de fusión con lo poético. ¿Es éste uno de los ejes de su creación a partir de la trilogía antes mencionada?

**R.-** Ha sido una tentativa de borrar las diferencias entre los géneros, es decir, son novelas, pero al mismo tiempo se pueden leer como poemas y al mismo tiempo como una crítica de la totalidad de nuestra cultura. Esta función a la vez crítica y poética está ligada estrechamente al propio texto barroco.

**P.-** Insistiendo en este aspecto, también en *Disidencias* hablaba de *El mono gramático* (1974) de Octavio Paz como de un texto total -crítico, narrativo, poético- un texto que admite y exige pluralidad de lecturas. Robayna ha mencionado, en el ámbito hispánico, otros nombres como Arreola o Monterroso. En esta actitud de recrear el lenguaje y de mezclar géneros, de jugar y de confundir al lector, ¿no sería Jorge Luis Borges el gran precursor?

**R.-** Sí, a él le debemos algo muy importante, fuera de otros méritos, que es la lectura descondicionada de los clásicos, es decir, él supo leer por ejemplo a Cervantes, supo leer *Las mil y una noches* de una forma descondicionada y crear este territorio literario suyo, que ahora todo el mundo reconoce. En este aspecto yo siempre he dicho que la lectura de Cervantes por Borges y la lectura de Góngora por Lezama Lima, ha permitido la modernidad de la novela española en esta segunda mitad del siglo XX. Yo añadiría la revisión histórica de Américo Castro, que ha influido no sólo en mi obra como es manifiesto, sino igualmente en la obra de Carlos Fuentes; en la obra mayor de Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, hay allí una asimilación profunda, dentro del contexto literario de la novela, de la obra de Américo Castro.

**P.-** Se trata de una tradición escogida por el autor...

**R.-** Sí, yo tengo a veces mucha mayor afinidad con escritores iberoamericanos, con autores cubanos como Lezama Lima o Cabrera Infante o Severo Sarduy, que con autores españoles. Tal vez esto demuestra que los límites geográficos dentro de la lengua no significan nada, hablar de literatura cubana, de literatura argentina... No, pues cuando escribo no sé si soy un autor de literatura argentina o cubana, escribo en una lengua que es patrimonio de todos.

**P.-** Supondría insertarse en lo que Octavio Paz denominaba la tradición de la ruptura.

**R.-** Es que es necesario. No puede uno emprender una obra narrativa de envergadura sino a partir de una ruptura, siempre la tentativa de ruptura de los límites. Pero para realizar esta ruptura hay que conocer muy bien aquello con lo que rompes; yo me considero un autor de ruptura, pero al mismo tiempo me precio de ser uno de los mejores conocedores de la literatura española desde la Edad Media hasta ahora.

**P.-** *Makbara* (1980) y *Paisaje después de la batalla* (1982) son como una suerte de dueto. La primera más relacionada con un cierto concepto del *amour fou*, la segunda más irónica y cívica. Las dos, desde su propósito transgresor, son un díptico que busca un espacio de libertad tanto para el lector como para el polifacético narrador. ¿Cuál es su consideración?

**R.-** Escribí *Makbara* a partir del final, lo primero que escribí fue la *Lectura del espacio en Xemad-El-Fná*, y en

realidad había escrito el texto que tal vez me ha costado más en mi vida; cómo introducir en veinte páginas este desorden creativo que hay continuamente en la plaza, cómo meter esta simultaneidad que tiene la fotografía de sacar un espacio inmenso... la palabra, tienes que escribir una palabra detrás de otra, y lo hice como proyecto de una obra que se llamaría *Introducción a la lectura del Arcipestre de Hita en Xemaá-El-Fná*; finalmente cuando escribí este texto, escribí posteriormente un librito de buen amor. O de loco amor del que se habla continuamente en las discusiones entre don Carnal y doña Cuaresma, y me salió esto, me salió *Makbara*; como le dije, cuando empiezo un libro nunca sé lo que va a salir, mi propósito era otro. En el caso de *Paisaje después de la batalla*, la cita de *Bouvard y Pécuchet* de Flaubert, autor poderosamente influido por Cervantes, no lo olvidemos, marca un poco este proyecto de demostrar el absurdo... bueno, demostrar no, porque no hay ninguna demostración posible, es un obra que no es ni progresista ni reaccionaria ni... hay una burla de todas las posibles ideologías, un escepticismo. Yo creo que son dos obras que en efecto están íntimamente relacionadas.

**P.-** Usted ha señalado la huella de Jean Genet.

**R.-** La influencia fue más bien moral que literaria. Fue alguien que me enseñó, y aprendí mucho; me enseñó a cortar con la vanidad juvenil que tenía en aquella época, a tomar en serio lo que escribía, y no tomarme a mí mismo en serio, como suele ocurrir; la gente se toma muy en serio, pero no se toma muy en serio el trabajo que hace, fue una serie de cosas de aprendizaje; y luego está esta expresión que me dijo una vez y que he repetido a menudo: «La dificultad es la cortesía del autor para el lector». Tiene toda la razón, es decir, darle al lector una cosa machacada que comprende de inmediato es tratarle despectivamente, decirle que no tiene inteligencia. Un libro en el que todo es previsible y ya se conoce me parece un desprecio a la inteligencia del lector; yo he procurado siempre exigirme a mí mismo en cuanto autor lo que yo exijo a los demás autores en cuanto lector, es decir, una obra que al terminarla me obligue a volver sobre ella. No he aspirado nunca a ser un autor con muchos lectores, sino un autor con buenos relectores, que es muy distinto.

**P.-** En todo este sano espíritu transgresor ¿qué hay en usted, tan conectado en su vida y en su obra con la literatura francesa, del eros y del espíritu de un Antonin Artaud o de Georges Bataille?

**R.-** Son dos autores que conozco bien por su obra y por los que tengo mucha estima; en realidad, bueno, con ciertas audacias del grupo surrealista, fueron ellos y Genet los más rupturistas dentro de la cultura francesa; desdichadamente, ahora el panorama literario francés es muy pobre, muy conformista, muy comercializado.

**P.-** Hay un libro suyo que pasó muy desapercibido por la crítica, aunque a veces dichos silencios son reveladores; es *Aproximaciones a Gaudí en Capadocia* (1990), también inserto dentro de esa ruptura de géneros de la que hemos hablado. Se puede calificar de narrativo, de ensayo periodístico, pero al mismo tiempo está lleno de imágenes poéticas (el deporte y el rito de los luchadores turcos, una mirada sobre el cementerio de El Cairo y sus moradores, la danza de los derviches giróvagos...) Sé que tiene una minoría de fanáticos lectores.

**R.-** Ahora por cierto se va a reeditar pronto, este libro en realidad fueron textos que escribí para *El País Semanal*, yo les proponía el tema, siempre temas relacionados con algo que me interesara. Desdichadamente esto no pudo seguir porque hubo un momento en que me dijeron, de una forma velada y muy cortés, que lo que yo hacía estaba

por encima del nivel de los lectores a que aspiraban; ahora hay *El País* de colorines.

**P.-** Una vez más el texto literario frente al producto editorial. Para usted toda exploración creadora va indisolublemente ligada al ejercicio de un pensamiento crítico. ¿Cuál es la relación entre crítica y creación?

**R.-** Bueno, hay casos en que no, pero en general los buenos poetas han sido muy buenos críticos, pensemos en Cernuda o en José Ángel Valente para citar dos ejemplos españoles, o en Eliot. Para mí el trabajo de crítica va acompañado siempre del trabajo de creación, son como territorios fronterizos y a veces, cuando no trabajo en una obra de creación -en la que, por cierto, siempre se introduce la crítica de una manera u otra -pues trabajo en el campo crítico.

**P.-** Otro ejemplo de esta actitud sería Severo Sarduy.

**R.-** Severo era un gran escritor, yo le he dedicado bastantes ensayos antes y después de su muerte; era alguien que innovó completamente el panorama narrativo y que no ha sido apreciado aún como merece; yo creo que la historia le hará justicia porque ha sido uno de los mejores narradores en nuestra lengua.

**P.-** Era uno de esos autores de los que se puede leer su obra en voz alta.

**R.-** Sí, sí, sí, en los cursillos de Nueva York hice leer también fragmentos de *De donde son los cantantes* precisamente a estudiantes cubanos.

**P.-** En *El bosque de las letras* (1995) reivindicaba la particularidad irreductible del ser humano, su integridad y gloriosa diversidad. En estos tiempos de banalidad y de consumismo fácil, ¿qué nos podría decir acerca de la radicalidad sagrada de la palabra?

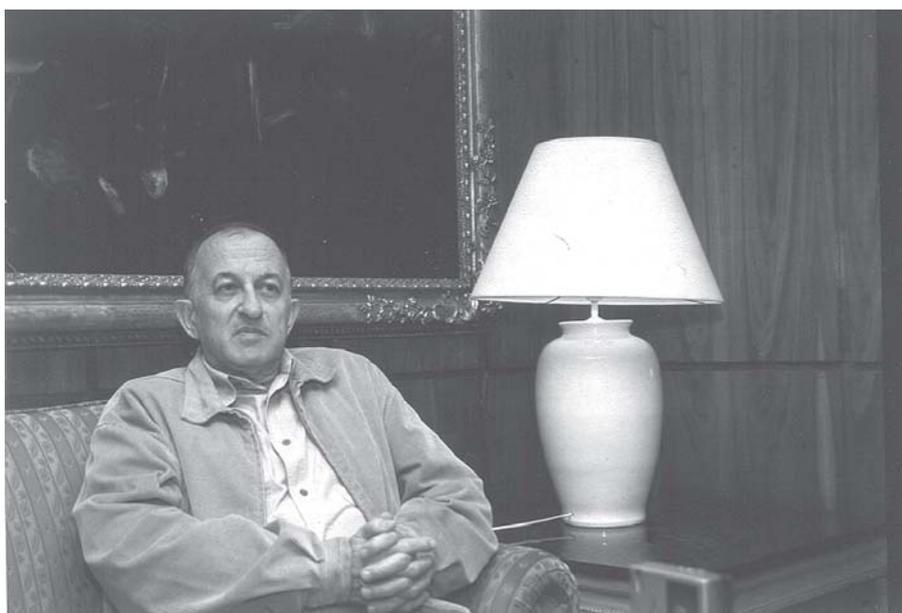
**R.-** Basta por ejemplo leer o releer a San Juan de la Cruz para darse cuenta de lo que digo: esta prodigiosa condensación verbal que es al mismo tiempo una luz, ese fulgor que hallamos igualmente en algunos poemas de José Ángel Valente. Creo que es la mejor respuesta a esta trivialización de la palabra, a esta comercialización.

**P.-** Una curiosidad ya para terminar. ¿Podría citar, dentro del ámbito español y entre sus coetáneos, tres o cuatro títulos de novelas que usted ya considere clásicos por excelencia?

**R.-** Hombre, es muy difícil hablar de clásicos, pero hay novelas que han marcado la literatura española de estos años, me refiero a después de la guerra civil. Pienso en *Alfanbú* o en *El Jarama* de Sánchez Ferlosio, en *Tiempo de silencio*; luego ha habido obras de gran interés, pienso que la *Antagonía* de mi hermano Luis es una de ellas, *Si te dicen que caí* de Marsé y, en este aspecto no tengo ningún reparo en reconocerlo, dos o tres obras de Camilo José Cela.

**P.-** ¿Y en Hispanoamérica?

**R.-** En Hispanoamérica la lista sería mucho más larga. ■



Victoria Puerfa

<<No he aspirado

nunca a ser un

autor con muchos

lectores, sino un

autor con buenos

relectores.>>



Sergio Hinojosa Aguayo

# Psicoanálisis

## al filo del milenio



piniones

&lt;&lt;Sí, el

psicoanálisis

es una ciencia,

ciencia

comprometida

por más que

le pese.&gt;&gt;

Cuando doble el milenio se cumplirán 100 años del nacimiento del psicoanálisis. La monumental obra de Sigmund Freud *La interpretación de los sueños* vio la luz en 1900. Sin embargo, el hallazgo de la fuente más importante de sus conceptos, el inconsciente, fue anterior: en una carta escrita en el verano de 1895, se permitió soñar despierto con ello. Se la escribió a su amigo íntimo Wilhelm Fliess y en ella reclamaba: “¿Crees en verdad que alguna vez se podrá leer en esta casa una placa de mármol que diga: *Aquí se le reveló al Dr. Sigmund Freud el enigma de los sueños el 24 de julio de 1895?*” Escribió esto con motivo de la interpretación del sueño que podríamos llamar *sueño inaugural del psicoanálisis*: el sueño de la inyección de Irma, que preside la *Traumdeutung*. Pocos años después, el 20 de Junio de 1898 (carta a Fliess), realiza el primer análisis de una obra literaria, basándose en los presupuestos psicoanalíticos. Se trata de la novela *La juez*, de C.F. Meyer. Literatura y psicoanálisis entraron en contacto, para producir no siempre buenos frutos. Y al poco tiempo, el 26 de Agosto de 1898, en una carta igualmente dirigida a Fliess, realiza el primer análisis del significado de los lapsus.

Estamos, pues, muy cerca de la efeméride de la aparición oficial de la obra monumental del psicoanálisis y para algunos se acerca la hora de un balance al que están convocadas todas las tendencias y escuelas surgidas al amparo del nombre de Sigmund Freud. No todos los analistas pensamos que el *balance* ha de ir de la mano de una onomástica formal impuesta por el calendario. No está de más el pretexto para una conmemoración y bien puede servir para sacar a la luz algunas cuestiones relativas a la práctica analítica, pero pensamos que tal revisión y puesta al día del psicoanálisis no puede ser el producto de un *boom* publicitario, sino de un trabajo continuo que, de hecho, está en marcha. Las cuestiones palpitantes en estos foros previos son, no obstante, de gran importancia e interés. ¿Es el psicoanálisis una ciencia? ¿Qué peculiaridad tiene como tal? ¿Cuál es su verdadera aportación en el ámbito de la clínica y cómo ha de entenderse ésta? ¿En qué basa su consistencia teórica? ¿Existe un *real* que justifique al psicoanálisis, a la manera en que, por ejemplo, la gravitación justificaba el paradigma newtoniano? ¿Qué cosa es el inconsciente y cuál es su naturaleza? ¿Qué es un psicoanalista? ¿Cómo es posible la transmisión de este saber y cuál es su consistencia?

Muchos son los debates, congresos, jornadas y actos previstos para este balance, pero todos convergen en un mismo interés: que el psicoanálisis exista para las nuevas generaciones, que en gran medida se hallan al margen de esta ciencia por el enfoque actual de la política científica. El pragmatismo en las ciencias sociales y en las disciplinas *psi* aliado con la idea de una rentabilidad de sus productos (eficacia laboral, escolar, comercial, etc.) ha excluido casi absolutamente de las instituciones universitarias, científicas y médicas, la idea de sujeto que se deriva de la existencia del inconsciente.

En un mundo en el que la razón instrumental preside todas las formas de actividad social, colectiva e incluso individual, no hay lugar para el reconocimiento de la eficacia de eso que Freud llamó *inconsciente*. Más allá de nuestra percepción de lo que somos, de lo que queremos por la boca explícita o implícita de *nuestra ideación*, más allá de lo que los otros aparentemente significan para cada uno de nosotros, más allá de lo que leemos en la estela de nuestra vida pasada, más allá, o si se quiere, (Freud construyó una topología para dar cuenta del inconsciente) en otro lugar de la palabra, en el chiste, en el sueño, nos muerde la insistencia de aquello que se impone como un destino, aquello que se repite en nuestras vidas como una partitura, interpretada en diversas claves. Nos topamos con la misma piedra y, por qué no decirlo, con el mismo goce en el amor, en

la amistad, en el odio, en los celos, etc., sin saber por qué, o tan sólo barrantando que detrás de nuestras razones confesadas laten otros motivos. Sujetos sujetos, pendientes de los imperativos pulsionales que se adhieren a las nuevas formas del goce sintomático; el estrés, la vida al borde del riesgo transgresor, la depresión fuera de todo lazo social, la ludopatía, la drogadicción y toda clase de compulsiones, constatamos que no somos tan dueños de nosotros mismos,

por mucho aliño narcisista que recibamos de esa supuesta *autoestima*, ahora tan de moda en los medios *psi*. Y es que ese encuentro con *nuestra partitura* nos es velado durante el estado consciente por más que nos guste creer que somos a la par compositores e intérpretes. Ese más allá de la conciencia se registra, como magistralmente mostró Freud, en el lenguaje de los sueños, en la palabra a destiempo del lapsus, en el chiste que, unido al estertor de la risotada, nos hace decir lo que nos define. En ese registro de la palabra *boba*, sin sentido, queda constancia de nuestro más profundo desencuentro: el hecho de ser criaturas que habitan el lenguaje y el hecho de no ser sólo lenguaje, pensamiento, sino seres dotados de un cuerpo sexuado que nos exige su tributo.

La religión ha intentado desde sus inicios armonizar ambos aspectos a costa de disecar al sujeto en lo simbólico, ritualizando toda aquella emergencia vital que pudiera recordarle su origen de *humus* y acabando siempre por negar estas últimas exigencias del cuerpo vivo. Para ello le bastó el nombre de Yahvé que hiciera acopio de buenos *hijos* apegados a su letra y la creación de un bastardo, híbrido de carne, estiércol y maldición, elevándolo por encima de nuestras cabezas y por debajo de los negros abismos. Un pobre diablo, *daimon* al fin y al cabo, envuelto en pliegues de carne de mujer sedienta.

La ciencia, desde el polo simbólico de la criatura, se topa con el lenguaje como objeto para caracterizar su objetividad, independientemente de quienes sean sus decidores, pensadores, artistas de la palabra o simples portadores del blabláblá. Y por otro lado, la ciencia, desde el polo carnal de la criatura, no quiere saber qué gime ahí, sino de cuántas partículas se componen sus sesos, que son



supuestamente los que dirigen el cotarro de ese magma en ebullición, que a veces nos sonroja cuando delata nuestra impudicia o nos come vivos haciendo presente el deseo por lo que vemos y no tenemos ninguna necesidad de entender y sí de gozar. Parece que al psicoanálisis le ha tocado la tarea, no de armonizar lo inarmónico, sino de poner en palabras lo que bulle en esos cuerpos candentes de deseo velado, camuflado, latente, encriptado, sumido en un devenir metonímico que no deja de sustituir objetos para nuestro más espléndido desencuentro o, si se prefiere, para nuestro efímero placer.

Sí, el psicoanálisis es una ciencia, es ciencia comprometida por más que le pese. Atravesar el círculo de las pasiones de esos *hablanteseres* para construir un artilugio que permita que se den de bruces con su rastro, sus goces y sus sombras no es tarea fácil, ni propia de aquellos a quienes mueve la afición, más o menos religiosa, de la taxidermia.

En una carta dirigida a su amigo y confidente Fliess de 27 de octubre de 1897, manifestaba Freud su estado ante el nuevo continente descubierto: *sólo vivo del trabajo "interno"* [alusión al autoanálisis]. *Me atrapa y me arrastra a través de viejos tiempos en rauda concatenación de ideas, los estados de ánimo cambian como los paisajes ante el viajero en el tren, y como lo expresa el gran poeta, empleando su privilegio de sublimar las cosas. También el primer susto y el primer conflicto. Algún triste secreto de la vida se remonta aquí a sus primeras raíces, algún que otro orgullo y privilegio descubre su modesto origen. Aquí reencuentro todo lo que comparto como tercero con los pacientes, los días en que me arrastro por ahí abatido, por no haber comprendido nada del sueño, de la fantasía, del talante del día, y después, nuevamente, los días en los que un relámpago ilumina la relación y permite comprender lo anterior como preparativo de lo actual.*

Ese anterior que preparaba lo actual (la palabra en el instante analítico) lo desarrollará muy poco después, cuando descubra la más primitiva sexualidad en *sus Tres ensayos sobre la sexualidad infantil*. Pero en esa escritura está todavía inmerso en su *libro sobre los sueños*, como él lo llamaba.

Freud descubrió por ese desfiladero del *hablanteser*, que detrás (o mejor, en otro *locus*) de nuestras declaraciones de intención, propósitos, anhelos y demás movimientos anímicos inevitablemente ligados al cuerpo, subyacen impulsos menos confesables que nos arrastran a ser y comportarnos de manera totalmente irreconocible por las personas ideales o *ideadas* que creemos ser. También se elevaron ante ese desfiladero las señales de humo que anuncian el fuego de pasiones en juego. Los trazos por los que nos convertimos en seres sociales, aquello que nos liga a los otros, sean estos familiares o no, y que se forja en los primeros años de nuestra vida conservando siempre el sello indeleble de lo que nos constituyó en el semblante de *hijo/a de, hermano/a de* y, por tanto, ligados a ese goce más o menos mensurado (regulado por Edipo) de ser, para suerte o desgracia, cuerpo en esa genealogía. Por supuesto el sendero de esta nueva ciencia nos puso de patitas en otros infiernos menos domésticos. La nueva ciencia situó al sujeto en su *Spaltung*, en su escisión de sujeto sujetado al lenguaje y de sujeto soportando un cuerpo de goce con sus indómitas exigencias. En esa hendidura se abre no una ciencia que toma por objeto el cuerpo celular, el domesticado y disecado cerebro, sino a ese otro cuerpo que, ante el enigma del otro sexo, goza de lo visto y oído, y lo traduce, por mor del lenguaje que lo habita, en celos, en amor, en odio y en todos aquellos sentimientos que se pusieron y se reponen en juego en nuestro ámbito más íntimo. Descubrió también Freud que los hombres no nos movemos siguiendo una racionalidad comprensiva para con nuestros semejantes, sino más bien siguiendo el dictado de un imperativo más oscuro.

Cuando estalló la primera Gran Guerra y muchos intelectuales se escandalizaron al ver a qué atrocidades podía llegar la naturaleza humana, Freud escribió al respecto: [la guerra] *infringe todas las limitaciones a la que los pueblos*

*se obligaron en tiempos de paz -el llamado Derecho Internacional- y no reconoce ni los privilegios del herido y del médico, ni la diferencia entre los núcleos combatientes y pacíficos de la población, ni la propiedad privada. Derriba con ciega cólera cuanto le sale al paso, como si después de ella no hubiera ya de existir futuro alguno ni paz entre los hombres. Desgarra todos los lazos de solidaridad entre los pueblos combatientes y amenaza con dejar tras de sí un encono que hará imposible, durante mucho tiempo, su reanudación. [...] Dos cosas han provocado nuestra decepción en esta guerra: la escasa moralidad exterior de los Estados, que interiormente adoptan el continente de guardianes de las normas morales, y la brutalidad en la conducta de los individuos, de los que no se había esperado tal cosa como copartícipes de la más elevada civilización humana. [...] En realidad, tales hombres no han caído tan bajo como nos temíamos, porque tampoco se habían elevado tanto como nos figurábamos. El hecho de que los pueblos y los Estados infringieran, unos para con otros, las limitaciones morales, ha sido para los hombres un estímulo comprensible a sustraerse algún tiempo al agobio de la civilización y permitir una satisfacción pasajera a sus instintos retenidos. Y con ello no perdieron, probablemente, su moralidad relativa dentro de su colectividad nacional.*

Un siglo después, Eros y Thanatos siguen urdiendo a la sombra el tejido del que están hechas nuestras acciones. Ante este particular objeto de estudio no valen las estadísticas ni los métodos convencionales de los que se sirven otras ciencias. Y esto es así, porque el ser humano no está formado por acontecimientos objetivos sometidos a una ley física. Ante su ser complejo y desgarrado, el propio investigador está comprometido, pues nadie escapa a su historia, ni aun cuando cree estar actuando bajo la objetividad científica. De este modo, se impone otra metodología de acercamiento al complejo mundo de relaciones, que tenga en cuenta la existencia de impulsos, deseos y motivos no siempre explícitos entre los hombres. ■

«Eros y Thanatos

siguen urdiendo a

la sombra el

tejido del que

están hechas

nuestras

acciones.»



Odilon Redon  
Obsesión



María Ángeles Grande Rosales

# Desórdenes

**S**in duda, la teatralidad constituye en los umbrales del nuevo milenio un fenómeno liminar: complejidad, multiculturalismo, diferencia, contaminación y transdisciplinariedad definen las artes escénicas contemporáneas en una nueva heteronomía estética. Si el fin del siglo pasado había saludado la *Gesamtkunstwerk* wagneriana como obra de arte total, síntesis de las otras artes que producen una impresión armoniosa en el público (las artes de la escena, al funcionar de manera convergente, procurarían una vivencia única para el espectador), la vanguardia teatral se encargaría de desmontar cuidadosamente este ideal simbolista regido por correspondencias y equivalencias simbólicas. Así por

ejemplo, el teatro de imágenes en los setenta o el teatro de una era postliteraria, como quería Kostelanetz, habiendo reconquistado completamente la naturaleza visual de la representación, llegó a constituirse en una sucesión de imágenes escénicas que trataba los materiales lingüísticos, actanciales y escenográficos como imágenes estáticas. La escena se convertía así en un paisaje que trataba de enfatizar las cualidades pictóricas y esculturales de la representación.

Se trataba de un teatro dominado por el espacio, abstracto, presentacional, denso, activado por impresiones sensoriales frente a las impresiones temporales de las narrativas lineales y centrado en el cuadro como principal unidad compositiva. En efecto, el cuadro suspende el tiempo al poner una escena de relieve. Se incrementa así

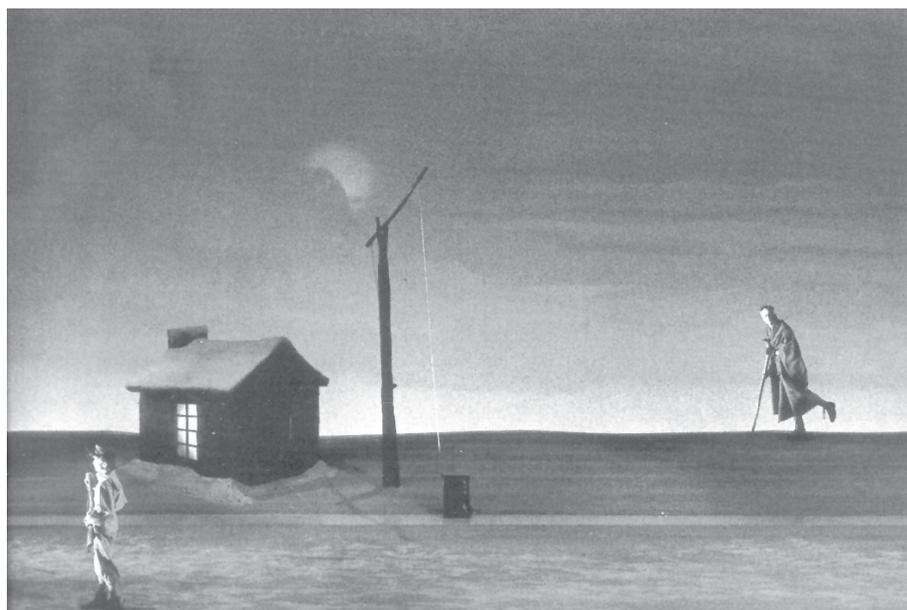
la actividad crítica de la mente, ya que el espectador se ve obligado a analizar su emplazamiento específico en el marco artístico; es como si se expandiera el tiempo y se enmarcaran las escenas. Tiempo y espacio están desincronizados, y se alejan de las leyes convencionales: el tiempo se ralentiza o se acelera, se experimenta como duración, el espacio se reajusta continuamente, pudiéndose incluso representar el mismo espectáculo desde múltiples perspectivas visuales. La creación de una espacio-temporalidad autónoma permite el trazado de una realidad enigmática.

Por otra parte, el lenguaje aparece fragmentario y desordenado, gobernado por un principio sonoro distributivo o como experimento con psicologías marginales: es bien conocida la colaboración de Wilson con Christopher Knowles, adolescente autista cuyo psiquismo usa como material creativo. Los primeros espectáculos de Wilson, como *A Letter to Queen Victoria*, estuvieron basados en el uso que Knowles hacía del lenguaje, su habilidad para crear estructuras visuales en las que las palabras se usaban de forma espacial, tridimensional, como bloques de construcción. En cualquier caso, los diferentes medios expresivos funcionan e incluso se conciben disociadamente. Wilson se muestra fascinado por la discontinuidad y el surgimiento espontáneo de correspondencias: *es como cuando vas conduciendo un coche y ves la hierba ondeando y parece que se mueve al ritmo de la música. Y puede que sea así. Cambia justo al tiempo que cambia la música. O imaginas una conexión*. El conflicto dramático se convierte, en consecuencia, en contradicción entre los diversos medios escénicos. Se abandona la idea del teatro como síntesis ideal de elementos, polifonía signica con una misma intencionalidad y, frente a ese sentido sinóptico, los diferentes sistemas de signos se enfrentan entre sí.

En realidad, el teatro de Wilson o Foreman, como el de Meredith Monk, *The Wooster Group*, *Mabou Mines*, *Squat Theater* y otros, crea una nueva teatralidad más allá de la tradición e incluso de la vanguardia histórica, que en parte adquiriría su fisonomía propia de la hibridación de medios artísticos establecidos, y de la colaboración entre creadores de diferente naturaleza. La *performance* como zona transdisciplinar -danza, acción, teatro, artes plásticas, *live art*- siempre ha funcionado más allá de las fronteras de los géneros legitimando auténticos ejercicios de desestabilización conceptual que perturban nuestra percepción habitual de la realidad. Su historia comienza con la radicalidad de las propuestas conceptuales de los años 60 y 70, que intentaban destruir la idea de que la obra de arte es un proceso irreversible que ineludiblemente debe desembocar en un objeto-ícono estético. Frente a la canónica estética de la presencia, se defendía una estética de la ausencia que acepta las repercusiones de lo cotidiano en arte y enfatiza el carácter procesual de la actividad performativa, su intensidad fugitiva frente a la amenaza de mercantilización de galerías, teatros, museos, etc. Su paradigma podía ser la famosa exposición de Yves Klein en París, en 1958, titulada *El vacío*, en la que las paredes blancas de una galería recibían a un público selecto. Creadores procedentes muchas veces de ámbitos externos al teatro buscan una ruptura de sus propias disciplinas (danza, artes plásticas, música, etc.) y desarrollan ideas a partir del espacio, el tiempo y la acción, a menudo



Mona Hatoum  
*Variations on Discord and Divisions*, 1984



Robert Wilson  
*The Civil Wars: A tree is best measured when it's down*, 1984

recurriendo a sus cuerpos como principal materia o metáfora de su trabajo. Importaba el concepto más que el objeto, la fugacidad más que la permanencia.

Así por ejemplo, la pura fisicidad de la plástica y la conexión del cuerpo del artista con el lienzo condujo a numerosas *performances* en las que el cuerpo, a la manera de pincel viviente, se proyectaba como material integral de la pintura. Se dio lugar también a un ritualismo de la irrelevancia, que a veces trataba tan sólo de la recreación de una actividad cotidiana: pasear, dormir, comer, cocinar, mientras que una poética de la acción, de la que Jean Jacques Lebel y los situacionistas de principios de los 60 eran una buena prueba, mostró el aspecto más violento y destructivo de la *performance* y sus variantes: *Happenings*, *Aktionem*, *Art Total*, *Fluxus*, etc. Desde 1961, Hermann Nitsch, por ejemplo, realizó diversas actividades representativas de su *teatro misterioso orgiástico*. Utilizando animales desollados, sangre y alimentos en descomposición que lanzaba sobre los cuerpos desnudos de jóvenes, Nitsch conseguía alcanzar altos niveles de paroxismo en sus espectáculos, en los que el espectador era considerado también posible objeto de agresión. Por su parte, la generación siguiente de los 70, Vito Acconci, Ana Mendieta, Linda Montano, Gina Pane, etc., practicó modernos rituales catárticos que muchas veces partían de sus propias historias emocionales. Esto procuró incluso una institucionalización del género, y museos en Europa y Estados Unidos empezaron a incluir acciones en exposiciones panorámicas, a la vez que departamentos universitarios y revistas especializadas se dedican al mismo. Incluso así, la *performance* seguía siendo una disciplina impredecible que asumía formas enteramente diferentes en manos de las generaciones posteriores, donde monólogos inocuos de entretenimiento se desarrollan junto con trabajos muy sofisticados en torno a asuntos políticos y sociales, sida, reivindicaciones de género, etc. Entre las propuestas más arriesgadas, se sitúan aquellas prácticas que revierten autodestructivamente sobre el propio cuerpo, incluso llegando hasta la mutilación física, como en el caso de Ron Athey.

Las nuevas tecnologías, vanguardia para las masas, fueron asimiladas cada vez con mayor frecuencia en este nuevo arte híbrido. En efecto, la década de los ochenta fue una extensión de los procesos desarrollados por los artistas que trabajaban en los márgenes: cine y vídeo experimental, instalaciones, tradiciones no eurocéntricas, lenguajes emergentes de la era digital. Así, Stelarc engancha su cuerpo en directo en internet para explorar el anacronismo de la forma humana en la nueva era tecnológica. Por lo demás, el cuerpo parece la obsesión del arte de fin de milenio. El advenimiento del cuerpo, frente a visiones académicas del mismo, viene a suplantar el déficit aurático del artista. El énfasis sobre éste en parte puede ser una reacción al extrañamiento frente a la anulación de lo físico corporal en la sociedad de la imagen. En este sentido, la nueva danza -Cunningham, Yvonne Rainer, Pina Bausch, Carolee Schneeman, la Ribot, Mónica Valenciano, Olga Mesa, etc.- desarrolla nuevas armonías de índole utópica cuyo *tempo lento* muchas veces adquiere secuencias de inmovilidad tensa, de fijación de la imagen, convirtiéndose así en espacio para la reflexión. Su movimiento puede ser ajeno a la estructura dramática rítmica o sonora, pero sobre todo es ajeno a la emoción. Cuerpos reflexivos despliegan sus desnudos sin intención expresiva -no hay connotaciones eróticas sino puramente físicas, naturales-, las diferencias de sexo se neutralizan, el cuerpo del ejecutante se convierte en objeto y sujeto de la creación. *La mente es un músculo*, se titulaba una conocida creación de Rainer.

Si la mente es un músculo, el cuerpo puede ser un vestido. El arte blasfemo de la artista francesa Orlan ahondaba en la vía de la negatividad a través del trabajo escultórico sobre el propio cuerpo. Parte de un proyecto conceptual multimedia titulado *La reencarnación de Santa Orlan*, ella se deja realizar desde 1990 una serie de operaciones de cirugía plástica ante la cámara que muestran

como resultado cinco tipos de belleza femenina ideal. Irónicamente, su fisonomía cambiante es el resultado del esfuerzo de conformarse a modelos canónicos de belleza reflejados en la historia del arte. En este caso se aprovecha la cirugía plástica y las nuevas tecnologías para poner en cuestión la idealización del cuerpo y el mito de la belleza occidental (los desechos de la operación, grasa y tejido corporal, son considerados reliquias).

El reconocimiento de las estrategias feministas deconstructivas de Orlan, su arte carnal como reacción crítica a la belleza tecnologizada, se convierte así en una crítica de las representaciones occidentales del eterno femenino. Pero ya no hay actuación en directo; la convención escénica se suprime mediante el recurso a la tecnología. Inevitablemente mediado por la tecnología, en su proyecto la imagen fotográfica, cinematográfica, videográfica o digital sustrae la fisicidad del objeto. Un cuerpo desposeído parece así cruzar los umbrales del nuevo milenio, autorreferencia desolada que se enfrenta al cuerpo pensante o la importancia del cuerpo magullado, cuya complicidad se establece en el desafío inestable de los cánones y valores culturales establecidos. Nuevos desequilibrios, órdenes diversos, campos sensoriales de sonidos e imágenes ponen a prueba nuestra percepción habitual del espacio, del cuerpo, del sexo, de la danza, de la belleza. Más allá de cualquier tipo de categorización social o cultural, el cuerpo y sus límites constituye la última utopía estética; en palabras de Olga Mesa: *no quiero cuerpos tranquilos/ quiero cuerpos cansados/ desorientados incómodos/ carnales/ cuerpos que piensen intranquilamente/ quiero lucidez y desorden.* ■



Orlan: Orlan en habit de lumiere et crucifix, operación quirúrgica-performance

«El cuerpo y sus límites constituye la última utopía estética.»



Klein  
*Anthropometries, 1960*



Natalia N. Arséntieva

# Esenin y Lorca

## en la encrucijada de la lírica

Poesía

«Ambos

poetas están

próximos en la

expresión de la

cultura popular.»

¿Qué es lo que determina el camino de los poetas? Si nos acercamos con esta pregunta a la obra de Federico García Lorca, obtendremos una respuesta muy sencilla: *Bebe el agua tranquila de la canción añeja ¡Agua clara! Fuente serena.* Estas mismas fuentes, el paisaje y la tradición popular, penetran en la vena artística del poeta ruso Serguéi Esenin, contemporáneo de Lorca, que igualmente se hizo famoso y querido por el pueblo debido a su profundo amor hacia la tierra natal y a la capacidad de expresar los más sutiles sentimientos que reflejan la esencia del alma popular. Los que lo conocían eran capaces de distinguirlo entre los demás poetas rusos de su tiempo por su estrecha relación con su rincón natal, donde se había formado como poeta, y también por su personalidad, extremadamente vulnerable y sensible, por su alma de niño y, cómo no, por su trágico destino que le hizo experimentar muy pronto una pena existencial que, a su vez, lo fue llevando a la desesperación y a la propia muerte, ocurrida de manera enigmática a la edad de treinta años. En palabras de Máximo Gorki: *Esenin no es tanto un hombre como un órgano creado exclusivamente por la naturaleza para expresar la infinita tristeza de los campos, el amor por todo lo que de entrañable y querido hay sobre la tierra.*

La poesía de Esenin no se puede comparar con ninguna obra poética de sus compatriotas, pero sí guarda una relación interna con la lírica de García Lorca. Ambos poetas, aunque geográficamente muy distantes, están próximos en la expresión de la cultura popular, en el modo de transformar poéticamente el folclore, en su concepto del mundo y también en el estilo. Los dos crecieron en el campo: Lorca en el cortijo de Dáimuz (Valderrubio) y en los pueblos de Valderrubio y Fuente Vaqueros, en la vega de Granada: *Toda mi infancia es pueblo: pastores, campos, cielo, soledad.* Los recuerdos de Esenin también están ligados a la tierra: *No sé, no recuerdo, / en un pueblo, / tal vez en Kaluga, / tal vez en Riazán / en una familia campesina / vivió un niño / de pelo rubio y ojos azules.* El poeta ruso nació en 1895 en Constantínovo, un pueblo de la provincia de Riazán sito

sobre una colina desde la que se domina un horizonte muy hermoso: el río Oka, en primer término, con los verdes prados de sus orillas, y más allá, en la lejanía, la neblina azul que envuelve misteriosamente los tupidos bosques.

La estrecha unión con la naturaleza y con el arte popular favoreció que se dieran las condiciones oportunas para el desarrollo del pensamiento poético de Lorca y de Esenin. Al igual que Lorca conocía de memoria fandangos, peteneras, malagueñas, soleares o seguidillas, Esenin aprendió de su madre y de sus vecinos un gran número de canciones populares, coplas alegres y satíricas (*chastúshki*), romances, canciones líricas, nanas infantiles, cuentos y adivinanzas. Lorca supo hacer imitaciones y recreaciones de temas profundamente populares, llegando a captar su savia oculta; de modo semejante, la lírica de Esenin está impregnada de un simbolismo tradicional de los colores, las plantas y los animales, confiriéndoles su propia musicalidad basada en diseños rítmicos de los cantares populares. La riqueza expresiva de su lenguaje se debe a la capacidad de transformar las metáforas y comparaciones de origen popular hasta convertirlas en imágenes de singular belleza. Además, de acuerdo con esa visión popular del mundo y de la naturaleza, representa éstas como fuerzas y entes vivos cargados de espiritualidad:

Piso la primera nieve,  
llevo en el corazón lirios de nuevas fuerzas.  
La tarde encendió en mi camino  
la vela azul de una estrella.

¿Eso es luz o acaso tinieblas?  
¿Es el viento quien canta o un gallo?  
Tal vez eso no sea nieve,  
sino cisnes posados en el prado.

¡Eres bella, lisura blanca!  
El frío me calienta la sangre.  
Quisiera apretar contra el cuerpo  
los pechos desnudos de las hayas.

¡Embrollo silvestre, arboleda!  
¡Goce de mieses nevadas!  
Siento ganas de atraer hacia mí  
las caderas leñosas de una mata.

En este poema, podemos apreciar la admiración que Esenin siente por su tierra natal y su nuevo estado de ánimo ante el cambio del paisaje. La llegada del invierno le da fuerzas para seguir adelante y le hace reencontrar los deseos perdidos de sus años de juventud. Domina en el poema el color blanco, que en la tradición popular simboliza la pureza en el sentimiento y en el pensar. Con su técnica de filigrana, el poeta no sólo menciona directamente este color, sino que también representa toda una serie de seres vivos y fenómenos naturales que lo representan: la nieve, los lirios, la luz, los cisnes, los abedules -hayas, en la traducción de José Fernández Sánchez-. A este procedimiento neo-popular acude García Lorca en numerosas ocasiones, como por ejemplo en su conocido poemario *Canciones* (1921-1924), donde alude en uno de sus poemas a una naranja y un limón:



Esenin a la edad de 19 años

aquí, la naranja simboliza la fecundidad, la alegría y la felicidad; por contra, el limón representa la amargura en el amor.

El segundo versículo representa la transformación de la imagen popular que aparece en una de las adivinanzas: ¿Qué significado tiene un cisne incubando huevos? Pues precisamente el de pequeños montículos en un prado cubiertos de nieve recién caída. A partir de esta metáfora, Esenin crea la suya, embelleciendo poéticamente el paisaje con la imagen de los cisnes posados en el prado. Lorca también recrea imágenes sacadas de canciones o de adivinanzas que dan un aspecto zoomórfico a los fenómenos naturales: *Los densos bueyes del agua / embisten a los muchachos / que se bañan en las lunas / de sus cuernos ondulados* (Romancero Gitano). En Andalucía, y más concretamente en la vega granadina, los «bueyes del agua» son los remolinos que hace el agua de ríos y acequias al salir de algún remanso o tropezar con algún obstáculo, además la cantidad de agua que llevan las acequias se medía antiguamente en cuerpos de bueyes. Se decía: hoy trae la acequia dos cuerpos de agua, o tres, etc., refiriéndose a cuerpos de bueyes.

Otro referente importante en Esenin es la personificación de la naturaleza. El poeta representa a las plantas -hayas y sauces- en la imagen de unas muchachas desnudas, confiriendo al poema un suave matiz erótico. El hablante lírico entra en contacto directo con el mundo espiritualizado de la naturaleza, actúa como un hombre de épocas remotas o como un niño que crea su mundo de imaginación. Esta visión singular, que está relacionada con el folclore, es otra prueba más de su afinidad con la obra de Lorca. En su conferencia sobre el cante jondo, Federico señala que la mayor parte de los poemas populares: *son de un delicado panteísmo... Todos los objetos exteriores tienen una aguda personalidad y llegan a plasmarse hasta tomar parte activa en la acción lírica*. De acuerdo con esta peculiaridad de las canciones populares, Lorca suele dirigirse a los fenómenos naturales: *Agua, ¿dónde vas? / Ríyendo voy por el río / a las orillas del mar*. En su creación poética también encontramos otros ejemplos: *el mar sonríe a lo lejos; o las ventanas preguntan al viento / por el llanto oscuro del caballero; o las montañas miran / un punto lejano*. El mismo fenómeno se da también en los paisajes poéticos de Esenin: *la tarde hunde los pies azules / en las aguas del río; o las chovas en el tejado ofician misa a una estrella*. Esenin y Lorca recrean en numerosos poemas la vida personificada de plantas, astros, animales, viento, etc. En el poema ¡Buenos días!, Esenin describe el amanecer con imágenes femeninas de las estrellas, de los abedules y de la ortiga. Ésta emprende un juego amoroso con el hablante lírico: *Se duermen las doradas estrellas; las soñolientas hayas desbacen sus sedosas trenzas; o la ortiga vestida de guirrnaldas de rocío / me saluda coquetamente: ¡Buenos días!* En la *Estampa del cielo*, Lorca nos presenta un paisaje nocturno, identificando las estrellas con unas muchachas que se asoman al balcón celeste buscando novio: *Todas las noches salen / a las rejas / -¡oh cielo de mil pisos!- / y hacen líricas señas / a los mares de sombra / que las rodean*.

Aparte de la brutalidad de la vida real, afecta en mayor grado a los poetas la presencia de la muerte. En sus obras se desarrolla intensamente el conflicto interno entre el deseo de la perduración y la conciencia de la brevedad de la vida humana: *No me arrepiento, no llamo, no lloro, / todo pasará como del manzano blanco el humo. / Envuelto en el oro de otoño / yo no volveré a ser joven*. A estas tristes reflexiones, al igual que Esenin, también llega Lorca asemejando su vida a un árbol con las hojas caídas: *Por las arboledas del Tamarit / hay muchos niños de velado rostro / a esperar que se caigan mis ramos / a esperar que se quiebren ellos solos*.

Sin embargo, en ambos poetas aparece el afán de superar la obsesión por la muerte y la frustración ante la vida. La clave que determina el paralelismo entre ambos poetas consiste en la idea de armonizar el hombre con la naturaleza. Esta idea choca con la imagen de un mundo civilizado, lleno de vicios, de injusticias y de crueldad. A su vez, este plano ideal se debe también a su visión neopopular, basada

en la mitología y en las creencias religiosas. El estilo de los poetas refleja de un modo general la idea de coherencia entre todas las fuerzas que integran el mundo: sus elementos son partes de una sustancia que permanece en equilibrio y permite transformar poéticamente unas cosas en otras, identificar los fenómenos terrestres con los celestes, así como también lo vivo con lo inanimado. Por lo tanto, en este mundo poético aparecen toda clase de cambios: las estrellas se convierten en hojas, los edificios en animales, las plantas en hombres. Partiendo de la imagen del Árbol del Mundo que existía en muchas mitologías y que representaba el eje del Universo, los poetas crean una serie de bellas metáforas que equiparan al cielo con un árbol, a los astros con ramas, frutas y flores. Por ejemplo: *el tronco fresco de la noche recién cortada* (Lorca), *los álamos del cielo* (Esenin). En el poema *Agosto*, Lorca representa el Universo como una hermosa huerta con gran variedad de frutas: *Contraoponientes / de melocotón y azúcar / y el sol dentro de la tarde, / como el hueso de una fruta; o los niños comen / pan moreno y rica luna*. En la huerta celestial de Esenin *en la rama de una nube brilla una estrella como ciruela dorada; o cuelgan las estrellas de los manzanos del aire*. Estos paisajes sugieren un mundo paradisiaco, lleno de expresividad y armonía propia. Otro concepto mitológico que recrean es el de la Casa Cósmica: al hombre antiguo le daba una sensación de seguridad, de reconciliación con el mundo lejano y amenazante, pero con el tiempo adquirió valores estéticos, perdiendo su sentido cognoscitivo. Por lo tanto, en el folclore infantil ruso el cielo se representaba en la imagen de una casa de madera: *En medio del patio / se alzan tres casas / en la primera vive el sol, / en la segunda la luna, / en la tercera las estrellas menudas*. Asimismo, en las nanas españolas se ofrece a los niños como cama una cuna cósmica: *Duérmete, niño de cuna, / duérmete, niño de amor, / que a los pies tienes la luna / y a la cabecera el sol*. Estas imágenes vienen transformadas en la conciencia poética de Lorca y Esenin de manera muy similar: *Por la vereda azul, / domador de sombrías estrellas. / Seguiré mi camino / hasta que el Universo todo / quepa en mi corazón* (Lorca). O bien: *No me abrumba el silencio lácteo, / no me da miedo el silencio estelar, / amo al Universo y a la Eternidad, / como al hogar paterno* (Esenin).

En fin, se puede decir que, desde su niñez, estos poetas se adentran en las entrañas de la tradición y recrean la visión popular y mitológica del mundo, encontrando en ella una inagotable fuente de evasión y de refugio espiritual. ■

«En los dos  
aparece el afán  
de superar la  
obsesión por la  
muerte.»



El camino hacia el pueblo natal de Esenin: Konstantínovo



Antonio Pamies

m  
úsica

El final de 1999 hace coincidir dos efemérides muy significativas para los amantes del jazz (sin contar el centenario de Duke Ellington que por cierto apenas se celebró): por un lado el XX aniversario de nuestro festival internacional, por otro, el final de un siglo que pasará a la historia del arte como *el siglo del jazz*, referencia cronológica que se amolda tan perfectamente al calendario que el propio Louis Armstrong tuvo la idea de nacer el uno de enero de 1900, por si acaso. El simbolismo temporal exigía un festival a la altura de las circunstancias, tanto en la calidad de los músicos invitados como en la variedad de los estilos, que debían reflejar la evolución y diversificación de esta música a lo largo de estos cien años en los que pasó de tan localista (una sola ciudad) a ser universal. Ese era el duro reto al que tenía que enfrentarse el director, Jesús Villalba, y lo hizo con una eficacia, una energía y un cariño por esta música tanto más loables al no ser cualidades muy generalizadas en el mundillo de la política cultural. La dirección actuó con decisión para sacar adelante un presupuesto mínimamente operativo, buscando y convenciendo a los *sponsors*, para luego administrar y negociar para que

dicho presupuesto permita un cartel digno de la ocasión sin que los precios de las entradas se resientan, no sea que el proverbial sentido del ahorro de los granadinos nos desvíe una vez más hacia las tapas y los vinos. Se ha logrado también ampliar el círculo de los involucrados mediante un ciclo de cine y un gran festival paralelo *after hours* que había de animar los antros de la zona durante todo



Afro Cuban All Stars



Kenny Barron



Diana Reeves

# El último jazz en Granada

el periodo. Henri Vincent Kneur, Joss Peach, Albert Sanz, Nardy Castellini, Cubop, Funkdación, Paranojazz, Djacidjazz, Friend's band, Carlos Martín, Fabio Miano... Todos ellos se encargaban de calentar las madrugadas del *Chachachá*, *Secadero*, *Industrial Copera*, *Alexis*, dando ocasión a que los artistas del festival se apuntaran a alguna que otra *jam-session* hasta altas horas.

La inauguración, a cargo de Herbie Hancock, logró que todo comenzara con buen pie. A pesar de que uno no acaba de entender muy bien la lógica interna de este acercamiento moderno a Gershwin por parte de un músico que es ante todo un compositor (su obra propia -como la pieza con la que cerró el concierto- probablemente nos habría resultado más apasionante). Aun así, y pese a las rupturas del clímax causadas por algún que otro *solo* del nefasto saxofonista Degibri, la hermosa y original sensación que creaba la orquesta en su conjunto, la espectacular percusión del brasileño Cyro Baptista Ciari, el feeling del trompeta Edward J.Henderson y -sobre todo- los extraordinarios diálogos entre el piano de Hancock y la batería de Terri Lyne Carrington (no eran breaks sino dúos) fueron embrujando el escenario hasta un emotivo *Maiden Voyage* final. Sí temblaron las paredes con el quinteto de Roy Hargrove, cuyo conjunto era tan impresionante que lo eclipsó incluso a él durante la primera mitad del concierto. En esta orgía del más puro jazz, no por ello desprovisto de verdadero vanguardismo, lleno de juventud y madurez, entre medio de los vertiginosos y estremecedores lamentos del saxo alto

de Sherman Irby y del rico e imparable ritmazo que mantuvo en todo momento el batería Willie Jones the Third, la trompeta de Roy Hargrove consiguió poco a poco recuperar su difícil puesto de *leader*, y nos brindó una lección de jazz inolvidable.

Los *jazzmen* granadinos tuvieron también su noche mágica, gracias a Kiko Aguado, Arturo Cid, Carlos Martín, Guillermo Morente, Julio Pérez, Nicolás Medina, Celia Mur, Fabio Miano, y tantos otros, que supieron salir muy airosos del desafío que suponía participar en un festival de esta altura. Con el acertadísimo refuerzo del fogoso saxofonista valenciano Ramón Cardo, que se comió literalmente el saxofón, la gran belleza de los arreglos de Kiko Aguado y el inspirado swing de los diferentes solistas dejaron constancia del alto nivel de nuestro jazz. Al día siguiente, Bill Evans *daba la espantá* al iniciar su concierto con una pieza de tintes *New Age*, odioso engendro amanerado que sólo sirve para que nos den la murga en los aeropuertos y restaurantes. Por suerte, todo quedó en falsa alarma, y desde el segundo tema hasta el final, nos regaló un funk macizo y contundente que, pese a algún que otro fastidio técnico con el sonido, nos devolvía a su mejor época, la de cuando lo descubríamos en *Decoy*, *We Want Miles* o en *Alternative man*. Bien secundado por su grupo, especialmente el ingenioso y desenfadado guitarrista Mitch Stein, las composiciones e improvisaciones de Bill Evans resultaron convincentes e inspiradas, revalidando el merecido prestigio de este saxofonista, siempre inquieto y creativo, aunque le sobran muchos de esos juguetitos electrónicos que en el directo aportan poco y restan concentración.

Hermoso descubrimiento para algunos de nosotros fue Diana Reeves. Con una voz profunda y limpia, que va desde la madera al metal, una gran técnica vocal y un *feeling* incuestionable, puede permitirse toda clase de eclecticismos, y recordar lo mismo a Sarah Vaughan que a Tania María, Aretha Franklin o Merceditas Valdés. Supo imponerse en el escenario y meterse a los granadinos en el bolsillo. El trabajo con la orquesta estuvo bien organizado por su pianista, el venezolano Otmaro Ruiz, una de las revelaciones de este festival. Y en eso llegó Kenny Barron, para dejar claro quién es quién, y que donde se ponga el verdadero *swing* que se quite todo lo demás. Apabullante en todo momento, demostró estar a la altura de los mayores monstruos del bebop, con un repertorio que anuncia claramente las reglas del juego (*Like someone in love*, *Blue Monk*, *All god's chillun*, *Green Dolphin Street*, *Well you needn't*), sus magníficas improvisaciones y sus generosos *breaks* con el baterista Alvin Queen -que no dejó de reír durante todo el concierto- entusiasmaron al personal de una forma tan arrolladora como inapelable.

La Noche del Blues, que más bien se debería llamar del *Rythm'n'blues*, ya que se planteó claramente de esta forma (incluido el muy oportuno cambio a un local de baile y copas), también cumplió con su objetivo, aunque el funk de Pee Wee Ellis convenció casi menos que sus teloneros, Tito Poyatos y Pecos Beck, cuyos arreglos de *Blood Sweat and Tears* dieron una agradable sorpresa. Magnífica también estuvo Diana Krall, digan lo que digan los que confunden el (loable) rechazo de las formas del marketing con el contenido del producto promocionado, que en este caso no deja de ser excelente. Su voz, a la vez elegante y canalla, su estilo *cool* muy personal y el *swing* engañosamente primitivo de su piano, así como su repertorio natkingcoliano -atrevido precisamente de tan clásico- todo ello le hizo jugar en este festival el difícil papel de paladín del *jazz de toda la vida*, que supo desempeñar con talento y buen gusto. Si bien es verdad que su baterista era sorprendentemente mediocre, su guitarrista Peter Bernstein estuvo en cambio estupendo, recordando a Barney Kessel y Wes Montgomery, como quien no quiere la cosa.

La explosión de magia negra de los *Afro Cuban All Stars* solucionó de forma drástica los problemas de calefacción de la sala, y acabó en un bailongo generalizado que hizo oscilar el palacio de los cimientos hasta las peligrosas

pendientes del gallinero, desde el que algún que otro bailarín espontáneo estuvo a punto de dar un involuntario salto del tigre. Fue un brillante y festivo combinado de chulería y ternura, cálculo y espontaneidad, que, más allá de la gran calidad musical de los sonos y guajiras, que la hubo, demostró sobre todo una inigualable capacidad de contagiar alegría. Las frenéticas congas y bongos de Miguel Anga Díaz y Carlos González, los imprevisibles timbales de Amadito Valdés, las ingeniosas coplillas y meneos de los veteranos Manuel «Puntillita» Licea y Teresita García, los falsamente ingenuos duelos vocales de Felix Valoy y Frank Arias, el calor de los cobres y coros dialogando con el refrescante y destartado *tres* del maestro Juan de Marcos González: todo eso servía de ingrediente para la mejor salsa, salpicada con buenos tropezones *jazzzy* como los solos a cargo de la trompeta de Daniel Ramos, el saxo de Raúl Gutierrez, o el virtuoso piano de David Alfaro. El talento y la técnica ya casi no se ven porque se dan por sentados, y, al final, todo el mundo guarachando.

El círculo se completó con un curioso guiño al *free jazz* por parte del trío de Paul Motian. Aunque algo deslucido por el punteo llano y blandengue del discutible Bill Frisell, los sonidos tan delicadamente violentos del prodigioso saxo tenor de Joe Lovano, así como un repertorio generosamente monkiano (siempre se agradece), lograron un cierre satisfactorio de un ciclo que supo cumplir con todos los objetivos: un festival que tenga a la vez un buen cartel de estrellas internacionales (en calidad y cantidad), variedad de estilos, que cree afición y potencie la cantera local, y -además- que tenga éxito. En eso también se acertó: el teatro siempre estuvo lleno y hubo incluso casos de *reventa abusiva*, buena señal. ■



Bill Evans



Celia Mur



Joe Lovano



Ricardo Molina Castellano



Neville Marriner

«Resulta  
inadmisible la  
pretensión de  
identificar  
historicismo con  
calidad y verdad  
musical.»

Uno de los más polémicos debates actuales dentro del mundo de la gran música es la irrupción de los criterios historicistas en el campo de la interpretación. Por criterios historicistas se entiende el uso de instrumentos originales de la época de la composición de la obra, y la adopción de normas musicológicas, presuntamente basadas en investigaciones de las intenciones estilísticas y expresivas del compositor, así como de las costumbres de la época. Todo ello encaminado a ofrecer una réplica exacta de la interpretación de la partitura como fue concebida y como fue estrenada.

Los primeros pasos serios los dieron Harnoncourt, Leonhardt y otros en los años sesenta. En un principio esta nueva forma de interpretar se limitó al ámbito barroco. Pero conforme este repertorio se fue agotando y los directores e intérpretes historicistas fueron ganando fama, se saltó al periodo clásico hasta pasar, no hace muchos años, al periodo romántico. Incluso hoy en día circulan grabaciones historicistas de obras del siglo XX. Los sellos discográficos han visto en estas versiones un pretexto perfecto para volver a grabar un repertorio muy trillado. Se han dado cuenta que podían ofrecer un nuevo producto con grandes posibilidades de venta. Estas nuevas versiones no se diferenciaban de las ya grabadas por matices, sino que resultaban totalmente distintas. Por otro lado los costes resultaban mucho más bajos, al poder prescindir de las formaciones sinfónicas de élite y de los directores e intérpretes consagrados.

El resultado de algunas de estas grabaciones y las posturas encontradas de partidarios y detractores de esta forma de interpretar, es lo que ha llevado a los melómanos de todo el mundo a una exaltada polémica. Los partidarios normalmente han tomado posiciones radicales, llegando a considerar aberraciones musicales la interpretación de Bach o Vivaldi con instrumentos modernos. Ciertamente han ganado muchos adeptos, hasta el punto de que en la actualidad el periodo barroco es un terreno prácticamente vetado por las formaciones sinfónicas y sus directores. Incluso artistas de la talla de Leppard o Marriner, que en los años sesenta y setenta realizaron fantásticas versiones de música barroca y clásica con instrumentos modernos, han sido literalmente expulsados de estos periodos, obligándoles a dirigir obras posteriores a las que no se han podido adaptar plenamente.

Sin duda los criterios historicistas han supuesto un aire de viento fresco para la música. Son nuevas propuestas que siempre tienen el interés que resulta de una investigación presumiblemente honesta. Especialmente acertada ha estado esta forma de interpretar en el periodo barroco, principalmente por las ostensibles diferencias que existen entre la instrumentación antigua y la moderna. ¿Pero verdaderamente la interpretación historicista nos da una garantía de autenticidad? Es evidente que si no podemos escuchar cómo se interpretaba antes de la invención del fonógrafo, no podremos responder a tal pregunta, por muchos estudios que se realicen. Incluso en el periodo barroco los compositores solían otorgar en sus partituras cierta libertad para la instrumentación, por lo que no parece



Otto Klemperer

# La interpretación historicista

## ¿La interpretación auténtica?

tan descabellado el uso de instrumentos modernos para tales obras.

Lo que sí resulta inadmisibles es la pretensión de identificar historicismo con calidad y verdad musical. Circulan por el mercado discográfico auténticos fiascos con instrumentos originales faltos de expresividad, ausencia de fraseos, ritmos desconcertantes y hasta fallos en la afinación. Eso sí, siempre con unas complicadas explicaciones en los librillos de los discos para poder justificar los resultados.

El historicismo ha mostrado más claramente sus carencias cuando ha abordado el periodo romántico. Son pocas las grabaciones en las que se puede percibir algo de música, como es el caso de las sinfonías de Beethoven por Harnoncourt. Pero en la mayoría de las ocasiones, los registros resultan artísticamente muy alejados de las interpretaciones tradicionales. Sirva como ejemplo el ciclo de las mismas sinfonías de Beethoven por Hogwood, o el grotesco disco de Jordi Savall dirigiendo la sinfonía Heroica, en el que la profundidad de la partitura queda reducida a una fanfarria de metales y percusión, sin que falten los fallos en las entradas.

Ese es el peligro que conlleva el historicismo. La sustitución de la genialidad, la expresión y el talento, por sesudos tratados y ensayos musicales que dejan indiferente al melómano anhelante de sensaciones. La autenticidad de la música debe residir en la capacidad del interprete de expresar belleza, sentimientos y meditación, siempre apoyado por una técnica irreprochable, una genialidad y un conocimiento absoluto de la obra.

Es fácil encontrar en los establecimientos especializados discos con obras de este siglo que acaba, interpretadas por sus propios compositores. Desde luego, estos documentos sonoros deberían ser tomados, según los criterios historicistas, como la forma auténtica de interpretar tales obras. Un ejemplo puede ser el tercer concierto para piano de Rachmaninov tocado por él mismo. El ruso era un pianista excepcional, pero en ese registro toca su obra a la velocidad de la luz, sin matices ni fraseos, demostrando sólo interés por acabar rápidamente la sesión. ¿Es entonces así como debe interpretarse esta obra? ¿Los conmovedores registros de este concierto por Ashkenazy o Gavrilov son pues "aberraciones musicales"?

Son las incoherencias a las que lleva el historicismo tomado como única verdad musical. Por tanto se debería tomar como una opción más, no excluyente. Es cierto que se ha avanzado mucho en la técnica de la interpretación de los instrumentos antiguos; ya suelen sonar con una afinación correcta, incluso se llega a moldear los fraseos. Pero no por eso va a dejar de ser una auténtica referencia la Misa en sí menor por Klemperer y sólo sean admisibles las ya clásicas historicistas de Harnoncourt o Gardiner. ¿Son los criterios historicistas la base de la interpretación auténtica? No, sencillamente otro modo de hacer música, cuya calidad dependerá sólo del talento y la comprensión de las partituras por parte de los músicos. ■



Nicolas Harnoncourt



### BEETHOVEN: *Las sonatas para violonchelo. Variaciones.*

**Violonchelo:** Jacqueline Du Pré.

**Piano:** Daniel Barenboim.

EMI 5 73332 2 (2 CD) ADD.

69'04" y 73'02". Grabación de 1970, en Edinburgo.

Emi ha renovado su afamada serie económica de dobles discos compactos *double fforte*. Han cambiado el diseño de las carátulas, los librillos siguen en los tres idiomas de siempre, y la alta calidad de la serie se mantiene. Dentro de este nuevo lanzamiento se encuentra el presente registro, grabado por el legendario matrimonio formado por la malograda Jacqueline Du Pré y Daniel Barenboim. Todas las virtudes artísticas de esta pareja de intérpretes parecen concentrarse en estos discos, con una compenetración tan fuerte, un entendimiento mutuo tan particular, que obliga al oyente a una concentración auditiva adicional, para poder introducirse en el profundo ambiente de intimidad que crean Du Pré y Barenboim.

En las tempranas sonatas de la opus 5, revelan con su arrebato a un Beethoven prerrevolucionario, que empieza a definir su propio camino distanciado del clasicismo. Fantásticos los desarrollos, que se solucionan magistralmente en esos climas con cambios en la entonación tan habituales en el genio de Bonn, sumamente turbadores cuando su música es entendida.

Esta forma de interpretar a Beethoven se convierte en puro ardor en la ya más madura opus 69. Du Pré articula cada nota con su arco para que cada instante sea mágico, mientras Barenboim responde con la misma intención y el mismo convencimiento de estar creando música. En las sonatas de la opus 102, ambos saben adaptarse al Beethoven meditativo y visionario de sus últimas obras. Sin renunciar a la emoción, consiguen ofrecer el tono reflexivo, profundo, casi abstracto de estas últimas partituras.

Todo lo mencionado es igualmente válido para las variaciones que complementan los discos; aunque quizá, por la ligereza de estas obras, quedan un tanto eclipsadas por la grandeza de las sonatas. Muy buenas las tomas de sonido, notablemente "remasterizadas", que fueron tomadas en vivo. Lástima que las toses del público también se hayan beneficiado de las bondades de la grabación.

En definitiva, un breve pero apasionante recorrido por el legado beethoveniano, con unas auténticas versiones de referencia. Por la escasa discografía que nos dejó Du Pré, puede considerarse este pequeño estuche como un verdadero documento sonoro, imprescindible en la discoteca del aficionado. ■ R.M.C



### BRUCKNER: *Sinfonía nº 4.*

**Director:** Karl Böhm.

**Orquesta:** Filarmónica de Viena.

DECCA 466 374-2. ADD. 68'10".

Grabación de 1973, en Viena.

Estaba tardando Decca en sacar al mercado una serie que recordara sus legendarias grabaciones en vinilo, siguiendo la estela de Deutsche Grammophon (The Originals) o EMI (Grandes grabaciones del siglo). En esta ocasión las portadas originales de los

discos se esconden en la contraportada del librito, mientras que el diseño del disco compacto parece imitar a las antiguas cintas magnetofónicas. De la serie destaca el presente registro, por ser considerado como la versión de referencia para la mayor parte de la crítica de la cuarta sinfonía de Bruckner, también conocida como Romántica.

Fiel a su estilo, Karl Böhm toma unos *tempi* algo ralentizados. Pero en modo alguno provoca que la obra caiga en la monotonía, sino que consigue recrearse en el sonido de cada compás, llevando el hilo conductor de la obra sin lagunas. Los temas y variaciones están perfectamente ligados, sin que aparezcan pasajes aislados, descuido muy frecuente cuando se interpreta a Bruckner. De este modo, Böhm ofrece una sinfonía con una coherencia hercúlea y de un carácter épico, exponiendo fielmente la ideas del compositor respecto a su obra.

Impresiona el equilibrio de la masa orquestal en los fortísimos, sin que los metales aplasten al resto de los instrumentos, pero sin renunciar a la rotundidad y a la fuerza. Al mismo tiempo el director no desiste del lirismo más sutil, destacando la poesía que extrae de la cantinela del segundo movimiento, creando un ambiente de misterio y melancolía hechizante.

Decepciona la "remasterización" de la grabación, a la que pomposamente Decca llama "Super Digital Transfer". Para ser una grabación de 1973, se podría haber esperado más naturalidad en los timbres de los instrumentos, por lo que no se hace justicia a la calidad de sonido de la Orquesta Filarmónica de Viena.

Magnífica ocasión para aquellos que quieran introducirse en la obra de Bruckner, por ser su sinfonía más asequible y tratarse de una interpretación magistral. Como opciones igualmente válidas están las de Jochum/D.G., Klemperer/EMI, o ya en formato digital Barenboim/Teldec.

■ R.M.C

### BRAHMS: *Las sonatas para violín.*

**Violín:** Kyung-Wha Chung.

**Piano:** Peter Frankl.

EMI 5 56203 2. DDD. 67'58".

Grabación de 1995 en Bristol.



Primer acercamiento discográfico a la obra de Brahms de la coreana Kyung-Wha Chung, violinista normalmente asociada al sello Decca. Chung, arrancando un bellísimo sonido de su instrumento, nos ofrece unas lecturas de estas tres sonatas sosegadas e intimistas. Quizá se pueda echar en falta algo más de fuerza y carácter, pero el registro constituye una visión muy interesante de esta música de primerísimo orden. Como cualquier obra maestra, estas sonatas pueden aceptar distintos análisis, y el resultado conseguido por Chung, con toda su delicadeza y su extrema sensibilidad, resulta insinuante y novedoso en la expresión.

El diálogo entre la violinista y el pianista es fluido, y la compenetración entre ambos compacta y sin fisuras apreciables. En algunas ocasiones, Frankl parece renunciar al papel de acompañante, adquiriendo un mayor protagonismo, pero sin salirse de las directrices marcadas por Chung. La toma de sonido es aceptable.

No se puede decir que estas versiones estén a la altura de las referenciales (Perlman-Barenboim/D.G., Suk-Katchen/Decca y Perlman-Ashkenazy/EMI). Sin embargo se trata de un sugerente registro, que puede seducir a los incondicionales de Brahms. ■ R.M.C



enseñas discográficas



Antonio Pamies

# Viajes lorquianos

por la música y las estrellas

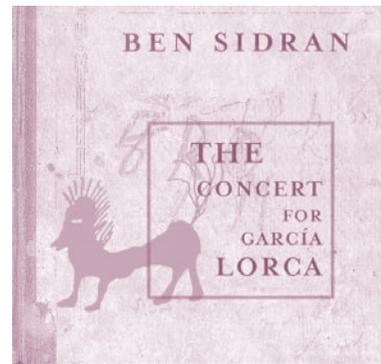
A veces las efemérides oficiales pueden resultar contraproducentes, creando sarampiones artificiales e inflacionistas tan efímeros como irritantes, plaga de la que no se ha librado ni el mismísimo Federico en el centenario de su nacimiento: ¡que lo dejen en paz! clamó Muñoz Molina en cierta ocasión. Pero no es menos cierto que, en medio de la avalancha de homenajes, no todo se queda en casposos actos académicos de desigual nivel científico, ceremonias oficiales donde carguillos culturaloides se inflan de gambas en nombre de las más nobles causas, o montajes comerciales para que los de siempre sigan controlando su parcela y aumenten aun más sus *royalties*. A pesar de los pesares, el centenario también ha aportado algunas verdaderas contribuciones a la cultura, especialmente cuando las actividades han revivido la memoria mediante la creación, y no el pastiche pseudodivulgativo. En los últimos meses del siglo coincidieron en la ciudad natal del poeta dos homenajes artísticos especialmente notables: el espectáculo audiovisual *El universo de Lorca*, realizado en el planetario del Parque de las Ciencias, y el disco grabado por el jazzman norteamericano Ben Sidran -en el piano del poeta- en la casa museo de la Huerta de San Vicente: *The Concert for García Lorca*.

*El Universo de Lorca* es una novedosa recreación colectiva multimedia y tridimensional del mundo que rodeaba al poeta, tomando como hilo conductor la luna y las estrellas, sólo que este eterno tema poético se aborda ahora en un planetario, como volviendo al sentido literal de esta metáfora. No es un reportaje, tampoco es una película, es simplemente un viaje imaginario, un espectáculo total y nuevo lenguaje donde el pensamiento y los sentidos, la música y la pintura, la poesía y la ciencia se entrelazan para subyugarnos, mediante un guión de Juan Mata sabiamente fundido, de forma sincera y emotiva, con una selección de textos lorquianos para un montaje de Ernesto Páramo, Javier Ruiz y Vicente López, y que se puede ver en los planetarios de Granada, Pamplona, La Coruña y Madrid. Para que las palabras no se las lleve el viento ni la memoria RAM al apagarse las máquinas, se ha realizado un libro con el mismo título (ISBN 84-930639-0-8), que contiene todos los textos y un CD con la banda sonora. Si bien es difícil de entender fuera del espectáculo que le dio sentido, el disco nos permite apreciar el talento de un músico original y brillante, y del que existen muy pocas grabaciones: el inquieto y siempre sorprendente Henri Vincent Kneuer. El pianista y compositor de *jazz-fusion* ha sabido poner música a este universo poético y vivencial, siendo fiel al equilibrio entre

la ecléctica universalidad y el exacerbado arraigo local que caracterizaban al poeta, atmósfera que hoy se recrea en esta hermosa música, a la que también colaboraron Miguel Ángel Corral (gt.), Ramón del Paso (gt.), Guillermo Morente (b.), Fernando Wilhelmi (fl.), Manuel Morales (cln., sx.), Alfoso Barreiro (acordeón) y Lola la Cartujana (cante). Un espectáculo que uno no puede perderse.

El *Concert for García Lorca* (CD GOJAZZ 6033-2) es el fruto de unas circunstancias que podrían parecer fortuitas: el jazzman Ben Sidran (ha tocado con Phil Woods o Peper Adams) también es profesor, ensayista y escritor. Visitó la Huerta de San Vicente y quedó hechizado por la emoción

de tocar el piano de aquél que había leído cuando era estudiante. De allí nació este atrevido proyecto: un CD -con un magnífico libretto- que fue grabado en la Huerta, en el propio piano de García Lorca. En este homenaje, concebido como una obra unitaria y casi continua. Ben Sidran une el blues y la literatura en un audaz y ejemplar renacimiento del *talking blues*, antecesor musical y sociológico del *rap*, que, al igual que podría haber tratado la soledad del negro alcohólico abandonado por su mujer -a lo Champion Jack Dupree- o echar un sermón a los presos de la cárcel del condado -a lo BB.King- nos cuenta aquí una tragedia individual, con nombres, fechas y lugares, de la que se extraen verdades universales (*this is the way death is defeated*), como ocurría en los romances de ciegos. Entrelazando el discurso lorquiano sobre la muerte del torero y su propia visión del asesinato del poeta (*You all know the story, but maybe in the telling, we can help to get in right*), el jazzman integra su relato musical en primitivas ruedas de blues, cuando no en la estructura armónica y rítmica de clásicos jazzísticos como *It ain't necessarily so*, *Lover man*, o *Whisper Not*, tocados de forma radicalmente *bluesy*, con los *riffs* y trémolos más ortodoxos, aderezados con solos deliberadamente *dirty* del potente saxofón de Bobby Martínez. Esta recuperación del polvoriento y casi olvidado *talking blues*, género primitivo donde los haya, sirve para hablarnos de la vida y el mundo del poeta como lo haría un juglar medieval (o un cuentacuentos africano) catapultado a la modernidad (*they were searching a radio transmitter inside THIS piano*), pero también permite enfrentarse nada menos que a las conferencias de Lorca (*Theory and Game of the Duende*), que el bluesman-trovador adapta con isolente maestría al hilo de su propio discurso, a la vez que deja caer las manos con tremendo swing sobre el teclado, sin la más mínima concesión a cualquier tipo de fusión o *modernura* formal. Los *deep black sounds* lorquianos salpican sus propias consideraciones sobre el paralelismo entre blues y flamenco, acudiendo lo mismo a la autoridad de Cannonball Adderley que a la de Unamuno (*the tragic sense of life*), todo ello con una unidad y una coherencia tan absolutamente rigurosas que quien no tuviese ningún conocimiento del trasfondo histórico y literario original podría creerse que todo es una improvisación elucubrada por el propio músico: *the Duende does not repeat himself, not any more than does the sea during a squall*. Enlaza con la historia del poeta viajando a EEUU en pleno crack del 29, y los versos del *Poeta en Nueva York* zapatean ebriamente sobre los pegadizos acordes de la *Freedom Jazz Dance* de Eddie Harris (*the King of Harlem played it on a wooden spoon*). Esquizofrenia controlada donde el bluesman-cuentacuentos recrea la falsa ingenuidad con la que el propio Lorca también inventaba supuestas poesías *populares*, recombina los ingredientes de siempre al servicio de fórmulas innovadoras que trascienden y fulminan el localismo de partida (*the life and death of García Lorca have deep influence on jazzmen: he too took old forms to make them new*), y es la manera más fértil y sincera de homenajear al poeta asesinado: *ah but you see, this piano is still singing.* ■



Henri Vincent Kneuer

Páginas monográficas de El fingidor



# Cultura fin de siglo



A nadie puede extrañar que *El fingidor* dedique unas páginas monográficas al problema de la cultura en el fin de siglo. Y no sólo porque a esta publicación le acompañe el subtítulo de «revista de cultura», sino también porque la ocasión, un «fin de siglo», es, al fin y al cabo, una ocasión más para *fingir*. Y fingir, claro está, siguiendo el mandato de Pessoa: es decir, fingir *tomándose en serio* aquello que de real haya en tal juego.

Sin duda motivo para cruces de posiciones en debates inevitablemente abiertos y en continuo crecimiento.

Con el fin de que nos orienten en ellos hemos invitado a especialistas en diversos campos de la crítica cultural con la seguridad de que sus reflexiones sobre el estado de cosas en el ámbito de la cultura finisecular serán útiles para los lectores.

#### Colaboradores:

Francisco Baena, Gabriel Cabello Padial, Ángel Isac, José Luis López López, José Ortega, Juan Carlos Rodríguez, Francisco Vázquez García, Sultana Wahnón.



No me gusta contar por siglos, que es un invento de la historiografía burguesa del siglo XVIII, pero sin duda este tiempo

que dice acabarse ha sido un siglo largo y mal avenido. Lo de «largo siglo XX» es un término del sociólogo G. Arrighi. Lo de «mal avenido» implica sólo los acaeceres de este mismo largo tiempo: las cosas han venido mal dadas y todos sabemos que lo sabemos, pero todos procuramos olvidar lo implacable de ese «mal hado». De modo que para conformarnos nos inventamos la posmodernidad.

Lo más sintomático de la posmodernidad es que en ella no hemos encontrado ni una sola idea nueva. Lo característico de los textos posmodernos es que son aburridos no por posmodernos sino por «sabidos» en el más pleno sentido freudiano y marxista de la palabra. O sea «sabidos» en nuestro inconsciente. No cabe duda, sin embargo, de que

## La escritura al final del largo siglo XX

Juan Carlos Rodríguez



ha existido un paradigma posmoderno, una metáfora prosaica o poética absolutamente radical: el señuelo de la derrota. Esta metáfora

blanca, como diría Nietzsche: la relación entre *flexibilidad* y *rigidez*. La flexibilidad (el todo vale) sería lo verdaderamente posmoderno, frente a la rigidez o la normatividad (incluidas las vanguardias) que habría sido lo propiamente moderno. No hace falta ser un lince para darse cuenta de cuál es el campo semántico de donde nacen estas nociones. Es precioso ver por fin cómo las metáforas nacen de su propia tierra, de su propia raíz, o sea, del economicismo ineludible que nos rodea. Flexibilidad indica sin más la flexibilidad del mercado de trabajo (es decir el «todo vale» en ese mercado implacable), con el curioso matiz de que la flexibilidad no existe en el mercado financiero: Ahí no hay simulacro posible. La bolsa y la banca mandan y los demás que

.../...



Pierre Jacquet-Droz  
Young Writer, c. 1770

se retire. Por una vez, pues, se puede afirmar en verdad que la metáfora clave de este final de siglo es directamente economicista.

Desustancializadas la política y la filosofía, la escritura de la matemática económica se impone por todas partes. Así la flexibilidad se convierte en eje estético, del mismo modo que la libertad de contrato o la libertad de espíritu. La escritura hace maravillas al respecto. Se puede hablar de la basura de los contratos, de la ley de la violencia y de la droga o de la ley de las expectativas. A esas expectativas se las ha llamado nada menos que teoría de la comunicación, de la imagen/texto o de la Recepción. La pregunta surge de inmediato: es verdad que todo depende de los índices de audiencia, es verdad que se cree en la relación directa entre *ego* y *alter*, pero también es cierto que la comunicación está llena de ruidos y que las expectativas libidinales están creadas por la misma ideología inconsciente que ya ha creado la imagen o lo que se quiere comunicar. El *ego* y el *alter* están unidos de

antemano por un mismo inconsciente ideológico, por unos mismos impulsos libidinales.

Un ejemplo claro: se supone que los votantes participamos en el poder del mismo modo que los lectores reescribimos el texto. Pero esa suposición es la falsedad más grande que existe. Quizás sólo el bueno de Bourdieu, el más kantiano de todos los marxistas actuales, quiere creer en que aún es posible una reescritura autónoma de la literatura o del arte, una escritura de la felicidad en lugar de una escritura o una economía del sufrimiento. Pero a la vez Bourdieu es tremendamente inteligente: nos recuerda que hay que saltarse a la torera las fechas. ¿Por qué las leyes francesas de los años sesenta o setenta, esa escritura sobre la vivienda social -paralela a la escritura del *Nouveau Roman* van a ser «lo moderno» y, en cambio, la violencia que se segregó a partir de la escritura de aquellas leyes sobre los suburbios obreros va ahora a resultar posmoderna porque se feche en los años noventa? Evidentemente modernidad y posmodernidad son términos que se parecen mucho a una tomadura de pelo, sólo que su escritura no es la de un barbero cualquiera. Es sencillamente el degüello de la explotación capitalista. Y si al capitalismo le quitas la libertad de explotar, el capitalismo se convierte en nada. O en la nada más horrible: la realidad de la violencia de los suburbios con la que no se puede jugar. Esa sí que es una escritura a prueba de cuchillo, ese sí que es el ser para la nada, el verdadero Heidegger de nuestro tiempo.

La flexibilidad y la libertad posmodernas no son así sino el siniestro sustrato de una escritura que es la nuestra, nuestra escoria del no ver dentro del ver. Y no se trata de suburbios, sino de nuestra vida cotidiana ¿Simulacros? ¿A qué realidad se referían hace años gente como Baudrillard, Lyotard o Vattimo? ¿Qué simulacro no es explotación, o mejor, cómo puede existir la explotación sin su simulacro? Me divierte que la escritura de la letra de cambio fuera siempre la acompañante de la escritura literaria desde el XVI. Que la letra de cambio viaje hoy en Internet y apenas se vea ¿es eso un simulacro? Se me podrá argüir: la pobreza y la miseria del 80% de la humanidad es real, pero como sólo la vemos a través de su imagen televisiva, resulta que nuestra percepción es un simulacro. En suma, el cinismo convertido en una de las bellas artes. Y además en una estupidez kantiana, lo que es peor. A mí el cinismo me merece respeto. Sin embargo su legitimación a partir de *La crítica del Juicio* me parece algo lastimoso. ¿La imagen televisiva o el vídeo y la informática son simulacros? Aparte del hecho de que la percepción sea una cuestión fenomenológica, que ya teorizó bastante Merleau-Ponty, se me ocurre una pregunta insidiosa, también al modo de Nietzsche: si toda la historia de la cultura occidental que conocemos no es más que

la historia de una explotación, la pregunta surge de inmediato: ¿cómo veían, oían o leían esa explotación los grecorromanos en su *palabra esclava* (fuera oral o escrita)? ¿Cómo veían, oían o leían los feudales esa explotación en su *palabra sierva* (fuera oral o escrita)? ¿Cómo veía, oía o leía esa explotación la burguesía clásica, desde el capitalismo del XVIII a la Segunda Guerra Mundial bajo su *palabra supuestamente libre*? ¿Y cuándo no se ha grabado esa palabra esclava, sierva o libre en una imagen/texto y en la cotidianidad del inconsciente colectivo? ¿Es que esa forma de ver, oír o leer no era un simulacro porque no existía la televisión, el vídeo o la informática?

Claro que se ha llamado escritura posmoderna también a un hecho básico e innegable: la mera inversión de jerarquías. Donde antes parece que se hablaba de sustancias, ahora parece que se habla de desustancialización; donde antes se hablaba de «fondos», ahora se habla de superficies; donde se hablaba de contenidos, se habla de formas. Incluso en el ámbito arquitectónico (que ha sido el eje central de la escritura posmoderna) no se ha hecho más que repetir una y otra vez variantes acerca del injerto. Y la escritura del injerto sí que es divertidísima. Ya que no hay campo sino sólo ciudad, ya que no hay ciudad sino sólo supermercado, los edificios ¿deben o no deben estar injertados en el espacio del supermercado? Comprendo que Tafuri se llevara las manos a la cabeza. Y lo peor es que en gran medida tales dicotomías se han «inventado» para poder inventirlas. Así se ha inventado una escritura de la historia como tiempo evolutivo (el progreso, etc.) que sería lo moderno, para oponerla a una escritura del espacio (el fin de la historia, etc.) que sería lo más plausiblemente posmoderno. O sea, lo más plausiblemente kantiano, utilizando de nuevo la teoría del injerto, puesto que, como es obvio, sin un injerto de Hegel este fin de la historia sería imposible de pensar. Ahora bien, la escritura de la posmodernidad ha detectado algunos hechos básicos, sin duda, y también es lo que nosotros venimos detectando. Como un radar, esta escritura no ha tenido más remedio que captar el hecho del *consumismo*. Lo ha señalado Jameson, pero una vez más Jameson y yo diferimos, puesto que él entiende la reificación como el buen sartreano que es y, lógicamente, yo lo entiendo desde otra perspectiva que no tiene nada que ver con la alienación. Pues es evidente: el consumismo significa la *reificación* total de la escritura sólo -y únicamente sólo- en tanto que el consumismo se explique como el gran éxito ideológico del capitalismo. Quiero decir: la posmodernidad no ha sido otra cosa que la subjetivización del sistema. El momento, que no tiene fecha (pero que sin duda se puede fechar en torno al final de la II Guerra Mundial) en que el capitalismo dejó de ser un sistema político y social para convertirse en vida cotidiana, en la única forma natural de vida. En esta escritura de la subjetividad capitalista se condensa todo el secreto de la novela familiar de nuestro tiempo. Se supone que no somos efectos de la historia, sino producto de la naturaleza humana. Este genial juego de manos entre naturaleza e historia es la auténtica raíz de la escritura de la posmodernidad. Con un sólo terror: ¿El espíritu humano se volverá tecnológico, la tecnología podrá más que el espíritu? Lo amenazó el segundo Heidegger: la técnica cibernética podría someternos a la escritura utilísima del frigorífico y del vídeo (claro que Heidegger dijo que la técnica no era una cuestión de útiles, pero las imágenes libidinales flotan por todas partes en este sentido).

Por supuesto que el consumismo es mucho más. Alguien ha intentado fecharlo a través de Reagan o Thatcher, pero es fácil pensar que, aunque estos nombres sean gloriosamente sintomáticos, la coyuntura de la escritura posmoderna es mucho más flexible (y ahora utilizo el término en toda su *distinción*). En una palabra: si no nos queremos engañar, está claro que la escritura posmoderna no es más que la escritura de la no-explotación. Se ignora el enunciado de la lucha de clases, y en consecuencia, se ignora la escritura de la extracción de la plusvalía. No ya sólo de la plusvalía absoluta (es decir, la que se extrae del tiempo de

trabajo), sino muy en especial la escritura de la plusvalía relativa, es decir, la que se extrae del trabajo especializado o del saber. Y la pregunta aquí vuelve a ser de parque de atracciones, realmente muy divertida: ¿De dónde sale el dinero? Esta curiosa metáfora blanca sí que me ha llamado la atención siempre. Sin duda lo posmoderno es todo lo contrario del fascismo y de cualquier totalitarismo. Pero su metáfora blanca me impresiona. ¿Nos atrevemos a rajarle un poco el cuello a esta criatura blanca y liberal? Fijémonos en qué cuello: Hitler, Franco, Mussolini (y todos los etcéteras que se quieran) siempre pensaron que el dinero salía de la nada; o de otro modo, el fascismo sólo se explica planteándolo a través de ese blanco horrible: el dinero no existe, el dinero lo da el Estado. Es lo que Foucault llamaba el pensamiento del «sargento de cucharón». Evidentemente un dictador como Stalin, el criminal que mató al marxismo, sabía de sobra que el dinero salía de alguna parte. También lo sabía Hitler. También lo sabían Reagan o Thatcher: sin explotación no hay dinero. La escritura del dinero como símbolo de unas relaciones sociales de explotación ha sido el eje de las escrituras democráticas y de las escrituras totalitarias. Lo increíble de la metáfora blanca de nuestra escritura neoliberal actual es que habla del mismo modo que Hitler o que Franco. Es decir, ignorando la explotación, o de otro modo ignorando el enunciado de la contradicción. ¿De dónde sale el dinero para toda esta escritura posmoderna? Esta escritura liberal parece legendariamente bíblica: para ella el dinero cae como el maná en el Sinaí... Si digo que esta ha sido siempre la clave de lo que se ha llamado escritura posmoderna, no creo equivocarme demasiado. Por eso se

habla tanto de *consumismo*. Y en efecto: el consumismo significa sencillamente el escaparate o la pasarela, es decir, la circulación o la distribución del capital. Como ha dicho siempre la tradición de la II Internacional, *la distribución del queso*. Nadie se plantea, en la escritura posmoderna, cómo, quién y en qué condiciones se produce el queso. Si hay que definir en una fórmula la escritura posmoderna podemos llamarla *la escritura de la circulación en vez de la escritura de la producción*. Obviamente los síntomas de la explotación brotan por todas partes: desde el feminismo a la ecología, desde los gays a los grupos étnicos. Son escrituras necesarias, pero al ser trozos del queso se convierten en algo perfectamente deglutible o fagocitado. De cualquier modo, creo que no es necesario añadir ni una palabra más sobre la escritura de este fin de siglo, puesto que la dicotomía *circulación vs. producción* me parece que lo explica todo. Y desde luego no se trata de hacer horóscopos de futuro. ¿Permanecerá la escritura del poema, de la novela, del ensayo, de la filosofía...? Sólo puedo contestar de una manera nostálgica. Siempre echaré de menos lo que el príncipe de Lampedusa, el inolvidable autor de *El Gatopardo*, dijo respecto a Stendhal: que en *Rouge et Noir*, Stendhal había sido capaz de encerrar una noche de amor en un punto y coma.

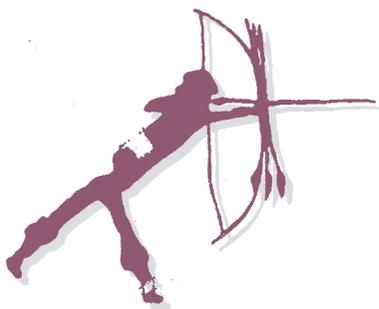
Ese punto y coma de Stendhal será siempre mi escritura. ■

Juan Carlos Rodríguez es Catedrático de Literatura de la Universidad de Granada

## La modernidad ahorca

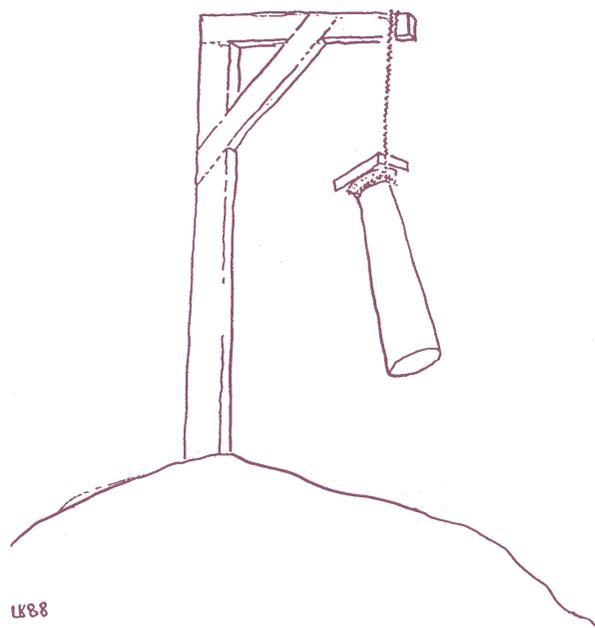
Un juicio de Nüremberg para la Arquitectura

Ángel Isac



**Leon Krier**, uno de los más activos propagandistas de la posmodernidad arquitectónica de los últimos años, dibujaba en 1988 una viñeta en la que podía contemplarse el ajusticiamiento de una columna de orden clásico, bajo la que podía leerse: “*The*

*Nüremberg-Tribunal of Architecture*”. Cabe deducir que lo que Krier deseaba mostrar era la condena que los maestros modernos habían hecho de la arquitectura clásica, cuya sentencia se había cumplido con la severidad de un ajusticiamiento militar. La ambigüedad política del mensaje -ignoro hasta qué punto era consciente Krier de ello- produce cierta inquietud al ver que quienes se constituyen en tribunal son los responsables de una modernidad asesina, y quienes sufren la condena son los inofensivos depositarios del espíritu clásico. En numerosas ocasiones Krier ha recurrido a la expresión gráfica para subrayar su pensamiento anti-



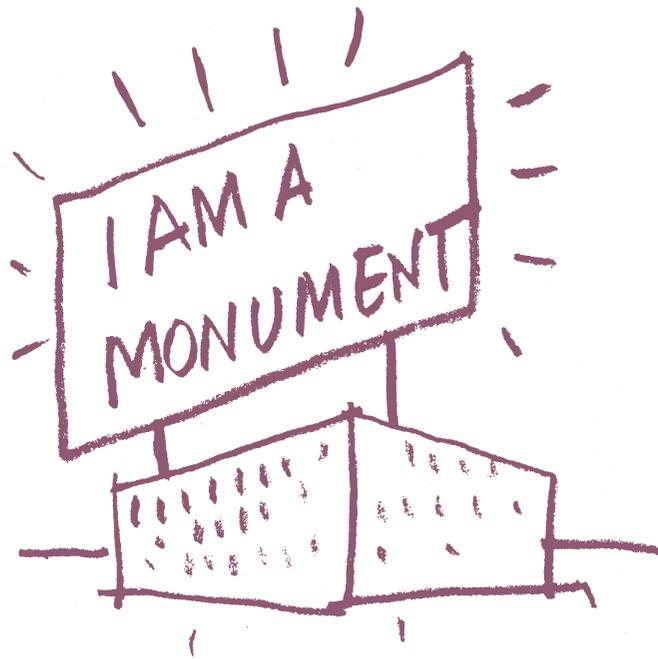
moderno, dando la réplica de este modo a lo que hizo Le Corbusier para difundir sus visión de la modernidad en los años veinte, pero creo que nunca como en aquella viñeta ha dejado ver *arquitectónicamente* de manera tan clara (y *políticamente* ambigua) el mensaje publicitario de la posmodernidad como reapertura de un caso judicial cuya sentencia -cumplida durante décadas de poder moderno- se considera profundamente injusta.

Ante la visión de la columna ajusticiada se hace posible pensar en la posmodernidad arquitectónica como un proceso de revisión crítica de los principios (o sería mejor decir *delitos* si aceptamos jugar con la misma ironía de Krier) que se identificaron con el conjunto de arquitectos que en los años veinte y treinta formaron parte del heterogéneo frente de la vanguardia racionalista, funcionalista, objetivista, neoplasticista..., o de lo que, para abreviar no sin riesgo de cometer error, se convino en llamar *Estilo Internacional* o *Movimiento Moderno*. Es cierto que en todo esto hubo formulaciones muy radicales sobre el alcance que podría tener la defensa de una nueva *objetividad* para el

Leon Krier, “*The Nüremberg-Tribunal of Architecture*”

Ilustración de su artículo “*The Blind Spot*”, en *New Classicism. Omnibus Volume*, Londres, 1990.

.../...



R. Venturi, S. Izenour,  
D.S. Brown,  
"I am a monument",  
en *Aprendiendo de las  
Vegas. El simbolismo  
olvidado de la forma  
arquitectónica*, 1977.

proyecto arquitectónico y el modelo de ciudad que la revolución social y política extendería por la Europa de entreguerras, y que por algo se pudo hablar de una *línea dura* entre los arquitectos centroeuropeos de aquellos años; o que las discusiones del IV Congreso Internacional de la Arquitectura Moderna (Atenas, 1933) fueron transformadas en un testamento doctrinario y dogmático sobre las funciones urbanas como único modelo válido para establecer y asegurar el orden y la estructura de la metrópoli moderna, pero todo eso no puede ocultar la naturaleza *compleja y contradictoria* (por usar ahora dos conceptos de la crítica posmoderna) que tuvo la modernidad arquitectónica alumbrada por las vanguardias históricas. Una modernidad arquitectónica metamorfoseada por Krier en jurisdicción especial responsable de un ahorcamiento injusto. El principio clásico de la verdadera Arquitectura víctima de las falsas pruebas del *internacionailismo arquitectónico* mostrado en forma de horca. Y un Tribunal, el de Nüremberg, tan internacional como el estilo arquitectónico de los modernos vanguardistas que deben ser los realmente merecedores de juicio sumarísimo.

Ahora bien, si la posmodernidad arquitectónica puede definirse de manera genérica como un proceso de revisión crítica del Movimiento Moderno, iniciado realmente ya en la década de los cuarenta en el seno de los mismos CIAM, pero que alcanza toda su fuerza en los años setenta tras la difusión de las tesis contenidas en libros como los de Robert Venturi, Aldo Rossi, Charles Jencks, Colin Rowe o Rob Krier, el panorama de las dos últimas décadas permite hacer balance de los resultados del proceso y hablar de un horizonte ecléctico tan caracterizado por la *duda*, como fue el diagnóstico de Baudelaire al hacer la crítica del Salón de 1846. El eclecticismo de la posmodernidad se desliza en ocasiones bajo etiquetas como la del *New Classicism*, que parecen distraer la atención, pero en otras se hace bien explícito como cuando en 1988 Oscar Tusquets no tenía reparo en reconocer: "*Soy profundamente ecléctico*", lo que fácilmente podía entenderse como una confesión del ser anti-moderno. La paradoja, siempre asociada a la condición ecléctica, es que si en la segunda mitad del siglo XVIII la tensión ecléctica del pensamiento arquitectónico sirvió para despejar el camino de la modernidad (Joseph Rykwert, *Los primeros modernos*), en las última décadas del siglo veinte la posmodernidad ha reabierto la condición ecléctica de la arquitectura y de la ciudad, permitiendo explicaciones historiográficas como la desarrollada por John M. Crook (*The Dilemma of Style. Architectural Ideas from the Picturesque to The Post-Modern*, 1987), ya habituales, por otra parte, en la crítica arquitectónica desde los años sesenta cuando Robert Venturi y Denise Scott Brown propiciaban la revalorización de los estilos "eclécticos y pintorescos" del siglo XIX, o cuando Charles Jencks postulaba un *eclec-*

*ticismo radical* por ser la consecuencia natural de una cultura privilegiada por la facultad de elegir, negando de este modo la crítica del eclecticismo como pensamiento *débil* y refugio de pensadores de segunda categoría. Lo cierto es que la comodidad de lenguaje que había buscado el Estilo Internacional (que Hitchcock y Johnson hábilmente parangonaron con la que durante varios siglos había proporcionado el clasicismo vitruviano hasta la crisis de los años centrales del siglo XVIII) estaba también en crisis en un momento en el que se imponían múltiples búsquedas, preferentemente orientadas hacia modelos ejemplares del pasado anterior a la irrupción de la Vanguardia.

No es casual por lo tanto que la crítica posmoderna haya reabierto, por ejemplo, la discusión sobre el *carácter* de la arquitectura, un viejo asunto que entusiasmó a Boffrand, Blondel, Quatremère de Quincy o Boullée, entre otros, hasta que Durand (un moderno de la función económica en el proyecto arquitectónico) le diera el carpetazo positivista a este tipo de cuestiones, un siglo antes de que un duro radical como Hannes Meyer negara el ser artístico de la arquitectura, pero que ahora, al finalizar el siglo, se ha recuperado como uno de los frentes reivindicativos de más fuerza entre los críticos de la posmodernidad arquitectónica. Pero lo cierto es que los teóricos que tuvieron mayor resonancia en el momento de difundir los ideales de la modernidad, no renunciaron a otorgar *carácter* a sus edificios, sólo que decidieron ensayar un lenguaje con los medios expresivos de la técnica constructiva que necesariamente transformaba la cualidad *individual* del carácter en un valor *colectivo* para una sociedad que se encargaría de su reproductibilidad en el escenario de la gran metrópoli. La dimensión expresiva y comunicante del edificio quedaba así sujeta a las exigencias de una sociedad que necesitaba de los tipos y los técnicos, más que de las obras únicas y los artesanos. Era esta una tensión dialéctica muy presente en las discusiones de principios de siglo sobre la naturaleza de lo moderno en una sociedad maquinista.

Otro frente recuperado por la posmodernidad para la discusión arquitectónica -en paralelo con el *carácter*- ha sido la cualidad *comunicante* del edificio, entendida como la capacidad de entendimiento entre Arquitectura y Público, para superar el distanciamiento que habría producido la modernidad de los vanguardistas. Se comprende que en una sociedad devota del mercado y de los índices de audiencia, proclive a festejar todo tipo de populismo, se haya podido predicar que la arquitectura, para comunicar mejor con el público, para lograr una mejor aceptación por ser mejor comprendida, tendría que revestirse sin miedo de figuratividad, ya fuera mediante elementos procedentes de la metamórfica tradición clásica universal, como de aquellos otros de más recia estirpe vernacular. Tanto el elogio de la arquitectura-ciudad de Disney, el imaginario pero real escenario cinematográfico de Truman (la Seaside de Leon Krier y otros en Miami), como las poéticas del regionalismo crítico, encontrarían así un común denominador en el reclamo a favor de la capacidad figurativa y simbólica de la arquitectura. Gracias a esto, de Florida a Andalucía, de Baviera a Cantabria, el sujeto de la posmodernidad que habita en la casa posmoderna -un nuevo sujeto posesivo- encuentra el placer de reconocer su identidad propia, de la que supuestamente habría sido desposeído en los *hofs*, en los experimentos mínimos de las *siedlungen*, o en las unidades de habitación para las que era necesario instruirse con un manual de usuario si uno quería desinvolverse sin problemas en la maquinaria del edificio colectivo. Y cuando se tratara de dar forma a edificios monumentales, gracias a la recuperación simbólica y figurativa ya no sería preciso clavar en lo más alto de la construcción un gran cartel en el que se leyera: "*Soy un monumento*".

Al finalizar la década de los cincuenta, dos edificios de estricta contemporaneidad habían dejado marcadas las posiciones enfrentadas en el proceso a la modernidad: el resistente paradigma de un *estilo internacional* que puede sobrevivir por su fidelidad al *espíritu del tiempo moderno*

(el Seagram Building en Nueva York, de Ludwig Mies van der Rohe), y la nueva visión de la modernidad reconciliada con el *espíritu de la tradición* que se localizaba en el *lugar* concreto y no abstracto, en una geografía particular dotada de formas históricas que ya no producían rechazo sino más bien era capaz de proporcionar recursos figurativos más o menos velados por los avances tecnológicos (la Torre Velasca en Milán, del equipo BBPR, Banfi-Belgiojoso-Peressutti-Rogers). Ante estos ejemplos, más que de revisión crítica cabría hablar de la posmodernidad arquitectónica como una estrategia de múltiples argumentaciones coincidentes en su oposición radicalizada ante el significado -muchas veces reducido a conveniencia- de lo que había sido el ideal moderno de las vanguardias históricas; de este modo cobra sentido el nombre de la revista *Oppositions*, que en 1977 propició una de las más celebradas discusiones sobre el estado de la arquitectura después de la crisis y hundimiento de la modernidad enseñada por los *maestros* vanguardistas. El discurso de la *arquitectura inclusiva* (R. Venturi), en manifiesta oposición al maestro Mies, buscaba introducir en el proyecto arquitectónico -y por extensión lógica también en la ciudad- todo lo que pudiera constituir el *fragmento*, la *contradicción*, la *improvisación*, o las *tensiones*.

La posmodernidad arquitectónica puede ser examinada también como el conjunto de posiciones críticas que se han beneficiado del descrédito sufrido por la vanguardia cuando, descendida al mundo real, el de la reconstrucción a gran escala de las ciudades europeas de la segunda posguerra, ve cómo los principios de su moral redentora, estrechamente vinculada en los años veinte y treinta a la renovación del lenguaje formal purista, técnico y objetivo, son marginados en beneficio de los intereses especulativos y economicistas. Desaparecido el idílico mundo esperanzado de la República de Weimar, y traicionada la aurora soviética, el capitalismo triunfante saca partido de las ventajas objetivas del lenguaje depurado por Loos, Le Corbusier o Mies, al mismo tiempo que pone en crisis el modelo de ciudad funcionalizada. Por el contrario, la ideología urba-

na de la posmodernidad ha buscado en la ciudad histórica las soluciones ejemplares de estructura, morfología y tipo, para modelar la ciudad posfuncional, es decir, la ciudad de la contextualización y del collage, de la manzana y la yuxtaposición, de la *Strada Novissima* (Bienal de Venecia, 1980) y del IBA (Berlín, 1981).

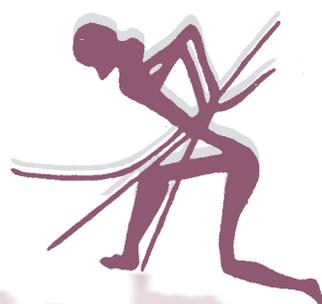
Al finalizar el siglo, el panorama cultural de la arquitectura podría explicarse contestando a una pregunta inspirada en el título en castellano de un conocido librito de Tom Wolfe: ¿quién teme al posmoderno feroz? La ferocidad con la que en los años setenta se quiso borrar la huella del internacionalismo vanguardista ha ido decantándose hacia posiciones teóricas más proclives a la fusión de poéticas o la aceptación complaciente de la pluralidad de fórmulas expresivas: del encantamiento tecnológico a la irónica deconstrucción, de los nuevos clasicismos al neomoderno, del entretenido Pop al severo minimal, del regionalismo crítico a la construcción global. Ante este panorama, Albrecht Wellmer ha discurrido sobre la posibilidad de una arquitectura "...que no se cimente sobre relaciones funcionales ni se pierda en gestos de autocracia estética", para alejar de ella la impotencia de tener que confesar la *carencia de lenguaje* propio; y lo que en mi opinión reviste más importancia, la ambigüedad feroz del posmodernismo arquitectónico no puede hacer que "...la crítica al racionalismo tecnocrático se convierta en irracionalismo, el contextualismo en particularismo, el culto a lo autóctono en mera moda -o lo que es peor, en regresión-, y el redescubrimiento de la función simbólica en gesto autoritario o ideológico" (A. Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Visor, 1993). En consecuencia, ante el fin de siglo, parece inevitable reforzar las bases dialécticas de la arquitectura para que no se utilice como trampantojo. ■

Ángel Isac es Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Granada

## El nuevo desorden mundial

(Reflexiones ante el nuevo milenio)

José Ortega



mercado son las dos únicas alternativas viables para la sociedad actual. Pero las previsiones optimistas de que los

**Es un hecho revelador** la vigencia que hoy en día sigue teniendo el texto de Francis Fukuyama *¿El fin de la historia?* (1989) en el que se defiende la tesis del fin del socialismo, el triunfo del capitalismo y el «fin de la historia». Según esta proposición, la democracia liberal y la economía de

poderes financieros pueden enfrentarse a las abismales desigualdades sociales, no sólo no se han cumplido, sino que las diferencias entre los países ricos y pobres han aumentado a causa de las posibilidades de enriquecimiento que ofrece la innovación tecnológica. Los mercados financieros internacionales distribuyen, con la ayuda de la revolución tecnológica, de forma desigual la economía favoreciendo a las naciones privilegiadas. La globalización, o autorregulación equilibrada y armoniosa del mercado, constituye un factor de desestabilización de la economía ya que depende de un capital especulativo que conlleva un peligroso efecto de dominó incontrolable a nivel nacional e internacional. Por



Josep Renau  
*Equilibri*,  
1967

.../...

esto, puede hablarse de la «globalización de la pobreza», tanto en los países pobres como en los ricos. Según la ONU (junio, 1999), el número de pobres se ha duplicado en el mundo desde 1974.

La utopía neoliberal cuenta con los adelantos científico-tecnológicos, los medios audiovisuales y los intelectuales mediáticos en su apología del «pensamiento único». Con éste se defiende la doctrina neoliberal no sólo como postulado económico, sino como una ideología que ha impregnado todas las actividades humanas y que progresivamente ha ido destruyendo las conquistas colectivas de los derechos humanos. Por otro lado, los partidos políticos y los sindicatos han abandonado las aspiraciones de los ciudadanos. Y la democracia, entendida ésta como participación del pueblo en decisiones políticas, es incompatible con una economía de mercado donde las decisiones las toman el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial, NAFTA, GATT y los grandes gestores de las multinacionales.

El fin del milenio, testigo de la pérdida de 100 millones de vidas en guerras y una devastación medioambiental, evoca sentimientos contradictorios asociados con toda situación límite. Desde la II Guerra Mundial vivimos un período éticamente regresivo y ascendente en cuanto a la industria tecno-científica. Estos adelantos contrastan con el atraso moral de una estructura internacional del poder que ha impuesto unos valores basados en el consumo, la competitividad, el hedonismo y el darwinismo. Es decir, una sociedad insolidaria construida a partir del mercado y no del individuo, y en la que uno es por lo que tiene. La mundialización liberal no aporta ninguna idea nueva ni supone una representación del futuro. La «tercera vía», basada en la iniciativa ciudadana para su autoprotección social, no supone una alternativa al agotado Estado de Bien-

estar, sino una exigencia del capitalismo homogeneizador. Si el capitalismo es, según algunos teóricos, el único sistema viable, cabría la posibilidad de humanizarlo, pero capitalismo y humanitarismo son términos antitéticos. A pesar del fracaso político-económico del modelo comunista, el humanismo y la razón ética del socialismo no han muerto ya que es algo por lo que la humanidad ha de seguir luchando. Quizá habría que depositar la confianza en una revolución ética cuyo fundamento se encuentra en la familia y la escuela. Pero, la gran mayoría de las familias, y, por ende, la sociedad en su conjunto, son indiferentes a la ética. Los padres inculcan a sus hijos unos códigos y unas pautas de conducta dirigidos al triunfo material de forma indiscriminada. Esto, junto al déficit ético de la vida pública, se traduce en el fenómeno de la corrupción a nivel universal.

El «homo sapiens» ha sido sustituido por una peligrosa mezcla de «homo videns» y «homo economicus». En el primero, las imágenes y no los conceptos, han atrofiado la capacidad de conocimiento, y el segundo no vive sino para consumir. Ambos dan lugar al espécimen conocido, según la expresión del sociólogo C. Wright Mills, como un «zombi feliz» (*cheer robot*).

La hipótesis del triunfo del liberalismo político y de la economía de mercado se ha confirmado plenamente, pero la historia no ha llegado a su fin ya que la superación de las alienaciones humanas está por hacerse. El desarrollo económico capitalista no es universal, pues tiene como condición previa la mejora de unos pocos a costa del empeoramiento de muchos. ■

*José Ortega es Profesor Titular de Filología Inglesa de la Universidad de Granada*

## De la imagen de la máquina

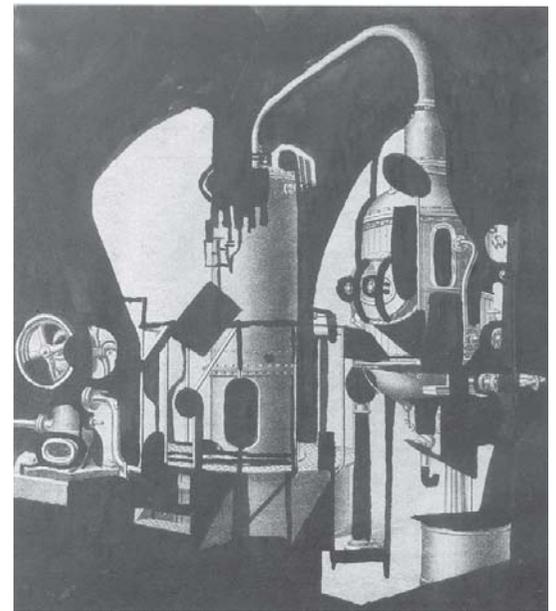
a la máquina de la imagen

*Francisco Baena*



**Es una especie de enorme reloj:**

una hilera de bombillas, sobre sus respectivos números, describe la superficie circular en cuyo centro están ancladas las saetas a las que se aferra el operario. Éste, agotado, en pie, con las piernas abiertas, sólidamente fijado a su puesto, realiza su trabajo: una a una, pero sin orden aparente, se van encendiendo las bombillas, a las que él ha de dirigir las enormes manecillas. La actividad del obrero se corresponde puntualmente con los destellos que despiden la máquina, y ambos, de consuno, componen una estampa de gran pregnancia. Estampa que desarrolla el emblema leonardesco del hombre inscrito en las figuras elementales de la geometría plana. Sólo que aquí la dignidad del hombre renacentista está seriamente puesta en entredicho. Aquí no cabe duda del absoluto sometimiento del hombre por medio de los instrumentos con los que ha abastecido el mundo la revolución industrial. Para poder seguir el ritmo implacable



*Francis Picabia. Mecánica, 1919*

del artefacto al que el peón está entregado, no se permite un respiro, ni la mínima distracción. Por el contrario: está absolutamente concentrado en reaccionar acompasadamente a los estímulos que emite el mecanismo, o sea en obedecer con precisión al llamamiento de los números, que caprichosamente se encienden y se apagan. Apenas puede enjugarse el sudor, pues es incapaz de soltar las agujas que le tienen clavado a su puesto. En fin, está alienado, ha mortificado su cuerpo para devenir él mismo parte del engranaje, y su comportamiento, como el de los demás trabajadores de la Central, se ha vuelto totalmente mecánico.

Cuando Freder baja al submundo, a la ciudad de los obreros, decidido a actuar, es en este operario sujeto por las manecillas del artefacto en quien repara. Le ve desfallecer, acude en su auxilio, y se cambia por él. De modo que es ese lugar, de tanta potencia icónica, el que elige Fritz Lang para representar la experiencia del trabajo alienante de la Fábrica, o sea, para dar Imagen de la Máquina. Hemos visto y veremos más circunferencias en el filme, escribiendo la constante *presencia* del Tiempo. Su mismo comienzo ya anunciaba el carácter emblemático de esas superficies que miden y contienen la duración, y por tanto regulan las obligaciones productivas de los siervos: a una panorámica de la ciudad flamante seguía una serie de planos encadenados de diversos aparatos en funcionamiento que culminaban en un reloj, con el que entonces alternaban hasta que veíamos un silbato accionado, el letrero “Cambio de turno”, los obreros, formando como presos y formando una masa *uniformada* que obedece al movimiento sincopado de la Máquina, y justo a continuación su sufrida ocupación.

El organismo, entonces, se pliega a la disciplina que le impone el mecanismo, diseñado por la racionalidad técnica según criterios de eficacia funcional. De modo que los cuerpos, a cuyos esfuerzos asistimos, el ejercicio muscular y la entera complexión de los obreros corren parejas, y riman, con turbinas, ruedas dentadas y péndulos reguladores del movimiento (y los sucesivos planos encadenados que nos lo muestran, la propia escritura fílmica, el dinamismo de su montaje, adscriben el propio cinematógrafo a esa misma naturaleza); y los gestos, automatizados, de los hombres, reproducen las oscilaciones de las máquinas. Hay un inquietante goce en ello, y la fuerza plástica, cuando no directamente erótica, de los cuerpos bregando, y su contraste metálico con el entorno industrial, nos habla de él. Los esclavos son, desde luego, conscientes de su penuria, y de la realidad de su sometimiento, pero, mientras duran sus turnos de trabajos forzados, anulan su conciencia al entregarse al rendimiento solidario de carnaduras y motores. Y Freder, para integrarse en el submundo, accede a formar parte de ese gesticulante ballet mecánico.

Hemos visto, entonces, la ciudad moderna, *Metrópolis*, con sus soberbios edificios y obras de ingeniería, con sus trenes, coches y aviones, con sus focos gigantes y sus miles de luces. Y cómo esa ciudad eléctrica se erige, literalmente, sobre la Sala de Máquinas que la hace funcionar, que a su vez se levanta sobre la ciudad de los obreros, enclavada “en las *entrañas* de la tierra”. La disposición espacial, pues, sigue el esquema clásico: arriba / abajo. Y hemos visto que, aunque vedado, el acceso a cada mundo desde su contrario es practicable. En fin, la única naturaleza que ha aparecido, y que lo ha hecho en *Metrópolis*, dejando de lado su *representación* en el jardín, es la franja de cielo que a veces asoma por lo alto.

Se conjugan, así, en un mismo universo, las formas dominantes con las que las vanguardias artísticas de principios de siglo *miraban* a la Máquina, pues hemos visto su asunción optimista, y frívola, característica del futurismo, por parte de la despreocupada clase gozante, como hemos visto su asunción racionalista, cristalizada en el constructivismo y (cambiado el signo de positivo a negativo) proyectada en la explotación del proletariado. Y en paralelo a esas miradas, hemos “oído” cómo los medios de producción (su diseño y tenencia) se cifran en la figura del “cerebro”, y la fuerza del trabajo en la de “la mano”. Pero claro, la misma disposición de dicha cartografía, la misma formulación de tal dialéctica, se reserva un lugar propio, a resguardo de la rivalidad fatal entre los unos y los otros por su posición con relación a la Máquina, *lugar* que se explicita más que en una mirada: en la *visión* expresionista de la Máquina devoradora, y, paralelamente, en la apelación al “corazón” como intermediario entre “la mano” y “el cerebro”. Ese tercer punto de vista abrirá el camino al espíritu, dará cabida al tema bíblico (y crístico), y proyectará la *utopía*. Lo encarnan la pareja protagonista: si a Freder le arrebató la visión, que le lleva a la acción, María es la palabra,

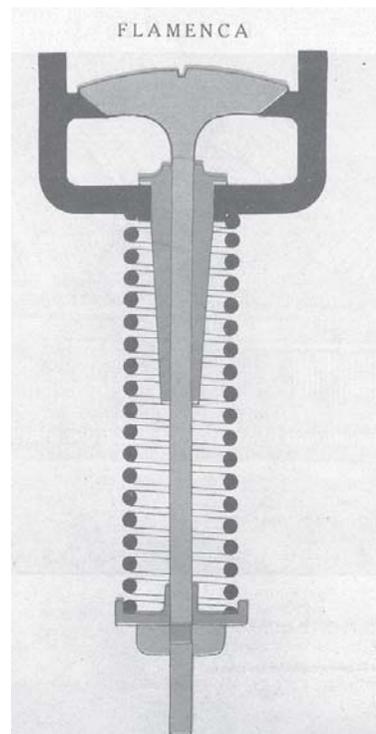
que apela al corazón. Su antagonista es el robot, o sea la imagen fascinante (como subrayan los varios primeros planos de multitud de ojos escrutándola con avidez), que subyuga a “la mano”, nubla “el cerebro” y lleva a la Revolución, por la que, donde hubo orden, habrá una insensata turba.

Eso fue en 1927. Ahora, las cosas han cambiado. Ahora, es una especie de cápsula o membrana que contiene un viscoso líquido como amniótico, que baña, hasta sumergirlo por completo, a un hombre conectado por sus vértebras a innumerables cables, y a una gruesa manguera que le penetra la base del cráneo. Tal hombre, ciego y anestesiado en general, tumbado en posición fetal, apenas tiene masa muscular, pero lleva a cabo una intensa actividad cerebral. De modo que también está trabajando, produciendo puntualmente energía. Y si el obrero circunscrito a la máquina daba una estampa en negativo, o sea espectral, pero mejor: especular, vista como desde el otro lado del espejo, de la razón, que la mostraba pervertida (pues era el hombre el que estaba a su servicio), este otro obrero en estado larvario da una estampa perversa de la misma Matriz que lo trae al mundo (pues no es la criatura la que en ella se alimenta de la madre, sino al revés). Queda por saber quién o qué es esa madre siniestra, esa magna mater devoradora, pues ahora los obreros no se inmolan para la clase gozante, sino para... nadie. Ya no habitan una ciudad “en las entrañas de la tierra”, sino una irrisoria ciudad-dormitorio en las entrañas de la Máquina. Ya no es pertinente la distribución clásica de *un mismo* espacio por medio de la jerarquización, sino que hay dos espacios radicalmente heterogéneos, cada uno inaccesible para el otro. Y ya no hay relojes porque no hay tiempo ni *presencia*, sino una especie de “fuera del tiempo” infinitamente expandido, que se figura con la cascada incalculable de combinaciones binarias, irreductible a toda esfera.

El alejamiento de la naturaleza es ya total. La visión apocalíptica que en este nuevo universo se nos da de lo real es demoledora. Lleva al paroxismo más alucinante la primera visión que Freder tuvo de la Máquina. Aquel fantasma expresionista de la factoría de grandes fauces deglutiendo interminablemente cuerpos desnudos ha evolucionado hasta devenir un monstruo inimaginable que finalmente ha triunfado, y se ha tragado la misma *Metrópolis*. De hecho, la ha incorporado de la mejor forma posible: como fantasía con la que alimentar a sus esclavos, que por su parte, como hemos visto, ya no producen merced a su esfuerzo, sino por su deseo. Del cuerpo mecanizado hemos pasado a la máquina deseante.

En efecto, el Sistema fabrica imágenes con las que amuebla una realidad falsa (y la nueva escritura fílmica que nos la representa, la velocidad, la plasticidad de sus efectos digitales, también nos habla de la nueva naturaleza del cinematógrafo), es decir, emite su programación para millones de individuos aislados y literalmente conectados a él, los cuales, a cambio de lo que “miran”, dan su vida, o sea, pagan entregando absolutamente su entero ser. El ser humano, entonces, no es que esté ya humillado por la Máquina, sino que ésta lo ha extinguido en tanto tal, es decir, lo ha reducido a la máxima simplificación posible del organismo viviente, y no es más que una suerte de vesícula indiferenciada de sustancia excitable.

Siete años antes de que Fritz Lang firmara *Metrópolis*, Freud escribió de esa mínima representación de la vida: “Este trocito de sustancia viva flota en medio de un mundo exterior cargado de las más fuertes energías, y sería destruido por los efectos excitados del mismo si no estuviese provisto de un dispositivo protector contra las excitaciones. Este dispositivo queda constituido por el hecho de que



Francis Picabia  
*Flamenco*, cubierta de la  
revista 391, n° 3,  
marzo de 1917

.../...

la superficie exterior de la vesícula pierde la estructura propia de lo viviente, se hace hasta cierto punto anorgánica y actúa entonces como una especial envoltura o membrana que detiene las excitaciones”.

Como anotó el mismo Freud, en cierta medida *Más allá del principio del placer* es un corolario dinámico a la teoría morfológica de Weismann (1892), que diferenciaba en la sustancia viva una mitad mortal (el cuerpo o soma) y otra inmortal (las células germinativas). Y bien, llegado el momento del fin de la humanidad, cambia la escala: el hombre ya no es medida de nada, su cuerpo o mitad mortal ha dejado de cifrar el mundo en torno y sólo vale como fuente de energía, como recurso natural para su explotación. Si J. G. Requena formulaba el proyecto humano, leyendo a Freud (“Que yo esté donde ello estuvo”), como el de la conciencia ganando terreno a lo real, *The Matrix* arranca en sus antípodas: aniquilada la conciencia, el Sistema se las ha apañado para diseñar una imagen del mundo absolutamente distinta de lo real, un mundo imaginario al que acomoda, para mantener a raya por el homeostático principio del placer, a esos precarios organismos posthumanos, a esos cuerpos que desprecia a la vez que le son necesarios en tanto portadores del plasma germinal que lo alimenta.

Recientemente F. Díaz de Castro ha escrito: “Con los trucos que aprende la conciencia / el pasado se vuelve impredecible”. El problema aquí es precisamente el de la

conciencia. Por primera vez, de una forma literal, la tecnología ha hecho realidad el viejo afán de tener adormecidos a los súbditos, que son ya menos que zombies. Y por primera vez se materializa la rentabilidad de ese proyecto. De modo que deviene el valor más cotizado la conciencia, básicamente una función que procura percepciones de estímulos procedentes del mundo exterior y sensaciones de placer y displacer provenientes del interior del aparato anímico. La Máquina, para atesorar lo que más vale (como único método viable para su autorregulación), aísla a los organismos del medio ambiente hostil, es decir, elimina el incesante ataque de las excitaciones exteriores, e inventa un dispositivo que organiza y protege contra las excitaciones procedentes del interior, cuyas fuentes son los llamados “instintos del organismo”, o sea, los representantes de todas las actuaciones de energía procedentes del interior del cuerpo y transferidas al aparato psíquico. De ese modo consigue reducir los somas, y mantenerlos como depósitos o contenedores de la sustancia viva que necesita.

En este universo, por tanto, el acto más subversivo es sustraerle al Sistema la conciencia, escapar del continuo imaginario, despertar. ■

Francisco Baena es Especialista en Análisis Fílmico y miembro del consejo de redacción de la revista «Trama y fondo»

## La aventura de ser contemporáneos

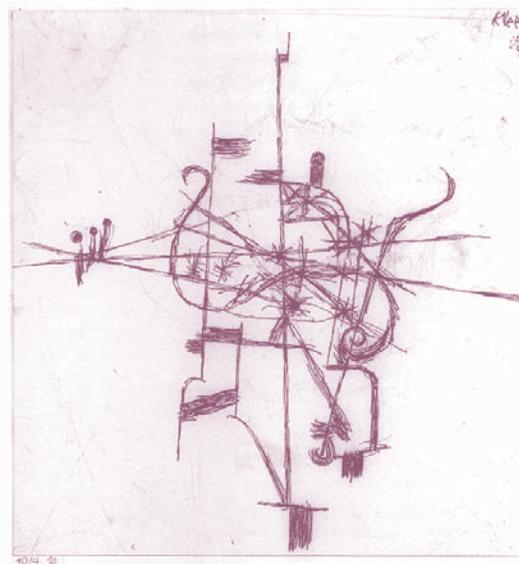
José Luis López López



**Ser contemporáneo** (otros dicen «ser moderno», entendiendo *modernidad* como la actitud que corresponde al presente, ya lejana en aspectos esenciales de la «modernidad» renacentista e ilustrada, así como del romanticismo) es un intento que va de lo irritante a lo trágico, pasando por lo cómico y aun lo ridículo. Naturalmente que

somos «coetáneos» de nosotros mismos, faltaría más; pero eso se corresponde con la identidad vacía, la vacua tautología contra la que nos advierte Hegel. La identidad real, plena, verdadera, significativa (que cada cual elija el término que corresponda a su juego de lenguaje), es aquella que se alcanza en la «re-flexión», en el salir fuera de sí, en la aventura, sólo completa cuando retorna a su punto de partida, *que ya no es el mismo*, en virtud de que el regreso trastorna al origen inevitablemente: degradándolo, si la salida ha sido fallida; reduplicándolo, en una *Aufhebung* que puede ir de la mera satisfacción al *mysterium tremendum* de lo sublime.

Ser contemporáneo en música, como compositor, como intérprete, o como oyente, es la misma aventura: estos tres sujetos del acontecimiento musical, están entrelazados en una trama dialógica inextricable. Si falta uno de los tres, se produce una falla en la plenitud de ese acontecimiento. Ciertamente que, teóricamente, los tres roles pueden ser



Paul Klee. *Instrument for New Music*, 1914

asumidos por dos personas, y hasta por una: el compositor-intérprete frente al oyente, el intérprete-oyente frente al compositor o la composición, y aun el compositor-intérprete que se oye a sí mismo. Pero la música, como todo lenguaje, repugna el solipsismo, porque este es -de nuevo la tautología- la inidentidad o identidad vacía. La música *expresa*, y al expresar crea mundos, es decir, nuevos espacios de identidad. El número de sujetos empíricos a los que afecten estos nuevos mundos, es, en puridad, irrelevante (con tal de que ese número sea 1 o mayor que 1: el compositor-intérprete-autooyente no tiene que ser necesariamente solipsista, pues su triple actividad puede producir en él una transformación tan profunda que lo convierta, literalmente, en *otro*, y ya no estaríamos hablando de *solus ipse*, de sólo uno). Pero la expresión tiende a ser expansiva y, al mismo tiempo, si es auténtica, fiel a sí misma. Por el contrario, la expresión inauténtica, oportunista, que nada más busca la pareja de fama y dinero, hace cualquier cosa por conquistarla; la primera de todas, traicionarse en el mismo momento en que parece conveniente.

¿Estamos proponiendo la incompatibilidad entre autenticidad y éxito? De ninguna manera. Ese es un debate que, más en el campo de la literatura que en el de la música,

está ya desgastado por el uso, y no ha conseguido llegar a una conclusión aceptable; porque cada caso es un caso singular, y puede darse la novela de reconocimiento, aquella que, según Kundera, no es inmoral, porque dice algo nuevo (la única inmoralidad de una novela, para el autor checo, es no crear nuevos espacios de conocimiento; nuevos espacios de identidad, decíamos más arriba) que, a la vez, tenga éxito, inmediato o tardío: ¿quien puede negar que el *Quijote* reúne ambas condiciones? Pero si se puede sugerir una regla común, la enunciaríamos así: en música, como en literatura (de ficción, de ensayo, filosófica), como en todas las artes y formas de expresión humana, si la obra no dice algo nuevo, si no crea, al menos, un nuevo hilo del tapiz del mundo, sino que busca el halago público mediante el mecanismo de repetir lo ya sabido, no será una obra auténtica; será inmoral, en el sentido que antes se indicaba; y su éxito, si lo alcanza, aunque sea inmediatamente enorme, será basura percedera. «¿Y que me importa, si mientras tanto me he forrado de millones?» A esa respuesta, tan grosera y común, hay que contrarreplicarle con la contundencia de Frank Zappa: «El negocio de la música es negocio, no música». Tan negocio como el de los tiburones financieros o de la construcción: muchos millones, pero polvo de olvido para el espíritu y la cultura.

De todos modos, el carácter expansivo de la expresión, de la creación humana, no obedece, fundamentalmente, a motivos egoístas, vanidosos o crematísticos; sino que tiene su raíz profunda en que incrementa nuestra plenitud interior, amplía nuestro mundo, nos hace más grandes y abiertos. Y, justo al contrario de los bienes limitados (un famoso sólo puede serlo entre una muchedumbre de anónimos; un rico sólo existe a costa de una multitud de pobres), esos bienes del espíritu, de la cultura, se gozan más, se intensifican, aumentan cuando se comparten: su soporte material puede ser tan barato y asequible con ayuda del desarrollo técnico, que su distribución masiva da lugar, como en el milagro de los panes y los peces, a que, mientras más los disfrutan, más abundan.

La música contemporánea tiene el mismo problema que la filosofía contemporánea y que toda forma contemporánea de expresión que intente crear-descubrir nuevos espacios de identidad, nuevos dibujos del tapiz del mundo: el muro que parece oponerse a su expansión, la incompreensión ante lo realmente nuevo, las cortapisas que la industria y el poder cultural oponen, salvo excepciones que confirman la regla, a la propuesta de mundos nuevos, que ponen en peligro a éste, el que tenemos, y que algunos pretenden definitivo, con la estúpida cantinela del «fin de la historia».

¿Qué hacer, entonces, quienes sentimos correr por nuestras venas la irresistible atracción de la aventura de ser contemporáneos? Contemporáneos en música, seamos compositores, intérpretes, oyentes u orientadores-críticos. Lo primero, a mi juicio, es que debemos socializarnos al máximo: compositores, intérpretes, críticos, oyentes, deben acercarse, debatir, dialogar, sustentar el amor común. Pero más aún: debemos, igualmente, acercarnos al «hermano contemporáneo» filósofo, pintor, cinematográfico, literario. No nos quejemos más por las estrecheces y dificultades para la difusión de la música contemporánea; pensemos que, en distintos grados y con diversos mecanismos, todo lo verdaderamente contemporáneo sufre esencialmente la misma represión.

Esto es una guerra: no tan cruenta como la prohibición que propone Platón, en *Politeia*, IV, 424 c3-6: «Se ha de tener, en efecto, cuidado con el cambio o introducción de nueva especie de música, en el convencimiento de que, con ello, todo se pone en peligro; porque no se pueden remover los estilos musicales sin remover a un tiempo las más grandes leyes del Estado»; ni desde luego, como la amenaza, sobradamente consumada, contra la libertad y la vida que los regímenes estalinista y nazi emprendieron, respectivamente, contra el «formalismo musical» y la «música degenerada». Pero está claro que el Poder, además del brazo

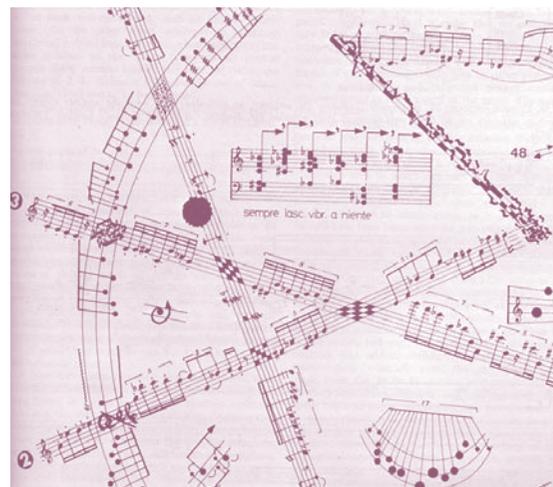
armado de la espada (el Estado y su «razón»), tiene su brazo corruptor (el Mercado y sus «negocios») que es el que utiliza mientras no sea necesario acudir al hierro, para atajar las amenazas que Platón señalara hace veinticinco siglos.

En esta guerra, los «contemporáneos» no debemos jugar con las mismas armas: sería un terrible error. Por el contrario, pienso que deberíamos adoptar la actitud ironista que propone Rorty y entablar una estrategia de guerrillas, para actuar, con atrevimiento y desenfado, por entre las fisuras e intersticios del sistema. No es posible el sistema cerrado, absolutamente compacto, tal como nos hacían temer *1984* o *Brave new world*. Pero tampoco se puede intentar, a través de la imitación, ser un Beethoven o un Hegel del siglo XXI. Tenemos que despojarnos del papel de «gran autor» y meditar esta proposición rortyana: «Nuestro lenguaje y nuestra cultura no son sino una contingencia, resultado de miles de pequeñas mutaciones que hallaron un casillero (mientras que muchas otras no hallaron ninguno), tal como lo son las orquídeas y los antropoides».

Pongámonos a la tarea: con honestidad y concentración, los compositores que estudien, ensayen, experimenten y sean libres: no hay garantía ninguna, pero puede surgir la orquídea (o tal vez, el gran juez que es el tiempo, descubra a los venideros que eso que surgió fue una extraña flor, más bella, más llena de alegría y dolor que cualquier orquídea). Y los intérpretes, los oyentes y los críticos, que abran sus oídos, que recreen, que propaguen con la palabra y la acción que esté a su alcance, las joyas del tiempo nuevo: algunas con muchos años han sido traicionadas hasta enmascarar su contemporaneidad, que aún está esperando a florecer. El Beethoven convertido en bien de consumo cultural vuelve a ser el Beethoven revolucionario, transgresor, en las grabaciones por René Leibowitz de las nueve *Sinfonías* (Chesky Records). El Janáček de los dos *Cuartetos* (Cuarteto Talich, Supraphon) o el de las *Obras para coro masculino* (Coro Filarmónico de Praga, Supraphon); el Ligeti de las *Obras para piano* (Fredrik Ullén, 2 vols., BIS); el Morton Feldman de *Palais de Mari* (Marianne Schröder, piano, Hat Art); el Messiaen de *Éclairs sur l'au-delà*, dirigida por Antoni Witt (Jade) o Myung Whung Chung (DG), obra cumbre, junto con la ópera-oratorio *San Francisco de Asís* (Cybélia, después Musidisc, difícil de encontrar, grabación de la *première* en 1983, dirigida por Ozawa; reciente la grabación de Salzburgo 1998, dirigida por Nagano, DG, con José van Dam en el papel del santo en ambas versiones); el Luigi Nono de *Prometeo: La tragedia dell'ascolto* (EMI); el Shostakovich de los quince *Cuartetos* (Cuarteto Borodin, EMI); el Takemitsu de *From me flows what you call Time*. Ensemble Nexus (EMI)... ¿Cómo es posible que estas obras, y muchas más, permanezcan desconocidas para el público, incluso culto, más aun: amante de la música de nuestro tiempo?

Los programadores de conciertos, los intérpretes de repertorio habitual, no se atreven con estas, y otras, obras maestras, gloriosas. Pero los tiempos están, como siempre, cambiando: Yevgueni Kissin, «el pianista del siglo XXI», aunque todavía practica en concierzo el repertorio clásico-romántico, ha dicho: «Si no tuviéramos a Messiaen, no podríamos decir que en el siglo XX hay un compositor como un Bach, un Beethoven, un Brahms»; Simon Rattle, director de obras de Janáček, Szymanowski, Messiaen, Henze... ha sido elegido en el cónclave de Berlín como director de la Filarmónica, frente al todopoderoso Barenboim. Los tiempos, de nuevo, son de lucha y esperanza. ■

José Luis López es Catedrático de Filosofía y Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla



B. Rands  
«...as all get out...»,  
partitura, 1975

# Mujer y artes visuales

Un apunte necesario  
en el fin de siglo

Gabriel Cabello Padial



En mayo de 1933, Man Ray publicaba en *Le Surréalisme au Service de la Révolution* una fotografía titulada *Monumento a Sade*. En ella, una muy esquemática cruz invertida (símbolo del acto sadeano de sacrilegio) se superpone a unas nalgas de volúmenes cuidadosamente modelados (objeto de placer sexual de tal acto sacrilego). Rosalind E. Krauss (*Los fundamentos fotográficos del surrealismo*, 1981) ha visto cómo tan-

to la difuminación del volumen de las nalgas en los extremos de la fotografía, que disminuye hasta llegar a diluirse en la planitud del papel en blanco, como la rima entre las líneas que configuran las nalgas y las que configuran la cruz invertida, remiten a la noción de que es el marco el sostén de la representación: es más, es el marco quien construye la representación. El análisis de Krauss se encamina ante todo a demostrar lo que ella llama «los fundamentos fotográficos del surrealismo», según lo cual la tarea emprendida por los surrealistas fue la de aprehender la realidad como algo generado precisamente en su proceso de conversión en artificial: la realidad como *montaje*. Nada que ver con un «ojo inocente», por más que el Breton de *Le Surréalisme et la peinture* se empeñara en ello, sino más bien lo que Martin Jay (*Downcast Eyes*, 1993) ha llamado «el desencantamiento del ojo» operado en el entorno surrealista. Pero la endiablada de Rosalind Krauss apunta también hacia algo más, pues añade: «jamás se representó una violación de un modo tan deseable». Una afirmación que debe interpretarse no sólo desde el punto de vista de la simbolización de una violación (esa cruz invertida superpuesta a las nalgas puede entenderse sin gran dificultad como un falo en el acto mismo de la penetración), sino también como que, dado que es el marco (la mirada misma en tanto que actividad enmarcadora) quien construye el cuerpo visto, ¿no se ha producido ya la violación desde el momento en que la existencia misma del cuerpo depende de ese marco abstracto, de ese encuadre arbitrario?

Linda Nochlin (*Why Have There Been No Great Women Artists?*, 1971) demostró con claridad cómo fueron las precondiciones institucionales de la creación artística las que imposibilitaron el acceso de la mujer al campo de la creación. Y para descubrirlo no son necesarias grandes peripicias teóricas, sino que basta incluso con sencillos ejemplos. Desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX, un periodo marcado por la existencia de una jerarquía de valor entre los diversos géneros pictóricos fundada en el contenido de lo representado (siendo la pintura de historia, como se sabe, el género más elevado), el estudio directo de modelos desnudos, cantera principal de la elaboración plástica de alegorías, era imprescindible para la producción de cualquier obra de arte con pretensiones; de hecho, en la práctica de la enseñanza académica tales estudios ocuparon un lugar central. Pues bien: las mujeres con aspiraciones a



Barbara Kruger  
*Sin título. No eres tú mismo, 1983*

convertirse en grandes artistas no tenían, debido a tabúes de sobra conocidos, acceso posible al trabajo con modelos desnudos. Y así, no puede sorprender el que Nochlin encuentre que la práctica totalidad de las artistas reconocidas desde Marietta Robusti (hija de Tintoretto) a Berthe Morisot estuvieron en su vida privada íntimamente emparentadas con hombres artistas. De este modo, la pregunta misma acerca de por qué no ha habido grandes mujeres artistas se refiere a un falso problema (debería más bien ser desviada hacia la cuestión de las condiciones sociales e institucionales de la creación artística), y no hace sino poner en evidencia serias carencias intelectuales en el campo de la historiografía del arte misma: plantearla e intentar responderla es sencillamente un pueril error historiográfico. Por lo que a la creación artística se refiere, la imagen especular de esta situación (descrita también por Linda Nochlin en *Women, Art and Power*, 1988), es la representación de la pasividad social (pero atribuida a una condición natural) de la mujer. En este sentido, Nochlin comenta el *Losbruch* (1903) de Käthe Kollwitz como obra pionera en transformar la asociación mujer-naturaleza en la asociación mujer-actividad social positiva.

Sin embargo, la pregunta que tomábamos de Rosalind Krauss introduce una cuestión algo diferente. Destronado el régimen visual euclidiano a manos del cubismo, la desautorización surrealista del ojo dio un paso más en la socavación de la tradición pictórica. Así las cosas, desde la perspectiva de la mujer poco a poco irá cobrando forma otra cuestión: ¿son los privilegios de la visión un hecho en sí mismo patriarcal? Y si así fuera, ¿cómo plantear una salida, es posible una autorrepresentación de la mujer fuera de tal esquema, con un lenguaje propio?

Fue en los años setenta cuando Luce Irigaray, en un primer momento discípula del psicoanalista Jacques Lacan, comenzó a asociar “logocentrismo” con “ocularcentrismo” y “falocentrismo”. Como es sabido, para Lacan la constitución del sujeto maduro requiere su entrada en el orden simbólico, el orden de la ley (del lenguaje), entrada que para realizarse necesita de la interposición de la ley paterna en la relación madre/hijo y, con ello, de la «castración». Pero Irigaray piensa que la situación descrita en el triángulo psicoanalítico es sospechosa, pues la mujer queda excluida de lo simbólico en la medida en que su papel sólo puede ser el de madre: su carencia (de falo, de símbolo) la excluye de la ley, relegando su papel al de mera transmisora (no productora) en el comercio padre/hijo en el que se juega la transmisión del nombre propio, de la ley, de la inclusión en el orden social. Pero hay algo más, y algo relacionado directamente con la visión. Para Lacan, en la vida

del sujeto maduro quedan restos (lo imaginario) de un estadio en el que el yo (*Je*) se forma como identificación del niño con su propia imagen en el espejo (se sabe por el «test» de Wallon que el niño y el chimpancé de seis meses difieren en que el primero se reconoce jubilosamente en su imagen en el espejo, si bien Lacan trasciende este hecho empírico para referirse con ello a la estructura misma del sujeto), «estadio del espejo» en el que Lacan localiza las fuentes del narcisismo que pervivirá después en la vida del sujeto maduro. El asunto es que, para Irigaray, en la descripción de Lacan esta identificación del sujeto es doblemente errónea, pues no sólo se trata de una identificación meramente imaginaria, sino que además en ella queda completamente suprimida la relación madre-hija: el «espejo» no puede estar constituido sino por ese ser carente, que no muestra por tanto símbolo alguno y se limita a devolver al hombre su imagen. La mirada, la identificación especular, es exclusivamente masculina; la forma propiamente femenina de autoidentificarse habrá de estar por tanto «al otro lado del espejo», en ese lado oscuro que escapa a la mirada. Sólo allí será posible encontrar una forma femenina de autorrepresentarse, la posibilidad de elaborar una «escritura» propia, escritura que habrá de estar más cercana a los impulsos corporales que al intercambio simbólico racional y a la primacía de lo visual. Algo no muy distante de lo que Craig Owens (*The discourse of Others: feminists and Postmodernism*, 1983) ha llamado «el discurso de los otros», el cual Owens asocia sin más a la reivindicación general postmoderna de la diferencia, subrayando de paso la imposibilidad de reducir la desigualdad sexual a la explotación económica y de explicarla sólo en términos de lucha de clases.

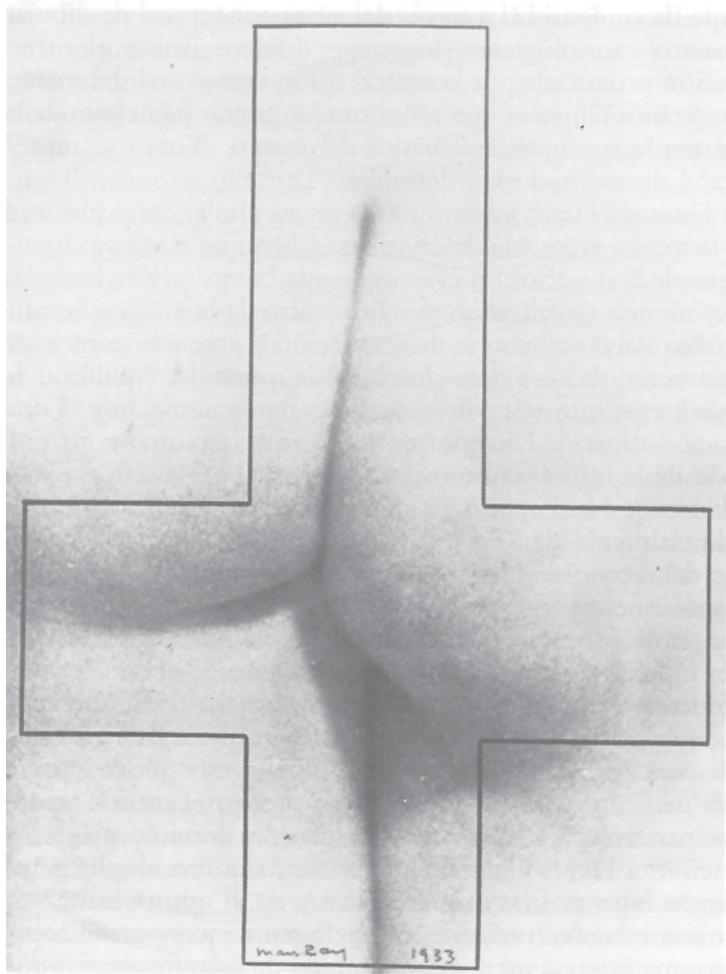
La posición de Irigaray ha sido, en primer lugar, enormemente influyente en la crítica de la imagen de la mujer tal y como esa imagen circula en general en nuestra sociedad. Este ha sido por ejemplo el caso del a su vez influyente artículo de Laura Mulvey sobre el cine clásico de Hollywood (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1984). Según Mulvey, en una sesión de cine se ponen en juego mecanismos que permiten el disfrute del placer derivado de la escopofilia, del hecho de mirar hacia otra persona tratándola como un objeto. Las condiciones de la exhibición cinematográfica, que aíslan al espectador del mundo social, del «quién soy», devuelven a éste a una situación que retiene algo de aquel momento presubjetivo del estadio del espejo, lo que en el cine de Hollywood es incluso reforzado por la producción masiva de *egos* ideales propia del *Star System*. La condición femenina se ve por tanto relegada a la de ser exhibido, de ser material pasivo para la mirada activa masculina, y ello en un doble sentido: por un lado, dentro de cada película,

la mujer es un objeto a mirar por parte de los demás personajes de la ficción; por otro lado, es también un objeto a mirar por parte de ese espectador/*infans* sentado en el patio de butacas. Para contrarrestar esta situación, la única vía, según Laura Mulvey, es devolver a la cámara su materialidad temporal y espacial, fuera de toda ilusión de presencia abstracta, aunque la propia Mulvey reconozca que en esta imprescindible operación ese específico placer derivado del cine clásico y sus condiciones de exhibición quede destruido.

Asimismo, la postura de Irigaray ha sido influyente en la medida en que ha lanzado el reto de (y la pregunta acerca de) la posibilidad de una autorrepresentación de la mujer. En su *Untitled (You are not yourself)*, de 1983, Barbara Kruger reflexiona sobre las dificultades que conlleva tal intento. Desde la perspectiva de la primacía de la visión, la autorrepresentación femenina no parece terminar sino en un espejo roto violentamente, quizá de una pedrada (y donde, por tanto, no cabe ninguna identificación ideal posible), entre cuyas fisuras se entrevén fragmentos de un rostro femenino sobre los que se lee: «Tú no eres tú mismo/a». Craig Owens, en el artículo citado, concluye con el análisis de otro fotomontaje de Barbara Kruger (1981) en el que esta última superpone el texto «*Your gaze hits the side of my face*» («Tu mirada golpea mi perfil») a una fotografía de un busto femenino de los años cincuenta. En primer lugar, Owens subraya la referencia a la masculinidad de la mirada; pero añade: el uso de «I/You», términos sin referente fijo, indica que lo masculino y lo femenino no son identidades estables, sino que están sujetas al intercambio. Tales identidades son en sí mismas lábiles, y pueden movi-

lizarse. El peligro, claro está, es que en este trayecto se olviden las presiones materiales que subyacen a toda actuación y a todo discurso, convirtiendo en afirmativa dicha movilización. No está por tanto de más que concluyamos recordando la referencia de Linda Nochlin (*Women, Art and Power*) a un *fotocollage* titulado *Pretty Girl* («Niña bonita»), realizado en 1920 por Hannah Höch. En él, fragmentos dispersos del cuerpo femenino conviven con una rueda de motocicleta, logotipos de la marca BMW o una manivela. Más allá de su origen preciso en el contexto del dadaísmo berlinés, esta obra invita a Nochlin a plantearse la cuestión de si en la actualidad es viable una representación positiva de las mujeres, cuestión a la que responde categóricamente: «en Utopía, sí; bajo el patriar-

cado, en una sociedad de consumo, no». ■



Man Ray.  
Monumento a Sade,  
1933

Gabriel Cabello es Historiador del Arte. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada

# Presente y futuro de la literatura

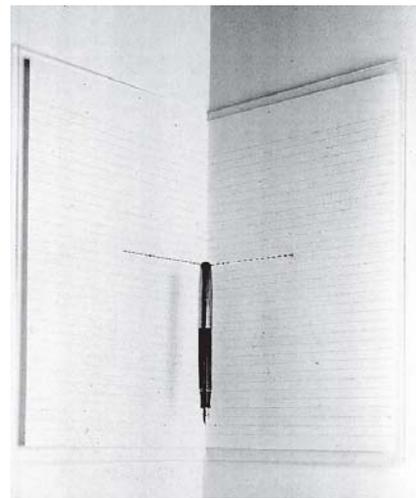
Crónica de una tragedia anunciada

Sultana Wahnón



A comienzos del siglo XIX, en 1806, fecha de publicación de *Los caracteres de la edad contemporánea*, el filósofo alemán J. G. Fichte caracterizó su época, la «edad contemporánea», como una época de decadencia desde el punto de vista de la cultura. Para Fichte, la causa de esta decadencia residía en el que él consideraba ya entonces como el rasgo más característico de la cultura contemporánea: el de la proliferación de discursos. Ya a comienzos del siglo XIX se constataba, pues, como algo preocupante, la tendencia contemporánea a la publicación indiscriminada. Aun a riesgo de pasar por elitista, Fichte sostenía que la superproducción discursiva, la tendencia a escribir y publicar toda clase de discursos era, además de un signo evidente y positivo de democratización de la cultura, un síntoma también inequívoco de los riesgos que, a partir de ese momento, iban a amenazarla. Para Fichte, la superproducción cultural, cuyos efectos se dejaban ver ya en la sociedad europea, iba a ir, inevitablemente, en perjuicio de aquello que se suponía era el objetivo fundamental de la cultura: el desarrollo del pensamiento humano. En primer lugar porque esta abundancia iba a llevar al lector a vagar «sin dirección alguna en el espacio superficial de las opiniones gratuitas»; en segundo lugar, porque el nuevo imperativo categórico de la escritura —la obligación de expresarse por escrito— empujaría a ese mismo lector a supeditar la necesidad de la lectura paciente y atenta y de la reflexión prudente (que son requisitos *sine qua non* de la actividad cultural) a la ahora más perentoria necesidad de expresar por escrito su propia opinión, generando así una nueva serie de libros y/o artículos que deberían ser, también ellos, leídos atenta y pacientemente por unos lectores a su vez más preocupados por dejar por escrito su opinión que por entender bien la de otros.

Un siglo más tarde, en 1900, otro pensador alemán, el sociólogo Georg Simmel prosiguió en la línea iniciada por Fichte, formulando su diagnóstico de la cultura contemporánea en términos de una *tragedia de la cultura*. Lo que llevó a este pensador (del que tanto aprendieron Lukács y Ortega) a hablar de la cultura contemporánea en términos de *tragedia* no fue precisamente la carencia, el déficit de cultura, sino su abundancia, su exceso. Simmel distinguía, a la hora de hablar de cultura, entre lo que llamó *cultura objetiva* y lo que llamó *cultura subjetiva*. Por cultura objetiva entendía el conjunto de bienes u *objetos* culturales disponibles en un momento histórico dado, en forma de ciencias y artes, de máquinas y técnicas, de moral y normas sociales, de religión y derecho, etc. Por cultura subjetiva, en cambio, entendía el grado de asimilación de ese conjunto de bienes culturales por parte de un individuo cualquiera. A decir de Simmel, lo que daría carácter de *valor* cultural a un producto del pensamiento humano no sería tanto el valor que habitaría objetivamente en él, cuanto la posibilidad de que ese valor pasara a formar parte integrante del desarrollo espiritual de los individuos concretos. Pero, como en las sociedades modernas la natural distancia



Joan Brossa. *Rincón*, 1986

que ha existido siempre entre cultura objetiva y cultura subjetiva se habría convertido en un abismo insalvable, la abundancia de valores culturales objetivos no implicaría que existan muchas personas subjetivamente cultivadas, poseedoras de los conocimientos de que la sociedad en su conjunto dispondría. Todo lo contrario: la dinámica productiva de la cultura contemporánea habría llevado a una situación tal que la inconmensurabilidad entre la *masa* de productos culturales disponibles y lo que de esa masa puede ser asimilado, efectivamente, por un individuo cualquiera, no cesaría nunca de crecer, poniendo así en cuestión la *posibilidad* misma de la cultura.

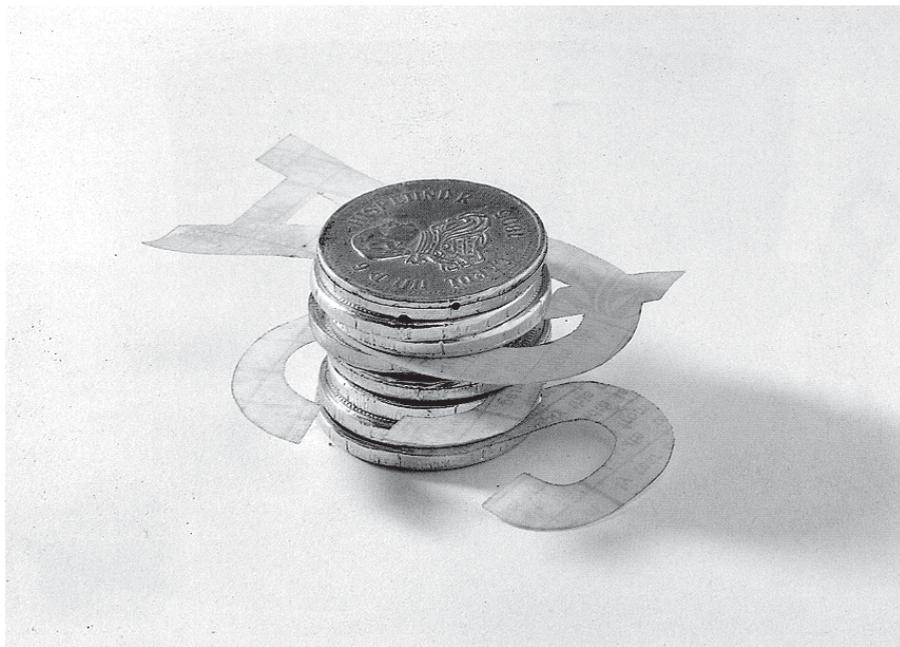
Sin negar que la dinámica cultural contemporánea tenía también un gran efecto benéfico, el de dar paso a un universo cultural mucho más libre y plural —y en este sentido, mucho más democrático—, Simmel no podía dejar de lamentarse por esa situación que, al confrontar al lector con una masa autónoma y siempre proliferante de productos culturales de la que no podría nunca apropiarse por completo (ni siquiera en un esfuerzo común con otros individuos), haría de la sociedad contemporánea una sociedad muy rica en *objetos* culturales, pero a la vez muy pobre en *valores* culturales. Como tampoco podía dejar de observar la paradójica condición de la cultura actual, por la que el esfuerzo que cada individuo haría para vencer ese abismo e inscribirse en el proceso de cultura, al ser casi siempre un esfuerzo que desemboca, a su vez, en un nuevo producto escrito, no haría sino agravar el fenómeno de la proliferación, intensificando y aumentando las dificultades de los otros. Fue a esta peculiar situación cultural creada por los condicionamientos materiales y sociales de la edad contemporánea a la que Simmel dio el literario nombre de *tragedia de la cultura*.

Desde que Simmel formuló su preciso y certero diagnóstico hasta hoy, la situación descrita no ha hecho sino agravarse aún más. En el ámbito de las actuales sociedades de consumo, y a raíz de factores tales como la reestructuración del sistema de enseñanza, las innovaciones tecnológicas, la elasticidad axiológica, el prurito de la innovación permanente a que obligan las leyes del mercado, etc., la cultura se ha convertido, en una buena parte, en *mercancía*, en algo tan efímero como las modas, las marcas y las estrellas de televisión, y, por lo mismo, en algo que muchas veces carece de todo valor intrínseco y objetivo. Obligados a *vender su competencia* en el mercado, escritores, científicos, críticos y toda clase de escritores-pensadores, se ven (nos vemos) llevados (con más o menos conformidad por su parte) a rebajar las pretensiones de sus productos, ofreciendo así bienes culturales cuyo valor real está muy por debajo de lo que, en otras circunstancias, esos mismos escritores podrían haber ofrecido. De manera que, a la situación ya trágica de la proliferación discursiva, se une ahora, a comienzos del siglo XXI, la no menos trágica circunstan-

cia de que una buena parte de esos discursos carece de todo valor, y no ya porque sus autores no puedan, subjetivamente, apropiarse los conocimientos de su época (como ocurría en tiempos de Simmel), sino porque ni siquiera lo intentan. La aceleración que la dinámica industrial de finales del siglo XX ha impuesto a la cultura hace que cada vez sea más difícil distinguir entre el grano y la paja, entre el oro y lo que reluce, en el océano de textos en el que todos naufragamos.

De ahí que, hace unos años, casi dos siglos después que Fichte, una serie de pensadores contemporáneos decidiera retomar, en relación con el caso concreto de la producción literaria, la vieja cuestión de la proliferación discursiva y poner en cuestión la supuesta bondad y el presunto beneficio que para la humanidad se deriva de ese derroche de escritos que caracteriza a nuestra época. Tanto George Steiner, en *Presencias reales*, como Harold Bloom, en *El canon occidental*, lamentaban, al igual que lo hizo Simmel, la proliferación discursiva y lo que ésta tendría de perjudicial para un auténtico desarrollo de la cultura humana —aunque acababan dándole un matiz diferente a la protesta. No es casual, en efecto, que ni Steiner ni Bloom hablasen, al referirse a esta situación, de *tragedia* (como hacía Simmel), sino de *miseria*. Se trata de un matiz importante: la tragedia es, por definición, lo que no tiene arreglo. Un final trágico es aquel que, por lamentable que nos parezca, no puede ser modificado: en eso reside, precisamente, lo trágico, en lo fatal de lo acontecido. Para Simmel, la tragedia de la cultura lo era, precisamente, por cuanto no tenía posibilidad de ser otra cosa: dadas las condiciones de la sociedad actual, el abismo entre cultura objetiva y cultura subjetiva no podía sino seguir creciendo y, por lo tanto, el problema, lejos de solucionarse, no haría sino incrementarse cada vez más. En cambio, la miseria es algo que, aunque penoso, tiene arreglo. Ésta es la esperanza (en gran medida ilusoria) que animaba los textos de Steiner y Bloom: la de enderezar, en lo posible al menos, el curso de las cosas, reconduciendo la cultura hacia caminos de mayor racionalidad y utilidad. Steiner, mediante el procedimiento de reclamar más literatura y menos estudios literarios, de acuerdo con su distinción entre *discursos primarios* y *discursos secundarios* (que le hacía abominar, sobre todo, de la superproducción académica, pasando por alto la superproducción literaria misma); y Bloom —más consciente de que la propia literatura estaría afectada por el mismo mal que la producción académica—, mediante el recurso de relegar al olvido las obras literarias dudosas y de establecer, en cambio, una lista canónica de grandes autores a los que habría necesariamente que leer, aprovechando el poco tiempo de que disponemos en nuestra corta vida. Lo cierto es que ni Steiner ni Bloom ofrecían verdaderas soluciones al problema: todo lo más, soluciones de compromiso, consejos más o menos acertados con los que hacer frente a la situación para no naufragar del todo y salvarnos individualmente.

Podría decirse, por lo tanto, que un siglo después de haberlo formulado, el diagnóstico de Simmel sigue siendo válido y que vivimos inmersos de lleno en eso que él llamó tragedia de la cultura. Y mucho tendrían que cambiar las condiciones económicas, sociales y políticas en el siglo XXI para que este proceso cambiara de rumbo. Nada que ver, pues, con la famosa profecía hegeliana de la «muerte del arte». La literatura no sólo no habría muerto, enterrada por la filosofía y la ciencia, sino que, al igual que ellas, goza de muy buena salud, tan buena que el mayor problema reside, como en los casos de la filosofía y la ciencia, en seleccionar, de entre la masa ingente de obras literarias que se publican cada año (en las diversas lenguas), las que realmente aportan algo a la historia de la literatura. Entre todo lo que nos convoca desde los escaparates de las librerías y desde los suplementos de los periódicos, hay obras de arte y obras a secas. Muchas ficciones banales, que en el mejor de los casos distraen sin más, conviven junto a escasísimas ficciones en las que se pone de manifiesto una poderosa imaginación creadora; poemas geniales, llenos de espíritu, co-



Joan Brossa  
Editorial, 1971

existen junto a una infinidad de poemas convencionales, fruto de una depurada técnica, que sin embargo no añaden nada a lo que, desde hace siglos, venimos atesorando en la memoria literaria. Mucho de lo que se escribe y se publica hoy será ignorado dentro de unos pocos años —siempre, claro está, que los juicios de la crítica interesada no acaben imponiéndose como una verdad objetiva, ante la ausencia o la indiferencia de los jueces supremos del tribunal de la estética.

A tenor de lo dicho, ¿cuál será el porvenir de la literatura en el siglo XXI? Desde luego, no cabe pensar, como sostiene la nueva versión de la tesis hegeliana, que la literatura vaya a desaparecer, ante el empuje ahora de los medios audiovisuales e informáticos (que cumplen, en el nuevo discurso apocalíptico, la función que en la estética hegeliana desempeñaban la ciencia y la filosofía). A pesar de los malos augurios, cabe suponer que la facultad humana de pensar estará siempre dividida en esas dos secciones que son la racional y la imaginativa, y que, mientras que el ser humano piense imaginativamente (algo que nunca puede dejar de hacer), existirán el arte y la literatura. La literatura no está, pues, amenazada de muerte en la era tecnológica, por lo mismo que lo que la literatura proporciona no puede ser satisfecho por otros medios. Pero, si la literatura no va a desaparecer, una cuestión trascendental es, en cambio, qué tipo de literatura y, en general, de cultura es la que se está potenciando en la sociedad tecnológica e industrial en la que, probablemente, seguiremos viviendo en las próximas décadas.

La mitología clásica relacionó a los artistas, los poetas y los pensadores con Saturno y con el temperamento que este dios encarnaba: melancólico, contemplativo, solitario. También los filósofos renacentistas defendieron la idea de que los artistas y creadores tenían todos los rasgos de la introversión saturnina: defensores de su soledad, reflexivos y meditabundos, ajenos a las vanidades de este mundo, humildes y recelosos de la adulación pública. Todavía hace poco un escritor de la talla de Italo Calvino se mostraba convencido de que la literatura es algo relacionado con el temperamento saturnino y de que, por tanto, «nunca hubiese existido si una parte de los seres humanos no tuviera una tendencia a una fuerte introversión, a un descontento con el mundo tal como es, al olvido de las horas y los días, fija la mirada en la inmovilidad de las palabras mudas».

Dicho de otro modo, la literatura y, en general, la cultura necesitan tiempo, ese tiempo que corre sin mirar el reloj y sin otro designio que el de dejar que los pensamientos se sedimenten y maduren. El mismo tiempo que las exigencias económicas de la sociedad actual no le concede a sus escritores y pensadores, apremiados (como muchos de ellos llegan a confesar) por editoriales, agentes, organizado-

.../...

res de congresos y empresarios de la cultura, a escribir mucho y rápido para seguir estando en la cresta de la ola. La cultura y la literatura de comienzos del siglo XXI seguirá viviendo, pues, bajo la amenaza de la tentación del éxito fácil y el dinero rápido, de acuerdo con la ley del *business is business* que, salvo imprevisto, se prorrogará durante bastante tiempo.

No quiere esto decir que nuestra sociedad sea la única que ha conocido casos de corrupción literaria. Ya en el siglo I Longino, el presunto autor del famoso tratado *Sobre lo sublime*, se quejaba del daño que a la calidad literaria estaba haciendo la tendencia de los escritores de su tiempo a dejarse llevar por el afán de riquezas y de premios, y concluía: «vendemos nuestra alma por sacar provecho de todo, convirtiéndonos en esclavos de su avaricia». Los nuestros no serían, pues, los únicos escritores que habrían pactado con el diablo del *marketing*. Pero la historia también nos proporciona ejemplos de todo lo contrario. Es decir, de escritores y pensadores insobornables que han producido sus grandes obras sin pensar en el juicio que el gran público podía tener de las mismas, viviendo para su arte sin ningún tipo de concesiones, y, por tanto, guardando un prudente silencio cuando no tenían nada que decir. En relación con

esto, también Italo Calvino nos ha recordado el contenido de un hermoso e ilustrativo cuento chino que resume perfectamente la importancia del tiempo y del silencio en la creación de cultura. El cuento dice así: «Entre sus muchas virtudes, Chuang Tzu tenía la de ser diestro en el dibujo. El rey le pidió que dibujara un cangrejo. Chuang Tzu respondió que necesitaba cinco años y una casa con doce sirvientes. Pasaron cinco años y el dibujo aún no estaba empezado. ‘Necesito otros cinco años’, dijo Chuang Tzu. El rey se los concedió. Transcurridos los diez años, Chuang Tzu tomó el pincel y en un instante, con un solo gesto, dibujó un cangrejo, el cangrejo más perfecto que jamás se hubiera visto». Cabe, pues, pronosticar que, como siempre ha ocurrido, las grandes obras literarias del nuevo milenio serán aquellas que, a falta de rey chino y de casa con doce sirvientes, se sigan escribiendo, al menos, bajo la protección del dios Saturno y de su gran aliado, el tiempo. ■

*Sultana Wahnón es Profesora Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Granada*

## Historiografía y postmodernidad

*Francisco Vázquez García*



**En las introducciones** o panorámicas generales sobre la postmodernidad es habitual que se dedique una sección a comentar la aportación de esta tendencia al ámbito de la reflexión filosófica sobre la historia. En particular, las consideraciones acerca de la “crisis de los metarrelatos” y la quiebra de la noción de “progreso” suelen ocupar un lugar prominente en esta literatura. Un asunto distinto es el de la repercusión de la pendiente postmoderna sobre el saber histórico propiamente dicho. En la comunidad profesional de los historiadores no existe ninguna escuela o variante postmoderna reconocida; tampoco puede hablarse, en rigor, de un estilo postmoderno de escribir la historia. Sin embargo, la discusión en torno a la postmodernidad, así como ciertos temas asociados al movimiento cultural postmoderno, sí vienen dejándose sentir, desde hace algunos años, en el interior mismo del taller de los historiadores. Este “efecto” de la postmodernidad en los estudios históricos tiene sin duda su espacio privilegiado en la comunidad historiográfica norteamericana, como prueban los debates sobre el asunto suscitados en ella a lo largo de los años noventa. No obstante, tampoco las historiografías europeas se han visto libres de esta presencia. A continuación, y de forma sumaria, intentaré diagnosticar los principales sínto-

mas del “síndrome” postmoderno en el campo de la historiografía. Para facilitar la exposición, distinguiré tres niveles en la recepción de este efecto: epistemológico, ontológico y ético-político.

En el plano epistemológico, la historiografía se ha visto afectada por una “deriva retórica”, en intensidad creciente desde hace una veintena de años. Ésta comenzó con el “giro narrativista” propiciado por la filosofía analítica de la historia, en particular por la obra de A. C. Danto a mediados de los años sesenta. Se trataba de afrontar la historiografía, no en términos de conocimiento acerca del pasado, sino al modo de un “juego lingüístico” peculiar, con sus propias reglas enunciativas. El problema de la explicación histórica y de sus condiciones de posibilidad fue entonces desplazado por la cuestión de dilucidar la especificidad de los relatos históricos. Este proyecto dio un nuevo salto cualitativo con la *Metahistory* (1973) de Hayden



mas del “síndrome” postmoderno en el campo de la historiografía. Para facilitar la exposición, distinguiré tres niveles en la recepción de este efecto: epistemológico, ontológico y ético-político.

En el plano epistemológico, la historiografía se ha visto afectada por una “deriva retórica”, en intensidad creciente desde hace una veintena de años. Ésta comenzó con el “giro narrativista” propiciado por la filosofía analítica de la historia, en particular por la obra de A. C. Danto a mediados de los años sesenta. Se trataba de afrontar la historiografía, no en términos de conocimiento acerca del pasado, sino al modo de un “juego lingüístico” peculiar, con sus propias reglas enunciativas. El problema de la explicación histórica y de sus condiciones de posibilidad fue entonces desplazado por la cuestión de dilucidar la especificidad de los relatos históricos. Este proyecto dio un nuevo salto cualitativo con la *Metahistory* (1973) de Hayden

White. Su propuesta consistía en sustituir completamente el análisis epistemológico por un análisis de las formas retóricas que singularizan a los textos históricos y les permiten producir “efectos de verdad”. La “tropología” de Hayden White llevaba a la postre a disolver la diferencia gnoseológica entre relatos históricos y relatos de ficción, historiografía y literatura. En su estela ha surgido, fundamentalmente en U.S.A., una *New Philosophy of History* que hace valer la absoluta autorreferencialidad del texto histórico y su autonomía respecto a un pasado siempre ausente evocado hasta ahora como garantía mítica, metafísica, del discurso historiográfico. Las nociones de verdad-correspondencia y de objetividad se evaporan, de manera que, a la hora de dirimir entre relatos históricos rivales, los criterios epistemológicos son reemplazados por criterios estéticos, exactamente igual que en la crítica de arte. En el campo de la investigación empírica, esta tendencia encuentra su mejor expresión en algunos experimentos que, es el caso de Simon Schama en *Dead Certainties* (1991), intentan mostrar la indecibilidad de los límites entre historia y literatura.

En el plano ontológico, se puede advertir en el acto la presencia de un doble movimiento. Por una parte, la sustitución de la “profundidad por la superficie” (Jameson) o en otros términos, el “debilitamiento del principio de realidad” (Vattimo). Estos temas, sugeridos por el análisis postmoderno de la “mediatización” cultural, tienen su correspondencia en el campo historiográfico.

La historia social clásica, tal como la representaban la escuela de los *Annales* o la historia marxista británica durante las décadas de la postguerra, hacía valer, de modo más o menos explícito, una ontología bien delimitada. Las formaciones sociales eran concebidas como totalidades articuladas en distintas instancias o niveles. La instancia más básica estaba constituida por la demografía, el medio geográfico y la base económica. El segundo nivel, situado en posición intermedia y objeto propio de la historia social, estaba compuesto por los grupos y los conflictos sociales. El grupo por excelencia era la “clase social”, tematizada en términos objetivistas (mediante parámetros como la posición en las relaciones de producción o los niveles de fortuna) o subjetivistas (como “conciencia” de esas condiciones materiales). Finalmente, en el plano superior, se situaba la ideología; es decir, lo simbólico, la cultura, claramente diferenciados de las esferas más “reales” ocupadas por lo social y lo económico.

Pues bien, esta ontología social, que estipulaba una distinción dualista entre lenguaje y realidad social, se ha hecho añicos en los últimos veinte años. Las diversas corrientes articuladas en los últimos tiempos (*New Cultural History*, *New Historicism*, *New Social History*) vienen a certificar, con intensidad variable según el caso, la defunción de la historia social. La realidad social no es una profundidad objetiva que da cuenta de la “espuma” de lo simbólico, ni ésta es la expresión de una “toma de conciencia”. Toda realidad y experiencia están, de entrada, construidas simbólicamente, de manera que el discurso desempeña un papel activo, productivo, en la configuración de las identidades sociales. Lo “social” no define una realidad transhistórica, sino una categoría y una práctica discursiva nacidos en el siglo XIX. En el límite, representado tal vez por la *New Social History* británica, toda la realidad investigada por el historiador es de matriz discursiva.

En correspondencia con este “aligeramiento de la realidad” –los objetos del historiador se convierten en efímeros y contingentes simulacros– se produce un “adelgazamiento del sujeto” (Vattimo). Las identidades de clase, nacionales, de género, pierden su fundamento estable (económico, psíquico, biológico) y se convierten en entidades *soft*, construidas y derruidas en el torbellino mismo de la historia. El énfasis en los sujetos de gran factura estudiados como protagonistas últimos de los procesos históricos (el Estado-nación, la Humanidad, el Proletariado, el Pueblo, la Sociedad) es reemplazado por un interés dirigido a indi-

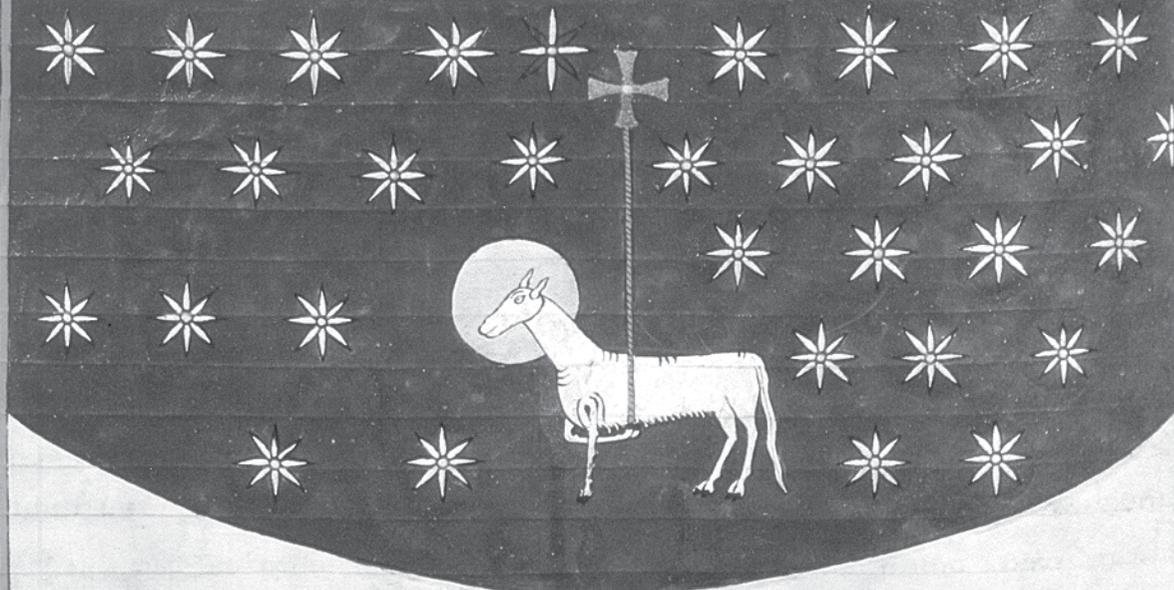
viduos sin gloria, aldeas de segundo orden, cotidianidades marginales. La “microhistoria” italiana, la *Alltagsgeschichte* alemana, toda esta “historia a ras de suelo”, abandona la preocupación por la lógica de los grandes procesos estructurales (modernización, formación del Estado, industrialización, burocratización, revolución malthusiana, descristianización, etc.) para centrarse en la experiencia vivida por modestos individuos, grupos y comunidades afectados por esos mismos procesos en la construcción de sus identidades.

Finalmente, la recepción de la “crisis de los metarrelatos”, altera fundamentalmente las funciones ética y política asignadas al historiador. Arruinadas las narrativas que presentaban la historia como transcurso emancipatorio de un Sujeto Universal y legitimaban el “progresismo” político y la misión ética del historiador como portavoz de ese proceso, ¿qué utilidad para la vida pueden reportar hoy los estudios históricos? El profesional se encuentra aquí enfrentado con múltiples tentaciones que lo provocan más allá de los muros de su refugio erudito. En primer lugar los atractivos del éxito mediático, que lo incitan a protagonizar conmemoraciones y superventas editoriales a cambio de proporcionar, como el diseño, la moda, la dietética o la psicodelia, pasatiempos para intensificar las sensaciones del lector viajando imaginariamente a tiempos pretéritos. Es el historiador que alienta la cultura del narcisismo, muy apropiado para esta época de neoliberalismo consumista y desencanto militante. En segundo lugar, los cantos de sirena entonados por las nuevas políticas identitarias (nacionalismos, integristas religiosos, minorías étnicas y de orientación sexual, ecologismo, feminismo) que invitan al estudioso a buscar en el pasado las esencias que legitiman a los movimientos sociales de la era postmoderna, sean éstos reactivos o proactivos, por utilizar la terminología de Manuel Castells. Surge aquí el personaje del “historiador-jardinero”, dedicado a descubrir las raíces que dan cuerpo a estos movimientos y a modelarlas en sus correspondientes microrrelatos justificatorios, unos discursos que habrían permanecido hasta la fecha reprimidos por el gran mito unitario de la Historia Universal. Finalmente están las asperezas de una historia que, prevenida ante la violencia de los metarrelatos, no reniega por completo de las virtualidades emancipatorias. Es el historiador crítico, empeñado, no en revelar las esencias –culturales o naturales, poco importante nos diferencian de los demás y nos repliegan sobre nosotros mismos, sino en problematizar justamente ese pliegue, esa identidad. Aquí estaría, según algunos, la tarea y el deber del historiador de hoy: hacer extraño lo que nos resulta próximo, quebrar la identidad que se nos da y se nos presenta como autoevidente. En este trabajo por la “extrañeza de sí mismo” se encuadraría el oficio de un historiador aprendiz en la disolución de las metafísicas modernas pero maestro en el ejercicio ético de la alteridad. ■





## La quinta columna



### Ad Hugonem et Rodbertum Reges Francorum. Anno 998.

Sancti **Abbonis**

**D**e fine quoque mundi coram populo sermonem in Ecclesia Parisiorum adolescentulus audivi, quod statim finito mille annorum numero Antichristus adveniret, et non longo post tempore universale iudicium succederet: cui praedicationi ex Evangeliiis ac Apocalypsi et libro Danielis, qua potui virtute, restiti. Denique et errorem qui de fine mundi inolevit abbas meus beatae memoriae Richardus sagaci animo propulit, post quam litteras a Lothariensibus accepit, quibus me respondere iussit; nam fama pene totum mundum impleverat, quod, quando Annuntiatio Dominica in Parasceve contigisset absque ullo scrupulo finis saeculi esset. De initio etiam Adventus qui ante Nativitatem Domini per singulos annos agitur, aliquando error gravissimus exstitit, aliis inchoantibus post v Kalend. Decembris, aliis ante, cum nunquam plus quatuor hebdomadas, saltem unam diem Adventus habeat; cumque de huiusmodi diversitate soleant contentiones in Ecclesia crescere, concilio determinandum est, ut omnes qui in ea vivimus unum sapiamus, quod vestra industria concedat, qui nos unanimes vult habere in domo sua. ■

*San Abbón, abad de Fleury*



# Educación en prevención sísmica

Jesús M. Ibáñez Godoy



ciencia

Resulta evidente la importancia que los efectos de los denominados *Riesgos Naturales* tienen sobre la población y su entorno: huracanes, lluvias torrenciales, terremotos, etc. Para Andalucía, el denominado *Riesgo Sísmico* es uno de estos riesgos más importantes al encontrarnos en una zona sísmica de actividad moderada. Conocer, evaluar y entender el riesgo sísmico de una región determinada es misión de los centros de investigación en Geofísica y Sismología, cuyos conocimientos y resultados son revertidos, en gran parte, a las autoridades competentes. Éstas, a su vez, elaborarán planes y estrategias que permitirán mitigar los efectos de los terremotos sobre la población. Sin embargo, pocas veces existe un canal de comunicación directo entre los estudios de sismología y la sociedad, especialmente en la escuela. Pero es aquí, en la escuela e institutos, donde debe germinarse la concienciación de la sociedad ante estos tipos de riesgos naturales.



A partir de este tipo de razonamientos nace en 1994 en Estados Unidos el proyecto PEPP (Princeton Earth Physics Project) que, tras su éxito, posibilita el desarrollo del proyecto europeo EduSeis (Seismological Educational European Network). El objetivo fundamental de este proyecto es concienciar a los ciudadanos, en general, y a los estudiantes, en particular, del gran interés social que tiene el riesgo sísmico. La herramienta fundamental será la instalación, control y mantenimiento de una red europea de estaciones sísmicas. Este proyecto pretende involucrar institutos, escuelas, museos de ciencias, centros de investigación e instituciones locales. El proyecto EduSeis nace en Francia (Niza) e Italia (Nápoles) y se está extendiendo a otros países y regiones europeas como Portugal, Grecia, Holanda y España y se amplía en Francia e Italia. En nuestro país la región inicialmente integrada es la provincia de Granada y en el futuro se piensa extender a las Islas Canarias.

Este proyecto trata de desarrollar un prototipo de redes sismográficas digitales de bajo coste, instaladas en centros de enseñanza con el fin de involucrar a estudiantes entre 11 y 18 años, así como a sus profesores. Los datos registrados por esta red sísmica multinacional estarán disponibles para ser analizados e interpretados en las escuelas por los profesores y estudiantes. En cada región, los museos de ciencias jugarán el papel de coordinadores y divulgadores de la red, de sus datos y del concepto de riesgo sísmico, al público en general. Los centros de investigación serán los asesores científicos y mantendrán tanto la parte física como lógica de las estaciones. La vía de comunicación entre cada centro educativo, museos e instituciones científicas y entre

los diversos países será la red Internet.

En España el Parque de las Ciencias es el centro coordinador de la red, siendo el Instituto Andaluz de Geofísica de la Universidad de Granada el centro de investigación. La Consejería de Educación de la Junta de Andalucía, a través de su delegación en Granada posibilitará la elección de los centros de enseñanza que inicialmente se involucran, estando en un principio previsto no más de tres en toda la provincia.

Para las Islas Canarias, el Cabildo Insular de Lanzarote y la Consejería de Cultura serán las instituciones implicadas, y estarán coordinadas por la Casa de los Volcanes de Lanzarote.

Los objetivos generales del proyecto se pueden resumir en:

- Abrir las escuelas a su entorno ambiental y concienciar a la población estudiantil del riesgo sísmico.
- Promover el uso de nuevas tecnologías en las escuelas e institutos.
- Promover las ciencias experimentales en las escuelas e institutos.
- Entender la complejidad de los fenómenos naturales.
- Crear lazos entre instituciones regionales e internacionales en el campo de la investigación en sismología educativa y concienciación social.

Así, en cada instituto y museo de ciencias se instalará un sismómetro de los denominados de banda ancha (este tipo de sismómetro permite registrar desde pequeños microterremotos locales, hasta grandes terremotos de cualquier parte del mundo) conectado a un sistema de adquisición de datos de alta resolución (24 bits), con registro digital y continuo sobre un ordenador personal tipo PC. A nivel local, sobre una pantalla de ordenador, los estudiantes y cualquier visitante podrán ver la actividad sísmica registrada en las últimas 24 horas. De forma periódica, los centros de control y WEB local interrogarán de forma remota dichas estaciones y pondrán aquellos terremotos de interés en un lugar común para ser estudiados y analizados. En cualquier caso los datos quedarán siempre almacenados en estas estaciones por un periodo mínimo de 15 días. Además, aquellos terremotos de interés siempre estarán disponibles en los centros locales de coordinación y en la WEB local. Simultáneamente, los datos serán enviados al centro europeo de coordinación donde en una dirección WEB estarán disponibles todos los datos relevantes de la red europea.

En cada instituto, los docentes en ciencias, con el asesoramiento científico del centro de investigación local,

«El objetivo

fundamental de

este programa es

concienciar

a los ciudadanos

sobre el

riesgo sísmico.»

.../...

.../...



realizarán ejercicios prácticos con los alumnos y seguirán cursos específicos de orientación. El primer ejercicio práctico es el de la localización de los terremotos registrados usando la red sísmica EduSeis local y otras redes científicas de la zona (en Granada la Red Sísmica de Andalucía). Otros ejercicios a realizar son, por ejemplo, la identificación de tipos de ondas sísmicas, estudio de la sismicidad de una región, estudio de instrumentación, técnicas simples de análisis, estudios de riesgo sísmico, educación en prevención sísmica, etc.

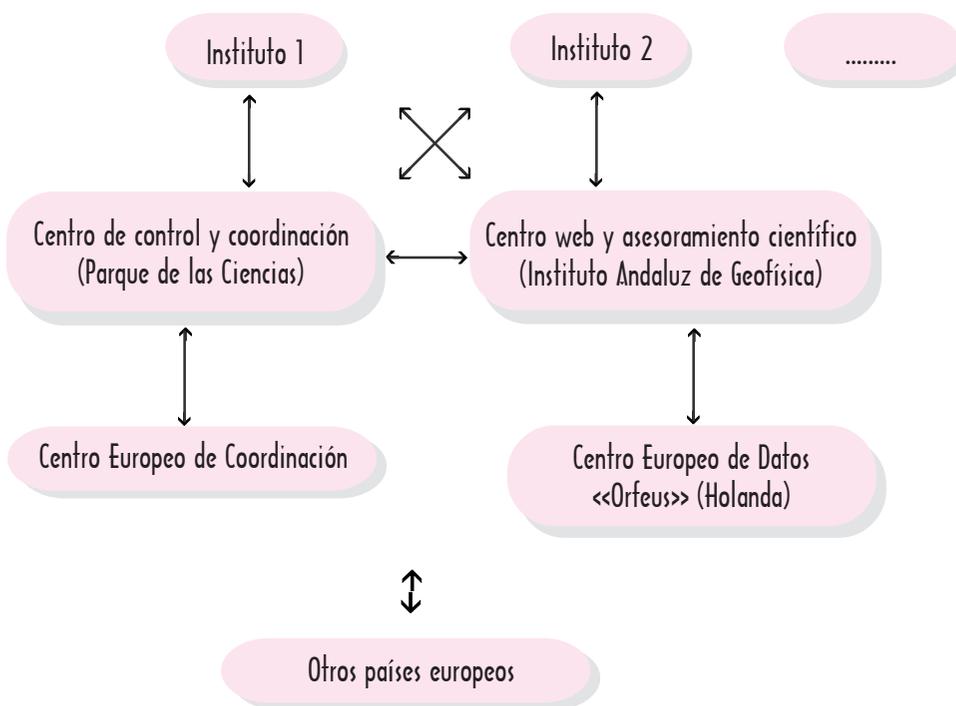
Es de esperar que, cuando el estudiante se familiarice con los instrumentos y datos sísmicos, analice terremotos de su entorno y de fuera de él, y sea informado del significado del riesgo sísmico, tome una mayor conciencia del mismo y se pueda avanzar en una nueva meta que es la prevención sísmica. ■

Jesús M. Ibáñez es Subdirector del Instituto Andaluz de Geofísica



RED SÍSMICA EDUSEIS ESPAÑA

Cuadro esquemático del organigrama de la Red EduSeis



## Manuel Chiroso Ríos

# Ecología para el nuevo milenio

*La conciencia nos hace cobardes a todos.*  
Hamlet. Shakespeare.

**S**alíamos de la ciudad después de desayunar. Almorzábamos a medio camino. Y llegábamos con tiempo suficiente para comprar y preparar la primera cena de las vacaciones. De esto hace más de 30 años. El otro día necesité sólo 22 minutos para plantarme en la urbanización que ha engullido a aquel pequeño pueblo... Pero el pasado ya no es lo que era. La calle central ha desaparecido. O no es ya central. Inútil preguntar por los bosquecillos de pinos, o por los caminos de carro, o por los campos de melocotones... Todo era lo mismo pero nada era igual.

Este texto, de Jorge Wagensberg, hubiera podido ser escrito por cualquiera de nosotros. Al menos esa experiencia subjetiva de un cambio imperceptible pero inexorable, sin mostrar en esto ningún anhelo de tiempos pretéritos mejores, nos puede acercar a una realidad más extensa y por ello difusa, más constatable conforme pasa el tiempo. Estamos siendo testigos, a la vez que actores, de un cambio en las condiciones del planeta cuyas consecuencias son difíciles de delimitar.

Desde una perspectiva eminentemente práctica, realmente el problema del medio ambiente es nuestro problema, no sólo desde una reflexión ética en cuanto se refiere a la alteración más o menos profunda de los sistemas ecológicos o la desaparición de una u otra especie. Me refiero, y quizá con esto seamos conscientes de la dimensión del problema, a lo que esta alteración deparará en el futuro inmediato de nuestra especie en cuanto que nosotros nunca hemos estado al margen de los ritmos que sustentan la vida en el planeta.

Quizá este sea el problema, los ritmos, la geología cambia menos que la biología y la biología menos que la cultura. Pero la cultura muestra conquistas que son irrefutables, avances que han llevado a la humanidad (una parte de esa humanidad) a las mejores cotas de bienestar que nunca se han conocido, pero este bienestar puede habernos narcotizado y esta somnolencia sea en realidad la lenta marcha hacia nuestra extinción.

Según Alain Touraine, vivimos un pesimismo cuya consecuencia es la defensa casi fundamentalista de las instituciones, única forma de detener la inexorable descomposición de la sociedad. De alguna forma, la inexistencia de nuevos grupos emergentes que cuestionen la homogeneidad del llamado “pensamiento único” hace caer en la ficción de una incuestionable solidez del sistema, un modelo que como magma se extiende, fluidifica y disuelve cualquier contestación bajo el paradigma de la mundialización y la globalización, señal inequívoca de progreso.

Lo sorprendente es cómo la política ha sido absorbida por la economía, cómo el diseño de las políticas del calibre que sea pasa por integrarse en este paradigma desregularizador, entendiendo que el mercado dará consistencia a principios cada vez más incómodos: igualdad, justicia, solidaridad ya que él y la abundancia son una misma cosa.

Parece olvidarse que son otros los principios y las reglas que operan detrás de la integración en los mercados nacionales e internacionales aun existiendo evidencias tangibles (descomposición social de la antigua URSS, la situación de increíble miseria y explotación en la que viven multitud de trabajadores de los países en vías de desarrollo, el efecto postcolonial con el mantenimiento de oligarquías títeres que han vendido los recursos de sus países a las potencias económicas, etc.). De modo que el principio motor de esto es que la abundancia se repartirá en función de los méritos de cada uno (Bermejo R.) y la competitividad se convierte así en el único paradigma sostenible si queremos conseguir el máximo de las potencialidades de una sociedad o individuo.

Efectivamente, la falta de un referente preciso donde argüir, o desde donde argüir las nuevas posiciones emergentes hacen poner en duda cualquier capacidad para la acción política, sobre todo cuando ésta se liga a un modelo institucional poco eficaz, en ocasiones represivo, demasiado distante y vinculado a intereses industriales y de capital que están lejos de las preocupaciones de igualdad y solidaridad de numerosos sectores.

Por seguir con la temática ambiental, un tema “viejo” en cuanto, casi desde el invento de la sociedad industrial, ha sido el referente de colectivos y posiciones políticas que fructificaron en múltiples movimientos hacia los años 60. Lo emergente de entonces como discurso es hoy el contenido mismo de los objetivos de políticas concretas pero ineficaces. Intentaré explicar el porqué del fracaso del discurso ambiental en sintonía con los argumentos que he mencionado más arriba.

Desde la perspectiva del capitalismo financiero, los elementos del medio ambiente entran necesariamente, como materias primas, en las cuentas del crecimiento. Elementos sin precio adquieren una dimensión absolutamente nueva, la de *recurso*: los llamados recursos naturales, siempre desde la lógica de la producción de bienes o servicios, cuantificables pero sustentados en la incapacidad de medir a escala real el valor de lo usado. De modo que un elemento del medio ambiente se constituye en recurso natural, en virtud de su uso y valor para el mercado, y de ser algo absolutamente necesario para la vida, incluida la nuestra, se pasa a la imposibilidad o incapacidad total para evitar su deterioro irreversible, como consecuencia de haber entrado en un ciclo con leyes propias, complejas pero en cualquier caso con ritmos muchas veces ajenos a lo explotado. Desde los años 70 (Conferencia de Estocolmo) la conciencia mundial sobre la necesidad de abordar un cambio en los modelos de relación del hombre con su entorno no han hecho más que manifestar evidencias de cambios insuficientes.

Fórmulas han aparecido, aunque desnudas de contenido, en foros aislados y con planteamientos políticos de fondo triunfalistas pero irreales. El *desarrollo sostenible*, siendo conceptualmente necesario, se erige así en un mensaje que despista y reviste el discurso vacío de cualquier intención de cambio real, los referentes y los pocos indicadores lo demuestran, basta ver los datos de la Agencia Europea de

Medio Ambiente recién publicados en el llamado informe Dobris: *Al evaluar los logros alcanzados en cuanto a la calidad del medio ambiente, se ha comprobado que los problemas son mucho mayores de lo que se desprendía de los estudios realizados sobre aspectos concretos.*

El problema de la puesta en marcha de las políticas ambientales es un problema de dimensión en lo espacial y en lo temporal; en lo espacial porque no somos conscientes de lo que sucede en otros escenarios como consecuencia del efecto acumulativo de todas nuestras acciones; y temporalmente porque todo sucede a un ritmo tan perceptiblemente lento que cuando somos conscientes se trata de algo irreversible.

El ecologismo de los ricos no se plantea en absoluto el cambio de modelo, a lo sumo se está dispuesto a consumir algo menos nocivo, pero no a dejar de consumir o a perder un ápice del nivel adquirido. Esto se opone a la realidad fehacientemente contrastada: el problema de nuestra sociedad es un problema de estructura, de sus bases, sólo será posible cambiar si cambiamos los cimientos de este modelo ecológicamente insostenible, y por los vientos que se oyen no parece que vayan por ahí los derroteros.

Como advierte Vicente Verdú (El País 4-12-99), *sin más réplicas, la masa del sistema seguirá una deriva ciega, extraorbital, obsesiva, necesariamente mortal.* ■

*Manuel Chiroso es Profesor Asociado de la Universidad de Granada.*



Robert Doisneau. *El injerto*, 1975



Juan de Dios Salas

# La fuente

## de la eterna juventud



Ahora que estamos más cerca de poner el pie en aquel “lejano, misterioso y fascinante” siglo XXI de las películas de ciencia ficción de los 50, es tiempo de hacer eso que tan solemnemente se conoce como “balance del estado de la cuestión”: *¿cómo es el cine de hoy? ¿cómo será el cine de mañana?*

No pretendo ni por un momento arrogarme la capacidad de dar respuesta concluyente a tales preguntas, pero sí quiero tratar de hacer desde estas breves líneas una pequeña aportación a la resolución de tales incógnitas, centrando la atención sobre algunos aspectos llamativos del cine actual y dejando planteadas una o dos cuestiones referidas al modo en que estos aspectos pueden evolucionar pongamos... mañana.

### El efecto Dorian Gray

Recientemente uno de los supervisores de animación de George Lucas expresaba su opinión de que en el futuro las películas se irán pareciendo cada vez más a los videojuegos y viceversa. Hace pocos años otra idea en esta misma línea *juguetona* salía a la palestra: la de un cine interactivo en el que el público pudiera elegir el final de la película o sus giros argumentales. Sin embargo tan *original* propuesta —no tanto: los pases previos para explorar la reacción del público con la intención de posibilitar mejoras son tan antiguos como el cine— no parece que haya cuajado ni entre los creadores ni entre el público. Además, el director Michael Haneke en su excelente *Funny games* se encargó de desmontar el soporte teórico de tan *fascinante* idea —el espectador podría controlar lo que veía—: Haneke demostraba la falsedad y fragilidad de esto. Sin embargo, es sólo una muestra del proceso de fusión que está realizando el cine con otras tecnologías, como parte de una especie de tratamiento rejuvenecedor.

La realidad virtual y la informática se han ido abriendo un hueco cada vez mayor en el cine y asistimos

fascinados al nacimiento de nuevos mundos, nuevos personajes, otra realidad generada por ordenador. Las virtudes y los defectos que esto pueda dar a la cinematografía ya se pueden apreciar, aunque ciertamente, nos queda aún mucho por descubrir. Internet no sólo se ha convertido en una pieza fundamental en el engranaje de la difusión cinematográfica, sino que se puede incluso crear todo un universo de ficción y hacer que, como en el caso de *El proyecto de la Bruja de Blair*, no sólo la mayor parte de la expectación despertada sino, y sobre todo, mucho más del cincuenta por ciento de su armazón dramático resida en el universo creado y difundido a través de la red. Se podría pensar que el cine lleva ya varios años viviendo en el mañana.

### Retorno al pasado

Pero este pensamiento pecaría de incompleto respecto a la situación actual del cine, porque olvida aspectos que son también rastreables en ese cine, aspectos que, curiosamente, la citada película ilustra con rotundidad.

A pesar de todo el aparato pre-cinematográfico sobre el que se sustenta, sería injusto no reconocer que su interés y su calidad residen también en otros elementos a tener muy en cuenta: en primer lugar, una construcción del terror trabajada sobre algo tan ancestral como el miedo a la oscuridad —eso que ya exploraron magistralmente el director Jacques Tourneur y el productor Val Lewton—; en segundo lugar, la recuperación del uso dramático, altamente expresivo, de algo tan primigenio del lenguaje cinematográfico como son el encuadre y el uso del fuera de campo tanto visual como sonoro —algo que también es una de las bazas dramáticas que mejor explota Haneke en su película—; y en tercer lugar, la idea de hacer pasar un trozo de ficción por un trozo de realidad, construir un falso documental en el que creemos real algo nacido de la imaginación.

Esto, tal cual o en su variante “uso de imágenes documentales como parte de una ficción”, ha tenido en directores como Welles (*Fraude*) o Allen (*Zelig*) ilustres precedentes pero, significativamente, ha sido en los últimos años cuando ha explotado con ejemplos tan variopintos y brillantemente engañosos como los propuestos entre otros por Bill Plympton (*Guns on the Clackamas*, 1996), Peter Jackson y Costa Botes (*Forgotten silver*, 1996), Wim Wenders (*Los hermanos Skladanowsky*, 1996) o Basilio Martín Patino (*Andalucía: un siglo de fascinación*, 1996).

Y es un hecho como éste el que me lleva a introducir la cuestión de por qué en un momento en que domina la ficción más desbordada, fuertemente apoyada en las posibilidades de las nuevas tecnologías, en un momento en que películas y videojuegos comienzan a no diferenciarse, por qué, en tal estado de cosas, creadores y público se muestran interesados en ficciones con aspecto de realidad pura, por ejemplo, estos falsos documentales que nos interesan por su aparente no elaboración como ficciones, que nos atrapan porque nos hacen creer que vemos la realidad tal cual, y que nos subyugan cuando nos descubren que hemos sido maravillosamente engañados y que todo está absolutamente elaborado.

¿No será acaso que el futuro del cine en los umbrales del siglo XXI pasa por la vuelta a un cierto *primitivismo*?

«El futuro  
del cine en los  
umbrales del siglo  
XXI puede pasar  
por la vuelta  
a un cierto  
*primitivismo*.»



Fotograma de *El proyecto de la bruja de Blair*

Un primitivismo entendido de un lado como una clara delimitación de sus fronteras, de las de su lenguaje respecto a la barahúnda de lenguajes de las nuevas tecnologías; de otro, como el aprovechamiento de las posibilidades que éstas ofrecen —como ya hizo en el pasado—, pero evitando pasar de ser su señor a ser su súbdito; y finalmente y sobre todo, un primitivismo entendido como la revalorización de lo que de sencillo, universal y eterno hay en los elementos más básicos de la puesta en escena cinematográfica, en los elementos dramáticos más fundamentales de cada género de películas, en la aparente filmación desnuda de una realidad. En resumen, en esa forma de filmar de tantos y tantos grandes del cine, algo que, como todos ellos muy bien mostraron, es sólo eso, apariencia, ya que debajo hay una riquísima elaboración que logra que no perdamos en ningún momento la sensación de realidad aun siendo una ficción.



## Las otras realidades

Rafael Martín-Calpena

La locura general que está provocando el advenimiento del nuevo milenio no es coyuntural, sino que creo comenzó hace muchos años. Los vertiginosos avances tecnológicos (sobre todo en las telecomunicaciones) de las dos últimas décadas han radicalizado la crisis de valores que las sociedades de todo el mundo vienen sufriendo desde hace tiempo, y manifestando de modo cada vez más alarmante. Esa crisis de fin de siglo ha tomado este último año tal cariz (con la fiebre apocalíptica y demás miedos superfluos) que presagia el progresivo corrimiento de la humanidad por los hombres, pero no tanto en un sentido físico como espiritual. La demencia colectiva por el fin del mundo agudiza el sentido religioso, y mientras los creyentes buscan refugio en la Iglesia, los no creyentes escapan del peso existencial a través de la *religión* del siglo XX: la tecnología, o más concretamente en las realidades alternativas que aquella pone a su disposición.

Una vez más, el cine constituye el reflejo de la vida y se hace eco de esa forma de evasión llamada *realidad virtual*. Si bien ya Calderón consideraba la vida como una especie de juego onírico, los escritores finiseculares hurgaban en las drogas y el alcohol en busca de *lo otro*, los surrealistas teorizaban y creaban a partir de todo eso, y el cine en poco tiempo se convirtió en una máquina de sueños. La realidad virtual pasa de ser un arte mediante el cual la persona se abstrae de su cotidianidad para transformarse en pura vivencia personal. Aquí radica el peligro, y dada la audacia del cine, es de las posibilidades narrativas de la confusión entre sueño y realidad de donde las películas que han tratado el tema se nutren.

Entendiendo la realidad virtual como elaboración de programas de ordenador destinados a ofrecer falsas vivencias y experiencias paralelas, encontramos ya desde principios de los ochenta una serie de películas que indagan en ellas. Quizá la primera incursión sería sea *Proyecto Brainstorm*

Es una opción arriesgada, a contracorriente, contra el porvenir, pero quizá haya que plantearse si se quiere que el cine siga teniendo una entidad propia.

En esta línea parecen querer avanzar los directores que se han adherido al *Dogma*, buscando con sus *Mandamientos* una especie de ascetismo cinematográfico. Habrá que esperar para ver cómo evolucionan. Hasta ahora y para el que esto escribe, su propuesta resulta más interesante como teoría que como práctica.

Sea como fuere, quede aquí este pequeño balance sobre el estado de un arte que está buscando la fuente de su eterna juventud y se debate entre fusionarse con esas nuevas tecnologías del futuro o volverse hacia sus orígenes, hacia la recuperación de una sencillez no del todo olvidada. ■



*eXistenZ*, de David Cronenberg

(Douglas Trumbull, 1982), una película bastante conseguida en la que el tema está tratado con tal rigor que no sólo capta la atención del espectador sino que también logra suscitar su interés y generar reflexión. Con buen ojo, la factoría Disney realizó *Tron* (Steven Lisberger, 1982), que planteaba lo que ocurría cuando un ser humano quedaba atrapado en un videojuego (la misma premisa, pero con la televisión, se daría años más tarde en *Permanezca en sintonía* (Peter Hyams, 1992) o *Pleasantville* (Gary Ross, 1998); sin embargo, la cinta quedó sólo como otro videojuego lleno de escenas de acción. Es en 1993 cuando la realidad virtual se pone de moda como tema cinematográfico con *El Cortador de Césped*, de Brett Leonard, quien compuso una historia donde lo virtual podía llegar a enderezar una mente sub-

.../...



«Las películas que han tratado la realidad virtual se nutren de las posibilidades narrativas de la confusión entre sueño y realidad.»

normal hasta crear un superhombre monstruoso. La segunda parte que esta película tuvo en 1996 abundaba con peor suerte en las fechorías de aquel genio artificial. Apasionado por el tema, Leonard reincidió en *Virtuosity* (1995), una plana historia de acción sobre un homúnculo cibernético y su policía perseguidor. Mientras en la nefasta *Juego Mortal* (John Flynn, 1994) un adolescente jugaba con un peligroso CD-Rom interactivo y, antes, en *Desafío Total* (1990), Paul Verhoeven dirigía con excelente mano las virtuales vacaciones de Schwarzenegger en Marte, son dos los productos de los últimos años que destacan: *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997), por la hábil inoculación del tema en una tragedia cotidiana que se vuelve paranoia a partir de un reiterado solapamiento entre lo real y lo soñado; y *The Matrix* (hermanos Wachowski, 1999), por el novedoso tratamiento de la imagen.

Por lo demás, existe otro rango de películas que me gustaría mencionar y que entroncan con la realidad virtual pero desde otros ángulos que no son el de la programación informática. Así, los protagonistas de *Johnny Mnemonic* (Robert Longo, 1995), *Memoria Letal* (Renny Harlin, 1996) o *Asesino del más allá* (Brett Leonard, 1996) entrarían a formar parte del cupo de tipos cuyos cerebros son sometidos a manipulaciones y experimentos para insertarles información privilegiada (como en este caso), una nueva memoria o la ilusión de otra vida, para en definitiva, alterarlos, alienarlos. *Esfera* (Barry Levinson, 1998) presenta la variante de que es un objeto alienígena quien provoca los desarreglos mentales de la tripulación de una nave espacial; *The Game* (David Fincher, 1997) la de que es un peculiar rega-

lo el que cumple las peores pesadillas de un aburrido ricachón, y *Dark City* (Alex Proyas, 1998), por medio de una narración bastante floja con tintes policíacos, parece anticiparse a la propuesta de los Wachowski y nos cuenta cómo una especie de secta se apodera de una misteriosa ciudad mediante el control de los recuerdos de las personas. Incluiría en este apartado una de las últimas y, en mi opinión, de las mejores películas de Hollywood: *El Show de Truman* (Peter Weir, 1998), un despropósito mediático a costa de la vida de un desafortunado infeliz, donde la realidad ideal aportada por el hombre resulta igual de falsa que amarga.

Por último, cabría mencionar al inefable David Cronenberg, quien, aunque en toda su filmografía ha investigado acerca de la alteridad, dirigió dos películas representativas de lo que, para él, significan las realidades alternativas: *Videodrome* (1983) y *eXistenZ* (1999). Partiendo de la filosofía de la Nueva Carne, que preconiza la unión de la biología y la tecnología para la creación de un nuevo ente, Cronenberg trata de demostrar, con el vídeo y los videojuegos como referentes respectivos, la inequívoca presencia de otras realidades mucho más poderosas en nuestras vidas de lo que nosotros queremos reconocer.

Consciente de la falta de algunos títulos, especialmente provenientes de la televisión, he querido elaborar en este artículo un somero repaso de películas significativas que han tratado la realidad virtual, un fenómeno cuya base no es la ciencia informática (esta sería el medio) sino el aprovechamiento del inmenso y desconocido potencial de la mente humana. Dejémoslos, pues, llevar por él. ■



José Abad



La novena puerta, de Roman Polanski

bigas e impías, que tenían a la vuelta de la esquina. Mil años después, y a punto de darle el cerrojo a un nuevo milenio (y van dos), los casos de milenarismo no abundan, por fortuna, aunque darse se han dado. Acaso porque el crítico está obligado a justificar constantemente su lugar en el mundo, uno no ha podido evitar atender con sospecha tanto los relatos de corte apocalíptico como aquellos otros que han recurrido a un Más Allá judeocristiano en una serie de producciones estrenadas en el último año y pico, y preguntarse qué ángel ha inspirado esos infiernos vistos en

## El efecto 2000

pantalla o de dónde diablos surge esa necesidad de paraísos hallada en las películas más dispares. Acaso el «polen de ideas» del que habló William Faulkner explique también esta coyuntura nuestra. Y es que, de cara al 2000, ¿quién es ajeno a la propuesta del milenarista, quién no participa directa o indirectamente en ese flujo y reflujo que nos acerca ora a la pesadilla, ora a la esperanza? ¿Por qué escribo yo este artículo?

El aspecto tremendista del milenarismo se ha visto en películas como *Godzilla*, *Deep Impact* o *Armageddon*, por ejemplo, que especulan con cataclismos varios y que si ponen en peligro algo es el propio cine o, en cualquier caso, la integridad intelectual del espectador. La última de éstas, *Armageddon* (1998), por la cual siento un rotundo desprecio, pretendió asustarnos con la amenaza de un asteroide que podría hacer carambola con la Tierra, pero quien en verdad inspiró un miedo pánico en éste que escribe fue ese patán de nombre Michael Bay, su director. La pregunta que deja en el aire este film no es si saltará o no en pedazos el planeta, sino si se puede ser aún más inepto. Esta especulación con el Juicio Final conjuga la paranoia yanqui sobre el fin del *american way of life* y su fijación por salvaguardar Occidente de todo viento que no sople desde la feliz Norteamérica. La narración, los personajes, el drama... no existen. El espectáculo lo domina todo: «Tenemos asientos

de primera para el fin del mundo», dice uno de los astronautas protagonistas. Todo es pura adjetivación, me-  
mez superlativa, fantasmada muy del gusto de una de las  
estrellas hollywoodienses más indigestas de la actualidad,  
Bruce Willis (otra sería su ex-esposa, Demi Moore); el rela-  
to es marginado en aras del videojuego, las marionetas usur-  
pan el lugar de los personajes, la música deviene pura fanfa-  
rria, el montaje un atropello, y la dirección alcanza el grado  
de atentado terrorista. Una vez más, los únicos signos de  
inteligencia se encuentran en el apartado de efectos especia-  
les. El panorama es realmente desolador. *Apocalíptico*, po-  
dría decirse. Y la cuestión que cierra este párrafo es ¿quién  
fue capaz de aplaudir una canallada de tal calibre?

Frente a estas aberraciones tremebundas, encon-  
tramos apelaciones a la Fe no menos pelmazas. La opera-  
ción es lógica: la existencia del Infierno presupone la del  
Paraíso y la histeria puede darse en uno u otro ámbito. *Más  
allá de los sueños* (1998), dirigida por Vincent Ward a partir  
de una novela de Richard Matheson, es uno de los prime-  
ros ejemplos que me vienen a mentes, una *rara avis* plomiza  
que defiende un arriba y un abajo a la católica manera  
(otros serían *City of Angels* o *¿Conoces a Joe Black?*). Al me-  
nos aquí contamos con personajes que quieren ser personas  
y el acercamiento al público se plantea desde el convencimien-  
to de que éste es un ser pensante. Se nos cuenta la historia  
de Chis Nielsen (Robin Williams, sobreactuado), muerto en  
accidente, que pasa una primera etapa de adaptación en el  
Paraíso -reconstruido a partir de las pinturas del Bosco-  
para convertirse luego en una nueva edición de Orfeo y des-  
cender al Infierno -similar al imaginado por Gustavo Doré para  
«La Divina Comedia»- adonde ha ido a parar su devota es-  
posa en su condición de suicida... Lo peor de una película  
como ésta no radica en el integrista religioso del que hace  
gala, sino, como en *Armageddon*, la afectada puesta en  
escena de un director, otrora notable, que resuelve la pa-  
peleta con ralenties trascendentaloides y primerísimos  
planos de intérpretes poniendo morritos. El neozelandés  
Vincent Ward, pesimista en otras ocasiones (*Vigil*, 1984,  
*Navigator*, 1987), compite con el mismísimo Steven  
Spielberg en el campo de la fábula feliz y ofrece un relato  
edulcorado que hace navegables incluso los océanos de  
almíbar de títulos como *Always* (1989) o *Hook* (1991).  
El ángel custodio del protagonista le dirá: «No has desapa-  
recido. Sólo has muerto»... Sorprende, ya digo, su llama-  
da a un Orden Ultraterreno en años de duda renovada;  
desagrada ese optimismo terco, tan parecido a los elogios  
con que el mercader camandulero acompaña la venta.

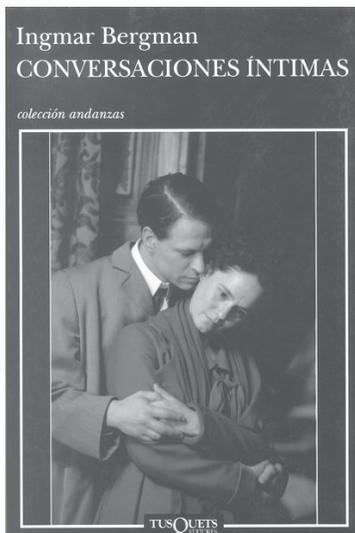
En el caso de *Armageddon* estábamos ante una pro-  
puesta que inspiraba una indecible vergüenza ajena; en el  
de *Más allá de los sueños*, ante otra muy distinta, descon-  
certante: la película de Ward es tan atípica como simplista,  
tan audaz como boba, sugerente y decepcionante a un tiempo;  
por momentos, sus imágenes consiguen una considerable  
sugestión, pero se va a pique por culpa de un plúmbeo y  
conformista desarrollo narrativo. Uno tiene la sensación de  
que el director decidió llegar al final con su relato, sin saber  
exactamente cómo contarlos. Los palos de ciego son abun-  
dantes. Si *Armageddon* constata el fin de la inteligencia,  
*Más allá de los sueños* anuncia la degradación de la sensibi-  
lidad en el grueso del cine comercial USA; ambas, la ruina  
de ese rigor narrativo que antaño ayudó a crear. El único  
placer que se puede obtener de películas tan pobres surge  
de hacerlas trizas a la mínima oportunidad. *Las cosas no  
acaban aquí*. Que Michael Bay ofrezca un «film-mamarracho»  
no creo que haya cogido desprevenido a nadie; tampoco que  
Vincent Ward no consiguiera conciliar sus intereses parti-  
culares con los de una industria que parece haber perdido  
toda su capacidad de riesgo. Pero ¿qué decir cuando cineas-  
tas insobornables como Stanley Kubrick o Roman Polanski  
nos obsequian con sendos trabajos (notables, por otro lado)  
en los que una lectura grave del Occidente finisecular se  
culmina con *Happy Ends* que no se traga nadie?

Son muchos los puntos en común de estas dos  
fantasmagorías, basadas respectivamente en novelas de  
Arthur Schnitzler y Arturo Pérez Reverte. *Eyes Wide Shut*  
y *La novena puerta*, ambas de 1999, nos cuentan el descenso  
a los infiernos de un par de personajes que habían vivido en  
su limbo particular hasta entonces. En este punto conviene  
recordar el valor pedagógico de estas excursiones abisales;  
Maquiavelo escribía que la mejor forma de encontrar el del  
Paraíso era «aprender el camino del Infierno para saber evi-  
tarlo»... El averno de Kubrick es abstracto; el de Polanski,  
concreto, no en vano el protagonista, Corso (Johnny Depp),  
es un bibliófilo a la busca de un misterioso libro que, según  
la leyenda, co-escribió el mismísimo Lucifer. La aventura  
(pues de una estupenda película de aventuras se trata) lleva  
a Corso de Estados Unidos a Europa y lo pone en contacto  
con un bestiario singular de gente que vive al margen de la  
realidad inmediata, en la pobreza o en la riqueza, en la sa-  
lud o la enfermedad, desposados con sus filias, en feliz o  
infeliz luna de miel dentro de su pompa de jabón... En  
*Eyes Wide Shut* el triunfador interpretado por Tom Cruise  
(con un empeño que algún día se le reconocerá) se echa a la  
calle y a la noche, tras una discusión con su esposa, y re-  
corre una Nueva York fantasmal hasta ir a parar a una man-  
sión en las afueras donde miembros de las clases pudientes  
han creado un paraíso a su medida -*infierno* a los ojos de  
cualquier juicio ético-; allí se hacen realidad sus sueños sexua-  
les en un enfermizo teatro en que Eros y Thanatos se sientan  
a la misma mesa... y se sacian. Tenemos, pues, dos  
personajes que actúan como testigos de una sociedad en  
crisis (casualmente, en una encrucijada numeral), dos rela-  
tos oscuros, asfixiantes, desazonadores, que en su recta fi-  
nal, en la última secuencia en el caso de *Eyes Wide Shut*, en  
el último plano en el de *La novena puerta*, dan un volantazo,  
derrapan y cambian de sentido para hacer mutis con unas  
conclusiones extrañamente simplistas y conciliadoras. En  
la primera, Bill Hartford (Cruise), reconstruye su matri-  
monio y echa tierra sobre el pasado reciente en una conver-  
sación con su esposa (Nicole Kidman) que se salda con un  
agresivo pero insuficiente «vamos a follar»; Corso, por su  
parte, acaba entregándose al Diablo en una escena de tono  
maravilloso en flagrante contradicción con el metraje lúgub-  
bre que le ha precedido. ¿Por qué? ¿Por qué estos cineastas  
no han querido llevar sus historias a sus últimas consecuen-  
cias?

Puestos a ejercer de agoreros, de cara al fin del  
milenio, los interrogantes abiertos no son si el mundo tiene  
o no sus días contados o si existe un Más Allá que nos  
albergue, o si el Dios Miedo ha acabado poseyéndonos por  
completo... La pregunta clave, para mí, es, hoy por hoy,  
¿qué se está yendo en realidad al carajo? ■

«Kubrick y  
Polanski no han  
querido llevar sus  
historias a sus  
últimas  
consecuencias.»





al pie de la pared de la memoria, intentando pasar inadvertido. Tienen en común, además, la densidad de las frases breves y un tono conciso, penetrante y seco como la luz de invierno. Pero en cada uno de ellos se habla de cosas muy distintas.

Ya Liv Ullmann, esposa y madre de los autores, hablaba del ser en su hermosa biografía (*Senderos*, 1979). Un misterio siempre a medio construir, amenazado por turbias claudicaciones, aferrado a viejas defensas, bañado por brillos repentinos: “Yo era como un mascarón de proa en un viejo navío, que parece erguirse con orgullo en la popa, surcando las olas y mirando al frente, mientras su cuerpo permanece estrechamente unido a la embarcación”. Es imprescindible que las palabras, que las decisiones, que los sentimientos, que los cuerpos signifiquen algo. Si existe una razón para vivir, sólo puede extraerse de ese significado. La búsqueda de Liv Ullmann era, por lo tanto, existencial.

Ingmar Bergman, el padre, habla de conocer. No de conocer una doctrina o un método, ni siquiera de los conocimientos que proporcionan sabiduría o experiencia, sino de conocerse a sí mismo a través de la verdad. Y ninguna verdad estremece más los fundamentos de una vida que el suspense y la agonía de una conversación sincera. Lo que los demás creen saber de nosotros ¿coincide con lo que les hemos contado? ¿Aceptan todo cuanto quisimos darles? Entre las cosas que les ofrecimos, ¿cuáles rechazaron? ¿Cuál es la parte que nunca quisimos compartir y que, sin embargo, nos reclaman?

En vez de dividirse en capítulos, este libro se estructura en cinco conversaciones y un epílogo. De ellas surge la historia de un paso en falso; el autor reconstruye las razones de la infelicidad en el matrimonio de sus padres, que le sirvieron después para elaborar el guión de la película *Conversaciones íntimas*, dirigida por Liv Ullmann. Entre los diálogos y el silencio se nos va presentando la verdad como muro, como puente, como abismo, como una obligación terrible y liberadora y también como una condena, pero siempre como condición necesaria para el equilibrio. La simboliza el tío Jacob, un viejo pastor luterano consumido por el cáncer para quien el milagro mayor del evangelio fue el hecho de que un desconocido eligió a doce hombres sencillos, “los miró y los llamó por sus nombres”. No mentir es una cuestión crucial. De otro modo, como afirma uno de sus personajes, “habrá motivos, pero los motivos no tienen por qué ser verdad”. Las falsas expectativas son lo que el anciano Jacob llama “infamias que se cometen en nombre del amor”. La búsqueda de Ingmar Bergman tiene un carácter metafísico.

## Tiembla el espejo

Ingmar Bergman

*Conversaciones íntimas*. Tusquets. Barcelona, 1998.

Linn Ullmann

*Antes de que te duermas*. Mondadori. Barcelona, 1999.

Cristina García

Un gélido esplendor recorre estos dos libros igual que un parecido familiar. Proviene de una extraña similitud: ambos cultivan un estilo transparente y desnudo, un jardín donde la literatura apenas es musgo que crece

Linn Ullmann, la hija, habla del deseo, de la perversión y la frialdad que puede ocultar. La voz que narra en primera persona está determinada a que el deseo no la arrastre; que ella pueda planificarlo y diseccionarlo, como quien aprovecha la fuerza de un huracán para despegar pero se resiste a dejarse llevar por el viento. Con la imaginación se aleja de los límites; con la inteligencia los fija. Es un juego peligroso y la protagonista llega a decir: “Son las vísceras las que matan: corazón, pulmones, hígado, ovarios y órganos genitales”.

¿Qué puede esperarse de un cruce genético entre la preocupación metafísica del padre y la inquietud lírica y existencial de la madre? Son los antecedentes perfectos de la literatura. Y la búsqueda de Linn Ullmann es literaria, como no podía ser menos. Ella es la más escritora de los tres; la única que no le teme a la fabulación. En *Antes de que te duermas* se divierte repartiendo entre sus personajes esos “motivos que no son verdad” con los que alimenta su dimensión humana. Al contrario que su padre, goza borrando las fronteras con la ficción. Presume de haber mentido. Evoca las grandes preguntas, los tremendos enigmas de familia, con la pretensión de reducirlos, de convertirlos en conflictos cuya trascendencia no le pese en el alma. Interpela a los muertos y desafía a los vivos. Al contrario que su madre, no quiere cifrar sus esperanzas en que exista un significado, para terminar teniendo que exclamar, al igual que hace ella: “Había llegado a ese momento de la vida cuando a uno le está permitido, finalmente, echar una mirada rápida y furtiva al libro de las respuestas. Y no había una respuesta”. No le interesa saber hasta qué punto la verdad podría modificar los destinos de dos personas que no se aman; y así, durante un banquete de bodas, hace que el padre del novio pronuncie el siguiente discurso:

«[...] No os echéis la culpa el uno al otro por una vida que no llegó a cumplir vuestras expectativas; no perdáis demasiado tiempo en pensar que todo podría haber sido diferente, yo podría haber sido otro, tú podrías haber sido otra. Tal vez todo podría haber sido diferente, ¿quién sabe? Pero no penséis en ello. Dejadlo pasar. Dejadlo pasar. Mejor es pensar en la pequeña gran vida -dice *Age y bebe un sorbo de agua*. Y si me disculpáis que me vuelva muy personal un instante os diré lo que pretendo decir con lo de la pequeña gran vida. Me refiero al sonido del viento en los árboles delante de la ventana de mi dormitorio, al sabor del bacalao fresco ligeramente salado, patatas hervidas y mantequilla con huevo picado, a la excursión anual con la familia a esquiar a la montaña, y al concurso de preguntas delante de la chimenea esa misma noche mientras se secan los calcetines y las medias mojadas; me refiero a la cálida pesadez de un niño dormido en tus brazos, al sonido sordo de una pelota de cuero mojada sobre un suelo de tierra muy pisado una



tarde de junio; me refiero a Duke Ellington, Buster Keaton, Scott Fitzgerald...»

Linn Ullmann juega (con gran éxito editorial, dicho sea de paso) unas veces a olvidar y otras a inventar su propia voz, pero también es una digna heredera de la mirada honda y natural de Liv Ullmann; y de la técnica inconfundible con la que Ingmar Bergman formula sencillamente las cuestiones más complejas. Bajo un punto de vista personal retoma los caminos por los que ellos la han llevado de la mano. La protagonista de *Antes de que te duermas* se llama Karin, como la anciana abuela de *Conversaciones íntimas*; del mismo modo, la madre también se llama Anna y el niño Alexander. Un consejo que le dio a Liv Ullmann su abuela, según se nos contaba en *Senderos*, se transcribe literalmente en el libro de Linn: «He aprendido tres cosas de Anni. He aprendido que algunos representan su papel con mucho esmero y otros muy descuidadamente. Debes representar tus papeles con esmero, solía decir Anni. Esa es una de las cosas. La otra es algo que dijo cuando yo era pequeña, tendría siete u ocho años y estaba triste. Dijo: no les muestres lo triste que estás. No les dejes jugar con ventaja».

Linn Ullmann ha aprendido de ellos muchas cosas más. A no guardarle la distancia a los géneros, narrando algo que no es una novela, incluyendo el relato en el libro de memorias, faltándole al respeto a la biografía. Sin duda representará con gran esmero su nuevo papel de escritora. Y al leer juntos los dos libros, recuerdo unas cálidas palabras de *Senderos*: «En alguna parte de mí se despierta un viejo sueño, una visión: lo agradable que resulta reunir a varias generaciones en una habitación para que se diviertan juntas». ■

## La maldad prestigiosa

Martin Amis  
Mar gruesa  
Anagrama.  
Barcelona, 1999.

Andrés Neuman

¿Autor comprometido o un *outsider* de éxito? ¿Rebelde o reaccionario? El polémico Martin Amis, quien se dio a conocer con *El libro de Rachel* (1973) y cuya obra más leída es tal vez *Money* (1984), nos presenta ahora un libro de cuentos: *Mar gruesa*, que abarca la mayor parte de la vida productiva de su autor. Este dato puede hacer por mo-

mentos decepcionante su lectura en conjunto, ya que si bien incluye cuentos auténticamente memorables, también nos cuela de contrabando algunas páginas fallidas, impropias del excelente narrador que es Amis y del tiempo que ha tardado en reunirlos.

Como recientemente ha escrito Juan Marín, los objetos de burla de *Mar gruesa* son el negocio de la literatura (el circo editorial, los absurdos y desmanes del mercado) junto con lo políticamente correcto. En efecto, a través de un riguroso método de inversión, en el libro desfilan despiadadas e *incorrectas* caricaturas de editores, padres de familia, artistas mediocres, discapacitados psíquicos, pedófilos directores de escuela y un etcétera tan largo como la sociedad de cualquier país (supuestamente) desarrollado y en especial de Estados Unidos, en cuya tradición narrativa se enmarca el propio Amis.

Tal vez el cuento más profundo, rico y elaborado del conjunto sea *La coincidencia de las artes*, magistral desde su arranque, con una conversación interrumpida y luego reanudada. En Amis, la interrupción y la repetición son recursos básicos que permiten que la incomunicación, la incomprensión mutua y las obsesiones recurrentes se desarrollen como base de los textos. Además de cultivar con-

cienzadamente el arte del sarcasmo, el autor sabe sorprendernos con hallazgos desopilantes y demuestra una vena lírica -lamentablemente, esporádica- que no se le presupone. Tampoco carece de momentos de hondura reflexiva: “Rock, ¿puedo preguntarte algo? ¿Por qué sé que todo va a acabar en lágrimas? ¿Por qué siento este desasosiego? ¿Y todo este sentimiento de culpa?”, pregunta el pintor. “Porque estás recibiendo algo por nada. Una vez más” -le responde su amigo Rock.

El sarcasmo social de Amis suele basarse en efectos anticipatorios, en la recreación de ciertas perversiones colectivas que, llevadas a un extremo intolerable mediante su proyección en un futuro inmediato, quedan al descubierto. Tal es el recurso de *Narrativa hetero*, que escenifica una sofisticada sociedad de hegemonía homosexual, donde la comunidad hetero sufre los mismos -o peores- calvarios que la comunidad homo padece en nuestros días. El protagonista descubre su heterosexualidad latente y, para escándalo de sus amigos y amantes, se va a vivir con una mujer desprejuiciadamente *no* lesbiana. Pero más allá de esta parodia y de sus inteligentes críticas a la marginación en una colectividad modernizada pero incapaz de aceptar las diferencias, queda una duda inquietante: ¿se trataba de poner al lector *progre* en el lugar de un sector social discriminado para mejor comprender sus dificultades, o más bien de formular que toda mayoría (en este caso, una ficticia mayoría *gay*) desprecia y arrincona siempre a los grupos minoritarios, sean cuales sean? ¿Es el implacable retrato de los intolerantes personajes *gay* una crítica -a la inversa- de nuestra sociedad, o una sátira homofóbica? En cualquier caso, así es Amis: controvertido, inclasificable, capaz de moverse con habilidad entre la crítica de izquierdas y un sutil reaccionarismo.

Los otros cuentos que merece la pena destacar son, en mi opinión, tres. El primero, *Un peldaño en la carrera*, es un desternillante (y algo reiterativo) ejercicio de inversión, en el que los guionistas de cine asisten a lecturas públicas y rezan porque su texto aparezca en alguna revista prestigiosa, mientras los poetas tratan con productoras, viajan en limusina, reciben faxes de sus representantes y salen en millonarias listas de éxitos. Al final Luke, harto de los problemas para *rodar* su soneto, se queda mirando a Mike: “Tú sabes lo que de verdad quiero hacer, ¿no es cierto?”; “Quieres dirigir” -adivina Mike, comprensivo. En *El portero de Marte*, carnavalesco episodio de ciencia-ficción a caballo entre Ray Bradbury y John Kenedy Toole, asistimos a la (no tan) disparatada conferencia del último marciano, que rebela a los humanos su insignificante condición y los misterios y miserias del Universo, aprovechando para no dejar títore con cabeza: Iglesia, políticos, científicos... En cuanto a *La muerte de Denton*, se trata de un brillante experimento de repetición y extrañamiento, en el que el pobre y asustado Denton muere una y otra vez a manos de unos *gangsters* de pesadilla.

Se podría reprochar a Amis la inclusión del flojo *Mar gruesa* (¿por qué dará título al volumen?); del demasiado extendido *Deja que cuente las veces* (cuento ingeniosa pero ingenuamente masturbatorio, en el que uno echa de menos el humor elaborado y la sexualidad madura de *La coincidencia de las artes*); o la inclusión de *Lo que me pasó en vacaciones*, con su molesto caos ortográfico, que debió de hartar, sobre todo, a su eficiente traductor. No obstante estos bajones, la lectura de *Mar gruesa* es recomendable tanto para aquellos que aún no conozcan a su autor (y que seguramente quedarán asombrados, divertidos y escandalizados por los sarcasmos y las visiones deformantes de Amis) como para quienes hayan leído alguna de sus novelas. Estos últimos sabrán disculpar los deslices, y encontrarán -como mínimo- cuatro o cinco relatos de Amis puro y duro: ese escritor prestigioso pese a su mala uva, o prestigioso gracias a ella. Ese inglés impertinente y mordaz al que aplaudimos por burlarse de nuestro vecino, mientras nuestro vecino celebra lo bien que Amis se ríe de nosotros. ■





## Un viaje iniciático

**Manuel Villar Raso**  
**El color de los sueños**  
 Planeta.  
 Barcelona, 1999.

Marina **Moreno Lorenzo**

dos que lo han acompañado en alguna de sus expediciones.

Su personalidad polifacética se refleja en su tarea de escritor, cuya primera novela queda finalista del Premio Nadal en 1975. Es autor de varios guiones para TV, así como investigador histórico. La última publicación que nos ofrece es una novela en la que África, que tan bien conoce y tanto ama, aparece como auténtica protagonista por encima del entramado de acción y personajes.

«El color de los sueños» está narrada por Marina Romero, hija de un pintor de difícil carácter y víctima de un rosario de abandonos que la marcan desde la niñez (madre, padre, marido, van desapareciendo de su vida tragados por una extraña vorágine). La sorpresiva reaparición del padre la empuja a seguirlo hasta el exótico Malí, en donde hallará también la clave de su existencia.

La obra se estructura sobre la trayectoria vital de esta mujer atormentada, al modo de la clásica novela de aprendizaje, aunque en este caso no es lineal sino que se mueve en dos sentidos opuestos; hacia atrás, recuperando la infancia y en general el pasado de Marina, y hacia delante, con el viaje a África en busca del padre. Todo esto se complica con las búsquedas paralelas de los personajes secundarios y las reiteradas incursiones en el mundo de las artes, que configuran un colorido e intrincado tapiz.

Se une pues el viaje con la «queste», en la mejor tradición de la novela de aventuras desde el viejo mito del Grial y surge así una doble dimensión itinerante; la odisea geográfica a través de las hermosas tierras del continente misterioso, se enriquece con la experiencia metafísica de la iniciación, con su descenso al reino de los muertos para renacer después de superar las terribles pruebas en que se templan los elegidos.

Marina Romero arriba al infierno en el prestigioso tándem Eros-Thanatos. El paisaje africano, traspasado de secretos arcanos, crudamente sensual y sexual, a la vez miserable y libre, es un revulsivo para ella y sus compañeros. El sexo va convirtiéndose progresivamente en una obsesión, más allá de las primeras experiencias desinhibidoras. Los contactos eróticos se tornan traumáticos, contaminándose de asco, violencia y humillación. Tampoco el amor parece tener fuerza suficiente para explicar y justificar el mundo, al menos no el de pareja. Todos los acoplamientos de este tipo resultan fallidos en el libro, salvándose únicamente el amor filial.

La figura del padre, (dominante deidad cuya sombra ominosa planea sobre la primera mitad de la novela y acapara después gran parte del protagonismo, sobre todo con la descripción de su obra pictórica, basada, al igual que su vida y personalidad, en dos modelos reales, Gauguin y Miquel Barceló), encaja perfectamente en el molde del artista maldito que se automargina para alcanzar el genio sin someterse a la comercialización ni a las exigencias de la sociedad. En un viaje que precede y complementa al de su hija, el pintor experimenta con los sentimientos y el arte, sembrando a su paso furiosas adhesiones, pero también rencor, desamparo y muerte.

Las reflexiones sobre el mundo del arte tienen gran importancia a lo largo de toda la obra. Se da un rápido repaso al panorama de la pintura actual, pero también la

Manuel Villar Raso destaca como una figura insólita en nuestro panorama cultural. Firmemente afincado en Granada, aunque nacido en Olvega (Soria), es ante todo y sobre todo un aventurero cuya presencia resulta una brisa fresca, un seductor canto de sirena que nos atrae hacia el peligro y lo desconocido, como bien saben aquellos privilegia-

música se hace presente, así como la arquitectura e incluso la alfarería, constituyendo todo ello un *leitmotiv* que sirve para anular el punto de vista único, ofreciéndonos un enfoque múltiple del paisaje africano, que adquiere una nueva dimensión con la óptica del arte dentro del arte.

Al final nos queda una poderosa nostalgia por lo no vivido, por ese mundo palpitante de olores, sonidos, sabores y sugerentes roces, por esa África profunda y oscura que remueve nuestros instintos pero cuyo corazón continúa impenetrable a la mirada europea, contaminada de intelectualismo e higiene. ■

He aquí por primera vez reunida prácticamente toda la obra en prosa de Jorge Guillén. Importante esfuerzo que debemos agradecer al profesor Francisco J. Díaz de Castro, Catedrático de Literatura de la Universidad de las Islas Baleares. A los títulos ya publicados (*Hacia Cántico*, *Lenguaje y poesía*, *El argumento de la obra*) se une una considerable

cantidad de textos dispersos de difícil acceso, ensayos, prólogos, semblanzas... Pero no sólo tenemos que agradecerle a Díaz de Castro su impagable labor de búsqueda y rastreo, sino sobre todo la propia composición, la organización de este libro que consigue dar un sentido unitario a la dispersión, logrando así que los textos, sorprendentes a veces, iluminadores, inteligentes siempre de Guillén cobren un vigor contagioso, es decir, que no nos abrume la acumulación sino que por el contrario nos produzca un verdadero placer adentrarnos en estas «corrientes aguas...» y dejarnos llevar por la escritura guilleniana, esa capacidad de análisis entusiasta, no menos exacto por más apasionado, que él sabe hacer como pocos. No era fácil. Díaz de Castro ha optado por agrupar el material no publicado antes en libro en cuatro bloques: *Otros estudios literarios* (textos referidos a autores anteriores al siglo XX, complementarios de los que forman el cuerpo de *Lenguaje y poesía*, estudios dedicados a Francisco de Figueroa, Fernando de Herrera, el *Quijote*, Bécquer, etc.); *Contemporáneos* (A. Machado, Valéry, G. Miró, Salinas, Lorca...); *Semblanzas y testimonios*. *Varia* (textos muy diversos, recuerdos, retratos, en donde prevalece la mirada personal); y por último *Autoexégesis y poética* (parte muy representativa también de los escritos guillenianos, desde la «Carta a Fernando Velazco» a «El argumento de la obra», «Prólogo a Selección de poemas», «El poeta ante su obra», etc.)

Los textos de *Hacia Cántico* nos parecen aquí el principio de una biografía intelectual, una especie de «Retrato del artista adolescente», el inicio de esas dos vías paralelas que siempre (ahora lo descubrimos) habían aleteado en Guillén. Si *Cántico* se puede considerar una biografía pasional e intelectual, *Hacia Cántico* nos traslada a lo que hoy se podría llamar sub-texto acerca de esa obra poética, una sub-biografía intelectual de *Cántico*. Aparte de hacernos pensar en Guillén como uno de los inventores más divertidos y más audaces de lo que en la época se llamó *crónica periodística*, que a veces raya en lo más serio y a veces en el «divertimento» más peliagudo, oscilando entre el jazz y la metafísica, entre el cine,

## Pasión que da conocimiento

**Jorge Guillén**  
**Obra en prosa**  
 Tusquets.  
 Barcelona, 1999.

Ángeles **Mora**



el teatro y el circo, entre las modas de los cenáculos literarios y la «moda» sin más. Artículos sobre clásicos y modernos, desde Ronsard a Valle.

En *Lenguaje y poesía* Guillén alcanza su plenitud teórica y crítica. Estos capítulos, que en su origen fueron conferencias pronunciadas en la cátedra Charles Eliot Norton de la Universidad de Harvard, se han convertido, sin duda, en textos clásicos ya, de inexcusable lectura. Lo más decisivo es la reflexión sobre el lenguaje poético y el hecho de que culmine diciendo que el lenguaje poético no existe más que como lenguaje de poema, palabras situadas en un conjunto, porque «*sólo es poético el uso*». Para esta investigación Guillén se vale del análisis sobre la utilización del lenguaje en unos cuantos autores españoles paradigmáticos. Desde Gonzalo de Berceo a Gabriel Miró, pasando por Góngora, San Juan de la Cruz y Bécquer.

Francisco Díaz de Castro ha puesto el punto sobre las íes en cada uno de estos aspectos. Y desde el principio nos señala la exigencia de Guillén respecto a la precisión formal de sus textos, tanto poéticos como en prosa. Lo han recordado desde Gil de Biedma a Lázaro Carreter. Le perjudicó en una época oscura y confusa aquello de «El mundo está bien hecho». Si se le acusó por eso de reaccionario, nosotros podríamos plantearnos ahora otra cuestión: si ontológicamente (que, está claro, es lo que significa el verso de Guillén) el mundo está sin duda *bien hecho* ¿por qué entonces, históricamente, nosotros, nuestra historia, hemos mal-hecho un mundo que sustancialmente debería estar bien-hecho? quede la pregunta en el «aire nuestro».

Creo que nadie podrá negar la importancia fundamental de esta edición. Aquí el mundo de Guillén sí que está bien hecho. ■

## Algo más que un ensayo

Jorge Luis Borges  
Un ensayo autobiográfico  
Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores  
Madrid, 1999.

Álvaro Salvador

Entre las obras de Jorge Luis Borges recuperadas recientemente, ya sea por haber permanecido inéditas hasta hoy, ya sea por no reeditadas o semidesconocidas, destaca la que nos disponemos a reseñar porque, si se hubiera publicado unos años antes, quizá hubiese contribuido a despejar ciertas dudas *periodísticas* sobre las opiniones y la posición intelectual del escritor argentino. Todavía hoy tenemos que soportar, cuando se trata de Borges, la estulticia y la fanfarronería perdonavidas de gacetilleros provincianos y críticos para la ocasión.

Efectivamente, por fin aparece la edición que Aníbal González ha preparado de un texto ya mítico en la bibliografía borgiana, casi desconocido para el lector en lengua española, la autobiografía elaborada y editada en 1970 por Norman Thomas de Giovanni con el título *An Autobiographical Essay*, publicada primero en la revista *The New Yorker* y más tarde como apéndice de la edición norteamericana de *The Aleph and Other Stories*. El libro, cuya edición en español Borges prohibió expresamente, recoge las conversaciones que mantuvo con su traductor al inglés, Thomas de Giovanni, a partir de una conferencia que el escritor porteño dictó en la Universidad de Oklahoma. De cualquier modo, el libro está escrito en primera persona y es lo más parecido a una autobiografía que Borges haya escrito. Así lo entendieron la mayoría de sus biógrafos y estudiosos que durante años lo citaron en extenso.

A pesar de todo, una publicación de este tipo no podía permanecer mucho tiempo sin ser conocida por el público lector español y así en 1971 el escritor mexicano

José Emilio Pacheco publica un extracto en *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica con el título de *Borges: Memorias* y tres años más tarde, otra anónima, en *La Nación* de Buenos Aires bajo el título *Las memorias de Borges*. No obstante, la edición que acaba de publicarse es la única completa, traducción directa del original inglés de 1970. El libro, que se completa con un epílogo de María Kodama titulado *Borges en la memoria* y una magnífica colección de fotografías, tiene el valor precisamente de ser un *memorial* de largo alcance, a través de cuyas páginas Borges evoca recuerdos de las distintas épocas de su vida y de su literatura, precisando hechos y matizando juicios sobre sus obsesiones fundamentales.

Conocer de primera mano que *Cuaderno San Martín* es un título sin ninguna pretensión patriótica y únicamente circunstancial (esa era la marca del cuaderno en que fueron escritos los poemas), descubrir el alejamiento de los idiomas de cultura de los miembros de la revista *Grecia* (semejante al alejamiento de la cultura de los periodistas de hoy), descubrir la ramplonería mesetera y cruel del pretendido espíritu iconoclasta de Gómez de la Serna, es un placer destinado no solamente al lector incondicional, sino a cualquier lector inteligente. Por otra parte, algunos de los “secretos” relativos al proceso de composición de varios de sus libros, se nos revelan en las palabras de Borges como un proceso lleno de interés tanto vital como literario. Por ejemplo, cuando habla de la composición de *Historia universal de la infamia* y nos dice cómo procuró alejarse del modelo proporcionado por Marcel Schwob, partiendo de biografías reales (las de Monk Eastman, Billy el Niño, John Murrell, etc.) y manipulándolas a su antojo hasta convertirlas en un texto literario. Y así, tantas otras referencias...

En definitiva, una maravilla, un gozo, recorrer el mundo doméstico, anecdótico, de un hombre que se empeñó en dibujar un universo que fuese como un libro, escribiendo libros que querían encerrar el universo. ■

La aventura poética de Eugenio Montale está guiada por una infalible lucidez que desbroza las relaciones del hombre, del hombre Montale y del hombre en general, con la realidad. Toda su poesía es una toma de posición de la naturaleza humana con la realidad, y del género poético con el lenguaje de la realidad. Lo que Montale busca en la realidad es lo que se esconde bajo la apariencia. Por un lado, la realidad latente y, por otro, la realidad profunda. Es decir, lo que puede ser, la cadena de relaciones y de sugerencias que nos ayuda a entender la realidad, y lo que es profundamente, lo que significa.

La crítica ha señalado en los seis libros de Montale dos etapas que los separa en dos grupos de tres. Una primera oscura, hermética, y una segunda clara y de mayor facilidad interpretativa. A la primera corresponderían *Ossi di seppia* (1925), *Le occasioni* (1939) y *La bufera e altro* (1956). A la segunda, *Satura* (1971), *Diario del '71 e del '72* (1973) y *Quaderno di quattro anni* (1977).

Claro es que se trata de una exageración crítica, de una convención, que alude sólo a una cierta superficie de los poemas, a una disposición aparente del lenguaje. Una lectura más detenida, y menos supeditada a las inercias críticas, lo que halla es juegos parecidos en todos sus libros, roces leves de la realidad, simetrías, paradojas, saltos, conexiones, analogías. Y, sobre todo, una indagación en el

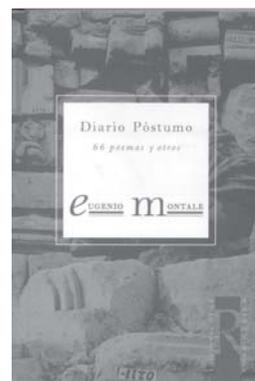
.../...



## Dos historias

Eugenio Montale  
Diario Póstumo. 66 poemas y otros.  
La Rosa Cúbica.  
Barcelona, 1999.

Luis Muñoz



.../...



lenguaje que intenta cubrir con rigor sus necesidades expresivas.

Lo que ocurre es que en los libros inscritos en la primera etapa, la complejidad es mayor porque cada poema contiene un número superior de esos elementos, y por lo tanto una mayor tensión. La que se establece en las relaciones entre esos elementos. Sin embargo, los poemas de la segunda etapa contienen una idea de la poesía más cercana al fragmento. Es decir, la simplificación es sólo estructural. Pero los procedimientos, la exigencia formal, siempre depurativa, y la mirada, curiosa, plástica, son los mismos.

Además, cuesta entender a Montale como un poeta hermético, en sentido estricto. Porque ser hermético supone renunciar a la comunicación con el lector y en Montale no se da esa condición. Lo que ocurre es que hay datos del poema, una toponimia personal, una situación personal, que si la conocemos, y no es difícil una vez que nos hayamos informado mínimamente sobre el poeta, la comprensión, los tipos de comprensión, del texto resultará más completa.

En un artículo titulado «Hablemos del hermetismo», que apareció en 1940, empieza diciendo Montale, en términos por cierto casi idénticos a los utilizados en una ocasión por Giuseppe Ungaretti, el otro supuesto maestro de los poetas herméticos: «No he buscado nunca a propósito la oscuridad y por ello no me siento muy calificado para hablarles de un supuesto hermetismo italiano».

*Diario póstumo*, el libro que se publica ahora en castellano, fue escrito al mismo tiempo y con semejantes procedimientos expresivos que los de su supuesta segunda etapa. No apareció en Italia hasta 1996, veinticinco años después de la muerte de Montale, y el poeta dispuso en él dos historias complementarias. Una, la que conforman los propios poemas, esa sucesión de imágenes delicadas, de detenciones minuciosas, de catas en la actualidad, de ironías epigramáticas, que conforman una reflexión global sobre los modos de afrontar el paso del tiempo y las embestidas de la vida. Otra, la de la concepción y la publicación de esos poemas. Montale los fue escribiendo para su amiga la joven poeta Annalisa Cima con la idea de que fuesen publicados de seis en seis, en plaquettes, una por año, en ediciones de cien ejemplares, después de la muerte del poeta, como así ocurrió hasta que apareció la última entrega, en 1995. El poeta, establecía así una suerte de metáfora del destino de la escritura, cómo una vez desaparecido el autor, la poesía es un descubrimiento, una suerte de vida autónoma que perdura en el lector. El «Liminar» de Annalisa Cima acompaña delicadamente estos poemas al tiempo que los interpreta en este sentido: «Montale, visitante del otro mundo, realiza un viaje al mañana porque desea una segunda vida», dice. La traducción de M<sup>a</sup> Ángeles Cabré es eficaz y reproduce certeramente en castellano la vivacidad y la ductibilidad emocionante del Montale más maduro. ■

## Ausencia de Eros

Pietro Aretino  
Sonetos sobre los XVI modos  
Ediciones Olañeta.  
Palma de Mallorca, 1999.

José Luis Gärtner

**D**e nuevo nos encontramos - a riesgo de rumiarlo hasta la náusea - ante la reiterada dialéctica entre erotismo y pornografía. Sin embargo disponemos, en este caso, de una de las escasas posibilidades de arrojar luz sobre alguno de los puntos en los que la historia de la sociedad humana ha optado sistemáticamente por apagar el interruptor.

En el estéril debate entre lo socialmente correcto e incorrecto, Saramago hace depender la clasificación entre

lo erótico y lo pornográfico del gusto y la sensibilidad del lector. Más allá de ese factor subjetivo, es mi humilde opinión que tal distinción no existe, que la pornografía y el erotismo no son más que livianas entelequias (por cierto; de una mente aviesa). Si hay algo que distingue y define una creación son sus calidades; a saber: la *vulgaridad*, lo que hace que un pensamiento o una realidad sean mediocres, y/o, el *refinamiento*, aquello que distingue el espíritu de las obras, esa magia que provoca emociones en el receptor que nunca antes había experimentado, eso que, en suma, convierte la acción en *arte*. Ahora bien, esta distinción no depende de lo explícito o de la cantidad de eufemismos que se viertan para ocultar lo que pudiera herir nuestro pudor. Más concretamente, si un texto es o no grosero, no es cuestión de que en él aparezcan o desaparezcan las expresiones que nuestras cándidas almas consideren malsonantes y que, en fin, lo único que hacen es definir sin más rodeos cosas que todo el mundo hace o tiene.

En esta correctísima edición de Pablo Luis Ávila, fruto de minuciosos trabajos, y revisiones de algunos ilustres predecesores, tendremos el honor y el placer de saborear, en presentación bilingüe, una fiel y cuidada traducción de la *editio princeps* de los Sonetos sobre los XVI modos de P. Aretino, acompañada de un facsímil propiedad de Gérard N. de Vandoeuvres, e impecablemente escoltada por algunos escritos de precisa y amena lectura, del citado traductor, así como una introducción de G. Despretis y un preliminar del citado Saramago.

Aretino, cuyas obras tuvieron el raro honor de figurar en el Índice de libros prohibidos del Papa Pablo IV junto con otros ilustres como Maquiavelo y Rabelais, escribe estos sonetos a partir de las ilustraciones de Giulio Romano. Dichos textos reproducen un juego teatral, es decir, una forma de diálogos que no se dejan atrapar por la menor moderación en cuanto al vocabulario. Y este es el punto de la discordia, pues si bien Aretino no se permite el menor tapujo en sus versos, tampoco rehúye la sublime metáfora y la presentación de imágenes sobre estas otras escenas que son los grabados que reprodujo Raimondi. A poco que una sensibilidad mediana acaricie estos versos, estará de acuerdo conmigo en que no existe nada de vulgar en ellos.

Como bien apunta P. L. Ávila, para el humanismo protestante, el cuerpo expresa belleza; la sexualidad, el goce. La impureza sólo está en los ojos, en la conciencia.

En su carta dedicatoria a M. Battista Zatti de Brescia, Aretino protesta: «¿Qué mal hay en ver cómo monta un hombre a una mujer? [...] A mí me parece que esa cosa nos ha sido dada por la naturaleza para la conservación de sí misma [...] pues es la misma vena de la que manan los ríos de las gentes y la ambrosía que bebe el mundo en los días solemnes.» Resulta pues, cuando menos, sorprendente que el hombre decida ocultar precisamente aquello que le trae al mundo, eso sí, sin dejar de practicarlo, avergonzándose de sí mismo, de su propia sustancia. ¡Qué gran metáfora de la hipocresía!

Por otra parte, si bien no podemos afirmar que Aretino sea un gran innovador -veáanse los versos de Catulo, (87 a 54 a. de C.)-, en su novela *I Ragionamenti* establece un influjo importante sobre Sthendal, y sobre Sade. No es despreciable el paralelismo temático con este último, en el que la sodomía existe como una burla de la función reproductora del sexo.

Tal vez aún no hemos aprendido a valorar la fortuna de existir en un momento en el que ya no es necesario descender a la clandestinidad para gozar de las pocas obras que, como estos succulentos sonetos, se adelantaron a todos los tiempos hasta ahora conocidos. ■



## La estupidez en el espejo

Gustave Flaubert  
**Bouvard y Pécuchet**  
Ediciones Cátedra.  
Madrid, 1999.

Pablo Alcázar

profunda”. Julio Cortázar se lamentaba en su artículo *De la seriedad en los velorios* de que sólo se aprecie lo serio de Flaubert y se olvide *Bouvard y Pécuchet*. Pero la *École des Beaux-Arts* de Montpellier ha dado muestras recientemente de tomarse muy en serio esta obra al dedicar todo un congreso -los días 19 y 20 de octubre de 1998- al estudio de “L’art et la critique de l’art après Bouvard et Pécuchet: de la bêtise”.

Esta es la historia: Bouvard y Pécuchet se sientan una tarde calurosa de 1838 en un banco del bulevar Bourdon de París, y se hacen amigos. Viudo el uno y soltero el otro, ambos funcionarios y amanuenses, se jubilan y, con la herencia de Bouvard y los ahorros de Pécuchet, se compran una finca en Normandía y se dedican a acopiar conocimientos enciclopédicos -y a fracasar cada vez que intentan poner en práctica lo aprendido-, para lo que consultan más de 1.200 libros de jardinería, agricultura, arboricultura, química, anatomía, fisiología, medicina, dietética, higiene, cosmología, geología, mitología, historia, literatura, política, economía, gimnasia, magnetismo, hipnosis y filosofía. La secuencia es siempre la misma: incursión teórica en un saber, aplicación práctica de lo estudiado y fracaso. Hastiados, deciden ahorcarse la noche del 24 de diciembre, en el desván de su casa, pero de pronto se dan cuenta de que no han hecho testamento y desisten. Se entregan a las prácticas religiosas, las abandonan y, tras intentar educar a dos hijos de un presidiario y dar clases de adultos, vuelven al sosiego de su antiguo oficio: copiar. Para ello compran papel usado al peso en un almacén y copian sistemáticamente todo lo impreso. La estupidez (*bêtise*) de *Bouvard y Pécuchet*, tan parecida a la de don Quijote, consiste en su incapacidad para aprender de sus sucesivos fracasos. Pese a todo, estos dos autodidactas, que han conseguido acumular muchos conocimientos extramuros del sistema académico, no son muy diferentes de cualquiera de nosotros: perfectamente humanos, “mediocres y sublimes, avocados al esfuerzo y al fracaso”.

El libro no está acabado, y la historia de los dos copistas diletantes habría de ser tan sólo el prefacio de un *Diccionario de tópicos* en el que Flaubert llevaba trabajando 40 años. El escritor, desde 1852, año en que redacta *Madame Bovary*, tenía pensado que en este libro se metería con todo: “inmolaré en él a todos los grandes hombres, pero también a los imbéciles, a los mártires, a los verdugos, será una apología del lado canalla de lo humano, irónico y explosivo...” Y añadía: “no quiero que me entierren antes de haber vaciado unos cuantos cubos de mierda encima de mis semejantes.” [...] Tengo la moral por las nubes porque estoy pensando en escribir un libro en el que pienso dar salida a mi cólera, vomitar sobre mis contemporáneos el asco que me inspiran.” [...] ¡Estoy tan lleno de Bouvard y Pécuchet que me he convertido en ellos! Su estupidez es la mía, y esto me revienta”.

La oportunidad de la publicación de esta obra es clara porque, si el error fue el problema filosófico del siglo XVII y la ilusión el del siglo XVIII, la *bêtise* es el de los siglos XIX y XX. La lista completa de las figuras y los tópicos de la *bêtise* que compone Flaubert - exposición, colección, copia, imitación, rapidez de circulación y fascinación

por las tecnologías- está totalmente de actualidad en estos años finales del siglo. ¿Cómo trabaja el arte, la filosofía, la literatura contra la imbecilidad y, también, con ella? ¿Cómo se puede actuar hoy contra y con el rumor, el tópico, el estereotipo y el cliché?

Nadie después de leer este libro puede sentirse seguro, y menos los que nos atrevemos a reseñar libros, porque, como planeó Flaubert, la lectura de *Bouvard y Pécuchet* puede volver loco a cualquier lector, asustado ante la posibilidad de estar diciendo -o escribiendo- tonterías parecidas a las que se leen allí. Aunque los hay acorazados: acabo de ojear un libro que me he bajado de Internet, la *Historia de la Estupidez* de Paul Tabori, y observo -y esta es mi *bêtise*: citar algo que no he terminado de leer- que el autor piensa que la estupidez es, más bien, cosa de los otros, y que, incluso, “los dioses luchan en vano contra ella”. Con *Bouvard y Pécuchet* se aprende que la tontería es fundamentalmente de los otros, ¡hasta ahí podíamos llegar!, pero que la que nos debe preocupar es, sobre todo, la propia. ■

Produce una verdadera alegría ver en la colección de bolsillo de la editorial Alfaguara la reedición del libro de Elvira Lindo *El otro barrio*, publicado hace ahora dos años.

Lejos de las consideración del libro de bolsillo como una vulgaridad, relacionada con la cultura de masas -opinión que sólo respondía a una ideología clasista

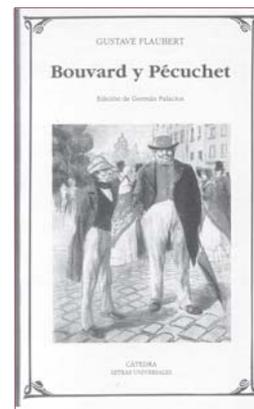
y elitista-, hoy día uno de los elogios que se le puede hacer es precisamente que acerca la literatura a amplios sectores de la sociedad, entre ellos al estudiantil, tanto por su asequible precio como por su distribución. En España la colección Austral fue la única accesible durante muchos años. Afortunadamente se ha abierto el abanico de posibilidades, y si observamos el libro que nos ocupa podemos ver que cada vez mejoran más su presentación y se extienden a toda clase de géneros y autores.

Al hojear los catálogos de las colecciones de bolsillo, nos damos cuenta de la importancia que tienen para la formación de nuevos lectores. Hacen viva la cultura, prolongan la vida de los libros y deshacen mitos como el de que la literatura es solamente privilegio de intelectuales. Estos libros se compran para leer, no para presumir o decorar. Por su formato podemos llevarlos a cualquier sitio: meterlos en el bolso o en la mochila, bajarlos a la playa a esas horas en que el sol no ciega demasiado los ojos, o comprarlos en el quiosco de la estación de autobuses momentos antes de salir de viaje. Sentarse, leer y esperar a que nos transporten a otros lugares.

De esos barrios en los que no hay hoteles con estrellas de neón colgadas, ni tiendas de diseño, ni Tiffany a la vuelta de la esquina, procede el protagonista de *El otro barrio*. De Vallecas, de un sitio en el que cuando un chico corre “o bien ha robado un bolso o bien pierde el autobús o ha tomado algo”.

Elvira Lindo divide el libro en tres partes. En la primera, *Me sentí tan solo*, presenta al protagonista. A los quince años, Ramón Fortuna se ve envuelto en una serie de acontecimientos fortuitos que provocan la muerte de dos personas y que lo llevan a ser internado en un centro de menores. Nada más lejos del presunto asesino que el niño huérfano de padre desde pequeño, que vive bajo la sobreprotección de su madre, hermana y vecinas, en un ambiente de jugar los domingos a la brisca en parejas y de

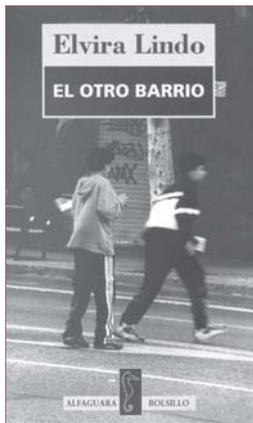
.../...



## Héroes de barrio

Elvira Lindo  
**El otro barrio**  
Alfaguara  
Madrid, 1999.

Marga Blanco Samos



esperar a la noche para sentirse con libertad y meterse la mano bajo el pijama. El muchacho, que disfruta de su nueva personalidad como el actor que realiza en la pantalla hazañas imposibles, no declara abiertamente su inocencia.

El barrio de Vallecas, referente literario y fílmico en muchas ocasiones, sirve como marco de denuncia de desigualdad social. En el Vallecas de la película *Barrio*, de Fernando León, el verano hirviendo entre el asfalto sólo muestra la espuma del mar en los telediarios y detrás de los escaparates, mientras niños y adolescentes juegan al límite de la legalidad. Este mundo que no está hecho a la medida de todos los hombres, aparece reflejado en el libro de Elvira Lindo: “los hijos de los pobres no heredan las casas de los pobres que les dieron por ser pobres. La ley no lo permite”. La autora de *Manolito Gafotas* utiliza la ironía en toda la obra, pero especialmente como recurso ante el simplismo con el que se trata el tema de la “violencia en la cultura”, como si fuera resultado de ver en las películas escenas crueles; y critica la superficialidad en la que se quedan muchas veces los psicólogos, disfrazando una realidad más profunda. Rechaza el modo en que se dan las noticias delictivas de los menores de edad en los medios de comunicación, pues consiguen que se sientan populares: “se mueren porque alguien les haga un poco de caso, porque quieren ser héroes antes que reconocer que son desgraciados”.

Hay una matización de los personajes que pueblan este otro barrio que los hace humanos, dándoles fuerza e intensidad en los diálogos, al muchacho frágil y enfermo necesitado de cariño, al marginado que no despierta piedad ni simpatía, al asistente que rezuma humanidad; e intercala perfectamente entre las alusiones corrientes en el ámbito juvenil y la jerga de los chavales una comparación recogida de la épica por la tradición literaria: “como si te separaran las uñas de la carne, igualito”. Las conversaciones entre Ramón y Aníbal (compañero del internado) en la segunda parte de la novela, *Por fin un amigo*, están llenas de frescura e inocencia. La dureza de los comentarios que son origen de una madurez anticipada, forzada, se funden con las intervenciones espontáneas y tiernas de los “chicos que tropiezan con la vida sin haber tenido la oportunidad de vivirla”. La tensión por un futuro incierto se nos muestra en toda la obra sin dejar de lado el humor y la imaginación.

Uno de los personajes que tiene especial relevancia en la novela es el abogado de Ramón, Marcelo. Hombre con tendencia a evitar las emociones, nacido en Vallecas, huyó de allí no sólo físicamente sino de la clase social en la que se había criado. El caso de Ramón hace que su pasado le dé señales de vida e inicie un camino de vuelta al otro barrio, donde la memoria deje de ser un fantasma cruel imposible de modelar.

En la última parte de la novela, *Tengo que irme*, Ramón descubre las mentiras de las que ha estado rodeado toda su vida, y busca un horizonte de nuevas verdades. Esta novela de aprendizaje donde el personaje principal concluye un periodo, nos remite al *Retrato del artista adolescente* de James Joyce o a *El guardián entre el centeno* de J. D. Salinger. El protagonista de *El otro barrio*, ante una realidad tan diferente a la de las películas, podría lanzar el mismo reproche que Holden Caulfield: “¡Maldito cine! Puede amargarle a uno la vida”.

Ramón Fortuna pone punto y final a su niñez. Elvira Lindo nos recuerda la dificultad que implica en determinadas circunstancias ser héroe o simplemente protagonista de la propia vida. ■

Parece que, al menos, hay tres Alhambras posibles. En primer lugar, la Alhambra imaginaria, ésa que se fue edificando desde las páginas de la leyenda pseudo-historicista que tuvo su mayor expresión en el panorama del gusto orientalista del siglo XIX y que aún pervive - y hasta se acrecienta - en la boca de ciertos guías turísticos (sería el pretexto básico para el *marco incomparable*.) En segundo lugar, la Alhambra arqueológica, ésa que sólo es una mera sucesión de edificios que, en las exclusivas -y tantas veces excluyentes- manos de los arqueólogos, se nos presenta como un acontecimiento arquitectónico (sería el escenario elemental del *marco incomparable*.) Y, en tercer lugar, la Alhambra histórica, ésa que no es objeto en sí, sino producto resultante de distintos fenómenos históricos. Esto es, sustancia diacrónica en su estado más estricto que se explica desde las interrelaciones coyunturales a lo largo del tiempo.

Sin duda esta última Alhambra es la que merece ser contemplada en tanto que esencia de una multiculturalidad muy específica y acaso irreplicable. En tal sentido, el trabajo de M<sup>a</sup> Elena Díaz Jorge significa asentar unos pilares fundamentales para, en principio, la meditación y, después, para abrir nuevas líneas de investigación que conduzcan a una interpretación transdisciplinar del singular monumento. Porque la Alhambra no es una representación artística pura, como en muchas ocasiones se nos ha dicho, sino una consecuencia perfecta del mestizaje, verdadera raíz de una cultura de la que somos herederos.

Parte la autora para su estudio de una relectura del hecho militar de la llamada Reconquista. Pero eso no significa caer en un revisionismo gratuito que tanto gusta de la polémica, sino que el trabajo consiste en darle el valor necesario al hecho del conflicto histórico como un diálogo equilibrado entre la victoria y el tratado. Es urgente, por lo demás, volver nuestros pasos para leer con atención todas las Capitulaciones que se hicieron en la Frontera entre el Islam y el Cristianismo en Al-Andalus.

Tras los capítulos que explican las propuestas teóricas en la que se sustenta el análisis de la autora, se adentra el estudio en la actuación de los sucesivos reyes cristianos - Isabel y Fernando, Carlos I, Felipe II, Felipe III - sobre el palacio. En los ejemplos aportados se observa con toda nitidez que las actuaciones partieron siempre -aun con debates y clamorosas ignorancias incluidos- desde el respeto a lo existente e incluso -las yeserías, alicatados y carpintería así lo atestiguan- el afán por *restaurar*, para lo que no se escatimó en recurrir a todo tipo de personas siempre y cuando se garantizara la fidelidad de las restauraciones.

De esta forma la Alhambra islámica y la Alhambra cristiana son hoy elementos indisolubles en un proceso de imbricación que en el libro de M<sup>a</sup> Elena Díaz Jorge queda reflejado con precisión. Con obras como ésta sí que podemos creer en la convivencia de culturas, eso que últimamente viene perdiendo todo su sentido cuando es utilizado hasta la saciedad más variopinta por el discurso político. Libros como éste nos devuelven la Historia en primera persona para que podamos ser protagonistas libremente de nuestra Memoria. ■

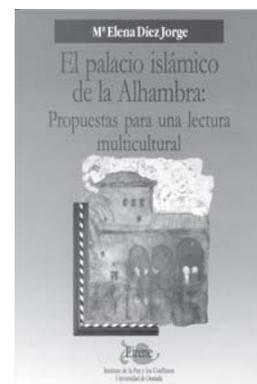
## La Alhambra, una visión multicultural

M<sup>a</sup> Elena Díaz

**El palacio islámico de la Alhambra:  
Propuestas para una lectura  
multicultural**

Universidad de Granada.  
Granada, 1998.

Fidel Villar Ribot



# Citas



## del fingidor

*No hay sometimiento más eficaz ni más duradero que el que se edifica sobre lo que es fingido, o aun más, sobre lo que nunca ha existido.*

(**Javier Marías**, narrador muy premiado y conocido en Europa por sus propios méritos; para muestra baste sólo un botón, «Corazón tan blanco», novela inolvidable)

*Timeo hominen unius libri ('Temo al hombre de un solo libro').*

(**Santo Tomás de Aquino**, filósofo y teólogo italiano muy bien relacionado que, según se recoge en fuentes fiables, escribía en una mesa adaptada a la curva de su vientre; ahora es patrón de los estudiantes)

*En esa cara que tenemos delante, en el espejo, se han podido congregar todos los horrores de una vida de aceptación paulatina, pero constante, de la injusticia y la violencia.*

(**Pablo Alcázar**, internauta literario que se fugó a una villa campestre sin experimentar ni nostalgia ni complejo de culpa)

*Desconfío del hombre de un solo periódico.*

(**Gabriel Tarde**, criminólogo riguroso y magistrado francés de carrera judicial envidiable que, apoyándose en virtudes hoy desaparecidas -una gran disciplina, un agudo sentido del deber o una desinteresada entrega intelectual-, se planteó cuestiones todavía no resueltas sobre la opinión pública, la razón oculta de los crímenes en cadena, o la orientación del voto colectivo)

*Me gustaría saber a qué se debe que los adversarios siempre sean tan visibles, tan notorios, mientras los aliados apenas si se hacen notar, tan invisibles y prudentes.*

(**Carlos R. Escibano**, ciudadano con escasas pero precisas ambiciones que actualmente reside en su ciudad natal)

*Desconfío del periódico que trae una sola opinión.*

(**Juan Mata**, humanista sin límites, amable empedernido, siempre sabe lo que tiene que hacer cuando suena una señal)

*Cualquier tiempo esperado fue mejor.*

(**Mariano H. Ossorno**, minimalista y conceptual, escribió casi todos los «Usos del diccionario»)

*Desconfío del partido con un solo dirigente.*

(**Pintada** -anónima como todas las buenas pintadas- en la fachada de la sede de un partido político de los de ahora)

*El clamor de su deseo de vivir ahogaba las preguntas de su deseo de saber.*

(**Shurwin B. Nuland**, o Sharwin B. Naland, o Shurwnd B. Niland, no sabemos escribir bien su nombre, ni nadie nos lo sabe decir, ni hay dónde averiguar algo sobre sus atribuciones; mejor así; la cita se defiende por sí sola)

*Ser golpeado, ser siempre el último.*

(**Iristan Izara**, el que no haya leído a este dadaísta que levante la mano sin temor, casi seguro que resistimos la reprochable tentación de cortársela)



